

ceerde, valt wel wat lang uit (103-107) en de opsomming van de leden van het letterkundig genootschap 'Voor het mensendom' lijkt mij iets te veel van het goede (126).

Zoals gezegd geeft dit boek — terecht — geen inpassing in een breder theoretisch stads-historisch kader. Toch heeft de auteur mijns inziens te weinig gezocht naar een thema, perspectief of rode draad om het boek wat meer lijn te geven. Naar mate het verhaal vordert en speciaal in deel III (1787-1850) wordt het betoog fragmentarischer en is het soms lastig bepaalde ontwikkelingen te plaatsen. Toch dienen zich thema's aan die als rode lijn gebruikt kunnen worden. Om er één te noemen: de verhouding tot buurman en grote broer Amsterdam. Deze relatie was en bleef actueel en komt derhalve vaak ter sprake. Soms was Weesp stad onder de rook van Amsterdam in andere tijden voorpost van Amsterdam. Zonder spanning was de verhouding echter nooit. Misschien had een beschrijving vanuit een dergelijk perspectief meer lijn in het betoog kunnen brengen. Deze geschiedenis van Weesp blijft echter in zijn soort een goed en vlot verteld boek, dat een breed publiek zal aanspreken.

R. van der Woude

R. L. Erenstein, ed., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam: AUP, 1996, xxiv + 915blz., ISBN 90 5356 112 9).

Dit boek behandelt in 120 bijdragen, gekozen rond 'evenementen', de theatergeschiedenis der Nederlanden. De opzet is ontleend aan een in 1993 verschenen Nederlandse literatuurgeschiedenis, die weereen navolging was van Dennis Holliers Franse literatuurgeschiedenis uit 1989. Qua lijvigheid mag hier wel van een historische *Rocky III* gesproken worden. Wat voor de meeste vervolgfيلمs geldt gaat echter ook op voor dit boek: méér geschetter bij verlies aan kwaliteit. De rijke maar niet altijd inzichtelijke illustratie kan de zwakte van het geheel niet verhullen.

Het is in dit bestek ondoenlijk recht te doen aan elke bijdrage, ook al overlappen ze elkaar nog zo sterk (drie auteurs richten zich met drie tegenstrijdige interpretaties op de 'ghesellen vanden spele'; drie auteurs delen mede dat Napoleon mw. Wattier bewonderde etc). Detailkritiek en het opsommen van 'missers' zijn ook niet zinnig. Pers-recensies beperkten zich hoofdzakelijk hiertoe. Men moet zich dan ook afvragen waarom dit boek, na Worps werk uit 1904 het eerste uitgebreide overzicht over de toneelgeschiedenis, hoofdzakelijk dergelijke reacties heeft opgeroepen. Een helder organisatorisch uitgangspunt had de journalisten toch kunnen doen inzien waarom niet al hun troetels in het boek voorkwamen? Aan een helder uitgangspunt ontbreekt het evenwel ten enen male (reeds in de openingspassage moet 'toneel-spel' als handelingsvorm en als tekst doorelkaar gebruikt zijn, wil de passage zinnig worden; er blijkt in de inleiding, pagina xxiii, een nogal schokkende onwetendheid over de betekenis van de in de cultuurgeschiedenis en -sociologie gebruikte concepten 'productie, distributie, receptie'; het begrip 'post-modern' wordt ijdel gebruikt, etc. etc). Het resultaat is de ongestructureerde brij die het boek is geworden: 'tot wezenlijk inzicht in aard en functie van het toneel leidde deze verzameldrift nauwelijks', kon ik, na lezing, de inleiding met instemming citeren (xx).

Mijn hoofdbezwaren in grote 'lijnen en patronen'. Ten eerste. Het ontbreekt de theatergeschiedenis aan een goed doordachte periodisering die uitgaat van het eigen object. Dit boek hangt impliciet nog op (achterhaalde) periodiserings-kaders van de negentiende-eeuwse literatuur- en kunstgeschiedenis. Een alternatief was geweest om het theaterleven op macro-niveau te segmenteren in drie hoofdtypen die vaak ook fasen blijken: de eerste (voor-modern), waarin theater gebonden (zelfs gelegitimeerd) wordt door festiviteit en nauwelijks commercieel is; de tweede ('vroeg-modern') waarin een commercieel ('beroepsmatig') theaterleven

ontