

EX TEMPORE

EX TEMPORE - VERLEDEN TIJDSCHRIFT, NIJMEGEN

Ex Tempore

Hoofdredacteur:

Polle Boot

Redactie:

Kris van der Aar

Alicia Anthonise

Polle Boot

Daphne Cuppens

Corine van den Eijnden

Emiel Geurts

Sam Heijnen

Emma Hooghwinkel

Sophie Jager

Rowin Jansen

Koen Linssen

Karlijn Luk

Afra de Mars

Floris Meens

Fons Meijer

Wouter Raaijmakers

Paul Reef

Tim Riswick

Evelien Rombouts

Joost Rosendaal

Pieter Sleutels

Joost Snaterse

Jenna The

Ellen Theuws

Isaac Thomas

Eindredactie:

Daphne Cuppens

Wouter Raaijmakers

Jenna The

Druk:

Bookbuilders Nijmegen

Afbeeldingen omslag:

Boven: Allegorie met Apollo, muzen en kunstenaars in amfiteater; Abraham Delfos, 1764.

Onder: Gezicht op het toneel van de nieuwe Amsterdamse Schouwburg op het Leidseplein; Noach van der Meer, 1774.

Jaargang 38 (2019), afl.1

ISSN 1566-1717

Ex Tempore verschijnt driemaal per jaargang.

Ex Tempore wordt uitgegeven door de Vereniging Ex Tempore - Verleden Tijdschrift, Nijmegen, bestaande uit studenten en medewerkers verbonden aan de afdeling Geschiedenis van de Radboud Universiteit Nijmegen.

Doel is, door middel van wetenschappelijke essays, vakinhoudelijke rubrieken en recensies informatie te verschaffen over het historisch bedrijf aan de RU, over geschiedbeoefening die met Nijmegen verband houdt en over actuele historische vraagstukken in het algemeen. Meer in het bijzonder wil het blad daarbij een forum zijn voor de Nijmeegse historische gemeenschap.

Redactiesecretariaat:

Ex Tempore, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen, tel. 024 3615641.

etvt@student.ru.nl

<http://www.ru.nl/extempore/>

Verenigingsbestuur:

dr. F.B.G.B.M. Meens (voorzitter), W. Raaijmakers (secretaris), BA, C.R.C.M. van den Eijnden (penningmeester), MA.

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. C. van Baalen, prof. dr. M.L.M. van Berkel, prof. dr. M.E.B. Derks, prof. dr. Th.L.M. Engelen, prof. dr. W.J.H. Furnée, prof. dr. O.J. Hekster, prof. dr. A.A.P.O. Janssens, prof. dr. J. Kok, prof. dr. W.P. van Meurs, prof. dr. M.E. Monteiro, prof. dr. L. Spruit, prof. mr. H.L.E. Verhagen, prof. dr. T.H.G. Verhoeven.

Auteursaanwijzingen en archief (1999-2015) zijn te vinden op onze website.

Prijs van losse nummers: € 7,50. Verkrijgbaar op aanvraag.

Abonnementsprijs voor de jaargang 2018: € 17,50 voor studenten; € 22,50 voor overigen. Abonnement volgende jaargang opzeggen vóór 1 november. Een abonnement kan niet tussentijds worden stopgezet.

Abonnementen kunnen worden verkregen door overmaking van het betreffende bedrag op rekeningnummer NL77 INGB 0008 1693 32 t.n.v. Ex Tempore, Nijmegen, onder vermelding van uw adres en studentnummer (indien van toepassing).

© Ex Tempore, Nijmegen 2019



Inhoud

Redactioneel	4
Artikelen:	
Ronald Blankenburg Mimesis Oorsprong en impact van het Oudgriekse theater	6
Karlijn Luk 'Waerom hebje men swart emaeckt?' Humor en beeldvorming van de Duitser in de <i>Klucht van de Moffin</i> (1642)	23
Charlotte Vrielink In kaart gebracht Een digitale theatergeschiedenis van Amsterdam GIS als brug tussen distant en close reading	37
Vaste rubrieken:	
Interview <i>Rob van der Zalm en Peter Eversmann</i>	55
Theaterstukken top 5 <i>Remco Ensel</i>	61
Alumnus <i>Martin Timmermans</i>	64
Ivoren Toren	67
Auteursinformatie	70



Redactioneel

Het is intussen vijftig jaar geleden dat de eerste tomaten over het toneel vlogen bij de première van *De Storm* van Shakespeare door de Nederlandse Comedie. Twee studenten van de Amsterdamse Toneelschool uitte hiermee hun ongenoegen over de toenmalige status quo van het toneelveld, en startte daarmee Aktie Tomaat. Deze actie uit de meer recente geschiedenis viert dit jaar haar jubileum, maar krijgt ook daarbuiten veel aandacht in de theater- en geschiedwetenschap. Het scala aan onderwerpen in deze wetenschappelijke disciplines is echter veel uitgebreider dan de bovenstaande inleiding pretendeert. Theater door de eeuwen heen kent evenals iedere historische ontwikkeling verschillende vormen, zowel op de planken als achter de schermen. Deze thema-editie van *Ex Tempore* biedt een podium aan dit onderbelichte thema in de geschiedwetenschap. Vanuit verschillende invalshoeken en vakgebieden wordt theater in bredere zin ten tonele gevoerd.

Veruit het oudste thema dat in deze editie wordt aangehaald is dat over de oorsprong en impact van het Oudgriekse theater. Ronald Balkenborg, classicus aan de Radboud Universiteit, neemt de lezer in dit artikel mee naar het ontstaan van de oudste bekende vorm van drama, waarover slechts weinig bekend is: 'Van de vele toneelproducties die in de vijfde en de vierde eeuw voor Christus zijn uitgevoerd, zijn er slechts enkele tientallen in de vorm van toneelteksten volledig overgeleverd. Niettemin waren de culturele reikwijdte en de maatschappelijke impact van drama in de Oudgriekse samenleving zeer groot.' In Balkenborg zijn bijdrage weidt hij uit over de wisselwerking tussen alledaagse maatschappelijke aspecten en hetgeen indertijd werd opgevoerd op het toneel. Hiertoe geeft hij inzicht in, zoals hij zelf verwoordt, 'de oorsprong van drama in de context van festivals en van de genres waarin toneelteksten zijn overgeleverd: tragedie, komedie en satyrspel.'

Karlijn Luk, student Geschiedenis aan de Radboud Universiteit, voert haar artikel over humor en beeldvorming van de Duitser in de *Klucht van de Moffin* uit 1642 op onder de titel 'Waerom hebje men swart emaeckt?'. Ze schrijft dat 'waar de spot ten opzichte van andere groepen, bijvoorbeeld de Fransen en Engelsen, al snel in verband kan worden gebracht met de politieke situatie uit die tijd, het bespotten van de Duitse immigranten en de humor in moffenkluchten tot dusver voornamelijk opgevat wordt als een onschuldige vorm van vermaak en *comic relief*.' Volgens Karlijn doet deze opvatting onvoldoende recht aan de complexiteit van humor in de publieke sfeer, wat zij in haar artikel verder bear-gumentteert. *Klucht van de Moffin* wordt hierbij verder uitgelicht vanwege onder andere de populariteit die het stuk in de zeventiende eeuw genoot.

Ten grondslag aan het onderzoek van Charlotte Vrieling, pre-doctoraal onderzoeker aan de Universiteit van Amsterdam, naar het in kaart brengen van een digitale theatergeschiedenis van Amsterdam, ligt de afweging dan wel brug tussen *distant* en *close reading*; tussen macro- en micro-analyse. In haar artikel toont zij hoe een balans tussen kwantitatieve en kwalitatieve methoden

vorm kan krijgen in historisch theaterwetenschappelijk onderzoek. Hierbij legt zij zich toe op de plaats van de Stadsschouwburg in de hoofdstad eind achttiende/begin negentiende eeuw. 'In deze periode vinden er enkele cruciale verschuivingen plaats in het Amsterdamse theaterlandschap die verregaande invloed hebben op het bestuur en het repertoire van de Stadsschouwburg. Hoe kunnen de *digital humanities* in het algemeen, en geografische informatiesystemen in het bijzonder, bijdragen aan een beter begrip van deze beslissende periode in de geschiedenis van de Stadsschouwburg?'

Voor deze editie is een interview afgenomen met Peter Eversmann en Rob van der Zalm, beiden theaterwetenschappers aan de Universiteit van Amsterdam, over theaterwetenschappelijke onderwerpen enerzijds en de daarbij horende historiografie anderzijds. Daarnaast vertelt Remco Ensel over zijn persoonlijk theaterstukken top-5. Verder verhaalt Martin Timmermans over zijn loopbaan na zijn studie *Geschiedenis*, die hij in 2004 afrondde. De Ivoren toren doet tot slot het doek van deze aflevering vallen.

De redactie is verheugd Alicia Anthonise, Emiel Geurts en Ellen Theuws als nieuwe redactieleden te mogen verwelkomen. Tegelijkertijd nemen wij afscheid van Thomas Delpeut. Hij heeft het redactiewerk bij *Ex Tempore* naast zich neergelegd, na veel waardevolle energie te hebben gestoken in de redactie. Hartelijk bedankt voor je inspanning en toewijding!

Wij wensen u veel leesplezier toe.



Mimesis

Oorsprong en impact van het Oudgriekse theater

Ronald Blankenburg

*All the world's a stage
And all the men and women merely players*
William Shakespeare, *As you like it* (1599)

Met betrekking tot het ontstaan van het Oudgriekse theater, de oudste bekende vorm van drama, is slechts weinig bekend. Van de vele toneelproducties die in de vijfde en de vierde eeuw voor Christus zijn uitgevoerd, zijn er slechts enkele tientallen in de vorm van toneelteksten volledig overgeleverd. Niettemin waren de culturele reikwijdte en de maatschappelijke impact van drama in de Oudgriekse samenleving zeer groot. In deze bijdrage zal ik de impact van het Oudgriekse theater laten zien aan de hand van een beschrijving van verschillende maatschappelijke aspecten waarin de invloed van toneel op het leven en denken van alledag – en *vice versa* – goed zichtbaar is. Daartoe geef ik eerst een overzicht van de oorsprong van drama in de context van festivals en van de genres waarin toneelteksten zijn overgeleverd: tragedie, komedie en satyrspel.

‘Nabootsing’

In zijn *Poetika*, een analyse van de literaire tekstsoorten epos, tragedie en lyriek, beschouwt de Griekse filosoof Aristoteles (384-322 voor Christus) toneelspelelen als *mimesis* – een ‘nabootsing’ van het leven door middel van acties van personages (in moderne termen zou hij hebben kunnen zeggen: ‘Show, don’t tell!’), geschreven in een taal die met muzikale elementen verfraaid werd.¹ De nabootsing door handelingen laat zien, zo stelt hij, dat leven ‘geluk’ of ‘ellende’ kan betekenen, soms in overeenstemming met, maar vaker in weerwil van, de bedoelingen van personages. Deze bedoelingen vat Aristoteles samen in de term ‘karakter’; hij ziet ze als kwaliteiten die min of meer onveranderlijke intenties zijn. Door middel van uitgesproken gedachten blijkt het karakter van een personage. Zijn of haar reactie, in de vorm van nagebootste daden, op de nagebootste wisselvalligheden van het leven en het lot maken het voor de toeschouwer mogelijk om ook zelf te reageren, zij het vanuit de veilige positie van iemand die alleen maar hoeft *mee* te voelen of *mee* te lijden. Daarin schuilt het



1 Aristoteles, *Poetika* 1447a8-29. Nederlandse vertaling in *Aristoteles. Poëtica. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Piet Gerbrandy en Casper de Jonge* (Groningen 2017).

nut van nabootsing: niet iedereen hoeft hetzelfde te ondergaan om tot hetzelfde inzicht te kunnen komen.²

Het Griekse woord *theatron* (verwant aan het werkwoord *theomai*: 'aanzien', 'beschouwen') impliceert zien en gezien worden, voordoen en nagedaan worden, imiteren en spiegelen. Shakespeares quote uit *As you like it* zou door Aristoteles wellicht worden omgevormd tot '*All the men and women are both players and public*'. Het leven is zowel de plot van het stuk als het decor; de realiteit van het getoonde is even belangrijk als die van de kijkers. Vanuit die veronderstelling kan het ontstaan van het theater in het oude Griekenland het best en het gemakkelijkst begrepen worden. Dezelfde veronderstelling suggereert ook een sterke maatschappelijke functie voor theater.

Toneel en theater: spel en speelplaats

De Griekse vorm van theater is de oudste die we kennen. Dat wil niet zeggen dat andere volkeren, vóór de tijd van de Grieken, geen vorm van theater als 'nabootsing van het leven' hebben gehad. Zulks is heel goed mogelijk, en zelfs zeer waarschijnlijk, maar eenduidige aanwijzingen voor een (rituele) vorm van nabootsing van menselijk handelen ontbreken tot aan het Griekenland van de zesde eeuw voor Christus. En zelfs van het Griekse theater blijft de oorsprong in nevelen gehuld. De gangbare mening, gesteund door opmerkingen van Aristoteles, stelt dat drama (Grieks: *drama*: 'handeling') is voortgekomen uit de *dithyrambe*, een ritueel lied gezongen door een koor ter ere van de god Dionysos.³ De eerste sporen van verering van deze god stammen reeds uit de dertiende eeuw voor Christus – misschien is de dithyrambe even oud. Verondersteld wordt verder dat het dithyrambekoor, of misschien alleen de koorleider of –leidster, zich tijdens het zingen bediende van lichaamsbewegingen en gebaren die de inhoud van het voorgedragene ondersteunden of illustreerden. In onderstaande beschrijving van de oudst bekende vorm van Grieks theater keren de verschillende elementen van deze reconstructie terug.⁴

Drama ontstaat op het moment dat de bewegende en gebarende koorleider zich losmaakt uit de groep om *tegenover* het koor te gaan staan. Vanuit die positie zingt hij niet langer mee met het koor, maar geeft hij het koor antwoord. Het Griekse woord voor acteur, *hypokrites*, dat 'antwoorder' betekent, verraadt een dergelijke oorsprong. Deze essentiële stap in de ontwikkeling van dithyrambe naar drama, de verandering van de koorleider in een acteur, staat op



2 G.M. Sifakis, 'The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics' in: G. Harrison en V. Liapis (red.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (Leiden 2013) 45-61.

3 S. Scullion, 'Tragedy and Religion: The Problem of Origins' in: J. Gregory (red.), *A Companion to Greek Tragedy* (Malden MA-Oxford 2008) 23-37.

4 A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität* (München-Leipzig 2001), 22-29, 64-85, 300-313; L. Swift, *Greek Tragedy: Themes and Contexts* (London-New York 2016) 1-12.

naam van de legendarische toneeldichter Thespis, en wordt met hem geda-teerd rond 535 voor Christus. Van Thespis zelf is verder niets bekend, noch van de door hem geschreven en opgevoerde toneelproducties. De eerste toneel-schrijver van wie werken zijn overgeleverd, Aischylos (ca. 525-456 voor Chris-tus), zou de tweede acteur hebben ingevoerd, dat wil zeggen, een tweede koor-lid uit de groep hebben losgemaakt en tegenover het koor gezet om 'antwoor-dend te spreken'. Sofokles (497-406 voor Christus) voegde vervolgens de derde acteur toe.⁵ Er kwamen niet meer acteurs bij. Gedurende de bloeiperiode van het Griekse drama bleef het aantal sprekende personages tegenover het koor op het toneel beperkt tot drie per scene, eventueel geflankeerd door zwijgende personages.⁶ 'Spreken' betekent in de context van drama overigens 'gestileerd spreken', een echo van de oorsprong van drama in de geformaliseerde uitingen van de dithyrambische poëzie.⁷ Daarover later meer, net als over de auteurs, de rol van het koor, de stukken en de onderwerpen. Eerst zijn de fysieke setting en de opvoeringscontext van Grieks toneel aan de orde.

Het woord *theatron* duidt de zitplaatsen van het publiek aan, de tribu-ne. Een Grieks theater wordt gekenmerkt door zijn net-iets-meer-dan halfron-de vorm van trapsgewijs oplopende, stenen zitbanken. Grieken kozen voor de bouw van hun theaters plekken in het landschap die zich er door hun natuurlij-ke vorm en ligging voor leenden.⁸ In de halfronde opening die door de tribune gevormd wordt, bevindt zich de cirkelvormige *orchestra*, de 'dansplaats' voor het koor. Aanvankelijk bevonden de acteurs zich ook in de orchestra, hoewel recent is gesuggereerd dat zich vanaf de tweede helft van de vijfde eeuw een verhoging voor de acteurs achter de orchestra bevond.⁹ De acteurs konden daardoor zowel vanaf de verhoging, die wellicht slechts enkele traptreden hoog was, als vanuit de orchestra spreken. Achter het podium bevond zich de *skene*, een tentachtige houten constructie bedoeld als kleedkamer voor de acteurs, die tegelijkertijd dienst deed als achtergronddecor, voorzien van ramen en deuren. Tegen het einde van de vijfde eeuw had zich uit de combinatie van verhoging



5 R. Scodel, 'Sophoclean Tragedy' in: Gregory, *Companion*, 233-250, aldaar 233.

6 Alle sprekende rollen van een stuk werden door deze drie acteurs uitgevoerd, met als gevolg dat een rol dikwijls over verscheidene acteurs verdeeld werd.

7 B. Seidensticker, 'Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play' in: Gregory, *Companion*, 38-54.

8 Dit in tegenstelling tot de Romeinen, die door hun geavanceerdere bouwtechnieken (gebaseerd op bakstenen, cement en boogconstructies) en hun voorkeur voor een func-tionele stedelijke bebouwing (in plaats van de Griekse voor een 'hoofdrol voor het land-schap') de trapsgewijs oplopende zitplaatsen vanaf grondniveau opbouwden. Ook de typische Romeinse 'verdubbeling' van het theater tot een ellipsvormig amfitheater heeft geen voorlopers in de Griekse architectuur.

9 Saskia Schomber, in een gesprek met de auteur (Julius Maximilians-Universiteit te Würzburg, 2 maart 2019).

en skene een echt podium ontwikkeld: een permanente barak met een houten plafond dat door de acteurs als speelvloer kon worden gebruikt. De orchestra kon van links en rechts worden betreden via de zogenoemde *eisodoi*. Vanaf de tweede helft van de vierde eeuw voor Christus maakte het daarbij uit of een acteur van links of van rechts opkwam: in het eerste geval was hij afkomstig uit de stad, in het tweede van het platteland.

Religie, festival en competitie

Met betrekking tot de opvoeringspraktijk is van belang dat Grieks drama altijd ten tonele werd gebracht in de context van religieuze festivals, en dus niet als een zelfstandig cultureel verschijnsel. Drama is een oorspronkelijk Attisch verschijnsel, vandaar dat de Atheense festivals in deze context de belangrijkste zijn. Festivals duurden verscheidene dagen. Het bekendst zijn de Lenaia en de Grote Dionysia, beide meerdaagse festivals die bestonden uit religieuze plechtigheden, voordrachten van lyrische poëzie en toneel. De voordrachten en de toneelopvoeringen kenden een sterk competitief karakter: er werden prijzen uitgereikt voor de beste presentatie van dithyramben en voor de beste toneelproductie.¹⁰ In totaal werden er op festivaldagen drie typen toneel opgevoerd in twee soorten producties. Het oudste type productie betrof de toneeltypen tragedie en het satyrspel. Om aan de competitie mee te kunnen doen diende een schrijver drie tragedies op de planken te brengen (elk goed voor circa twee uur speelduur, handelend over serieuze situaties uit de mythologie of de geschiedenis, als trilogie niet per se thematisch samenhangend), gevolgd door een satyrspel dat op een lichtvoetige manier voortging op iets dat in de tragedie slechts zijdelings werd aangevoerd. In drie opeenvolgende dagen werden zo drie volledige trilogieën opgevoerd, afgesloten met evenzoveel satyrstukken.¹¹ Aan het einde van de derde dag werden een eerste, tweede en derde prijs toegekend. Het tweede productietype, de komedie, kwam pas veel later in zwang, vanaf 486 voor Christus. Op festivals werden komedies op de dag vóór de tragedies geplaatst: komedie neemt onderwerpen en personages uit



10 De dialoog *Ion* van de Griekse filosoof Plato (427-347 voor Christus) is de enige contemporaine bron voor de beleving en impact van dergelijke recitatie tijdens een festival (ook al betreft het hier epische poëzie: Homerus' *Ilias* en *Odyssee*). Voor de waardering van toneelproducties zijn we, naast het commentaar van Aristoteles, aangewezen op de *hypotheses* van de afzonderlijke stukken, inleidende samenvattingen uit de vierde en derde eeuw voor Christus die in de handschrifttraditie aan de tekst van de stukken is toegevoegd.

11 Tragedies en satyrspel vormen zo een tetralogie. Er is slechts één volledige trilogie uit de oudheid bewaard gebleven: deze *Oresteia* is thematisch samenhangend en bestaat uit de *Agamemnon*, de *Choeforoi* en de *Eumeniden* op naam van Aischylos (voor het eerst opgevoerd in 458 voor Christus). Het bijbehorende satyrspel is niet bewaard, cf. D. Raeburn, *Greek Tragedies as Plays for Performance* (Chichester-Malden MA 2016) 33-79.

de mythologie op de hak, meestal in combinatie met een cabaretachtige kritiek op actuele politieke misstanden en leidende politici. De vijf deelnemers aan de competitie leverden elk een enkel stuk aan. Ook hierbij werden eerste, tweede en derde prijzen uitgereikt. In alle gevallen, tragedie, komedie en satyrspel, trad de schrijver op als regisseur en producent: hij zocht zelf zijn acteurs bij elkaar (uitsluitend mannen, ook voor vrouwenrollen), en trainde zelf de leden van het koor (opnieuw uitsluitend mannen, ook voor een koor bestaande uit vrouwelijke personages).¹² Ook was hij verantwoordelijk voor de maskers, kleding en schoeisel en rekwisieten.¹³ Alle acteurs en koorleden droegen maskers, soms verschillende om verschillende gemoedstoestanden of veranderingen in uiterlijk uit te drukken.¹⁴ De bloeiperiode van de twee productietypen is maar kort geweest; tegen het einde van de vijfde eeuw werden er minder nieuwe stukken gecomponeerd. Vanaf circa 400 voor Christus vonden er sporadisch heropvoe-



12 J. Davidson, 'Theatrical Production' in: Gregory, *Companion*, 194-211. Voor het dragen van de productiekosten, een eervolle vorm van belasting, werd een vermogende burger aangewezen.

13 Afbeeldingen op Griekse vazen en in mozaïek geven een indruk van de kleding van tragische acteurs en van hun kermerkende laarzen, de zogenoemde *cothurnen*, cf. O. Taplin, 'Aeschylus, "Father of Stage-objects"' in: A. Coppola, C. Barone, en M. Salvadori (red.), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione* (Padova 2016) 155-164; F. Macintosh, 'From Sculpture to Vase-Painting: Archeological Models for the Actor' in: Harrison en Liapis, *Performance*, 517-533. Aanwijzingen voor het gebruik van *props* worden zowel in de beeldende kunst als in de tekst gevonden, cf. C. Barone, 'Stage Props and the Extrascenic Dimension: the Casket in Trachiniae and the Urn in Sophocles' *Electra*' in: Coppola, Barone en Salvadori, *Oggetti*, 35-44; M. Baggio, 'Tra testo e immagine: il sistema degli oggetti nella *Medea* di Euripide' in: Coppola, Barone en Salvadori, *Oggetti*, 165-184; M. Revermann, 'Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions, and the Analysis of Stage Objects' in: Harrison en Liapis, *Performance*, 77-88. Onduidelijk blijft in hoeverre de tekst bewijs voor het gebruik van rekwisieten biedt: het is goed mogelijk dat de voorwerpen die in de tekst worden genoemd niet daadwerkelijk op het toneel werden ingezet, cf. M. Baggio, 'Gli oggetti tra testo, teatro e immagini. Identità, ruoli, statuti' in: Coppola, Barone en Salvadori, *Oggetti*, 393-395.

14 De herkomst en precieze functie van het masker blijven onduidelijk. Natuurlijk bieden maskers de mogelijkheid om vrouwenrollen door mannen te laten spelen en verhogen ze de herkenbaarheid van personages voor toeschouwers op de verst verwijderde zitplaatsen. Over de opvoering van *Oidipous Tyrannos* is bekend dat de acteur die Oidipous na zijn zelfverblindende speelde, opkwam met een nieuw masker waarop de bloedende uitgestoken ogen zichtbaar waren gemaakt. Uit de foutieve etymologie van het Latijnse woord voor masker, *persona* (in verband gebracht met het werkwoord *personare* 'duidelijk klinken') is in het verleden ten onrechte geconcludeerd dat de maskers een functie als stemversterker zouden hebben gehad.

ringen plaats, ook buiten Athene.¹⁵

Tragedie: serieuze zaken voor serieuze mensen

Tragedie valt, net als komedie en satyrspel, onder poëzie: het wordt gecomponeerd in een gestileerd taalgebruik dat formeel wordt gekenmerkt door metrum en ritme.¹⁶ Dat geldt zowel voor de gezongen passages van het koor als voor de gesproken passages van de acteurs. Laatstgenoemden spreken in jamben (*dum-DUM dum-DUM*, volgens Aristoteles de ritmische vorm die spontaan taalgebruik het dichtst benadert) en soms in anapesten (*dum-dum-DUM*), vooral in de aankondigingen van nieuwe personages. Het koor zingt in een variatie van metra die dikwijls net zo moeilijk te volgen zijn als het Grieks waarvan het koor zich bedient: terwijl de acteurs Attisch Grieks gebruiken, de taalvariant van Athene, gebruikt het koor veel vormen uit het Dorisch, een dialect dat in Noord-West-Griekenland thuishoort. Een sprekend voorbeeld van een 'duister' koorlied is het vierde koorlied van Euripides' *Foinissai*, een stuk dat draait om de broedermoord door Oidipous' zonen Eteokles en Polyneikes. Dit koorlied beschrijft de sfinx, een monster dat de stad Thebe bedreigde en door Oidipous verslagen werd:

Jij kwam, jij kwam,
ge vleugelde, geboren uit Aarde
en de Adder uit de onderwereld,
roof van de Kadmeiers,
half dier, half maagd,
vol rampen, vol klachten,
vernielend monster
met razende vleugels,
rauw etende klauwen.



15 A.A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy: Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC* (Berlijn 2017) 95-129.

16 Reaburn, *Plays for Performance*, 191-194. Het gestileerde taalgebruik is moeilijk om te benaderen voor moderne performers, cf. S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today* (Chicago-Londen 2007) 83, 93-94; E. Hall, 'Towards a Theory of Performance Reception' in: E. Hall en S. Harrop (red.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (Londen 2010) 10-28.

Jij, die eens uit Dirke's streken
jongemannen in de lucht optilde
bij een lied zonder lier,
een vervloekte Vergelding,
en hun vaderland verdriet bracht,
dodelijk verdriet.
Dodelijk was de god
die dit heeft bewerkt.
Weeklachten van moeders,
weeklachten van meisjes
steunden in de huizen.
Geschreeuw van wee, o, wee,
liederen van wee, o, wee
krijste de een na de ander uit
in een estafette door de stad.
Het steunen en schreeuwen
leek op de donder
wanneer de gevleugelde maagd
een man uit de stad liet verdwijnen.

Eindelijk kwam,
uitgezonden door Delfi,
de ongelukkige Oidipous
naar dit Thebaanse land,
toen tot hun vreugde,
maar later als verdriet,
want ellendig sluit hij,
na triomf over raadsels,
een ramphuwelijk met mijn moeder,
en hij bezoedelt de stad.

Door een zee van bloed
stort hij op zijn beurt
zijn kinderen door vervloekingen
in zondige strijd, rampzalig.
Wij bewonderen, bewonderen
hem die de dood tegemoet gaat
voor het land van zijn vaders,
en Kreon gejammer nalaat,
maar de zeven torens,
de grendels van de stad,
triomf zal brengen.
Als wij eens zo moeders werden,
zo met kinderen gezegend,
dierbare Pallas,
u die het drakenbloed,
gewond door stenen, onderwierp
door Kadmos' zorg
tot daden aan te zetten,
waardoor een vloek van de demonen
rovend op dit land afschoot.¹⁷

Elke tragedie is opgebouwd uit een aantal vaste onderdelen. Het begin wordt gevormd door de proloog, doorgaans uitgesproken door een of twee acteurs. In de proloog wordt de openingssituatie van het stuk duidelijk gemaakt: om welk mythologisch verhaal gaat het hier? Op welk punt stappen we precies in? Welke versie van het verhaal wordt gevolgd? Of misschien een nieuwe versie met slechts enkele bekende onderdelen?¹⁸ Welke morele stellingname vormt



17 Vertaling G. Koolschijn, *Euripides: Verzameld Werk I* (Amsterdam 2001) 136-137.

18 Auteurs gaan vrij om met het mythologische verhaal dat in de literatuur en de beeldende kunst doorgaans al een keur aan verschijningsvormen kende, soms met sterk verschillende handelingsverlopen en uitkomsten, cf. M.J. Anderson, 'Myth' in: Gregory, *Companion*, 119-135, aldaar 119-124.

het uitgangspunt van de tragedie?¹⁹ Hoe verhoudt het stuk zich tot andere stukken, bijvoorbeeld uit dezelfde trilogie? Vervolgens komt het koor zingend op in de zogenoemde *parodos*. Het beweegt zich naar de orchestra en zal daar gedurende het hele stuk blijven. Na het inleidende koorlied wisselen gesproken passages door acteurs (*epeisodia*, enkelvoud *epeisodion*) en gezongen koorliederen (*stasima*, enkelvoud *stasimon*) elkaar af; minimaal drie, maximaal vijf keer. Soms neemt de koorleider het woord in jambische verzen en vervult even de rol van acteur. Omgekeerd kan een acteur uitbarsten in een lied, vooral in een emotioneel beladen moment. Het einde van de tragedie wordt gevormd door de *exodos*, waarin koor en acteurs afwisselend sprekend en zingend de orchestra verlaten.

De tragedie put haar stof net als het epos doorgaans uit de mythologie, met uitzondering van enkele stukken over historische onderwerpen.²⁰ Wat tragedie onderscheidt van epos is in de eerste plaats het belang van directe rede: epos bestaat voor meer dan de helft uit directe rede, maar tragedie natuurlijk helemaal. Daarnaast wordt tragedie opgevoerd als nabootsing-door-handeling, terwijl epos bij recitatie blijft. Tenslotte zoomt tragedie in op een kort moment uit de mythologie, waar epos het hele verhaal vertelt, zodat elk stuk ongeveer twee uur vertelde tijd voorschotelt. In zijn analyse van tragedie wijst Aristoteles erop dat in tragedie personages optreden van hoge rang en stand, maar niet zo hoog dat het publiek zich er niet mee kan identificeren. Juist die identificatie is van belang: 'als iemand van hoge stand en moraal zoiets kan overkomen ...' Daardoor, zo stelt Aristoteles, voelt het publiek angst en medelijden met de personages, in het bijzonder met het tragische personage. Deze man



19 In Euripides' *Hippolytos* bijvoorbeeld, net als in zijn *Bakchai*, wordt de proloog uitgesproken door een godheid die aangeeft middels het handelingsverloop wraak te willen nemen voor hem of haar door een mens aangedaan onrecht.

20 M. Anderson in: Gregory, *Companion*, 119-135; R.L. Fowler, 'Greek Mythography' in: V. Zajko en H. Hoyle (red.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology* (Chichester-Malden MA 2017) 13-27.

Van de ons overgeleverde tragedies behandelt slecht één een historisch onderwerp, de *Perzen* van Aeschylus (472 voor Christus). In dit stuk worden de toeschouwers meegenomen naar het Perzische hof in Susa, waar de Perzische koning Xerxes, berooid en terneergeslagen, in eigen huis de nederlaag tegen de Grieken bij Salamis (480 voor Christus) bekend moet maken (de voorstelling van zaken is natuurlijk sterk pro-Grieks gekleurd: in werkelijkheid zal Xerxes juist zijn inname en vernietiging van de stad Athene, het doel van de expeditie, hebben benadrukt – hij zou immers tot 465 op de troon blijven zitten). De overlevering leert dat behandeling van onderwerpen uit de recente geschiedenis niet zonder risico voor de schrijver was: de toneeldichter Frynichos moest de opvoering van zijn *Inname van Milete* (door de Perzen, een pijnlijke herinnering voor Miletes bondgenoot Athene) bekopen met een veroordeling en betalen van een boete van duizend drachmen. Het stuk zelf is niet bewaard gebleven.

of vrouw handelt meestal met de beste bedoelingen, maar is niet in staat om een eerder gemaakte fout (*hamartia*) ongedaan te maken. Dat inzicht (*anagnorisis*) daagt pas als de omslag van geluk naar onherstelbaar ongeluk als gevolg van de gemaakte fout (*peripeteia*) al heeft plaatsgevonden.²¹ Oidipous, bijvoorbeeld, begrijpt pas dat zijn vrouw zijn moeder is, en het slachtoffer van zijn driftigheid zijn vader, als het te laat is; pas dan begrijpt hij het orakel dat hem voorspelde dat hij zijn vader zou doden en zijn moeder zou huwen. En net zo ziet Kreon in Sofokles' *Antigone* pas na de zelfgekozen dood van Antigone en haar verloofde Haimon, zijn eigen zoon, in dat hij haar haar broer had moeten laten begraven in plaats van haar proberen te dwingen te gehoorzamen aan zijn edict. Als koning van Thebe had hij immers bevolen dat omgekomen landverraders (ongeacht wier broer ze zijn) niet mochten worden begraven. Tragische personages blijven aan het einde van het stuk met lege handen achter – als ze al niet zijn gestorven door eigen hand.²² Sterfgevallen en geweld in een tragedie blijven voor de toeschouwers overigens buiten beeld, achter de coulissen. Een speciaal ingelast verhaal door een ooggetuige (het 'bodeverhaal', sommige tragedies kennen er zelfs twee) doet kond van wat zich buiten beeld (maar binnen gehoorsafstand!) heeft afgespeeld.²³ De afronding van tragedies lijkt door de complexiteit van de verwickelingen vaak bijkans ondoenlijk. Zodra er goddelijk ingrijpen voor nodig was om de plot te voltooien wordt gesproken van een *deus ex machina* ('god uit de machine', naar het takelwerktuig waarmee de als god verklede acteur het toneel 'op kwam vliegen'), maar een dergelijke afronding werd en wordt als een zwaktebod beschouwd.²⁴

Er zijn vele honderden tragedies geschreven en opgevoerd, maar overge-



21 Aristoteles, *Poetika* 1452b29.

22 Een enkele tragedie loopt beter af. Sofokles' *Filoktetes* bijvoorbeeld eindigt met de opname van de titelheld in de kring van zijn strijdmakkers, waaruit hij was verstoten vanwege een stinkende verwonding. Euripides' *Helena* ziet de titelheldin verenigd met haar voormalige echtgenoot Menelaos tot tevredenheid van beide. Aischylos' *Eumeniden* betekent het einde van een erfvloek die het huis van Tantalos, Agamemnon en Orestes generaties lang heeft geteisterd.

23 Vanachter de coulissen waren soms de kreten van de stervende hoorbaar, zoals in Aischylos' *Agamemnon* ('Ik word getroffen ... en nogmaals word ik geraakt!') en Euripides' *Medea* ('moeder, spaar mij voor uw mes!'). Misschien werd het resultaat van de slachtpartij aan het publiek getoond met behulp van een verrijdbaar plateau (het *ekkuklema*) dat door de geopende deuren van de skene naar voren werd gerold. In tegenstelling tot het Griekse theater liet Romeinse *performance* wél alle details van geweld en moord op de planken zien.

24 Een ingenieuze omkering van dit concept is de afronding van Euripides' *Medea* waarin Medea, een kleindochter van de Zonnegod, na de moord op haar kinderen aan haar ex-man Jason ontkomt door als een godin te vluchten in een door draken getrokken zonnewagen.

leverd is slechts een selectie van de werken van drie auteurs: zeven tragedies van Aischylos, zeven van Sofokles en achttien van Euripides (ca. 480-406 voor Christus).²⁵ Aischylos is de oudste van de drie, Sofokles en Euripides zijn praktisch tijdgenoten. Er is een ontwikkeling zichtbaar: bij Aischylos is de grootste rol voor het koor, bij Euripides neemt het koor nog hooguit dertig procent van de tekst voor zijn rekening.²⁶ Ook op andere gebieden betoont Euripides zich de grootste vernieuwer: hij verwerkt de jongste wetenschappelijke inzichten en retorische technieken in zijn stukken, geeft vrouwelijke personages dubbelzinnige rollen en choqueert zijn publiek.²⁷ Vergeleken met hem is Aischylos plechtig en gedragen, Sofokles de scherpe maar rechtvaardige beoordelaar van de menselijke ziel.²⁸ Niettemin zijn van Euripides de meeste stukken bewaard gebleven toen in de derde eeuw voor Christus de schifting werd gemaakt tussen teksten die geschikt werden geacht voor schoolgebruik (en dus bewaard bleven) en teksten die ongeschikt werden geacht. Laatstgenoemde teksten zijn vrijwel allemaal verloren gegaan, net als de niet-geselecteerde tragedies.²⁹

Door een zeer gebrekkige overlevering is er maar weinig bekend van het satyrspel dat elke trilogie afsloot. Het lijkt erop dat in het afsluitende stuk van



25 M. Cropp, 'Lost Tragedies: A Survey' in: Gregory, *Companion*, 271-292; D. Kovacs, 'Text and Transmission' in: Gregory, *Companion*, 377-393. In R. Kannicht, B. Snell en S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (5 delen) (Göttingen 2001-2005) zijn alle testimonia (vermeldingen in primaire teksten) van andere auteurs en stukken verzameld; dikwijls is er alleen een auteursnaam, vaak een titel van een tragedie of een trilogie, soms een enkel woord of vers, sporadisch een langer fragment.

26 In verscheidene handschriften van Euripides wordt de tekst zelfs zonder de koorliederen overgeleverd, alsof er willekeurige koorliederen als intermezzo konden worden ingevoegd afhankelijk van de (her)opvoering (uit de tweede helft van de vierde eeuw voor Christus zijn leesopvoeringen zonder koorliederen geattesteerd). Over het algemeen is de betrokkenheid van de koorliederen op de inhoud en actie van de gesproken passages kleiner dan bij Aischylos en Sofokles.

27 Wellicht dat Euripides om die reden de minste eerste prijzen (drie maal) won van de drie. Zijn *Medea* (431 voor Christus, derde prijs) is een goed voorbeeld van de manier waarop hij vrouwenrollen invult: Medea doet de afgrijselijkste dingen (moord op een rivale, op haar eigen kinderen) bij haar volle verstand en met argumenten die de mannelijke bezoekers van het theater ongetwijfeld een benauwd gevoel zal hebben gegeven ('Wat als mijn vrouw thuis dit bedenkt? Ik handel immers ook wel eens Jason-achtig . . .'), net als haar mannelijke tegenspeler Jason. In de komedie (bijvoorbeeld in Aristofanes' *Vrouwen op het Thesmoforienfeest*) wordt Euripides als een vrouwenhater voorgesteld.

28 Misschien werd er ook in de oudheid al zo over gedacht. In de komedie *Kikkers* van Aristofanes wordt een wedstrijd tussen Euripides en Aischylos beslist in het voordeel van de laatste. Sofokles doet niet mee omdat hij in Aischylos al van tevoren zijn meerdere erkent.

29 Kovacs, 'Text' in: Gregory, *Companion*, 377-393.

de dag een komische draai werd gegeven aan een zijdelingse opmerking uit de trilogie door een serieus mythologisch personage in handen te laten vallen van satyrs, beschonken boswezens, half mens half geit, die tot het vaste gevolg van de god Dionysos behoorden. Satyrspel, het *comic relief* van de festivaldag, lijkt een brug te slaan tussen tragedie en komedie, maar taalgebruik en woordkeuze sluiten nauwer aan bij de eerste dan bij de laatste.³⁰

Komedie: semi-serieuze zaken voor echte mensen

Zoals gezegd verscheen komedie pas geruime tijd na tragedie. Van de eerste fase van het genre ('oude komedie', tot circa 380 voor Christus) is slechts één dichter bekend uit zijn eigen werken: Aristofanes (446-386 voor Christus), van wie elf komedies zijn overgeleverd. Hoewel het genre overeenkomsten met tragedie laat zien (festivalcontext, vaste indeling, koor, drie sprekende acteurs, gestileerd spreekvers, in dit geval trocheïsch), is komedie bedoeld als *paratragedie*, een parodiërende vorm van de serieuzere evenknie. Daartoe heeft komedie een extra onderdeel opgenomen: de *parabasis* waarin een acteur de vierde wand doorbreekt, zich rechtstreeks tot het publiek wendt, en zich namens de dichter kritisch uitlaat over de vigerende politieke situatie.³¹ In komedie is de mens niet langer een speelbal van het lot en een slachtoffer van de goddelijke willekeur, maar juist de onbetwiste kampioen! De simpelste en alledaagse mensen, vrouwen zelfs, bedenken de meest onwaarschijnlijke plannen (een stad in de wolken, een seksstaking), dwars tegen de wil van goden en menselijke machthebbers in, en bereiken uiteindelijk hun onmogelijke doel, zodat elke komedie eindigt in een feestje. Komedie heeft een heel eigen stijl en taalgebruik dat wordt opgesierd met menig neologisme. Bovendien blinkt het genre uit in seksueel (on)dubbelzinnige toespelingen en scabreus taalgebruik, zoals in onderstaande scene uit *Lysistrata* waarin de titelheldin haar mede-seksstakers een eed laat zweren:

Lysistrata: Kom op, dames, Lampito. Legt allemaal een hand op de



30 W. Slenders, *Τραγωδία παίζουσα* (dissertatie, Nijmegen 2007) 77-134, 244-246.

31 Veel komedies spelen zich af tegen de achtergrond van de Peloponnesische oorlog (431-404 voor Christus), een slepend conflict tussen Athene en Sparta en hun respectievelijke bondgenoten. Dikwijls pleiten komedies openlijk voor vrede tegen iedere prijs, en wordt een dergelijke vrede tegen het einde van het stuk ook bewerkstelligd. In *Lysistrata* (411 voor Christus) bijvoorbeeld gaan de vrouwen van de diverse oorlogvoerende steden na overleg in seksstaking ten einde hun mannen te bewegen te stoppen met de strijd – hetgeen uiteraard prompt lukt! Andere stukken ageren tegen de procesmanie (*Wespen*, 422 voor Christus), de schijnwetenschap (*Wolken*, 423 voor Christus), de radicale democratie (*Vogels*, 414 voor Christus) en de verdienste van het arbeidsethos (*Welvaart*, 408 voor Christus).

pot. Eén moet in jullie naam nazeggen wat ik zeg. Dan leggen jullie die eed af en bekrachtigen hem. "Geen mens op de wereld, geen minnaar, geen man.."

Kleonike: Geen mens op de wereld, geen minnaar, geen man..

Lysistrata: "...mag mij nog benaderen in stijve staat." Vooruit, zeg na!

Kleonike: (aarzelend) ...mag mij nog benaderen in stijve staat. Verdorie, Lysistrata, ik krijg er helemaal slappe knietjes van.

Lysistrata: "Ik blijf in mijn huis, zo kuis als een maagd..."

Kleonike: Ik blijf in mijn huis, zo kuis als een maagd...

Lysistrata: "in mijn leukste jurk met mijn nieuwste parfum."

Kleonike: in mijn leukste jurk met mijn nieuwste parfum.

Lysistrata: "Laat mijn man naar me smachten, zoveel als hij kan.."

Kleonike: Laat mijn man naar me smachten, zoveel als hij kan..

Lysistrata: "Nooit geef ik hem meer het geringste plezier."

Kleonike: Nooit geef ik hem meer het geringste plezier.

Lysistrata: "En als hij mij tegen mijn zin wil pakken..."

Kleonike: En als hij mij tegen mijn zin wil pakken...

Lysistrata: "dan zal ik zo koud zijn als ijs en geen vin verroeren."

Kleonike: dan zal ik zo koud zijn als ijs en geen vin verroeren.

Lysistrata: "Ik zal mijn laarsjes niet naar het plafond verheffen.."

Kleonike: Ik zal mijn laarsjes niet naar het plafond verheffen..

Lysistrata: "en ook niet gaan staan als een leeuwin op een kaasrasp."

Kleonike: en ook niet gaan staan als een leeuwin op een kaasrasp.

Lysistrata: "Als ik mij aan deze eed wil houden, drink ik van deze wijn."

Kleonike: Als ik mij aan deze eed wil houden, drink ik van deze wijn.

Lysistrata: "Zo niet, laat dan de pot hier gevuld zijn met...water!"

Kleonike: Zo niet, laat dan de pot hier gevuld zijn met water!

Lysistrata: Zijn jullie het hier allemaal mee eens?

Allen: Ja!³²

Uit de schuttingtaal van de bewaard gebleven stukken van Aristofanes bleek een compleet woordenboek te kunnen worden samengesteld.³³

Over de komedie tussen 380 en 330 voor Christus is nagenoeg niets bekend. Het genre vindt pas weer een vertegenwoordiger in Menander (342-391 voor Christus), van wie naast wat fragmenten slechts één vrijwel volledig stuk is overgeleverd (*Dyskolos*, 'de misantroop'). Er blijkt zich in de tussenliggende periode een grote verandering in het genre te hebben voltrokken. Van cabaret en maatschappijkritiek is bij Menander niets te vinden, noch van openlijke seksuele toespelingen, dubbelzinnigheden en grof taalgebruik. Menanders komedie wordt bevolkt door typetjes, zoals in het kluchtige Theater van de Lach: de oude rijke weduwnaar, zijn losbol van een zoon, de *golddigger*, de slimme slaaf. In plaats van door een onwaarschijnlijk plot wordt de actie voortgestuwd door toevalligheden en dubbele deuren. Ook de vorm van het stuk is veranderd: het koor is verdwenen en de vaste indeling vervangen door een opbouw in aktes. Het is Menanders stijl, opbouw en typering geweest die het voorbeeld heeft gevormd voor zijn Romeinse opvolgers in het genre, Plautus en Terentius, en, vele eeuwen later, vroegmoderne beoefenaars als Shakespeare.³⁴

Actualiteit, relevantie, impact

Grieks theater kan niet los worden gezien van de maatschappelijke context waarin het zich bevond heeft. Drama vindt zijn oorsprong in een religieuze en rituele context en blijft daarvan altijd de sporen dragen. Zo stond er midden in de orchestra een altaar gewijd aan Dionysos en werd er voorafgaand aan opvoering een offer aan de god gebracht.³⁵ Ook de grotere context van het festival was in beginsel religieus: elk festival begon met processies en offerplechtigheden. Het is goed voorstelbaar (hoewel niet onbetwistbaar) dat drama in de dithyrambe is begonnen als een re-enactment van goddelijk geïnspireerde handelingen ter ere van het bovennatuurlijke en zich van daaruit heeft uitgebreid naar het mythologische menselijke handelen.³⁶



32 Vertaling G. Janssen, *Aristofanes' Lysistrata* (Leeuwarden 2011) 15-17.

33 J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene language in Attic Comedy* (New York-Oxford 1991).

34 D. Feeney, *Beyond Greek: The Beginnings of Latin Literature* (Boston 2016); T. Pollard, *Greek Tragic Women on Shakespearean Stages* (Oxford-New York 2017) 6.

35 Opvallend is daarom dat Dionysos in slechts één stuk (Euripides' *Bakchai*) een rol speelt als de god van exces en extase. De inhoud en productie van theater was in de beleving van de Atheners zo ver van de figuur Dionysos en zijn verering afgedwaald dat de uitdrukking 'zonder betrekking op Dionysos' is ontstaan.

36 S. Scullion, "'Nothing to do with Dionysus": Tragedy Misconceived as Ritual', *Clas-*

Het maatschappelijke belang van theater en zijn sociologische impact blijken uit zowel de setting als uit de reacties van het publiek: theater is een gezamenlijk beleven voor het Oudgriekse publiek en geen privé- of groepsaangelegenheid.³⁷ Het vindt plaats in en namens de polis, de stadstaat, als onderdeel van een volkomen publiek gebeuren, in een context waarin ook algemene aankondigingen werden gedaan en verantwoording werd afgelegd over de boekhouding van het Atheense bondgenootschap.³⁸

Op allerlei manieren doet Grieks theater denken aan de Oudgriekse maatschappij zelf, in het bijzonder aan de samenlevingsvorm van de Atheners.³⁹ In de eerste plaats is toneel in hoge mate 'democratisch': de opvoeringen zijn toegankelijk voor vrijgeboren Atheense mannen, en de capaciteit van het theater (ca. 15.000 zitplaatsen in het Atheense Dionysustheater aan de voet van de Akropolis) biedt plek voor ruim een derde van de beoogde doelgroep. Tragedie en komedie kennen geen auctoriële verteller: het publiek identificeert zich met de personale acteurs, leeft, denkt en voelt met hen mee en moet zich zelf een mening vormen over de voorgestelde problemen en geboden oplossingen: straft Oidipous zichzelf terecht voor de moord op zijn vader en het huwelijk met zijn moeder? Stelt Antigone terecht de verplichtingen tegenover haar familieleden boven die jegens de staat? Is vrede inderdaad een desideratum tegen elke denkbare prijs? Zowel tijdens de opvoering van het stuk als na afloop was er voldoende aanleiding tot discussie en debat: als Aigeus in Euripides' *Medea* de 'model-Athener' is, waarom verleent hij dan asiel aan een buitenlandse vrouw die bereid is geweest haar eigen kinderen te vermoorden om wraak te nemen op haar ex-man? Doet Oidipous, in zijn heilloze poging om met de beste bedoelingen zijn eigen graf te graven, denken aan Perikles, de invloedrijkste Atheense politicus tijdens de eerste fase van de Peloponnesische oorlog? De actuele politieke en economische situatie vormt zo duidelijk de achtergrond van toneel dat waarschuwend en kritische opmerkingen niet zomaar als 'betrekking hebbend



sical Quarterly 25:1 (2002) 102-137; Anderson, 'Myth' in: Gregory, *Companion*, 119-134.

37 Het is natuurlijk mogelijk dat scenes uit tragedies of komedies in kleiner gezelschap werden nagespeeld, maar aanwijzingen daarvoor ontbreken. Romeins theater daarentegen kent gedocumenteerde opvoeringen in besloten kring en in de privésfeer. Met betrekking tot de overgeleverde tragedies van de politicus en filosoof Seneca Minor (ca. 4 voor Christus -65 na Christus) wordt aangenomen dat ze uitsluitend werden geschreven om in besloten kring als rollenspel en leesdrama te dienen; cf. A.J. Boyle, *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition* (London 1997) 3-31, 211-212; V. Panoussi, 'Polis and Empire: Greek Tragedy in Rome' in: Gregory, *Companion*, 413-427.

38 Waarbij de autoriteiten verantwoordelijk zijn voor behoud van niveau, ook van het koor. Toeschouwers kregen een vergoeding voor het bijwonen van opvoeringen.

39 J.J. Winkler en F.I. Zeitlin, *Nothing to do with Dionysus? Athenian Drama in its Social Context* (Princeton 1992) 130-167.

op de mythologie' of 'cabaretesk' konden worden afgedaan.⁴⁰ Toneel, zelfs al was het maar gedurende vier dagen per jaar, droeg actief bij aan meningsvorming en burgerschap. De tragediedichter Sofokles, auteur van onder andere *Antigone* en *Oidipous Tyrannus*, was naast toneelschrijver actief als generaal in het slepende conflict met de stadstaat Sparta. Het wekt geen verbazing dat de bloeitijd van zowel tragedie als komedie samenvalt met die van de Atheense democratie.⁴¹

Toneel is daarnaast opvoedkundig, zij het op een heel andere manier dan bij de 'opvoeder van Griekenland', Homerus, de legendarische dichter van de *Ilias* en de *Odyssee*. Deze beide epen, opgeschreven rond 750 voor Christus, golden eeuwenlang als gezaghebbend en normgevend voor alle aspecten van individueel gedrag en maatschappelijke organisatie: de helden van de epische verhalen stelden in woord en handelen een voorbeeld dat in alle lagen van de samenleving navolging verdiende. Toneel, tragedie in het bijzonder, viel ook onder de *didaskalia*, de 'leerstof', maar dan vooral ten dienste van de opvoeding tot kritische, zelf-nadenkende burger in de democratische stadstaat.⁴² Tragedie vertoont daarom veel overeenkomsten met een ander aspect van actief burgerschap in Athene, deelname aan de juryrechtbank: in vrijwel alle overgeleverde stukken komt een zogenoemde *agon*, 'woordenstrijd', voor waarin twee personages (in de komedie: twee helften van het koor), als stonden ze voor de rechtbank, hun zaak en zienswijze verdedigen in termen die in een proces niet zouden misstaan.⁴³ Zowel wat betreft hun inhoudelijke argumentatie als persoonlijke overtuigingskracht zijn de kempfanen in de *agon* doorgaans aan elkaar gewaagd.⁴⁴

Conclusie

Uit de beschrijving van de Oudgriekse toneelpraktijk en de dramatische subgenres wordt duidelijk dat de oudste ons bekende vorm van theater grote maatschappelijke relevantie koppelde aan een hoge mate van betrokkenheid van zowel de producenten als de toeschouwers. Atheens toneel dankte zijn impact aan de hoge graad van deelname. Er waren verscheidene toneelauteurs, talrijke Atheners hebben deelgenomen aan een uitvoering als acteur of koorlid, vrijwel iedere vrij geboren mannelijke Atheense burger heeft toneeluitvoeringen bijgewoond. Als cultureel verschijnsel doordeesemde toneel de volledige



40 Ibidem, 238-270.

41 J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge MA 1962) 25-38; P.D. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre* (London-New York 2017) 5-43, 105-131.

42 N. Croally, 'Tragedy's Teaching' in: Gregory, *Companion*, 55-70.

43 C. Pelling, 'Tragedy, Rhetoric, and Performance Culture' in: Gregory, *Companion*, 83-102.

44 D. Boedeker, 'Euripides' Medea and the Vanity of Logoi', *Classical Philology* 86 (1991) 95-112.

Atheense samenleving gedurende de vijfde eeuw voor Christus. Opvoeringen waren actueel, relevant en invloedrijk. Aristoteles noemde toneel 'nabootsing', geschikt om toeschouwers tot nadenken en meeleven aan te zetten; misschien was 'spiegelbeeld' een passendere benaming geweest.⁴⁵



45 Cf. de beschrijving van de *stage figure* in M. Carlson, 'The Haunted Stage: Recycling and Reception in the Theatre', *Theatre Survey* 34:1 (1994), 5-18, en de 'ethische belasting' van de toeschouwer in E. Ioannidou, *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970–2005* (Oxford-New York 2017) 39-72.



'Waerom hebje men swart emaeckt?'

Humor en de beeldvorming van de Duitser in de *Klucht van de Moffin* (1642)

Karlijn Luk

*Ja ey lieven daer is soo mennigh Knoet die op sen geslacht bromt.
Altijd hebbense in heur lant veel vrinden en magen,
en se kommen soo drae in de Stadt niet, of se moeten de troggel-zak dragen,
of leven van de Kerck, en giften van goe luy.¹*

Bovenstaande omschrijving van Duitse immigranten door een Hollands personage is afkomstig uit een zeventiende-eeuwse klucht en geeft een tekenend beeld van de manier waarop er in die tijd over deze Duitse nieuwkomers werd gedacht. Duitse immigranten die naar de Nederlandse Republiek kwamen waren meer dan eens het onderwerp van spot, wat resulteerde in een sterk stereotype van de onbeschofte en ongeciviliseerde Duitser, ook wel spottend 'mof', 'poep', of 'knoet' genoemd. Deze vorm van vermaak was zelfs zo populair dat het zich ontwikkelde tot een sub-genre van het vroegmodern Nederlandse kluchtspel, de moffenklucht.² Moffenkluchten waren zeer geliefd; gedurende de zeventiende en achttiende eeuw werden ze regelmatig herdrukt en opgevoerd, met name in de Amsterdamse Schouwburg.

Waar de spot ten opzichte van andere groepen, bijvoorbeeld de Fransen en Engelsen, al snel in verband kan worden gebracht met de politieke situatie uit die tijd, is het bespotten van de Duitse immigranten en de humor in moffenkluchten tot dusver voornamelijk opgevat als een onschuldige vorm van vermaak en *comic relief*.³ Deze opvatting van moffenkluchten als enkel 'onschul-



1 Isaac Vos, *Klucht van de Moffin* (Amsterdam 1744). Alle citaten zijn afkomstig uit deze editie. Het in het citaat genoemde 'de troggel-zak dragen' betekent 'bedelen'.

2 Een klucht is een kort komisch toneelstuk dat met name in de late middeleeuwen en de vroegmoderne tijd veel als spelvorm werd gebruikt, evenals de langere treur- en blijspelen. Zij werden soms opgevoerd op kermissen maar meestal gewoon in de Schouwburg, vaak als een soort dessert na afloop van een ander langer stuk.

3 Zie bijvoorbeeld het bespotten van de Engelsen als een kritiek op Willem V in het werk van de radicale patriot Pieter Vreede zoals beschreven in A. J. Hanou, *Revolutie in Woorden* (Amsterdam 1989) 108; en het bespotten van de Fransen in gefingeerde rareriekvertoningen als oorlogspropaganda ten tijde van de Spaanse Successieoorlog zoals beschreven in Ivo Nieuwenhuis, 'Politiek op de Kermis. Het genre van de gefingeerde rareriekvertoning', *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 39 (2016) 1-16. Zie bijvoorbeeld het bespotten van de Duitsers in Leo Lucassen, 'Poepen, Knoeten, Mieren

dig vermaak' ontkent echter de complexiteit van humor in de publieke sfeer. Sociologe Giseline Kuipers legt deze complexiteit uit aan de hand van een analyse van de Deense cartooncontroverse, waarbij een serie van twaalf spotprenten die betrekking hadden op de Islam, of de profeet Mohammed, in 2005 tot wereldwijde rellen hadden geleid.⁴ Zij stelt dat academisch humoronderzoek veelal de positieve eigenschappen van humor benadrukt als zijnde bevrijdend en bekritisierend. In dit transnationale 'humorschandaal' werden de bestaande machtsrelaties echter niet bekritiseerd maar eerder versterkt, waardoor geen ruimte meer werd geboden voor een open dialoog. Deze ambivalentie is volgens Kuipers te wijden aan het feit dat de cartoons werden gezien als 'niet serieus'. Op deze manier werden de cartoons uitgesloten van het serieuze en rationele publieke debat; elke serieuze betekenis werd ontkend en alle mogelijke gekwetste gevoelens werden weggewuifd: 'it's just a joke'.⁵ Het bestempelen van een komisch genre of werk als 'niet serieus' zien we ook bij moffenkluchten. De vraag is echter of de zeventiende-eeuwse moffenklucht ook enkel als onschuldig vermaak kan worden gezien.

Neerlandica Lotte Jensen schreef in 1997 al over het vroegmoderne 'moffenbeeld', waarin zij verder het verleden indook om de literaire en wetenschappelijke oorsprong van het beeld van de drank- en vraatzuchtige Duitser te analyseren.⁶ In dit artikel zal echter juist gebruik worden gemaakt van hedendaagse humortheorieën om tot nieuwe inzichten te komen over de manier waarop humor een rol kan spelen in de beeldvorming van 'de Ander', in dit geval de Duitser. Aan de hand van een van de eerste en meest populaire moffenkluchten zal ik dan ook gaan kijken naar de verschillende klucht- en humorstrategieën die werden gebruikt om een negatieve beeldvorming te creëren en te propageren, en zo dus op structurele wijze de Duitser tot 'de Ander' te maken.

De 'mof'

Amsterdam trok in de vroegmoderne tijd veel verschillende migranten aan. De dagelijkse contacten met allerlei soorten 'vreemdelingen' zorgde voor een



en Moffen. Beeldvorming over Duitse immigranten en trekarbeiders in zeventiende- en achttiende-eeuwse kluchten' in: Anne Frank Stichting, *Vreemd gespuis* (1987). Voor meer informatie over de inhoud en motieven in moffenkluchten, zie W. A. Ornée, *De 'Mof' in de Nederlandse blij- en kluchtspelen uit de 17e en 18e eeuw* (1970) en Andreas Eijnck, *Werken over de Grens. 350 jaar geld verdienen in het buitenland* (1993).

4 Giseline Kuipers, 'The politics of humour in the Public Sphere. Cartoons, Power and Modernity in the First Transnational Humour Scandal', *European Journal of Cultural Studies* 14:1 (2011) 63-80.

5 Kuipers, 'The politics of humour in the Public Sphere', 64-71.

6 Lotte Jensen, "'Libben labben an eyn stucxken swijne vless'". "Moffen"-beeld bij de toneelschrijver Isaac Vos', *Vooy's* 15 (1997).

hoeveelheid aan opvattingen over deze nieuwkomers en de relatie tussen de eigen identiteit en die van 'de Ander'. Dit had niet alleen invloed op het dagelijkse leven, maar ook op vormen van vermaak in die tijd. In zijn artikel over beeldvorming van 'de Ander' in vroegmodern Europa, stelt cultuurhistoricus en literatuurwetenschapper Harald Hendrix dat vroegmoderne toneelschrijvers bijvoorbeeld de neiging hadden om zich niet alleen te schikken naar alledaagse waardeoordelen over vreemdelingen, maar deze stereotypen ook te versterken. Zij poogden zo een verzameling typetjes te creëren met duidelijk te onderscheiden eigenschappen gebaseerd op hun status, uiterlijk en gedrag.⁷ Hendrix bestempelt vroegmodern theater dan ook als een 'rich source for our present-day understanding of the stereotypical thinking about identity and alterity as it was established from the sixteenth up to the eighteenth century'.⁸

Een van die stereotypes waar zeventiende-eeuwse toneelschrijvers een reeks typetjes op wisten te baseren was de mof, ofwel de Duitse immigrant. Het woord 'mof' – wellicht ontleend aan het Duitse *muff* wat iets betekende in de trant van 'mopperkont', of een verwijzing naar de Noord-Nederlandse regio Muffrika – wordt al sinds het einde van de zestiende eeuw gebruikt om te verwijzen naar Duitse immigranten uit Westfalen en het Noord-Duitse gebied tegen de Deense grens.⁹ Vanuit deze gebieden trokken veel arme Duitsers per (veer)boot of via land naar Amsterdam op zoek naar werk als seizoenarbeiders, scheepslui of als knechten of dienstmeiden voor Hollandse gezinnen. Vanaf 1618 werd deze stroom nog groter als gevolg van de Dertigjarige Oorlog. Het waren echter niet alleen maar Duitse immigranten uit de armere bevolkingslagen: ook geschoolde arbeiders, handwerklieden en marskramers trokken naar Nederland.¹⁰

In de loop van de zeventiende en achttiende eeuw creëerden Hollandse toneelschrijvers een arsenaal aan typetjes gebaseerd op het fenomeen van de Duitse immigrant, zoals de Duitse dienstmaagd, de Hoogduitse kwakzalver en de zwetser, die als vaste sjablonen begonnen te gelden voor de moffenklucht.¹¹ De kluchten die aan het begin van deze traditie stonden vormden de grondbeginselen van het stereotype van de Duitse immigrant in zijn algemeenheid waar de latere 'stock characters' uit zijn voortgekomen. De populariteit van het



7 Harald Hendrix, 'Introduction. Imagining the other. On xenophobia and xenophilia in early modern Europe', *Leidschrift* 28:1 (2013) 7-20, alhier 15-16.

8 Hendrix, 'Introduction. Imagining the other', 16.

9 Eiyndck, *Werken over de Grens*, 53.

10 Peet Theeuwen, 'Een fictieve broodschiijver. Pieter 't Hoen en het vroege oeuvre van J. A. Schasz M.D.', *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001) 89-103, alhier 97.

11 Zie bijvoorbeeld kluchten als: Thomas Asselijn, *De Kwakzalver* (Amsterdam 1692); Pieter Langendijk, *De Zwetser* (Amsterdam 1712) en J. W., *Vermakelijke-klught van de hoogmoedige Mof in zijn levry-pak, ondeckt door zijn lands-meisjes* (Amsterdam ca. 1750).

moffenklucht-genre duidt erop dat het te kijk zetten van de Duitse immigrant goed ontvangen werd door het vroegmoderne schouwburgpubliek.

Klucht van de Moffin

Aan het begin van de lange traditie van moffenkluchten staat *De Klucht van de Moffin* (1642) van de Amsterdamse toneelschrijver Isaac Vos (?-1653).¹² Oorspronkelijk gepubliceerd en voor het eerst opgevoerd in 1642 met als titel *Klucht van Looime Lammert*, werd het stuk hierna onder de nieuwe titel meerdere malen herdrukt tot aan de jaren dertig van de achttiende eeuw en nog minstens honderddertig keer opgevoerd.¹³

Dit is een zeer hoog aantal, gezien de gemiddelde levensduur van vroegmoderne Nederlandse toneelstukken

zo'n twintig tot vijftig opvoeringen was. Het stuk was dus duidelijk erg geliefd. Vos was zowel een acteur als een toneelschrijver op het Amsterdams toneel die zich vooral specialiseerde in kluchtspelen. Hij vertaalde en herschreef meerdere kluchten van het Duits naar het Nederlands en schreef ook enkele originele kluchten, waaronder *Klucht van de Moffin* – hierna aangeduid als 'De Moffin' voor het toneelstuk en 'moffin' voor het personage in het stuk – en twee jaar later nog een moffenklucht, *Klucht van de Mof* (1644).¹⁴

Het titelpersonage van *De Moffin* is een oudere vrouw van Duitse afkomst genaamd Tryn (of Trijn), wiens armoedige status meteen al wordt benadrukt door haar omschrijving in de personagelijst als 'een oudt Vodde wyf'.¹⁵ Zoals het een zeventiende-eeuwse klucht betaamt is het plot van dit stuk zeer eenvoudig. Tryn probeert haar lompe en luie zoon 'Looime' Lammert te koppelen aan de Amsterdamse Grietje. Grietje ziet dit echter niet zitten en bedenkt een list: wanneer ze Lammert aanbiedt zijn vieze neus schoon te vegen, maakt ze stie-



Titelpagina *Klucht van de Moffin*, Isaac Vos, *Klucht van de Moffin* (editie: Amsterdam, 1744)



12 Isaac Vos, *De Moffin* (1744).

13 ONSTAGE: Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to Today, 'Klucht van Looime Lammert (Klucht van de moffin)', <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/82> (geraadpleegd op 7-3-2019).

14 Isaac Vos, *Klucht van de Mof* (Amsterdam 1669).

15 Vos, *De Moffin*, vertooners, IV.

kem zijn hele gezicht zwart, waarna Lammert boos en verslagen naar huis keert. Zijn moeder is woedend en begint een scheldpartij met de moeder van Grietje. Als de buurvrouw van Grietje zich met de situatie begint te bemoeien en de scheldpartij uiteindelijk op geweld uitloopt, moet er een schout aan te pas komen om Tryn van het toneel te verwijderen.

Hoewel er maar weinig achterhaald kan worden van de wijze waarop stukken als deze in de zeventiende en achttiende eeuw werden opgevoerd – veel informatie is verloren gegaan toen de Amsterdamse Schouwburg en bijbehorende archieven werden vernietigd in de brand van 1772 – valt over dit populaire stuk toch het een en ander aan informatie bij elkaar te sprokkelen. Zo is bijvoorbeeld bekend dat dit toneelstuk, zoals in die tijd gewoon was voor kluchten, herhaaldelijk werd opgevoerd in de Amsterdamse Schouwburg als vrolijke noot na afloop van een tragedie. Zo kon het publiek het theater altijd goedgemoed verlaten. Deze *comic relief*-strategie past goed binnen een van de klassieke humorthorieën, de ventieltheorie, waarbij de lach wordt gezien als een ontlading van fysieke, psychologische of sociale spanning.¹⁶

Daarnaast weten we dankzij het *Parsonageboek* van het Amsterdamse schouwburgseizoen 1658/59 – dat de schouwburgbrand wel heeft overleefd en waarvan Christiaan Nicolaas Wybrands een versie heeft verwerkt in zijn artikel ‘De Amsterdamsche schouwburg gedurende het seizoen 1658/59’ – dat de rol van de moffin ook na de komst van de eerste vrouwelijke actrices op het Nederlandse podium in 1655 werd gespeeld door een man.¹⁷ Dit gebeurde in die tijd met name wanneer het ging om de rol van een oudere vrouw of wanneer het personage om andere redenen vroeg om een groteske, burleske of anderszins humoristische manier van vertolken die als ongepast werd gezien voor jongere actrices. Toneelspeelsters hielden er in de eerste tientallen jaren vanaf 1655 namelijk soms slechte reputaties op na wanneer zij humoristische rollen vertolkten doordat het zeer nieuwe beroep van actrice destijds veelal werd geassocieerd met prostitutie.¹⁸

De rol van de moffin werd in dit seizoen – en waarschijnlijk voor een nog langere periode – vertolkt door de acteur en komedieschrijver Jillis Noseman



16 De andere klassieke theorieën van humor zijn de superioriteitstheorie en de incongruïteitstheorie. Deze humorthorieën worden uitgebreid uiteengezet door Giseline Kuipers in het eerste deel van haar proefschrift: Giseline Kuipers, *Goede humor, slechte smaak. Een Sociologie van de mop* (Amsterdam 2001) 31-35.

17 *Parsonageboek Anno 1658/59*, in: C. N. Wybrands, ‘De Amsterdamsche Schouwburg gedurende het seizoen 1658-59’, *Het Nederlandsch toneel 2* (1873) 246-322.

18 Voor meer informatie hierover en over mannen in vrouwenrollen op het Amsterdamse theater van de zeventiende eeuw, zie Louis Peter Grijp, ‘Boys and Female Impersonators in the Amsterdam Theatre of the Seventeenth Century’, *Medieval English Theatre* 28 (2006) 131-170.

(1627-1682).¹⁹ Als acteur stond Noseman bekend om zijn veelzijdigheid: hij speelde onder andere serieuze rollen in tragedies en hele komische en burleske rollen in kluchten zoals de rol van Tryn in *De Moffin*. Opvallend is hier dat Noseman ook de rol van de mof speelde in Vos zijn andere moffenklucht, en dat Noseman, op het personage van Tryn na, zelden vrouwenrollen vertolkte. Het zou dus zo kunnen zijn dat Noseman gevraagd was voor zowel deze mannelijk als deze vrouwelijke 'moffenrol' vanwege zijn bekwaamheid in het nep-Duitse taaltje van de Duitse personages in deze kluchten.²⁰

Vernederingskluchten

Volgens Jensen kunnen de eigenschappen die Vos toebedeelde aan de Duitse immigranten deels worden verklaard door het feit dat het hier gaat om het genre van de klucht.²¹ De domheid en onbeschoftheid van de Duitse personages passen namelijk uitstekend bij dit genre, dat zich doorgaans afspeelt onder lagere standen, waarin personages meestal gekenmerkt werden door slechte manieren en weinig verstand.²² Dit zou op het eerste gezicht inderdaad een goede verklaring vormen voor het beeld van de Duitser dat in *De Moffin* wordt geschetst. Het is echter in essentie al intrigerend dat er in het creëren van een beeld van de Duitse immigrant op het toneel in die tijd specifiek werd gekozen voor het kluchtgenre; de Duitse immigrant kwam zelden prominent voor in serieuzere toneelstukken zoals tragedies. Hier komt nog bij dat *De Moffin* de vorm heeft van wat Jessica Milner Davis in haar boek over het genre van de klucht, of *farce* in het Engels, een *humiliation farce* noemt. De *humiliation farce*, of 'vernederingsklucht', heeft een kluchtpatroon dat inderdaad vraagt om een onaangenaam personage, iets wat niet voor alle kluchtpatronen een vereiste is.²³



19 Hier is gekozen voor de spelling 'Jillis Noseman', maar er zijn verschillende manieren waarop zijn naam door de tijd heen is geschreven, waaronder Jelis of Jilles en Nozeman, Nooseman of Noozeman.

20 Noseman speelde al langere tijd in Nederduitse rondtrekkende toneelgroepen en trad regelmatig op aan zowel Nederlandse als Duitse hoven. Zie Jillis Noozeman, *Beroyde student en Bedrooge Dronkkaart, of Dronkke-Mans hel*, red. Ineke Grootegoed, Arjan van Leuvensteijn en Marielle Rebel (Münster 2004) 9-12; Het nep-Duits in *De Moffin* en *De Mof* lijkt erg op het Nederduits uit die tijd.

21 Jensen, 'Libben labben', 22-27.

22 Ibidem, 24.

23 Andere patronen die Milner Davis onderscheidt zijn die van de *reversal farce*, de *equilibrium farce* en de *snowball farce*. In de laatste is een onaangenaam karakter niet per se nodig omdat hier de personages vaak allemaal worden meegenomen in dezelfde kosmische twist waarvan het publiek zelf ook de dupe is, namelijk dat de mensheid geen controle heeft over haar eigen lotsbestemming. Jessica Milner Davis, *Farce* (1978/New

De vernederingsklucht, zo stelt Milner Davis, is een specifiek type klucht waarin een onaangenaam slachtoffer wordt blootgesteld aan zijn of haar lot, zonder mogelijkheid tot wederverging. De grappen in deze kluchten zijn eenzijdig en het is zeer onwaarschijnlijk dat de slachtoffers van deze grappen sympathie opriepen bij het publiek. Milner Davis geeft verschillende redenen voor het gebrek aan sympathie bij het publiek wanneer wordt gelachen om het leed van een kluchtpersonage in een vernederingsklucht.²⁴ Zo noemt zij bijvoorbeeld de aanmoediging tot onthechting of 'komische vervreemding' van de activiteiten op het podium door de gesloten vorm van het toneelstuk. Het publiek neemt als het ware een superieure positie in ten opzichte van de personages in het stuk, doordat zij als alwetende buitenstaander meer begrijpen dan de personages, die nog geen benul hebben van wat hen te wachten staat.²⁵ In *De Moffin* weet het publiek bijvoorbeeld al lang wat Grietjes intenties zijn, terwijl de domme Lammert nog van niets weet.

Ook het ontbreken van werkelijke gevolgen is een reden voor het publiek om te lachen in plaats van zich in te leven in het slachtoffer. Het publiek is zich er namelijk van bewust dat zij kijken naar acteurs en dat de vernederende of gewelddadige acties op het toneel enkel schijn zijn.²⁶ De eerste scènes van een klucht, waarin de personages worden voorgesteld, zijn ook vaak bedoeld om het publiek te leren dat deze typetjes zo dom zijn dat zij weinig doorhebben van wat er om hen heen gebeurt en niet in staat zijn tot het leren van hun fouten. Ondanks de gebeurtenissen in het stuk zullen deze personages hun motivaties en gedrag niet aanpassen en ondanks de straffen zullen zij hun leven voortzetten op dezelfde manier als voordien. Deze introductie zorgt ervoor dat het komische stereotype 'gedehumaniseerd' wordt door diens onvermogen tot menselijke gevoelens als schaamte en berouw, en gedrag zoals het kunnen veranderen en het leren van eigen fouten. Voor het publiek is het niet noodzakelijk om enige sympathie te voelen voor de onmenselijke slachtoffers; ze kunnen dus ongedwongen lachen om zijn of haar lijden.²⁷

Nog een manier waarop het plezier beleven aan andermans lijden moreel gerechtvaardigd wordt voor het publiek van een vernederingsklucht is het idee dat het slachtoffer de onheil over zichzelf heeft afgeroepen.²⁸ De ongepaste avances van Lammert, het koppelen en het gewelddadige gedrag van Tryn doen denken dat zij hun verdiende loon krijgen wanneer Lammert voor de gek wordt gehouden en Tryn wordt opgepakt door de autoriteiten. Als laatste noemt Milner Davis nog een interessante eigenschap van de lach als reden voor



Introduction 2017) 7-9.

24 Milner Davis, *Farce*, 10-12.

25 Ibidem, 10.

26 Ibidem, 10-11.

27 Ibidem, 11.

28 Ibidem, 11.

het gebrek aan sympathie bij het publiek voor het leed in een vernederingsklucht, namelijk de aanstekelijke kracht van lachen. Doordat lachen aanstekelijk werkt in een groep wordt de morele verantwoordelijkheid van het publiek uitgespreid over allen die lachen en wordt het schuldgevoel van het publiek ten opzichte van het slachtoffer verdund.²⁹

De interne werking van een klucht als deze wordt dus nog eens versterkt door externe omstandigheden: doordat het stuk bestempeld is als klucht heeft het publiek bepaalde verwachtingen en de manier waarop het stuk wordt opgevoerd versterkt deze verwachtingen. Individuele reacties van het publiek worden ondergebracht in de collectieve explosie van vreugde door het lachen, zeker wanneer het ging om een vroegmodern publiek dat al bekend was met de klucht als komische ontlasting na het zien van een tragedie en dus ook verwachtte om aan het lachen te worden gebracht. Milner Davis koppelt deze bereidheid van het publiek om te lachen om het leed van kluchtpersonages aan de sociaal cognitieve leertheorie van de Canadese psycholoog Albert Bandura die uitgaat van de 'strange ability of human beings to consent under some conditions to acts which under other conditions would be disbarred by their own value systems'.³⁰

Hoewel Bandura's model in principe bedoeld is voor serieuze vormen van menselijk wangedrag zoals valse getuigenissen of marteling, is het volgens Milner Davis ook waarneembaar bij het publiek van een vernederingsklucht. Het gedrag van het kluchtpubliek, dat in vele andere sociale situaties hoogstwaarschijnlijk als verontrustend zou worden gezien, namelijk het lachen om andermans lijden, wordt hier opzijgezet omdat het 'maar een klucht' is.³¹ Hier zien we opnieuw het bestempelen van een humoristisch genre als 'niet-serieus', met als gevolg dat een verontrustende collectieve reactie van de toeschouwers buiten beschouwing wordt gelaten.

Humor en uitsluiting

Met haar analyse van de Deense cartooncontroverse, sluit Kuipers zich aan bij een meer kritische blik op humor: 'These critical accounts of humour do not deny the positive, pleasant, liberating and critical aspects of humour. However, they call attention to the dark side of humour, pointing to the elements of control and hostility which can be disguised in a jocular tone or a funny picture.'³² Ze stelt dat er een vorm van uitsluiting schuil gaat achter humoristische communicatie. Waar humor een band kan vormen voor zij die samen lachen – het publiek bij een klucht bijvoorbeeld – sluit het diegenen die niet mee



29 Milner Davis, *Farce*, 11-12.

30 *Ibidem*, 12.

31 *Ibidem*, 12-13.

32 *Ibidem*, 77.

kunnen lachen buiten. Voor diegenen die het onderwerp zijn van zulk lachen brengt het vaak een intens gevoel van uitsluiting en vernedering teweeg.³³

Ook in *De Moffin* worden de twee moffen op het toneel die het onderwerp zijn van de grap buitengesloten door de Hollandse personages en het publiek dat met Grietje meelacht wanneer zij Lammerts gezicht zwart maakt en wanneer de schout Tryn van het toneel verwijderd. Lammert en Tryn zien hier duidelijk de humor niet van in en reageren vernederd en boos. Meerdere malen vraagt Lammert verontwaardigd aan Grietje 'Waerom hebje men swart emaeckt?' en hij spuwt een hele hoop dreigementen naar haar.³⁴ Ook Tryn geeft in haar scheldpartij te kennen dat zij zich als vreemde buitengesloten voelt: 'Y Hollanders slachten de Duyvel, fremde luy meuchy niet lyen, / dat sietmen wol an men seun, die dijn dochter wat wol vrijen'.³⁵ De Hollandse personages in het stuk zetten tevens aan tot deze uitsluiting; Grietjes moeder noemt Tryn bijvoorbeeld 'morsige Poepin', 'Moffin' en een 'Deense knoet' en zelfs de buurvrouw scheldt Tryn uit voor 'diefachtige, hoerachtige eerloose mof'.³⁶ Al deze termen wijzen haar niet alleen een hele hoop slechte eigenschappen toe, maar benadrukken ook steeds weer opnieuw dat zij geen Hollander is maar een Duitser, een mof.

In bovengenoemd artikel van Jensen, gaat zij dieper in op het 'waarom' achter deze nadruk op de negatieve eigenschappen van de Duitse immigranten: 'Door in "de ander" eigenschappen te hekelen die voor het eigen volk ook geldig waren, wordt het eigen volk als het ware tijdelijk van diezelfde negatieve reputatie gevrijwaard. [...] ondeugden die op jezelf van toepassing zijn, veracht je des te meer bij een ander'.³⁷ Het zelfbeeld en het beeld van 'de Ander' worden hier dus in relatie gebracht tot elkaar. Opvallend is dat ook de Nederlandse personages in *De Moffin* niet bepaald het toonbeeld zijn van goed gedrag naar vroegmodern Hollandse maatstaven: met name Grietjes moeder en buurvrouw zijn behoorlijk grofgebekt. De nadruk ligt echter wel duidelijk op de misdragingen van de Duitsers in dit stuk en alleen zij worden er ruw voor gestraft.

Het wangedrag van Tryn en Lammert is duidelijk van een ander kaliber en ze gedragen zich het hele toneelstuk lang als 'onbeschofte lomperiken, die elkaar en de mensen in hun omgeving voortdurend de huid vol schelden'.³⁸ De allereerste scène van een klucht, waarin het personage van Tryn wordt voorgesteld, begint al meteen met een tirade van de oude vrouw tegen haar zoon waarin ze hem uitscheldt voor 'foele hond', 'hontsvot' en 'lomen Rekel'.³⁹ Dit



33 Kuipers, 'The politics of humour in the Public Sphere', 70-73.

34 Vos, *De Moffin*, 22-24.

35 Ibidem, 27.

36 Ibidem, 15, 26, 29.

37 Jensen, 'Libben labben', 26.

38 Ibidem, 23.

39 Vos, *De Moffin*, 1-2.

is natuurlijk niet een al te positieve eerste indruk en ook het laatste wat we van haar zien brengt hier geen verandering in: nadat ze de buurvrouw van Grietje heeft geslagen wordt Tryn woest schoppend van het toneel verwijderd door de Schout die haar beticht van dronkenschap.⁴⁰ Wanneer Lammert doorheeft dat Grietje zijn gezicht zwart heeft gemaakt scheldt hij haar onder andere uit voor 'wout-aep', 'helleveegh', 'Varcken' en 'sackereerse hoer', en dreigt hij wraak te nemen op haar:

O bloet was ick by je ick souje met een voet in je gat schoppen.

Sie voorje krijgh ick je een reys in mijn kluyven je meugje grouwen

[...]

Daer selje de droes veur halen dat je men moye lobbe

Soo bestruyft hebt, 'k looft ick selt an je wreeken.⁴¹

Grenzen van gedrag

Wanneer Grietje voor het eerst aan het publiek wordt voorgesteld horen we van haar een monoloog over haar aanvaring met de laatste uit een reeks ongeschikte vrijers die haar het hof kwam maken:

Dan 't is noch gien veertien dagen eelen, doe quam mijn sulcken vent vryen,

Hy sagger soo grouwelijk uyt, sen knevels hingen in sen mont,

De wijnbreeuwen overs en oogen, aers noch aers as een Islantse hont;

De hoet in vier bochten, en voort na sen hiele staet

Was hij gefatsoeneert gelijk een Hoogduytse mof, of as een Krabaet.

Ik sagh hem met bedaartheid aen, en ick sey komje na my vragen

Jou rechte bullebak, kijeren soume met je te bed jagen,

Sou ick dusken vent opslaen, Gort bewaer men voor die sin,



40 Vos, *De Moffin*, 30-32.

41 Ibidem, 22-24. Het in het citaat genoemde 'een reys' betekent 'een keer'.

Ick doch speel jy de Wandelman, ick heb al een aer baesjen in
Men hart verkoren, daer je niet eens by te pas koomt.
Hy was in 't eerst bedut, en hy stont als een mench die droomt,
Doe hy vermerckte dat hy met sen vrijen niet op en dede,
Gingh hy weer sijns weeghs, en ick was wel te vrede,
Ick sloegh 't heylig kruys na hem, en liet hem soo staen.⁴²

Grietje heeft hier duidelijk zelfstandig besloten dat deze onverzorgde vrijer, die ze afzet als een 'Ander', niet goed genoeg is voor haar en neemt dan ook meteen het heft in eigen handen wanneer ze hem op niet al te vriendelijke wijze afwijst. Het gedrag van Grietje ten opzichte van deze vrijers is heel typerend voor hoe de Hollandse vrouw in die tijd in de literatuur werd neergezet. Volgens historica Els Kloek was de zeventiende-eeuwse Hollandse vrouw namelijk zelfstandig, bezig en proper, en hielden buitenlanders er in die tijd het beeld op na dat ongetrouwde Hollandse meisjes heel berekenend waren in het zoeken van een echtgenoot. Ze zouden ook niet gauw met een Duitser willen trouwen, aldus de Duitse theoloog Henrich Ludolff Benthem (1661-1723).⁴³

In het geval van Lammert is het ook Grietje zelf die, nadat Tryn haar heeft verteld over haar zoon, besluit dat deze vreemdeling evengoed een zeer ongeschikte partij is. Wanneer ze haar moeder inlicht over de grap die ze met Lammert wil uithalen ('Wel Moertje wat dunckje, sel dat niet een moy kluchje wesen?'⁴⁴), laat ook zij haar dochter haar vrije gang gaan; ze wordt zelfs door Grietje ingezet om het spelletje mee te spelen als Tryn aan de deur komt ('Maer Moertje als zy hier komt, houwe as offet jou sin waer'⁴⁵). Wel waarschuwt ze haar dochter niets te doen dat haar maagdelijke reputatie zou kunnen schaden omdat ze al beloofd is aan de Hollandse Jan Teunissen, maar Grietje verzekert haar moeder ervan dat zij geen grenzen zal overschrijden:

NEEL. Op dat je in geen quae naem komt, want je bint noch een
Vryster.

En dattet Jan Theunisse te weeten kreegh, hy mochte wel heel
byster



42 Vos, *De Moffin*, 3. Het in het citaat genoemde 'knevels' betekent 'tanden' en 'krabaet' is waarschijnlijk een verwijzing naar de zuid-Slavische volkeren, afgeleid van 'Kroaat'.

43 Els Kloek, *Vrouw des huizes. Een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw* (Amsterdam 2009) 81-84.

44 Vos, *De Moffin*, 7.

45 Ibidem, 8.

Op nemen.

GRIETJE. Maer heer Moertje wat een praet,
Ick doe het anders nergens om, dan dat hy daer deur verstaet
Hoe lief ick hem heb, en dat ick geen ander mach lyen,
Jae al quammer een Princen seun, en hy myn versocht te vryen,
Hy sou toch sen hoofd stooten, of ten minsten een blaauwe scheen.

NEEL. Wel nou 't is mijn om 't even, ick hiet wel te vreen,
Kooctet soo jet eten wilt...⁴⁶

Het scherp trekken van seksuele grenzen speelt een belangrijke rol bij het afzetten van het eigen tegen 'de Ander', zo stelt genderhistoricus Geertje Mak.⁴⁷ Er wordt dan afwijkend seksueel gedrag of instinct toegeschreven aan anderen. Wanneer Lammert Grietje het hof komt maken is hij erg direct en lijkt hij bepaalde sociale en seksuele etiquette niet te begrijpen. Zo begint hij met 'ick heb altijd sulcken sin / In jou ehadt, van de eerste dagh af dat ick je sagh'⁴⁸ en al vrij snel wordt hij dringender in zijn advances: 'Dunckje dat Grietje, nou loof ickje, eel is je bloet, / Wat binje een moye meyt, heer je bint soo soet, / Met verlof, houtet men ten besten dat ickje een reys kus.'⁴⁹ Lammerts grensoverschrijdende gedrag wordt nog eens benadrukt door Grietjes sterk verontwaardigde reacties. Op de laatstgenoemde opmerking reageert zij zelfs met de waarschuwing: 'Dats je ongeweygert een vuyst in je oog.'⁵⁰

Nu spelen natuurlijk niet alleen seksuele grenzen een rol bij de beeldvorming en uitsluiting van 'de Ander'. Binnen een groep of gemeenschap leven bepaalde sociale regels en morele waarden, en wanneer iemand hiervan afwijkt, past deze persoon niet binnen het superieure beeld dat de groep van zichzelf heeft en wordt hij of zij dus gecategoriseerd als 'anders' of 'vreemd'. Volgens de superioriteitstheorie van humor zijn mensen eerder geneigd om te lachen wanneer ze zich superieur voelen aan het doelwit van een grap.⁵¹ Het creë-



46 Vos, *De Moffin*, 8-9.

47 Geertje Mak, 'Seksueel vreemdelingenverkeer', *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 21 (2001) 101-122.

48 Vos, *De Moffin*, 18.

49 Ibidem, 21.

50 Ibidem, 21.

51 Kuipers, *Goede humor, slechte smaak*, 27-31.

ren van een beeld van 'de Ander' als dommer of minderwaardig is dan ook typerend voor moffenkluchten en in essentie bedoeld om het publiek te laten lachen. In *De Moffin* is er sprake van een incongruentie tussen het gedrag van de Duitse personages en de sociale regels en morele waarden van de Hollandse maatschappij die in de klucht wordt geschetst, en waarmee het vroegmoderne Nederlandse publiek zich hoogstwaarschijnlijk meer geïdentificeerd zal hebben. Volgens de incongruentietheorie van humor, kan het doorbreken van een patroon of een bepaalde verwachting lachwekkend zijn.⁵² Het creëren van personages, in dit geval dus de Duitsers, die de verwachtingen van het publiek doorbreken door zich niet te conformeren aan de sociale en morele normen van de kijker, was dus een goede manier voor een kluchtschrijver om zijn publiek te laten lachen.

Doordat degenen die zich niet aan de regels houden worden geridiculiseerd kan humor worden gezien als bevestiging van de bestaande regels. In *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour* toont socioloog en psycholoog Michael Billig echter aan dat er hier sprake is van een tegenstrijdigheid. Het slechte gedrag van de karakters op het toneel biedt het publiek juist ook weer de vrijheid om te lachen om het breken van anderszins serieuze sociale regels. 'In this enjoyment can be detected,' zo stelt Billig, 'not just the mockery that ensures the reproduction of the social order, but a rebellious delight in seeing the order disrupted.'⁵³ Voor een kort moment kan het publiek even de sociale restricties loslaten die hen zijn opgelegd en die zij aan anderen opleggen. Naast het ontspannende effect van humor kon dus juist ook het grensoverschrijdende gedrag van een stereotype een bevrijdend effect hebben op de vroegmoderne toneelliefhebbers.

Het lichaam van 'de Ander'

De Duitse personages in *De Moffin* worden niet alleen tekstueel uitgesloten en gereduceerd tot 'niet-Hollands' maar ook de lichamen van de personages op het toneel werden nadrukkelijk tot 'Ander' gemaakt. Zoals hierboven al genoemd werd de moffin in dit stuk bijvoorbeeld gespeeld door een man. In tegenstelling tot jongens die vrouwenrollen heel overtuigend konden vertolken in de tijd dat vrouwen nog niet mochten optreden als actrices, speelde Noseman Tryn hoogstwaarschijnlijk heel overdreven, waardoor het publiek vermoedelijk de kans niet zal hebben gehad om zich te verliezen in de illusie van Tryn als vrouw en het meteen duidelijk was dat er 'iets niet klopte'. Dit soort seksuele ambiguïteit kon een onprettig gevoel opwekken bij toeschouwers.⁵⁴ Ook het lichaam



52 Kuipers, *Goede humor, slechte smaak*, 23-27.

53 Michael Billig, *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour* (Thousands Oaks 2005) 230-231.

54 Zie bijvoorbeeld: David Cressy, 'Gender Trouble and Cross-Dressing in Early

van Tryn werd zo dus voor het publiek al meteen tot gevoelsmatige 'Ander' gemaakt. Tryn wordt als 'Ander' ook heel letterlijk buitengesloten: ze wordt fysiek van het podium verwijderd door de autoriteiten. Hiermee werd ook de dreiging die zij door haar seksuele ambiguïteit of haar gedrag kon vormen weer tenietgedaan, en de normatieve orde weer hersteld.

Het lichaam van Lammert, de mof in dit stuk, wordt zelfs nog explicie-ter tot het lichaam van 'de Ander' gemaakt in de scène waar zijn gezicht zwart wordt gemaakt door Grietje. Grietje laat het daar namelijk niet bij en maakt hem daarna ook uit voor Moor: 'Jy, de jongste uyt Moorenlant, om drie Keuninckje mee te speulen, / Loop geck, loop, je hebt een slag van de meulen.'⁵⁵ Lammert wordt op deze manier niet alleen gedifferentieerd als 'niet-Hollands', maar ook als 'niet-blank'. Zeker in de Gouden Eeuw werd 'Moor' gezien als fundamenteel 'anders' en daarmee onverenigbaar met wat het betekende om Hollands te zijn.

Conclusie

Het idee dat een moffenklucht 'maar een klucht', en dus niet serieus, was, draagt bij aan de opvatting dat de spot ten opzichte van Duitsers in vroegmoderne moffenkluchten enkel onschuldig vermaak was. De humor in dit genre heeft echter wel degelijk politieke implicaties: het wordt op allerlei manieren ingezet om grenzen te stellen en verschillen te benadrukken tussen het eigen en 'de Ander', in dit geval de Duitser. Door de grote hoeveelheid aan zeer gevarieerde groepen immigranten die in de zeventiende eeuw naar de Republiek kwamen, groeide de behoefte om de eigen identiteit te begrenzen. Bij het vaststellen van wat deze identiteit precies inhoudt, hoort ook het duidelijk stellen van wat deze vooral niet is. De constante en alsmaar groeiende stroom aan Duitsers, die in de kern veel op de Nederlanders leken, maakte de behoefte aan dit onderscheid des te groter. Het toepassen van hedendaagse humortheorieën laat zien dat een gevarieerd arsenaal aan humorstrategieën werd ingezet om de Duitse immigrant structureel uit te sluiten als literaire en fysieke 'Ander' op het toneel. Door middel van het creëren en bevestigen van een sterk stereotype van de mof, werd het onderscheid tussen het eigen en het Duitse voor de zeventiende-eeuwse theaterliefhebber genormaliseerd. Het gebruik van de vernederingsklucht als vorm voor de representatie van de Duitse immigrant laat daarom zien hoe humor al in de vroegmoderne periode werd ingezet in de beeldvorming van 'de Ander' als minderwaardig. Zelfs in het geval van een klucht is er dus eigenlijk nooit sprake van 'zomaar een grapje' wanneer deze dieper bestudeerd worden.



Modern England', *Journal of British Studies* 34:4 (1996) 438-465, alhier 441; Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and cultural anxiety* (New York 2011) 23-29.

55 Vos, *De Moffin*, 22.



In kaart gebracht

Een digitale theatergeschiedenis van Amsterdam
GIS als brug tussen distant en close reading

Charlotte Vrielink

De *digital humanities*, een term die verwijst naar een omvangrijk wetenschapsveld waarin geesteswetenschappelijk onderzoek wordt verricht met behulp van digitale bronnen en/of digitale methoden, zijn de laatste jaren een van de sterkst groeiende onderzoeksgebieden in de humaniora in Nederland én wereldwijd. De *digital humanities* zijn *booming*: op vele universiteiten schieten nieuwe gelijknamige opleidingen en minoren als paddenstoelen uit de grond,¹ er worden verschillende *Digital Humanities Labs* of vergelijkbare onderzoeksgroepen opgericht, en congressen rondom dit thema (bijvoorbeeld de DH2019 conferentie die in de zomer van 2019 door de Universiteit Utrecht wordt georganiseerd) trekken duizenden bezoekers.

Tegelijkertijd zijn niet alle geesteswetenschappers even enthousiast over deze voortvarende ontwikkeling. Critici zijn om verschillende redenen sceptisch over het gebruik van digitale methoden in hun vakgebied. De *digital humanities* worden in dat geval vaak gezien als de absolute tegenhanger van kwalitatief historisch of cultureel onderzoek en zouden alles ondermijnen wat geesteswetenschappelijk onderzoek nu precies onderscheidt van andere typen wetenschap: *close reading*, diepgravend onderzoek naar een beperkt corpus in een beperkte onderzoeksperiode, waarbij de menselijke interpretatie van de producten van de menselijke geest of een zorgvuldige contextualisering en nuancering van historische gebeurtenissen onontbeerlijk is. Verder zouden de digitalisering en kwantificering van bronnen en methoden het onderzoek belemmeren, doordat er maar een beperkt soort (kwantitatieve) vragen gesteld kan worden, en zou er een risico bestaan dat de geesteswetenschappen worden overgenomen door bèta-wetenschappers zonder oog voor nuance en de (cultuur-)historische context.²

Onlangs schreef neerlandicus Marc van Oostendorp een aantal artikelen over de beperkingen van *distant reading*, een term die in 2000 werd geïntro-



1 Enkele voorbeelden in Nederland zijn de masteropleiding 'Digital Humanities' van de Rijksuniversiteit Groningen, de 'Digital Humanities' minor aangeboden door de Universiteit Leiden, en de minor 'Digital Humanities and Social Analytics', een samenwerking tussen de Vrije Universiteit Amsterdam en de Universiteit van Amsterdam.

2 Voor een overzicht van deze en andere kritiekpunten in het debat over de Digital Humanities, zie: José van Dijk, 'Big Data, Grand Challenges: On Digitization and Humanities Research', *Kwalon* 21:1 (2016) 8-18 en Stephan Besser en Thomas Vaessens, 'Digital Humanities: the Next Big Thing? Enkele notities bij een ontluikend debat', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 129:4 (2013) 191-204.

duceerd door literatuurwetenschapper Franco Moretti, waarbij er in tegenstelling tot *close reading* geen onderzoek wordt gedaan door middel van het bestuderen van een enkel boek of een beperkt corpus van boeken, maar waarbij de computer duizenden teksten tegelijk analyseert, op een schaal die onhaalbaar is voor de menselijke onderzoeker.³ Van Oosterdorp vindt het problematisch dat *distant reading* '[...] wel erg aan de oppervlakte blijft hangen, en romans als verzamelingen woorden blijft zien'.⁴ Na het bijwonen van een bijeenkomst over *distant reading* komt hij tot de conclusie dat het gebruik ervan weliswaar een aantal interessante analyses kan opleveren, maar dat het probleem ligt bij het *lezen* van de teksten: '[L]ezen kan de computer niet. In ieder geval niet als je daaronder bedoelt: een tekst lezen en daaraan betekenis toekennen.'⁵ Van Oosterdorps punt is zeker niet ongegrond: hoewel er steeds meer verfijnde technieken ontstaan die de stijl of de thema's van een tekst kunnen herkennen, zal een computer nooit helemaal het interpretatieve karakter van een menselijke analyse kunnen vervangen. Maar hier zit ook meteen de crux: het vervangen.

Vrijwel alle, vaak begrijpelijke, aandachtspunten van de critici gaan uit van een schijntegenstelling tussen het kwalitatieve en het kwantitatieve onderzoek, tussen *close* en *distant reading*. Enkele voorbeelden van deze schijntegenstelling zijn hierboven al benoemd. Voorstanders van de *digital humanities* pleiten echter voor een combinatie van kwalitatieve en kwantitatieve methoden, waarbij de een niet superieur is aan de ander. In zijn werk *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* legt Matthew Jockers uit waarom geen van beide methoden perfect is: bij een *close reading*-benadering is het onderzoekscorpus vaak beperkt tot enkele (canonieke) werken, en bij een macroanalyse – hij verkiest deze term boven *distant reading*, omdat een computer volgens hem inderdaad niet leest maar slechts analyseert – is er een grote kans dat details en subtekst in een werk niet worden gezien. Analyse op twee verschillende schalen zou dus naast elkaar moeten bestaan.⁶ Jockers stelt dan ook een *blended approach* voor:

It is exactly this sort of unification, of the macro and micro scales, that promises a new, enhanced, and better understanding of the literary record. The two scales of analysis work in tandem and inform each other. Human interpretation of the "data", whether it be mined at the macro or micro scale, remains essential. Although



3 Franco Moretti, 'Conjectures on World Literature', *New Left Review* 1 (2000) 54-68.

4 Marc van Oostendorp, 'Het probleem van distant reading', *Neerlandistiek: Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek*, 17 september 2018, <https://www.neerlandistiek.nl/2018/09/het-probleem-van-distant-reading/>.

5 Marc van Oostendorp, 'Kunnen computers lezen?', *Neerlandistiek: Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek*, 13 januari 2019, <https://www.neerlandistiek.nl/2019/01/kunnen-computers-lezen/>.

6 Matthew Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* (Champaign IL 2013) 9.

the methods of inquiry, of evidence gathering, are different, they are not antithetical, and they share the same ultimate goal of informing our understanding of the literary record, be it writ large or small. The most fundamental and important difference in the two approaches is that the microanalytic approach reveals details about texts that are, practically speaking, unavailable to close readers of the texts.⁷

De belangrijkste meerwaarde van een macroanalytische benadering is dat zij de onderzoeker toegang geeft tot analyses die voorbijgaan aan de menselijke perceptie, en daardoor een beter beeld geeft van de (cultuur-)historische context waarin het individuele werk gemaakt werd of waarin bepaalde historische gebeurtenissen plaatsvonden. Ik zou dan ook graag willen spreken van een *computationally enhanced reading* om de schijntegenstelling zoveel mogelijk naar de achtergrond te laten verdwijnen. Zowel kwalitatieve als kwantitatieve onderzoeksmethoden komen in mijn onderzoek aan bod, soms tegelijkertijd en soms in afzonderlijke fasen.

In dit artikel wil ik laten zien hoe de bovenstaande balans tussen kwantitatieve en kwalitatieve onderzoeksmethoden kan bijdragen aan theaterwetenschappelijk onderzoek, meer specifiek naar de positie van de Stadsschouwburg in Amsterdam rondom het jaar 1800. In deze periode vinden er enkele cruciale verschuivingen plaats in het Amsterdamse theaterlandschap die verregaande invloed hebben op het bestuur en het repertoire van de Stadsschouwburg. Hoe kunnen de *digital humanities* in het algemeen, en GIS in het bijzonder, bijdragen aan een beter begrip van deze beslissende periode in de geschiedenis van de Stadsschouwburg? In dit artikel wordt een historische contextualisering van deze casus, de ontwikkeling van de Amsterdamse Stadsschouwburg rond het jaar 1800, gevolgd door een verantwoording van het gebruik van kaarten als onderzoeksmethode, en meer specifiek digitale kaarten (mogelijk gemaakt door het gebruik van GIS). Daarna worden er verscheidene voorbeelden van toepassingen en toegevoegde waarde van GIS voor theateronderzoek besproken, veelal gericht op mijn casus. Tenslotte wordt er afgesloten met een overzicht van de nieuwe inzichten voor mijn specifieke casus en worden er suggesties gedaan voor vervolgonderzoek dat ook baat zou kunnen hebben bij het gebruik van GIS.

De Amsterdamse Stadsschouwburg van monopolie naar vrije markt

De Stadsschouwburg, het eerste permanente theater in Nederland, staat sinds de opening in 1638 in het hart van het Nederlandse theaterleven. Meer dan een eeuw lang had het hoofdstedelijke theater de exclusieve rechten op de theatermarkt in Amsterdam. Een gemeentelijke regulering uit 1638 had bepaald dat



7 Jockers, *Macroanalysis*, 26.

er werd 'goedgevonden ende verstaan' dat 'er geen vreemde Commedianten meer binnen deze Stadt en zullen vermogen te spelen, 't zij op 't Schouwburg ofte daarbuiten'.⁸ Ook mocht er geen reclame gemaakt worden met aanplakbiljetten voor voorstellingen buiten de stad.⁹ De reden hiervoor was voornamelijk dat de opbrengsten van de voorstellingen in de Stadsschouwburg ten goede kwamen aan het Burgerweeshuis en het Oudemannenhuis, en nieuwe concurrenten zouden deze winst in gevaar brengen. Desalniettemin werd de handhaving van deze wet aan het einde van de achttiende eeuw versoepeld, en in de jaren '90 van de achttiende eeuw had zich ook een klein aantal tijdelijke en permanente theaters in het Amsterdamse stadscentrum gevestigd.¹⁰

De eerste belangrijke concurrenten van de Stadsschouwburg binnen de stadsgrenzen waren twee schouwburgen die door buitenlandse troepen bespeeld werden: de Fransche Schouwburg (1786-1854) aan de Erwtenmarkt (tegenwoordig de Kleine Komedie aan de Amstel) en de Hoogduitsche Schouwburg (1791-1852) aan de Amstelstraat. In de eerste jaren van hun bestaan waren de voorstellingen van deze theaters alleen voor leden toegankelijk. Het bestuur van Amsterdam verbood toen de openbare voorstellingen om te voorkomen dat de Stadsschouwburg toeschouwers zou verliezen aan de nieuwe concurrenten.¹¹ Een bron uit 1792 vermeldt dan ook dat de Hoogduitsche Schouwburg rekening hield met de voorstellingen van de Stadsschouwburg (toen bekend als de Nederduitsche Schouwburg):

Men vindt 'er onder, die, telkens, met toejuiching, gehoord worden. Zo wel Treur- en Blyspelen, als Zangstukken, worden hier ten Tooneele gevoerd. Driemaal ter weeke, gedurende den tyd, in welken de Nederduitsche Schouwburg gesloten is, wordt deze Schouwburg, ten vermaake van het Algemeen, geopend; doch, gedurende de Kermis, alle dagen, uitgenomen den Zondag. Zo lang de Nederduitsche Schouwburg speelt, heeft elk, die wil, geen toegang to het Hoogduitsch Tooneel, maar alleen de Commissarissen, en de verdere bekostigers. Intekenaars genoemd, die een afzonderlyk gezelschap uitmaaken, doch met het bestuur niets te doen hebben.¹²

Na de Bataafse Revolutie in 1795, waarbij de Stadsschouwburg een nationale schouwburg werd en het bestuur niet langer in handen was van het Burger-



8 Geciteerd naar Klaartje Groot, *Geliefd en gevreesd. Duits toneel in Nederland rond 1800* (Hilversum 2011) 62.

9 Ibidem.

10 Bob Logger e.a., *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw* (Amsterdam 2007).

11 Ibidem.

12 Jan Fokke, *Amsterdam, in zyne Geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen, kerkenstaat, scholen, [...]* (Amsterdam/Harlingen 1792), 142 (geciteerd naar Groot, *Geliefd en gevreesd*, 66-67).

weeshuis en het Oudemannenhuis, veranderde het theaterlandschap echter compleet: de voorstellingen in andere theaters waren vanaf toen altijd toegankelijk voor ieder publiek, niet alleen voor de leden van de vereniging. In het begin van de negentiende eeuw waren deze theaters erg succesvol en vele toeschouwers kwamen de grootste opera's of de nieuwste toneelstukken uit het buitenland aanschouwen. Enkele decennia later, tegen het midden van de negentiende eeuw, vond er weer een verschuiving plaats in het theaterlandschap: naast de buitenlandse theaters kwamen nu ook steeds meer volktheaters op (bijvoorbeeld in de Nes), waarbij de grenzen tussen het 'volkse' uitgaansleven (kroegen, cafés, bordelen) en theater soms vervaagden.¹³

Het monopolie van de Stadsschouwburg was voorgoed verdwenen. Deze nieuwe theaters hadden vaak een onderscheidend karakter en elk hun eigen doelgroep: buitenlandse theaters toonden de nieuwste stukken uit het buitenland, besloten toneelgezelschappen werden niet beperkt door de censuur van het stadsbestuur en konden zo 'verboden' stukken laten zien, en variétéschows in cafés combineerden theater vaak met andere vormen van amusement.¹⁴ De vraag is dan ook hoe de Schouwburg zich positioneerde in dit vernieuwde economische landschap: werd er inspiratie opgedaan bij de succesnummers van de nieuwe concurrenten of werd er een eigen, onderscheidende identiteit gecreëerd?

In de bestaande literatuur over deze veelbewogen periode in de Amsterdamse theatergeschiedenis (1770-1850) neemt het debat over het egalitaire dan wel elitaire karakter van de theatermarkt een belangrijk plaats in. Dit heeft deels te maken met toneelpoëtische aspecten zoals genre en stijl (vers of proza), maar ook met bestuurlijke en politieke factoren. De algemene consensus onder theatercritici en -historici was dat de 'neergang' van de Stadsschouwburg aan het begin van de negentiende eeuw (veroorzaakt door de veronderstelde overvloedige aanwezigheid van 'moderne' en 'sentimentele' stukken uit de 'romantische school') te danken was aan de 'smaak' van mensen uit de 'gemene' kringen, die steeds vaker de schouwburg bezochten.¹⁵ Recent grootschalig kwantitatief onderzoek van Henny Ruitenbeek, waarbij zij keek naar recette gegevens van de Stadsschouwburg, heeft echter uitgewezen dat het juist vooral de lagere rangen in het theater (waarop grotendeels het 'gemene publiek' zat) waren die goedgevuld waren bij de meer conservatieve voorstellingen, zoals de clas-



13 T.K. Looijen, *Een geschiedenis van de Amsterdamse theaters. Wie kwam er niet in de Nes?* (Amsterdam 1981).

14 Henny Ruitenbeek, 'De Amsterdamse Schouwburg in de eerste helft van de negentiende eeuw: egalitair of elitair?', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 120 (2004) 132-142.

15 Zie onder andere J.A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772. Uitgeg. met aanvulling tot 1872 door J.F.M. Sterck* (Amsterdam 1920).

sicistische tragedies.¹⁶ Daarentegen verkozen toneelliefhebbers en de elite vaak de nieuwe theaters, waar wel toneelspelen en melodrama's werden vertoond, boven de Stadsschouwburg.¹⁷

Volgens Ruitenbeek was het jaar 1820 een omslagpunt in de geschiedenis van het Amsterdamse toneelveld. Het commerciële acteursbestuur van de Stadsschouwburg, dat inspeelde op de wensen en smaak van het algemene publiek uit alle lagen van de bevolking, werd vervangen door een bestuur bestaande uit Commissarissen uit het stedelijk bestuur. Zij streefden door middel van strenge censuur een duidelijk educatief doel na: de 'goede smaak' (met name terug te vinden in classicistische tragedies) moest hersteld worden, en uit angst voor revoluties en opstanden onder het volk werden controversiële stukken verboden. Ruitenbeek meent dat dit de oorzaak was een versplintering van het Amsterdamse theaterlandschap en -publiek, waarbij de verschillende lagen van de bevolking elk een ander soort etablissement bezochten, en het Amsterdamse theateraangebod niet langer als egalitair maar als elitair beschouwd kon worden.¹⁸

Kijkend naar de bestaande literatuur zijn er dus twee belangrijke ontwikkelingen te ontwaren in de geschiedenis van het Amsterdamse theaterlandschap rondom 1800: de teloorgang van het monopolie van de Stadsschouwburg aan het einde van de achttiende eeuw, en de veronderstelde versplintering van het theaterlandschap aan het begin van de negentiende eeuw. Deze ontwikkelingen zijn uitermate gebaat bij een kwantitatieve en digitale analyse van het theaterlandschap in deze periode, omdat hiermee getoetst kan worden of deze ontwikkelingen daadwerkelijk hebben plaatsgevonden, op welk moment ze begonnen, en op welke schaal dit gebeurde. In het volgende deel van mijn artikel leg ik uit wat nu precies de meerwaarde is van het in kaart brengen van de theatergeschiedenis, en daarna wat de voordelen zijn van een digitale, interactieve kaart ten opzichte van een klassieke statische kaart.

Meer dan de som der delen

Binnen de CREATE-onderzoeksgroep aan de Universiteit van Amsterdam, waarin de geschiedenis van Amsterdam als creatieve stad centraal staat, doe ik onderzoek naar de veranderende positie van de Stadsschouwburg aan het einde van de achttiende eeuw en het begin van de negentiende eeuw.¹⁹ Om



16 Henny Ruitenbeek, *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841* (Hilversum 2002).

17 Henny Ruitenbeek, 'De Amsterdamse Schouwburg in de eerste helft van de negentiende eeuw: egalitair of elitair?', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 120 (2004) 132-142.

18 Ibidem.

19 Voor meer informatie over CREATE en over mijn pilotproject "Tipping Point

deze transitie goed te kunnen begrijpen is het nodig om, naast een grondige analyse van het beleid en repertoire van het theater zelf, ook een goed beeld te krijgen van de organisatorische, politieke en economische context waarin de schouwburg opereerde. De organisatorische (wie had het bij de schouwburg voor het zeggen) en politieke context (gekenmerkt door verschillende belangrijke gebeurtenissen in een korte periode, zoals de Bataafse Revolutie, Franse Tijd en stichting van het koninkrijk der Nederlanden) van deze periode zijn bij uitstek geschikt voor een kwalitatieve analyse: er is menselijk interpretatievermogen vereist om de verschillende factoren met elkaar in verband te brengen en oorzaak- en gevolgrelaties te kunnen identificeren.

Voor de economische context is het echter lastiger om het continue opkomen en verdwijnen van allerlei verschillende theaters, verspreid over verschillende delen van de stad, in beeld te brengen omdat tijd en plaats hier allebei bepalende factoren zijn. De behoefte ontstond aan een overzicht van het theaterlandschap op elk willekeurig moment van mijn onderzoeksperiode (grofweg 1770-1840). In de vorige paragraaf heb ik vastgesteld dat er volgens de literatuur op verschillende momenten verschuivingen plaatsvinden in het Amsterdamse theaterlandschap. Om systematisch te onderzoeken of, in welke mate, en op welke momenten er nu precies verschuivingen plaatsvonden, is een kaart de meest logische oplossing. Waarom per se een kaart? Wat is de toegevoegde waarde voor het onderzoek? In *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History* buigt Franco Moretti zich ook over deze vraag.

Allereerst, schrijft Moretti, is het maken van kaarten een goede manier om je gekozen corpus voor te bereiden op de analyse. Je brengt de aanwezige informatie terug naar slechts enkele elementen: bij een literaire tekst zou dit bijvoorbeeld de fysieke verplaatsing, zoals wandelingen of autoreizen, van de hoofdpersoon kunnen zijn; voor historisch onderzoek zou de sociaaleconomische situatie van verschillende wijken in een stad op een kaart kunnen worden geplot door te kijken naar inkomen en belastingen per perceel; in mijn geval noteer ik aanvankelijk voor elk theater alleen de naam, het adres (gekoppeld aan de breedte- en lengtegraad) en de openings- en sluitingsdatum. Door systematisch slechts enkele elementen te kiezen, abstraheer je de gegevens uit hun narratieve, culturele of historische context, waardoor er een model ontstaat dat een duidelijk overzicht van de gekozen elementen geeft. Daarnaast is er volgens Moretti altijd de hoop dat deze nieuwe abstracte objecten, de kaarten, 'more than the sum of their parts'²⁰ zijn: zij laten dan patronen zien die niet zichtbaar waren op het onderliggende niveau. Hij haast zich te zeggen dat de kaart zelf geen uitleg biedt, maar dat zij op zijn minst een model biedt voor het herschikken



1800. The repertoire of the Amsterdam City Theatre in transition from monopoly to free market", zie <http://www.create.humanities.uva.nl/>.

20 Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History* (Londen/New York 2005) 53.

van de narratieve, culturele of historische elementen op een abstracte en niet-willekeurige manier, wat er soms voor zorgt dat er verborgen patronen naar de oppervlakte komen.²¹

GIS: vele lagen van betekenis

In geesteswetenschappelijk onderzoek is het gebruik van kaarten, zowel abstracte modellen als waarheidsgetrouwe projecties, niets nieuws. De laatste jaren, met name sinds de opkomst van de *digital humanities*, wordt er echter steeds vaker gebruikt gemaakt van de zogenaamde GIS-technieken en -software. GIS staat voor *Geographical Information System*, een combinatie van een database en een digitaal kaartstelsel waarin elk gegeven in de dataset is gekoppeld en 'georeferent' om het een locatie te geven op de wereldkaart.

Het grote voordeel van het gebruik van GIS ten opzichte van het maken van 'statische', printbare kaarten is dat GIS een digitaal platform biedt om verschillende kaartlagen bovenop elkaar te stapelen om zo samengestelde beelden te creëren. Grofweg bestaan er twee typen kaartlagen in een GIS: een rasterkaart en een vectorkaart. Een rasterkaart wordt vaak gezien als de basis of de 'achtergrond' van de samengestelde kaart; het is een afbeelding bestaande uit pixels, zoals een satellietfoto, een kaart die de terreinhoogte aangeeft, een wegenkaart, maar ook bijvoorbeeld een afbeelding van een historische kaart. Vectorkaarten daarentegen zijn geen afbeeldingen, maar bestaan uit punten en paden. Vectorkaarten kunnen verschillende vormen aannemen: vectorpunten zijn simpelweg weergaven van de geocoördinaten (de lengte- en breedtegraad) uit de dataset. Paden (in de vorm van lijnen), verbinden deze vectorpunten, zoals bij rivieren of wegen. Wanneer een verzameling vectorpunten wordt verbonden door meerdere paden en er daardoor een afgesloten figuur ontstaat, noemt men dat een polygoon. Dit kan op verschillende kaartniveaus verschillende invullingen hebben: het kan bijvoorbeeld de omvang van een gebouw aangeven, maar ook de percelen op een kadaster, of zelfs de omvang van een hele stad.²²

De gebruiker van de GIS-tools kan op deze manier de verschillende kaartlagen naar hartenlust combineren, aanpassen en rangschikken, om zo een weergave te vinden die het best bijdraagt aan het beantwoorden van een specifieke onderzoeksvraag. De hoeveelheid combinaties die gemaakt kunnen worden in GIS zijn dus net zo oneindig als het aantal vector- en rasterlagen die aan de kaart toegevoegd kunnen worden. Daarnaast spreekt het natuurlijk voor zich dat het schakelen tussen verschillende niveaus, door middel van in- en uitzoomen, veel vanzelfsprekender is bij interactieve digitale kaarten dan bij printbare statische kaarten. GIS als brug tussen *distant* en *close reading* kan hier dus zelfs bijna letterlijk worden genomen.



21 Ibidem, 53-54.

22 Charles Travis, *Abstract Machine. Humanities GIS* (Redlands CA 2015) 5.

Een digitaal theaterlandschap: dataset

Waar het gebruik van GIS in sociale en economische geschiedenis, en zelfs voor de literatuurwetenschappen, al vaak ingezet wordt, is dit voor de theaterwetenschappen veel minder het geval. In de rest van dit artikel zal ik een aantal voorbeelden laten zien van toepassingen van GIS voor mijn onderzoek om te verduidelijken op welke manier deze techniek gebruikt zou kunnen worden. Voordat er ook maar ook een kaart gemaakt kan worden, is het nodig om een dataset samen te stellen die later bij het creëren van de kaarten op verschillende manieren kan worden gebruikt. Deze dataset kan allerlei invullingen hebben; er is slechts één voorwaarde, en dat is dat de verschillende elementen in de dataset gekoppeld zijn aan een geolocatie (met een X- en een Y-coördinaat). In mijn geval zou deze dataset moeten bestaan uit alle theaterlocaties die Amsterdam ooit gekend had.

Voor sommige casestudies zijn er al bestaande, grootschalige datasets die onderzoekers kunnen downloaden en gebruiken voor hun eigen visualisaties in een GIS-tool (zoals QGIS of ArcGIS). Bij mij was dit niet het geval, en was het dus zaak om zelf deze dataset samen te stellen. Ook in de 'papieren' literatuur over de Amsterdamse theatergeschiedenis miste er echter een eenduidig en compleet overzicht van alle theaterlocaties uit de geschiedenis tot en met 2019. De belangrijkste bron voor deze dataset was *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw*,²³ uitgegeven door het Theater Instituut Nederland, een zeer uitgebreid overzichtswerk van de theaters in Nederland door de eeuwen heen, waaraan vele theaterwetenschappers hebben bijgedragen. Enkele andere bronnen over de geschiedenis van het Amsterdamse theater droegen ook bij aan de database, maar ook deze waren niet compleet, om te beginnen al omdat vele theaters die de afgelopen jaren zijn geopend daar niet in werden vermeld. Uiteindelijk heb ik de dataset dan ook samengesteld met informatie uit vele verschillende primaire en secundaire bronnen: de bovengenoemde overzichtswerken, verslagen van tijdgenoten, achttiende- en negentiende-eeuwse krantenadvertenties voor voorstellingen in verschillende theaters, en vele contemporaine websites voor de jongste Amsterdamse theaters.²⁴ Daarnaast was de benodigde informatie per theater (exacte locatie, openings- en sluitingsdatum) vaak over verschillende bronnen verspreid. In totaal bestaat de dataset uit 201



23 Logger e.a., *Theaters in Nederland*.

24 Naast het overzichtswerk van het TIN en vele primaire en secundaire, historische en contemporaine bronnen (die ik hier door ruimtegebrek niet allemaal kan noemen) vormen deze bronnen een belangrijke leidraad voor de dataset: T.K. Looijen, *Een geschiedenis van Amsterdamse theaters: wie kwam er niet in de Nes?* (Amsterdam 1981); verschillende krantenadvertenties, met name uit de *Amsterdamsche Courant* (1670-1903) via <https://www.delpher.nl>; een overzicht van de huidige culturele locaties in Amsterdam via <https://www.iamsterdam.com/nl/zien-en-doen/cultuur/culturele-locaties/theaters-in-amsterdam> (geraadpleegd op 21 februari 2019).

theaters, verspreid over een periode van 1578 tot heden, waarbij voor elk theater respectievelijk de naam van het theater, het adres en postcode, en een lengte- en breedtegraad vermeld is. Verder is voor elk theater zoveel mogelijk informatie over de openings- en sluitingsdatum (soms is alleen het jaar bekend, soms tot op de dag nauwkeurig) genoteerd, gevolgd door nogmaals de openings- en sluitingsdatum volgens een format dat leesbaar is voor de GIS-software (waar ik bijvoorbeeld ‘heden’ heb moeten definiëren als 01-01-2020; dit moet later natuurlijk bijgehouden worden), eventuele opmerkingen, en een verwijzing naar de bron waarin ik de informatie gevonden heb.

De eerste en wellicht belangrijkste kanttekening bij dit corpus – het feit dat het corpus is samengesteld uit mijn ‘close reading’ van de verschillende bronnen, dus kwalitatief onderzoek in tegenstelling tot een computer die de dataset automatisch genereert – kan als voor- en als nadeel gezien worden. Doordat ik de dataset handmatig heb samengesteld, is de informatie zorgvuldig gecontroleerd en is de kans op fouten in bijvoorbeeld openingsjaar of toekenning van geografische locatie een stuk kleiner dan bij een automatische identificatie van een computer. Omdat er echter vooral uit de vroegmoderne tijd weinig bronnen zijn overgebleven over de precieze locatie en opening- en sluitingsjaar van de aanwezige theaters is het corpus voor de eerdere perioden waarschijnlijk niet helemaal compleet (het gaat dan vooral om kleinere, veelal clandestiene theaters). Die bronnen zijn echter niet overgeleverd en een geautomatiseerde bronnenverzameling had deze ontbrekende theaters hoogstwaarschijnlijk ook niet geïdentificeerd. In deze fase van het onderzoek is daarom het gebruik van kwalitatieve onderzoeksmethoden meer geschikt dan een kwantitatieve en/of digitale methode; zo moet bij elke stap in een *computationally enhanced close reading* worden afgevraagd welke methode passender is.

Een digitaal theaterlandschap: visualisaties

De eerste logische stap zou zijn om alle theaterlocaties uit de dataset op een kaart te plotten. Wanneer dat alleen met analoge kaarten gedaan zou worden zou er probleem ontstaan dat lastig kan worden opgelost: de theaters in het corpus zijn verspreid over een periode van meer dan vier eeuwen lang, en deze theaters waren dan ook voor het overgrote deel niet tegelijkertijd geopend. Een dergelijke kaart zou dan ook een vertekend beeld van de werkelijkheid weergeven.

Een niet-digitale oplossing zou zijn om een aantal steekjaren te kiezen uit deze 441 jaar, en voor die jaren alle theaterlocaties in kaart te brengen. In dat geval wordt de onderzoeker echter belemmerd door de ruimtelijke analyse, die beperkt is tot slechts enkele momenten. Bovendien: wat nu als het van tevoren nog niet bekend is in welke perioden er cruciale verschuivingen plaatsvinden? In dat geval is het praktischer om de fase met *distant reading*, het maken van de interactieve kaart met gegevens over de theaterlocaties in de gehele hoofdstedelijke geschiedenis, vooraf te laten gaan aan de selectie van de uitgelichte jaren. Dit was ook het geval voor mijn *casestudy*: ik wilde onderzoeken wanneer de

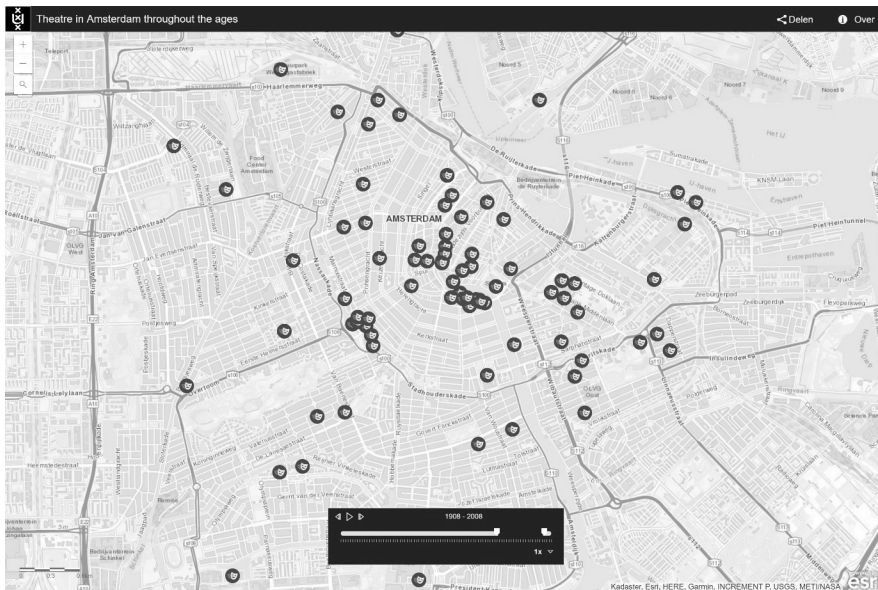


Fig. 1: Kaart met interactieve time-slider (fragment 1908-2008)²⁵

concurrenten van de Stadsschouwburg zich precies begonnen te vestigen in de stad, hoe het theatrale landschap er op verschillende momenten uitzag, en aan de hand van die informatie intensiever kijken naar de repertoire- en recettegegevens van de Stadsschouwburg en haar belangrijkste concurrenten uit geselecteerde jaren.

Om deze analyse mogelijk te maken heb ik een time-sliderfunctie ingebouwd in de digitale kaart (zie fig. 1). Op basis van de openings- en sluitingsdatum in de dataset laat de kaart alleen de theaters zien die geopend waren in de periode die geselecteerd kan worden in tijdbalk onderaan de kaart. Deze periode kan zo groot en zo klein gemaakt worden als de gebruiker nodig acht; in fig. 2 heb ik bijvoorbeeld een periode van een eeuw geselecteerd (1908-2008), maar de kaart kan ook voor één individueel jaar worden weergegeven. Ook wordt de time-slider automatisch afgespeeld (waarbij naast de omvang van de geselecteerde periode ook de afspeelsnelheid en de grootte van het zichtbare gebied kunnen worden aangepast), waardoor het eenvoudig is om veranderingen te identificeren.²⁵

Door het gebruik van deze kaart heb ik voor mijn onderzoeksproject goed kunnen identificeren hoe de Stadsschouwburg lange tijd het enige theater in het centrum was, hoe aan het einde van de achttiende eeuw de nieuwe concurren-



²⁵ Vanzelfsprekend komen deze digitale kaarten beter tot hun recht in een digitale omgeving. Deze en de hierop volgende kaarten zijn te raadplegen op <http://www.create.humanities.uva.nl/>.



Fig. 2: Heatmap met interactieve time-slider (fragment 1853-1903)

ten van de schouwburg van buiten de stad zich steeds verder naar het centrum verplaatsten, hoe de hegemonie van de schouwburg in het stadscentrum in de jaren 1780 voorbij was, hoe in de jaren 1830 een nieuw uitgaanscentrum, 'De Nes', ontstond, hoe aan het einde van de negentiende eeuw de Plantage een bruisend theaterleven had, et cetera.

In fig. 1 is goed te zien waar de verschillende theaters zich bevonden. Maar voor het identificeren van clusters van theaters is handiger om een *heatmap*, een kaart waarbij er gebruik wordt gemaakt van *density smoothing*, te bestuderen. Ook hier zien we een time-sliderfunctie, die het mogelijk maakt om de situatie over verschillende jaren te bestuderen, maar in plaats van de afzonderlijke theaters wordt hier gebruik gemaakt van het *density smoothing*-principe. *Density smoothing* is een techniek waarbij een continu oppervlak wordt gecreëerd met hoge waarden voor gebieden in dat oppervlak waarin zich veel vectorpunten bevinden, en functioneert dus als een soort 'samenvatting' van alle data.²⁶ In fig. 2 is bijvoorbeeld goed te zien hoe in de tweede helft van de negentiende eeuw bijna alle theaters gevestigd waren binnen de stadsgrenzen (en niet in omliggende dorpen of buitengebieden), en dat de grootste clusters van theaterlocaties zich in de Plantage, het Rembrandtplein en de Nes bevonden, en in minde-



26 Ian Gregory e.a., 'Spatializing and Analyzing Digital Texts. Corpora, GIS, and Places', in: David Bodenhamer e.a., *Deep Maps and Spatial Narratives* (Bloomington IN 2015) 163-164.

om handmatig verschillende punten op de historische kaart, bijvoorbeeld een specifiek gebouw of de kruising van twee straten, te verbinden aan een locatie op een contemporaine kaart. Hoe meer punten er worden verbonden, hoe beter de historische kaart overeenkomt met bijvoorbeeld satellietbeelden. In fig. 4 en 5 heb ik een kaart van Amsterdam uit 1835 (met een hoogst mogelijke resolutie, om ervoor te zorgen dat de kaart ook scherp blijft als er flink wordt ingezoomd) op 100 punten gekoppeld aan de satellietkaart.²⁷ In deze figuren zijn voorbeelden te zien van combinaties van verschillende raster- en vectorlagen waarbij de gebruiker kan kiezen welke informatie er op de voorgrond moet komen staan. Bij de historische kaart uit 1835 (raster) hoort een aangepaste dataset met alle theaters geopend in 1835 (vector), en de satellietkaart (raster) is de basis voor de vectorlaag met alle theaters geopend in 2019. In fig. 4 kan de gebruiker de middellijn verschuiven om zo meer of minder van een bepaalde helft te zien. Bij fig. 5 geeft het vergrootglas een blik in het verleden; door het vergrootglas te verplaatsen kan de gebruiker steeds verschillende gebieden uit de stadsgeschiedenis ontdekken, en meteen vergelijken met de huidige situatie. Ook is het, net als bij de vorige kaarten, mogelijk om op een individueel theater te klikken (te



Fig. 4: Amsterdams theaterlandschap in 1835 vs. 2019 ('Swipe'-techniek)



²⁷ Deze kaart van Amsterdam werd getekend door W. B. Clarke, gegraveerd door B. R. Davies en gepubliceerd door Baldwin & Cradock in Londen in 1835. De kaart is te downloaden via de David Rumsey Map Collection op <https://www.davidrumsey.com/> (geraadpleegd 2 maart 2019).



Fig. 5: Amsterdams theaterlandschap in 1835 vs. 2019 ('Spyglass'-techniek)

herkennen aan het theater-pictogram), waarna er in een zijbalk meer informatie over dit theater te lezen is.

Overigens hoeven niet alle kaarten handmatig gegeoreferereerd te worden: er bestaan ook online collecties van kaarten die al gegeoreferereerd zijn en dus meteen zijn in te passen in de software. De David Rumsey collectie²⁸ biedt bijvoorbeeld een enorme hoeveelheid historische kaarten (niet allemaal gegeoreferereerd), maar ook bij Nederlandse projecten als HISGIS²⁹ van de Fryske Akademy en Amsterdam Time Machine³⁰ is een enorme rijkdom aan kaarten te vinden, vaak nauwkeurig tot op perceelniveau.

Deep Mapping

Ten slotte kan GIS ook een uitgelezen manier zijn om onderzoeksresultaten aantrekkelijker te maken voor een breed publiek, en zelfs om dit publiek bij onderzoek te betrekken. Een techniek die vaak hiervoor wordt gebruikt is *deep mapping*, een complex concept waarbij men een beter, dieper en gelaagder beeld wil geven van het leven op een bepaalde plek. In *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship* van Bodenhamer e.a. wordt het idee als volgt omschreven: 'Deep mapping is visual, experiential, uncertain, ambigu-



28 <https://www.davidrumsey.com/> (geraadpleegd 1 maart 2019).

29 <https://hisgis.nl/> (geraadpleegd 1 maart 2019).

30 <https://amsterdamtimemachine.nl/> (geraadpleegd 1 maart 2019).

ous, and imprecise and yet lends itself well to spatial multimedia, virtual environments, geovisualization, and potentially GIS.³¹ Dit begrip houdt dus in dat er ook niet-ruimtelijke, multimediale gegevens aan de kaart kunnen worden toegevoegd. Een belangrijk aspect van *deep mapping* is het betrekken van het brede publiek (liefhebbers, buurtbewoners) bij het aanvullen van de omschrijving van de locaties.³²

Om een begin te maken van een *deep map* van de Amsterdamse theatergeschiedenis heb ik een kaart gemaakt waarbij multimedialiteit centraal staat (zie fig. 6). Per theaterlocatie is een soort mini-dossier beschikbaar met een sfeerbeeld en informatie over de betreffende locatie, afkomstig uit de Theaterencyclopedie, een open wiki-website over theater waaraan iedereen een bijdrage kan leveren.³³ Natuurlijk is de wetenschappelijke betrouwbaarheid van deze publieke bijdragen nooit volledig te waarborgen, maar het concept van *deep mapping* is expliciet gestoeld op publieke samenwerking, juist omdat dit interessante en onverwachte inzichten kan opleveren, bijvoorbeeld doordat buurtbewoners persoonlijke herinneringen hebben aan een bepaalde locatie.

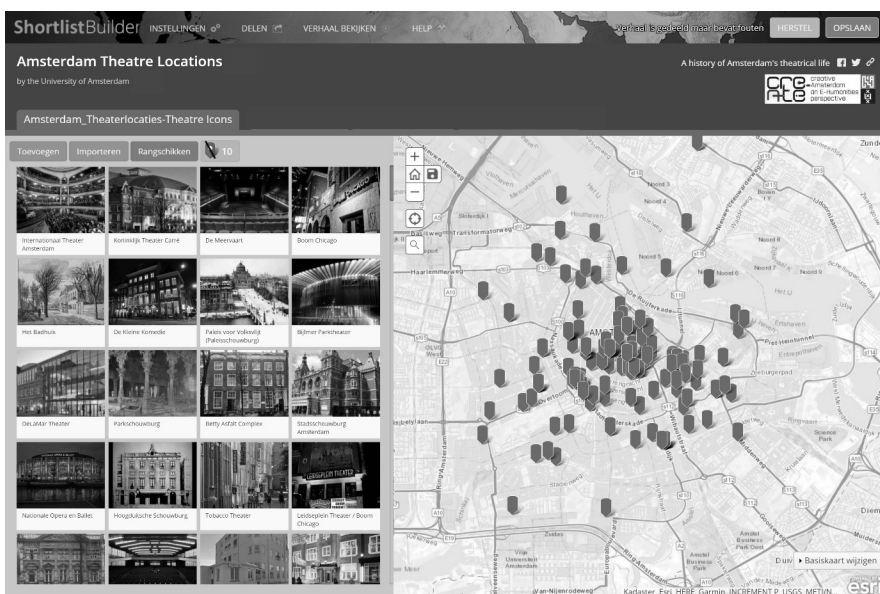


Fig. 6: Multimediale kaart van alle Amsterdamse theaterlocaties



31 David J. Bodenhamer, John Corrigan en Trevor M. Harris, *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship* (Bloomington IN 2010) 176.

32 Een goed voorbeeld hiervan is het 'Mapping the Krook Quarter' project van het Ghent Centre for Digital Humanities, zie <https://www.amsab.be/over-ons/onderzoek/ialhi-2017-conference> (geraadpleegd 22 februari 2019).

33 <https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Hoofdpagina> (geraadpleegd 5 maart 2019).

Work in progress

Het pilotproject 'Tipping Point 1800. The repertoire of the Amsterdam City Theatre in transition from monopoly to free market' is nog in volle gang, maar enkele analyses van de digitale kaarten kunnen nu al laten zien op welke manier het gebruik van GIS bij kan dragen aan een beter begrip van de theatergeschiedenis. Zo is op de digitale kaarten te zien dat de allereerste concurrenten van de Stadsschouwburg zich niet in de binnenstad bevonden, maar dat deze (vaak tijdelijke) theaterlocaties zich vlak buiten de stadsgrenzen bevonden: bijvoorbeeld in Diemen, Buiksloot en Watersgraafsmeer. Langzaam maar zeker kwamen de theaters dichterbij, totdat de Fransche en Hoogduitsche Schouwburg zich middenin de binnenstad manifesteerden als permanente concurrenten van de Stadsschouwburg. Opvallend is dat er in de eenentwintigste eeuw een tegenovergestelde beweging te constateren is op de interactieve kaarten: daar zien we dat vele theaters zich juist steeds meer wegtrekken uit het stadscentrum (bijvoorbeeld naar het IJdok, de oostelijke eilanden, en de Bijlmer).

Verder laten de kaarten zien dat de versplintering van het theaterlandschap, beschreven door Ruitenbeek, verschillende fasen kent. De nieuwe etablissementen gericht op de elite (zoals de Fransche en Hoogduitsche Schouwburg) en op liefhebbers (de theaters opgericht door toneelgezelschappen) beginnen al op te komen aan het einde van de achttiende eeuw, en na de bestuurlijke veranderingen in het theaterlandschap in de jaren 1820 worden er vrijwel onmiddellijk nieuwe liefhebberijtheaters geopend. Voor de volkstheaters, waarbij theater vaak vermengd wordt met andere soorten amusement, vindt deze ontwikkeling veel later plaats, veelal pas aan het einde van de jaren 1830. De verschillende soorten versplintering voltrekken zich dus ook op verschillende momenten in de geschiedenis.

De onderzoeksmogelijkheden eindigen hier niet, integendeel zelfs. Een andere belangrijke toevoeging zou zijn om datasets uit een ander domein toe te voegen als kaartlagen. Men kan hierbij bijvoorbeeld denken aan sociaaleconomische gegevens zoals gemiddelde waarde van percelen, de zogenaamde 'vermakelijkheidsbelasting' per wijk, de infrastructuur en het openbaar vervoer en het gemiddelde inkomen van de bevolking in een bepaalde wijk.

Daarnaast is een van belangrijkste pijlers in de Digital Humanities het *linked open data* en *open access*-beleid. Handgemaakte of geautomatiseerde datasets zouden in principe herbruikbaar moeten zijn voor andere onderzoekers. Natuurlijk is dit niet zonder uitdagingen en struikelblokken, maar er wordt steeds meer gewerkt aan het verzamelen en harmoniseren van verschillende historische datasets, bijvoorbeeld in de Amsterdam Linked Data Cloud (ALiDa).³⁴ Dit kan zowel over de grenzen van een land, door vergelijkend onderzoek te doen met verwante datasets uit het buitenland, als over de grenzen van het eigen



34 <https://amsterdamtimemachine.nl/data/alida/> (geraadpleegd 10 maart 2019).

vakgebied.³⁵ Zo werken we momenteel binnen de CREATE-onderzoeksgroep aan een samenwerking waarbij we de geschiedenis van theater, cinema en nachtleven in vergelijkend en gecombineerd perspectief analyseren, om zo een breder beeld te krijgen van de ontwikkeling van Amsterdam als culturele stad.

Van belang blijft om altijd in ogenschouw te nemen welk doel het gebruik van de *digital humanities*-methoden dienen. Het gaat om een extra mogelijkheid om feiten en inzichten te verzamelen, náást en niet in plaats van een kwalitatieve benadering. Van 'DH for DH's sake' mag dus geen sprake zijn. Grotere theoretische vragen die voortkomen uit kwalitatief onderzoek vereisen veel subtiliteit, nuance en interpretatievermogen. Het gebruik van kwantitatieve methoden om bij te dragen aan een completer antwoord op deze vragen roept op zijn beurt ook weer nieuwe *close reading*-vragen op: waarom laten de statistieken mij dit patroon zien? Hoe kan ik deze computationele resultaten verklaren met een menselijke contextualisering en nuance? Deze *computationally enhanced close reading*, een zorgvuldige balans tussen close en distant reading, tussen kwalitatief en kwantitatief, tussen onderzoeker en computer, is, en blijft, altijd essentieel.



35 Voor mijn onderzoek zou het bijvoorbeeld ontzettend interessant zijn om de ONSTAGE database met repertoiregegevens over de Stadsschouwburg, <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>, te vergelijken met het Comédie-Française Registers Project, <https://www.cfregisters.org/>.



Theaterwetenschap en Tomaat

Het veranderende Nederlandse theaterlandschap vanaf het midden van de twintigste eeuw in vogelvlucht

Interview met Rob van der Zalm en Peter Eversmann door Daphne Cuppens

De tweede helft van de vorige eeuw was een roerige tijd voor het Nederlandse theaterlandschap. Niet alleen voor Theaterwetenschap, dat vanaf de jaren zestig opkwam, maar ook voor het theater zelf, dat zich begon af te zetten tegen het elitaire bourgeois theater van de voorgaande periode. In de geschiedenisboeken kennen we laatstgenoemde veelal dankzij de protestgroep *Aktie Tomaat*, die in 2019 precies vijftig jaar geleden in het leven werd geroepen. *Ex Tempore* interviewde daarom Rob van der Zalm en Peter Eversmann, beiden theaterwetenschappers verbonden aan de Universiteit van Amsterdam. We vroegen hen niet alleen naar de geschiedenis, invloed en herdenking van deze actie, maar ook naar de belangrijkste ontwikkelingen binnen de moderne Nederlandse Theaterwetenschap in het algemeen en haar plaats binnen het internationale debat over theater.

De opkomst van de Theaterwetenschap als academisch discipline: een historiografisch kader

Tegenwoordig wordt Theaterwetenschap in Nederland als vol- en deeltijdstudie aan de Universiteit van Amsterdam aangeboden en maakt ze deel uit van de opleiding Mediastudies in Utrecht, maar dat was tot het midden van de twintigste eeuw zeker geen vanzelfsprekendheid. Hoewel de interesse en fascinatie van academici voor theater al ver daarvoor aanwezig was, konden drama en theater niet zelfstandig bestudeerd worden, maar slechts in het kader van andere disciplines. Het waren tot de jaren zestig met name de neerlandici en, in mindere mate, de andere talenstudies, die zich met het onderwerp bezighielden. Daarbij richtten zij zich louter op de teksten van theaterstukken, vaak een van de weinig overgebleven bronnen. In diezelfde periode ontstond echter onenigheid over de plaats van theater binnen de academische wereld. Na wat Van der Zalm een 'verbeten strijd met de literatuurwetenschappers' noemt, volgde in Amsterdam dan ook de oprichting van de leerstoel 'Dramaturgie en de geschiedenis van de dramatische kunst', hetgeen gezien kan worden als de geboorte van Theaterwetenschap als aparte academische discipline. 'Zo werd het eigen vakgebied "geclaimd", en toen werd er ook aan de universitaire wereld voor het eerst echt duidelijk gemaakt dat Theaterwetenschap een eigen discipline is, iets heel anders dan Duits of Nederlands of Letterkunde.' Maar zelfs de instelling van de leerstoel was de autonomie niet volledig en stond Theaterwetenschap nog geruime tijd te boek als een zogenaamde 'kopstudie': men kon zich wel specialiseren in theater, maar enkel na het behalen van een kandidaatsexamen (vergelijkbaar met een BA) binnen de Faculteit der Letteren.

De invalshoeken en methodes van de *cultural turn*, die in de jaren zeven-

tig haar entree maakte, zorgde dat de ontwikkeling van de Theaterwetenschap vanaf dat moment nog meer in een stroomversnelling geraakte. Naast neerlandici interesseerden nu ook sociologen, antropologen, historici en psychologen zich in groten getale voor theater, waarmee het domein van de Theaterwetenschap zich snel verbreedde – een verbreding die Van der Zalm en Eversmann uitleggen als ‘concentrische cirkels’. ‘Doordat het vastleggen van voorstellingen op video beter en betaalbaarder werd, verschoof de focus van onderzoekers in eerste instantie al snel naar de voorstelling zelf’, betoogt Eversmann. Dit was een belangrijke technologische vooruitgang voor wetenschappers, want hoewel de voorstelling zelf nooit meer terug kon komen, gaven opnames ervan het idee dat de voorstelling als onderzoeksobject nog wel voorhanden was. Het zwaartepunt van het onderzoek bleef daarmee echter wel liggen op de kunstenaar zelf. Dat veranderde achtereenvolgend door het accent te verleggen naar het publiek – hoe wordt een optreden gerecipieerd en gepercipieerd door het publiek? –, het systeem – hoe functioneert het theater binnen een samenleving? – en naar *performance*. ‘En dat is een opvatting van theater die veel breder is en waarin je eigenlijk zegt dat alles wat wij in het dagelijks leven met elkaar doen een vorm is van *performen*, van optreden’, stelt Van der Zalm. ‘Het theater is daar een niche in, maar je kunt ook rouwrituelen of sportrituelen of politieke bijeenkomsten als *performance* bestuderen. En dan wordt het domein eigenlijk ineens heel groot en omvat het eigenlijk onze hele manier van samenleven.’

Desalniettemin zou het in Nederland nog tot 1982 duren voordat de Theaterwetenschap haar status als kopstudie volledig ontgroeid zou zijn en het mogelijk werd direct na de middelbare school als student in te stromen. Een groot verschil met landen als Duitsland (Berlijn) en Amerika (New York en Boston), waar Theaterwetenschap zich al vanaf het begin van de twintigste eeuw ontpopte als geheel zelfstandig academisch discipline – doch beide op een geheel andere wijze. Tot op heden is het Amerikaanse model inderdaad veel meer op de praktijk gericht dan het Europese. Eversmann vertelt: ‘Als je in Amerika regisseur of acteur wilt worden, dan kun je naar een universiteit gaan. Daar bestuderen ze ook theater op een wetenschappelijke manier, maar daar zijn die twee min of meer aan elkaar gelieerd. In Duitsland was en is dat niet zo, en is [de Theaterwetenschap] meer een wetenschappelijke discipline die zich bezighoudt met theater en daar een discours over vormt, maar geen opleiding voor mensen die in de praktijk werkzaam zijn.’ Overigens lijkt dit een gevolg te zijn van het verschil in staatsfinanciering: Amerikaanse universiteiten kregen en krijgen nog altijd minder financiële steun en dienen veel meer dan in Europese landen hun economisch en maatschappelijk nut aan te tonen. Interessant hierbij is bovendien de positie die Nederland, en dan met name Amsterdam, inneemt, die een combinatie van beide modellen lijkt te zijn. Gevraagd naar een verklaring voor dit hybridemodel wijst Eversmann op de rol van de Nederlandse theaterwetenschapper en eerste hoogleraar van de leerstoelgroep Dramaturgie aan de UvA, Benjamin Hunningher (1903 – 1991). Hunningher had voor zijn aanstelling in 1964 al enige tijd college gegeven in Amerika en de meerwaarde van praktijkervaring voor studenten gezien. ‘Toen hij in Amsterdam gevraagd

werd om het instituut voor Dramaturgie op te richten, belde hij de minister – dat kon toen nog – en zei: ‘Dat wil ik best doen, maar dan moet ik wel een theater hebben waar mijn studenten aan de gang kunnen gaan.’ Dit theater volgde slechts vier jaar later, in 1968, en speelt nog steeds een belangrijke rol binnen de opleiding Theaterwetenschap. Van der Zalm benadrukt echter wel een essentieel verschil tussen het Nederlandse en het Amerikaanse model: ‘In Nederland dient het theater niet zozeer om regisseur of acteur te worden, want dat is nooit de bedoeling geweest van deze opleiding, en nog steeds niet, maar wel om te ervaren wat het is om op de planken te staan, om niet alleen vanuit een metaniveau naar theater te kijken.’ Om die reden werd de ruimte aanvankelijk ‘onderzoekslaboratorium’ in plaats van ‘theaterzaal’ genoemd.

Wel onderstreept zowel Eversmann als Van der Zalm dat bovengenoemde modellen puur voor analytische doeleinden gebruikt dienen te worden. ‘Eigenlijk is het versnipperder’, begint Van der Zalm. ‘Het meest recente theatergeschiedenisboek dat we gebruiken heet *Histories: An Introduction*. Dit boek laat juist zien dat er zo’n onnoemelijke hoeveelheid benaderingen, domeinen, kijken op, manieren zijn waarmee je het fenomeen theater, of *performance*, te lijf kunt gaan, dat het eigenlijk onmogelijk is om een dichtgetimmerd exposé te geven.’ Er zijn twee elementen die een belangrijke rol gespeeld hebben in de ontwikkeling van het vak: enerzijds de internationalisering (vanaf 1948/1950) en digitalisering die ervoor hebben gezorgd dat kennis gemakkelijker kan worden uitgewisseld, anderzijds het individuele profiel dat elke opleiding heeft. Belangrijke organisaties die genoemd worden zijn de ASTR (American Society for Theatre Research) en de IFTR (International Federation for Theatre Research). ‘Die laatste werd ten tijde van de Koude Oorlog door UNESCO opgezet om onder andere de dialoog met wetenschappers achter het IJzeren Gordijn open te houden. Toen waren het landen die daarin verenigd waren, maar dat is nu allemaal losgelaten. Het is nu echt een internationale organisatie met leden uit Europa, Azië, Afrika en Zuid-Amerika. En de tijdschriften zijn ook internationaal.’

Een dergelijke internationalisering heeft er eveneens voor gezorgd dat twee blinde vlekken binnen de Theaterwetenschap door de jaren heen steeds meer worden aangekaart: eurocentrisme en het gebrekkige onderzoek naar lage cultuur. ‘Theaterwetenschap heeft altijd sterke wortels gehad in de westerse theatergeschiedenis, waarbij Afrika en Azië een soort vergeten domeinen geworden zijn’, stelt Van der Zalm. Dit heeft eveneens te maken met de chronologie die gehanteerd wordt, vervolgt Eversman. ‘Beginnend bij de Grieken en doorgaand naar de Middeleeuwen en Renaissance komen culturen die verder van ons af staan en evenzeer een rijke theatertraditie kennen, niet of weinig aan bod.’ Thematisering op congressen blijft dan ook van essentieel belang, meent Van der Zalm: ‘In de jaren negentig werd er in Amsterdam een conferentie georganiseerd, die juist ging over hoge en lage cultuur, over de populaire theatervormen en theateramusement. En op het moment dat zo’n gezaghebbende organisatie dat agendeert, wordt het ook een topic. Dan neemt iemand daar de leiding in en die ontwikkelt dat tot een specialisme [...] en dan gaan een heleboel mensen daar ook ineens induiken.’

Het internationaliseringsproces blijft overigens niet beperkt tot de onderzoekswereld zelf; ook binnen het onderwijs neemt de waardering daarvoor toe. Zo heeft de UvA een tijd lang de master *International Performance Research* gehad, waarbij er dankzij Europese subsidies een uitwisseling van masterstudenten tussen Amsterdam, Helsinki, Warwick en Belgrado tot stand is gekomen. Hoewel deze master inmiddels niet meer bestaat, is er wel weer een nieuw internationaal verband ontstaan, ditmaal onder meer met Zuid-Afrika en Brazilië – een uitgelezen manier om meer kennis te vergaren over het theater en de theatertradities die daar bestaan.

Nederlands theater voor, tijdens en na *Aktie Tوماat*: vijftig jaar herinnering

Subsidiëring is niet alleen een topic bij theateronderzoek; ook bij het Nederlandse theater zelf speelt financiële ondersteuning een niet te onderschatten rol. Toch was dat niet altijd het geval, weet Van der Zalm: ‘Tot 1940 was theater iets wat financieel gezien zijn eigen broek moest zien op te houden, hetgeen aanleiding gaf tot allerlei problemen’. Dalende bezoekersaantallen voor theater maakte een zekere versimplificering van de onderwerpen noodzakelijk, in de hoop zo nieuwe doelgroepen aan te trekken. Daarmee moesten veel kunstenaars wel inleveren op hun artistieke standaard. Dit veranderde met de Tweede Wereldoorlog, toen de bezetter zich met de podiumkunsten in Nederland ging bezighouden. ‘Er ontstaat dan een systeem met uiteindelijk elf grote gesubsidieerde gezelschappen, dat is allemaal heel hiërarchisch en strak georganiseerd en dat leidt tot enigszins conventioneel toneel’, zegt Van der Zalm. Dit systeem houdt stand totdat in 1969 een groep jongeren in opstand komt onder de naam *Aktie Tوماat*. Tijdens de première van Shakespeares *De Storm*, opgevoerd door de theatergroep de *Nederlandse Comedie*, gooien zij tomaten naar de acteurs. Ze betichten hen van het in stand houden van ‘elitair’ maatstaven en het opvoeren van toneelstukken die maatschappelijke relevantie missen. In plaats daarvan eisen de protesteersders het recht om de theaterruimte naar eigen wens in te vullen en zelf geëngageerd theater te maken – een verlangen dat uiteindelijk wordt ingewilligd via een herverdeling van de subsidiegelden.

Hoewel *Aktie Tوماat* van relatief korte duur was, noemt Eversmann het een belangrijk breekpunt voor het Nederlandse theater. Niet alleen nam het aantal toneelgezelschappen toe, hetgeen leidde tot kleinere en daarmee flexibeler wordende groepen, ook werden vanaf nu veel meer dan eerst de grenzen tussen de verschillende kunsten overschreden. “‘Experiment’ wordt het toverwoord. Het kon niet op in die tijd, er was geld en als je zei dat je experimenten deed met theater, dan was het niet zo problematisch om subsidie te krijgen.’

‘Lange tijd zijn we in Nederland benijd om dat gevarieerde, kleinschalige, lenige theaterbestel’, vervolgt Van der Zalm, terugdenkend aan zijn werkaanstelling bij het Theaterinstituut Nederland – een instituut dat vanwege een tekort aan subsidies inmiddels is opgeheven. ‘We hadden een internationale poot waar buitenlandse voorstellingen, producties en gezelschappen werden uitgenodigd om te kijken hoe wij het hier georganiseerd hadden. Zij waren

altijd zeer onder de indruk en afgunstig op de manier waarop het hier georganiseerd was. Jeugdtheater is toen ook enorm belangrijk geworden. Dat is nog steeds iets waarin we voorop lopen en leidend in zijn, dat is echt van ongekend niveau in Nederland.' Datzelfde geldt voor het gebruik van de theaterruimte, merkt Eversmann op. Hij verwijst daarbij naar de opkomst van het locatie-theater in de jaren zestig en de zogenaamde 'zwarte-doos-theaters' in de jaren zeventig. 'De ruimte, zo werd bij dat laatste gedacht, diende flexibel te zijn, om aangepast te kunnen worden aan de voorstelling en zich bovendien op zo'n manier tot het publiek te verhouden dat structuur en aankleding van de totale ruimte als theateraal middel kon worden ingezet om bij te dragen aan de betekenis van de voorstelling. Je had als het ware hele flexibele ruimtes met flexibele tribunes nodig die je in allerlei gewenste opstellingen kon neerzetten.'

Toch kent *Aktie Tوماat* ook zo haar duistere zijde. Een terugkerend thema is de vraag of de beweging carrières van acteurs en theatermakers heeft verwoest. 'Deze discussie is tamelijk ingewikkeld, maar er zijn natuurlijk ook koppen gerold, het ging niet zachtzinnig', meent Van der Zalm. De *Nederlandse Comedie* is wellicht wel het hardst getroffen door de beweging. 'Ze waren best coöperatief, alleen wilden die actievoerders niet stoppen met actievoeren en dat werd vanuit de theaterwereld wel gevraagd. Er was een analysecommissie, die zat hier beneden [bij de afdeling Theater van de UvA] in het souterrain, en die hadden van de *Comedie* toestemming gekregen om papieren op te vragen en onderzoek te doen naar de programmering, inspraak en salariëring van de acteurs. De *Nederlandse Comedie* was bereid deze inzage te verstrekken, alhoewel ze dan wel wilden weten: is het wetenschappelijk, staat Hunningher er ook achter, dat was allemaal een beetje schemerig. Maar omdat die acties maar doorgingen hebben ze op een gegeven moment gezegd: nou ja, dan stoppen wij ermee en dan zoeken jullie het verder maar uit. En toen is die actie vrij snel doodgebloed.'

Over deze discussie zijn inmiddels meerdere documentaires verschenen waarin ook beeldmateriaal is opgenomen – een van de vele redenen waardoor *Aktie Tوماat* vandaag de dag nog wordt herinnerd. Een andere betreft een tentoonstelling van het Amsterdam Historisch Museum, 'Theater na Tوماat', waaraan Van der Zalm in 2009 zelf heeft meegewerkt. Aanvankelijk had deze ten doel om daar ook de periode voorafgaand aan het protest in op te nemen om zo de tegenstelling tussen wat Van der Zalm het 'deftige, burgerlijke rode pluche theater' en 'het theater van daarna' noemt, te laten zien. Uiteindelijk werd er in de tentoonstelling gefocust op dat laatste, waarbij werd gepoogd het publiek duidelijk te maken op welk gebied die vernieuwingen dan plaatsvonden, en tot wat voor soort theater dat heeft geleid. Voor de herdenking van het vijftigjarige jubileum van *Aktie Tوماat* is er een werkgroep opgericht die bezig is met een mogelijke re-enactment van *De Storm*, maar met de overige plannen zijn Eversmann en Van der Zalm niet bekend. Wel zijn ze enigszins sceptisch over een herdenking in de vorm van té experimenteel theater - wat in principe in lijn zou staan met de ideologie achter *Aktie Tوماat*. Eversmann merkt daarbij op dat dit in de jaren zeventig en tachtig ertoe leidde dat het publiek van het thea-

ter vervreemd raakte. In de jaren 2000 zorgde deze vervreemding er bovendien voor dat politici zich met theater gingen bemoeien. 'Theatermakers werden, in de woorden van Geert Wilders, "linkse hobbyisten" genoemd. Zij dienden meer aandacht te besteden aan de werving van publiek en moesten bovendien een bepaald percentage aan eigen inkomsten genereren.' Ook de aanslagen van 2001 in de Verenigde Staten en in Nederland de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh hebben invloed gehad op het theaterlandschap. 'Theatermakers vragen zich dan toch ineens weer af: waarvoor zijn wij eigenlijk op aarde? En dan zie je dat er een nieuwe generatie opkomt, of dat de jonge generatie zich nadrukkelijker toch weer tot de samenleving probeert te verhouden in het theater. En dan krijg je mensen als Eric de Vroedt die nu artistiek leider is in Den Haag en Marcus Azzini (*Theatergroep Oostpool*), die dus heel nadrukkelijk de vraag stellen: hoe verhoud ik me als kunstenaar tot de gebeurtenissen die zich nu om ons heen voltrekken en op welke manier wil ik daar in mijn voorstelling op reflecteren? En dan wordt er meer en meer gezocht naar de verbinding met de samenleving, met de eigen stad, en ook daarin weer met nieuwe publieks-groepen. Wellicht dat deze uitgangspositie ook een uitkomst kan bieden bij de herdenking van *Aktie Tomaat*.'



Theater Top 5: Theater van de herinnering

Remco Ensel

1. Circus Boltini, Carré (1970-71)

Mijn eerste ervaringen met theater liggen in het centrum van Amsterdam. Ik ben geboren en opgegroeid 'achter Carré'. Ik heb vage herinneringen aan een eerste voorstelling van Swiebertje. Delpher wijst uit dat dit inderdaad rondom mijn vijfde en mijn zesde verjaardag stond geprogrammeerd. Carré is voor mij vooral een herinnering aan het circus dat naar mijn gevoel ieder jaar langskwam. De man die messen en vuur 'at' en door glas heen rolde, verbleef in een caravan voor onze voordeur. 's Middags kon je soms bij Carré naar binnen sluipen voor de repetitie. En dan die geuren van de Arabische hengsten – mijn oudere broer mocht in de stallen helpen! – en de olifanten die buiten langs het water van de Onbekende Gracht stonden. De romantiek van het circus reikt van een gevoel van *tristesse* tot totaal ontzag. Een paar jaar geleden bezocht ik in het plaatsje Baraboo, Winsonsin, thuishaven van de Ringling Brothers, het die dag geheel verlaten *Circus World Museum*.

2. Freek de Jonge, *De Komiek*, Carré (1982)

Op de middelbare school woonde ik inmiddels 'achter de Bijlmer' en stond ik alle dagen op metrostation Weesperplein. Daar hing altijd een handgeschilderde reclame van Carré. Ik herinner mij OFFSMBOET IPPQ DPEF oftewel *Nederlands Hoop in Code* (1979) en de heldere grafische vormgeving van de eerste solo-voorstellingen van Freek de Jonge.

De Jonges eerste voorstelling *De Komiek* (1980) ken ik alleen van een video die ik bekeek in het Theaterinstituut toen ik mijn eindschrijft voor Nederlands over zijn solowerk schreef. De tweede was *De Tragiek* (1981-82) en die bezocht ik in de reprise samen met mijn oudere zus. Waarschijnlijk is dat het eerste theaterkaartje dat ik – als zeventienjarige – zelf heb gekocht. Ik was als puber zeer onder de indruk van het totaaltheater, de verhalen, de filosofische bespiegelingen. Het was De Jonges meest spirituele voorstelling en in de tijd werd gevreesd dat de komiek zich had aangesloten bij een oosterse sekte.

Ergens in het ouder worden ben ik afgehaakt. Mijn binding met Carré werd ook minder. Op mijn achttiende had ik geen geld voor de driedaagse voorstelling van Laurie Anderson, *United States I-IV*. Veel later zag ik mijn idool dan eindelijk in Den Haag en het afgelopen jaar nog eens tweemaal. Als student kon ik weer voor half geld naar het theater.

3. *The Marx Sisters*, *De Brakke Grond*, en *Krenz*, *De Toneelschuur*, *Gezelschap De Koe* (2014, 2018)

Totaal indrukwekkend was *The Marx Sisters* van theatergezelschap De Koe onder wie schrijver en theatermaker Willem de Wolf. Ik zag de voorstelling met dank aan mijn vrouw die ook in dit opzicht meer bij de tijd is en mij zo nu en dan meeneemt. Het stuk is gebaseerd op een mooie biografie van het gezin van Marx. De gezinsgeschiedenis van Marx is verpletterend tragisch en heroïsch: diepe armoede, een dochter die al haar kinderen verliest, twee dochters die gewelddadig om het leven komen en dit alles gekoppeld aan een nietsontziend streven van alle gezinsleden de missie van vader Karl te volbrengen.

Eerder hadden De Koe/De Wolf de voorstelling *Krenz* gemaakt. Ook dit was een historische verhandeling en voorstelling ineen. *Krenz* is opgebouwd rond twee foto's uit 1972, één van Egon Krenz, de laatste secretaris-generaal van de Oostduitse Socialistische Eenheidspartij, en één van De Wolfs vader. Die vader van De Wolf wist nog hoe het was om in klassegebonden vernederingen en kleineringen te zijn opgegroeid. Eenmaal waren de grootouders van De Wolf op een terras neergestreken zonder dat zij na lang wachten werden bediend: 'Uw aanwezigheid wordt niet op prijs gesteld.' Deze terraseschiedenis verbond drie generaties. Opa, vader en kleinzoon Willem waren erdoor lid geworden van 'het rode wrokleger': nu worden we nog uitgelachen maar na de grote ommekeer zou alles anders worden. Ook in *The Marx Sisters* trekt vernedering een nooit meer te herstellen groef door de levens van de dochters: 'Dat komt terug, dat weet je toch? Als je iemand vernedert... We zouden ze eigenlijk moeten waarschuwen. Alle mensen die ons vernederen.' Het was niet zozeer de ideologie alswel loyaliteit die ervoor zorgden dat De Wolf – en de dochters van Marx – trouw bleven aan hun vaders.

4. *William Shakespeare*, *The Merchant of Venice*, *Mike's Badhuistheater* en *The Birthplace*, *Stratford-upon-Avon* (2015)

Na mijn verbintenis aan het NIOD zocht ik naar nieuwe wegen om de verbeelding van Joden te onderzoeken. Het toneel was een voor de hand liggend terrein met Shylock als bekendste 'toneeljood'. Ik bezocht in alle naïviteit een voorstelling in Amsterdam waar het de bedoeling is dat de bezoekers de voorstelling maken. Een groepje van twintig bezoekers zat bij elkaar en de Engelse tekst werd geprojecteerd op een scherm. Per scène werd afgesproken wie welke rol speelde. Zo werd ik het podium opgeduwd juist in de scène waar Shylock tegenover mijn personage de beroemde tekst uitspreekt: *Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions...?* Het was toen ik zelf op het toneel stond dat de kracht van de tekst pas goed tot mij doordrong. Hierna bezocht ik met mijn vader Engeland, waaronder Shakespeares geboortehuis. Het was ons eerste gezamenlijke uitje ooit. Ter plekke stonden twee acteurs klaar om op verzoek een fragment te spelen. Ik koos natuurlijk voor *The Merchant* en de acteurs vanzelfsprekend voor dezelfde claus van Shylock. Dat was emotioneel, zo met mijn vader, luisterend naar een eind

zestiende eeuw geschreven tekst die eeuwenlang had gediend als bron voor Joodse anti- en sympathie.

5. Potasch & Perlemoer. Hofleveranciers, Amsterdams Volkstoneel (1980 via YouTube)

Deze voorstelling heb ik nimmer in het echt gezien! *Potasch & Perlemoer* is een oorspronkelijk New Yorks stuk van Montague Glass dat in 1915 voor het eerst in Nederland werd gespeeld. Twee 'textieljoden' runnen een bedrijfje en zitten ondertussen de hele tijd als een stel Joodse Snip en Snap onvervalste Joodse gein/gijn te maken (zoals het toentertijd in de kranten werd genoemd). Het is duizenden malen opgevoerd, als een Joods Theater van de Lach. Na de oorlog werd een nieuwe versie opgevoerd en in 1980 opnieuw, ditmaal in een musicalversie van Eli Asser – schrijver, *Holocaust survivor* en schoonvader van Freek de Jonge.

In 1993 verscheen een vervolg van de bekende musicalauteur Dick van den Heuvel in een versie voor een amateurgezelschap. In deze versie worden de levens van de compagnons na de Holocaust doorverteld. De ene zat in het kamp, de andere was ondergedoken. Na de oorlog kregen ze van de overbuurman die was opgetreden als de zogenaamde bewariër hun huis niet meer terug, hun winkel evenmin, een lot dat veel Joden na de oorlog ten deel viel.

De voorstelling van Asser staat op YouTube, die van Van den Heuvel heb ik helaas nooit gezien. Volgens de schrijver moet het 'nog ergens in een kast liggen'. Zijn herbewerking laat de kracht van toneel zien. Toneel helpt ideeën en gevoelens uitdrukken die op geen andere manier verwoord kunnen worden. Dat zorgt er ook voor dat door veranderende gevoeligheden bepaalde opvoeringsopvattingen opeens niet meer door de beugel lijken te kunnen. Ooit leek *blackface* iets exotisch – Al Jolson in *The Jazz Singer* – tot je opeens beseft dat het gewoon in Dokkum over straat loopt. Zelf heb ik tweemaal Zwarte Piet gespeeld. Onze gevoeligheden veranderen, maar niet in alle lagen van de samenleving op hetzelfde moment en in dezelfde mate. Dat is intrigerend voor een historicus. Waarom raakten Joodse organisaties in de stress toen *De koopman van Venetië* na de oorlog opnieuw opgevoerd ging worden? Waarom wilde Hans Kesting Othello niet langer als *blackface* spelen terwijl Ko van Dijk decennia eerder probleemloos zijn gezicht zwart schminkte? En wat te denken van circusdieren die door een hoepel springen?

Alumnus

Martin Timmermans



In deze rubriek vertelt een alumnus iets over zijn of haar loopbaan na een studie geschiedenis in Nijmegen. In dit nummer is het woord aan Martin Timmermans (1980), die in 2004 afstudeerde.

In 1999 zette Martin Timmermans zijn eerste stappen in de toenmalige Katholieke Universiteit Nijmegen om aan de studie geschiedenis te beginnen. Het studeren hield volgens Timmermans echter niet enkel blokken en hard werken in. Studeren ziet hij als opstapje voor het latere leven, waardoor het de periode is om uit te zoeken hoe je dit verdere leven vorm wilt geven, wat je erin wilt bereiken en welke bouwstenen je hiervoor nodig hebt. Zijn advies voor de huidige geschiedenisstudent luidt daarom

ook ‘work hard, play hard’, want tijdens je studietijd staat niet enkel je intellectuele ontwikkeling, maar juist ook je persoonlijke ontwikkeling centraal.

Zelf probeerde Timmermans dit advies ook na te leven als student. Al snel merkte hij dat zijn geschiedkundige passie bij de contemporaine en in het bijzonder politieke geschiedenis lag, en realiseerde hij zich hierdoor dat hij hiermee verder wilde in zijn latere leven. Om een stap in die richting te zetten besloot hij stage te lopen bij het aan de universiteit verbonden Centrum voor Parlementaire Geschiedenis en hier ook kort een student-assistentchap te vervullen. Vanwege zijn politieke interesse was dit ontzettend interessant, maar voor zijn verdere loopbaan bleek het minder relevant. ‘Uiteindelijk zijn die activiteiten in het wetenschapsbedrijf voor je loopbaan niet zo zinvol als daar geen vervolg aan zit’, reflecteert hij hierop. ‘Achteraf gezien had ik er misschien meer aan gehad om een stage in het bedrijfsleven of bij een overheidsinstelling te volgen om zo beter zicht te krijgen op het “werkende leven”.’

Dit ‘werkende leven’ was iets waar hij tijdens zijn studie moeilijk zicht op kreeg. Het academische gehalte van de studie Geschiedenis zorgde ervoor dat hij na zijn studie niet opgeleid was voor een specifieke baan of carrière. Hoewel hij wel het vak ‘Historicus en samenleving’ (tegenwoordig: ‘Geesteswetenschappen en samenleving’) kreeg onderwezen, vindt hij een enkel vak hierover vrij beperkt. ‘Het zou goed zijn om aan het einde van de studieperiode er explicieter bij stil te staan om die overgang minder groot te maken,’ geeft hij de opleiding dan ook mee als tip.

Toen Timmermans in 2004 met zijn geschiedenisdiploma op zak de arbeidsmarkt betrad, vond hij het daarom in eerste instantie lastig om aan een baan te komen, al wist hij wel welke kant hij op wilde. Door zijn liefde voor politieke geschiedenis voelde hij zich aangetrokken tot een baan bij de over-

heid. 'Op die manier kan ik twee dingen verenigen die voor mij belangrijk zijn: werken voor de publieke zaak én het politieke spel van nabij meekrijgen.' Van dit laatste had hij ook al in zijn doctoraalscriptie (tegenwoordig: masterscriptie), waarvoor hij parlementaire enquêtes onderzocht, een graantje meegepikt. Hierbij bewaart hij warme herinneringen aan zijn begeleiders Jasper Loots en Carla van Baalen. Ook docenten die geen politieke geschiedenis onderwezen wisten Timmermans te boeien: 'Veel van de docenten waren in mijn ogen gepassioneerde professionals met hun eigen unieke kwaliteiten.' Zo spreekt hij lof uit over Peter Raedts 'vanwege zijn bevlogen wijze van hoorcolleges geven; ik hing altijd aan de lippen van de man als hij ons op donderdagochtend weer meenam door de Middeleeuwen.'

Uiteindelijk kwam Timmermans terecht bij de Documentaire Informatievoorziening (DIV) bij de gemeente Arnhem. Een afdeling die verantwoordelijk is voor de archiefvorming van de gemeente en waar hij als medewerker onder andere mee heeft geholpen met de ontwikkeling van het digitaal en dus papierloos archief. Na drie jaar kreeg Timmermans de kans om hogerop te klimmen als leidinggevende. Deze kans greep hij aan om leiding te geven op verschillende organisatieonderdelen binnen de Arnhemse gemeente, namelijk facilitaire zaken, frontoffice, uitkeringsverstrekking en vastgoedmanagement. Dit laatste onderdeel vond hij dermate interessant dat hij in 2015 besloot de overstap te maken naar de gemeente 's-Hertogenbosch waar een functie afdelingshoofd Maatschappelijk Vastgoed vrijkwam. 'Deze afdeling is verantwoordelijk voor het beheer en onderhoud van gemeentelijke gebouwen en biedt vastgoedadvies en projectmanagement bij nieuwbouw of renovatie,' licht hij toe. Na een succesvolle sollicitatie is hij hier tot op heden werkzaam. Hoewel deze functie in eerste instantie niet veel met geschiedenis te maken lijkt te hebben, is dat toch niet helemaal het geval. 'Mijn afdeling is verantwoordelijk voor beheer en onderhoud, óók van diverse monumenten, waaronder een oud Refugiehuis, de Moriaan (één van de oudste bakstenen gebouwen in Nederland) en de Sint Jans-kathedraal.' Bovendien onderhoudt hij contacten met de heemkundekring van de Kring vrienden van 's-Hertogenbosch, omdat zij het Bolwerk St. Jan en het Bastionder gebruiken bij hun vaarroutes.

Toch is dit niet de baan waar je als eerst aan denkt bij een geschiedenisstudie. 'Mijn eerste baan bij DIV was nog min of meer in het verlengde van de studie, maar alle stappen daarna hebben er inhoudelijk niets of slechts zeer indirect mee te maken.' Dit betekent echter niet dat hij niks van zijn geschiedenisopleiding heeft opgestoken. 'Er zijn vaardigheden die je tijdens de studie leert die je meeneemt in het leven en dus ook in het werk. Het vlot en goed kunnen doorgronden van grote hoeveelheden informatie, een onderzoekende grondhouding en het beargumenteerd innemen en presenteren van stellingen. Dit type vaardigheden in combinatie met academisch denkniveau is per definitie handig.' Het verbaast hem daarom niet dat hij historici overal tegenkomt: 'Alleen al binnen de gemeente 's-Hertogenbosch ken ik, buiten de afdeling Erfgoed, mensen die werkzaam zijn als organisatieadviseur, informatiemanager en HR-medewerker. Hoe divers wil je het hebben.'

Naast vaardigheden heeft Timmermans nog iets anders waardevols overgehouden aan zijn studententijd. Op de vraag wat hem het meest is bijgebleven tijdens zijn studie geschiedenis antwoordt hij met trots 'mijn vrouw'. Als mentorbroertje en -zusje leerden ze elkaar kennen en inmiddels zijn ze al bijna achttien jaar samen. Ze hebben twee kinderen: Stijn (negen jaar) en Janske (zeven jaar). Het opdoen van contacten is volgens Timmermans erg belangrijk tijdens je studie. Hij geeft studenten het advies ook vakken buiten de opleiding zelf te kiezen. Niet alleen omdat je kennismaakt met vaardigheden buiten jouw vakgebied, maar ook zodat je andere mensen leert kennen 'waarmee je vervolgens zinvolle én leuke contacten kunt hebben'.

(Advertentie)

Pen Shop

**Van Welderenstraat 40
Nijmegen
Tel. 024-3229032**



Uit de Ivoren Toren

Publicaties en presentaties

Onder redactie van promovendus Lennart van Heumen en Mechthild Roos (Universiteit van Luxemburg) kwam het boek *The Informal Construction of Europe* over de informele dimensies van de Europese integratiegeschiedenis.

Dr. Sven Meeder bracht samen met Erik Goosmann (Universiteit Utrecht) de monografie uit getiteld *Redbad: Koning in de marge van de geschiedenis* (Houten: Spectrum, 2018). Het boek over de Friese koning Radboud schreven zij o.a. naar aanleiding van de gelijknamige film *Redbad* (2018). In de monografie willen de historici de verbeelding van Radboud door de geschiedenis heen schetsen, en laten zien hoe historici met problematische historische bronnen werken, hoe het verleden te pas en te onpas wordt ingezet om een eigen politieke of sociale boodschap te verkondigen, en welke krachten hierbij werkzaam zijn

Dr. Floris Meens en Tom Sintobin redigeerden de bundel *Gender, Companionship, and Travel. Discourses in Pre-modern and Modern Travel Literature* (London/New York: Routledge, 2019). De bundel vormt een interdisciplinaire geschiedenis van genderdiscoursen in reisliteratuur.

Dr. Jan Baetens en dr. Dries Lyna redigeerden de bundel *Art Crossing Borders. The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914* (Leiden: Brill 2019). Hierin onderzoeken zij de ontwikkelingen van de negentiende-eeuwse kunstmarkt in relatie tot nationalisme en internationale bewegingen.

Onderzoek

Prof. dr. Maaïke van Berkel verwierf in VICI-beurs voor onderzoek naar watervoorziening in het Middeleeuwse Midden-Oosten tussen de zevende en vijftiende eeuw. Watervoorziening is de grootste uitdaging waarmee het waterarme Midden-Oosten kampt. Desondanks waren premoderne stedelijke samenlevingen in staat hun talrijke bewoners van drinkwater te voorzien. Van Berkel gaat onderzoek doen naar de condities voor duurzame watervoorziening door de succesvolle (en minder succesvolle) strategieën en praktijken van het premoderne Midden-Oosten te analyseren.

Dr. Dries Lyna, Prof dr. Jan Kok en dr. Coen van Galen kregen hun projectaanvraag *Life after Slavery: Setting the Research Agenda of Slave Histories in the*

Global Era, 1750-1900 gehonoreerd in het kader van de nieuwe Radboud-Glasgow Collaboration Fund. Samen met onderzoekers van de University of Glasgow zullen ze het potentieel van Big Data bestuderen voor onderzoek naar de levenservaringen van vrijgelaten slaven en hun families in de Nederlandse, Britse en Portugese koloniale gebieden (1750-1900).

Dr. Jan Kok en dr. Coen van Galen hebben met het project *Saving the Future of Surinamese History* een beurs ontvangen van de Gerda Henkel Stiftung. Deze Duitse stichting betaald een project om bevolkingsarchieven in Suriname te restaureren en te digitaliseren. De Radboud Universiteit werkt hierin samen met de Nationale Archieven van Suriname en Nederland en de Anton de Kom Universiteit van Suriname.

Dr. Carla Hoetink en Prof dr. Wim van Meurs hebben in opdracht van de Nederlandse overheid een (vertrouwelijk) beleidsevaluatieonderzoek uitgevoerd met een team van tien masterstudenten (Politiek & Parlement, Geschiedenis en Actualiteit), alumni en promovendi. Het onderzoek duurde van oktober tot februari en omvatte o.a. veertig interviews met beleidsmakers en politici.

ReMA-studente Doortje Swaters voert onder begeleiding van Merel Ritskes-Hoitinga en Prof dr. Wim van Meurs een onderzoek uit naar de historische oorsprong van medische regels en praktijken van dierproefonderzoek.

Lezingen, congressen en projecten

Lotte Jensen en Wim van Meurs organiseren op 23 mei een workshop over de vraag: Wie draagt de kosten van maatregelen (preventieve adaptatie en wederopbouw/compensatie) tegen de gevolgen van natuurrampen en natuurgeweld? En denken we daar nu anders over dan onze voorouders?

De leerstoelgroep Politieke Geschiedenis organiseert op 26/27 juni een workshop over de alledaagse realiteit van beleidsvorming en -implementatie tijdens de Tweede Wereldoorlog in Nederland. Dus thema's als onderwijs, sociale zorg, zedenwetgeving, rechtspraak en natuurbescherming in plaats van bezetting, collaboratie, verzet en bevrijding.

Prof. dr. Wim van Meurs en junior onderzoeker Dana van Beurden organiseren in Nijmegen in de week van 17 juni de tweede Nederlands-Duitse projectweek met studneten van de HAN, de Universiteit Duisburg-Essen en de Hochschule in Kleef. De deelnemers zullen gezamenlijk grensoverschrijdend onderzoek uitvoeren naar onderwerpen als de spoorverbinding tussen Nijmegen en Kleve of de Nederlandse naoorlogse annexatie van de gemeente Elten. Niet alleen historische thema's, maar ook actuele thema's zoals grensoverschrijdende reddingsdiensten, de Euregio en het gemeenschappelijk energiebeleid komen

aan bod.

Promoties en oraties

Aad Haverkamp heeft in februari succesvol zijn proefschrift verdedigd over levensverhalen van Nederlandse topsporters, getiteld: *Biografieën in beweging. Een cultuurhistorische analyse van levensverhalen van Nederlandse topsporters, 1928-2014*. Het proefschrift *Biografieën in beweging* biedt inzicht in de belangrijkste ontwikkelingen van het genre van de sportbiografie tussen 1928 en 2014 en plaatst deze in een historische context. Het laat zien waarom het aantal sportbiografieën met name in de laatste decennia sterk is gegroeid, maar vooral ook hoe en onder invloed waarvan de manier van schrijven over sporters gaandeweg is veranderd.

Brigitte Weusten promoveerde in mei 2013 bij Marit Monteiro (RU) en Solange Leibovici (UvA) op het proefschrift *Over een vogel die zich niet liet kooien. Leven en werk van John Baptist Knipping (1899-1973)*. Het boek is een biografie over het leven van de franciscaan John B. Knipping.



Auteursinformatie

Artikelen

Mimesis. Oorsprong en impact van het Oudgriekse theater

Ronald Blankenburg promoveerde in 2015 op een proefschrift over metrum en ritmiek in Homerus' prosodie, en publiceerde over tragedie, Aristoteles' dierwerken en Oudgriekse taalkunde. Hij is als docent verbonden aan Marianum Groenlo en als onderzoeker aan de afdeling Griekse en Latijnse Taal en Cultuur van de Radboud Universiteit Nijmegen.

'Waerom hebje men swart emaeckt?' Humor en de beeldvorming van de Duitser in de Klucht van de Moffin (1642)

Karlijn Luk (1992) is onderzoeksmasterstudente Historical, Literary and Cultural Studies aan de Radboud Universiteit te Nijmegen. Tijdens de master heeft zij stage gelopen op de afdeling Geschiedenis van de University of Sheffield, waar zij onderzoek heeft gedaan naar vroegmoderne humor. Tevens is zij sinds 2018 medeoprichter en –voorzitter van de onderzoeksgroep Humour Studies Initiative Nijmegen (HSIN).

In kaart gebracht. Een digitale theatergeschiedenis van Amsterdam GIS als brug tussen distant en close reading

Charlotte Vrieling (1994) studeerde Romaanse talen en culturen aan de Radboud Universiteit in Nijmegen en aan de Université Paris-Sorbonne, gevolgd door een Research Master in Literary Studies in Nijmegen. Tijdens haar studie liep zij tevens stage bij de Werkgroep Achttiende Eeuw en aan de Université Grenoble-Alpes. Tegenwoordig werkt zij aan de Universiteit van Amsterdam als Pre-PhD fellow in Theatergeschiedenis, waar zij binnen het CREATE onderzoeksteam het pilotproject "Tipping Point 1800. The repertoire of the Amsterdam City Theatre in transition from monopoly to free market" ontwikkelt.

Vaste rubrieken

Interview

Rob van der Zalm is als universitair docent verbonden aan de Leerstoelgroep Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Hij promoveerde in 1999 op een onderzoek naar de enceneringsgeschiedenis van Ibsen in Nederland en was daarnaast – als specialist op het gebied van de Nederlandse theatergeschiedenis – lang werkzaam bij Theater Instituut Nederland (TIN), dat eind 2013 werd wegbezuinigd. Daarnaast heeft hij meegewerkt aan diverse tentoon-

stellingen, waaronder Theater na Tomaat (2009) en Wie is de nar? Spelen met de macht (2012).

Peter Eversmann studeerde Kunstgeschiedenis voordat hij zich in theater ging specialiseren. Hij is als universitair docent verbonden aan de Leerstoelgroep Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is evenzeer vice-president van de International Federation for Theatre Research (IFTR).

Theater Top 5

Remco Ensel (1965) is universitair docent Cultuurgeschiedenis van de Nieuwste Tijd aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij studeerde Antropologie (1990) en Geschiedenis (1992) aan de Universiteit van Amsterdam. In 1988 volgde een promotie in de sociale wetenschappen. Tussen 2010 en 2014 was hij gedetacheerd aan het NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies. Ensel houdt zich bezig met onderzoek naar in- en uitsluiting en de aantrekkingskracht van identiteit in de moderne tijd en de doorwerking van het verleden.



ONDERWIJS EN BEURZEN IN ROME

Volg een cursus of doe onderzoek aan het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome!

VOOR WIE? Uitblinkende **studenten en jonge onderzoekers** verbonden aan Nederlandse universiteiten

WAT? **12 CURSUSSEN** per jaar op locatie in Rome, waaronder de interdisciplinaire BA-cursus *Roma Caput Mundi*, gespecialiseerde MA-cursussen en bijzondere Masterclasses

STAGES EN TRAINEESHIPS om praktijkervaring op te doen als onderzoeker

BEURZEN voor MA studenten, promovendi en postdocs die onderzoek doen in Rome

STIPENDIA voor afgestudeerden en gepromoveerden die een project voorbereiden

MEER INFO www.knir.it



MASTERCLASS



**José van Dijck: Social Media
and Political Governance**

25 MAART - 1 APRIL 2019

CURSUS



The Vatican inside Out

1 - 15 APRIL 2019

CURSUS



**Art Patronage
Old and New**

29 APRIL - 13 MEI 2019

PRACTICUM



Drone Archaeology

13 MEI - 2 JUNI 2019

MASTERCLASS



**Birgit Meyer: Religions and
the Image Question**

20 - 27 MEI 2019

MASTERCLASS



**Frits van Oostrom: werken
in de (geestes)wetenschap**

14 - 23 JUNI 2019

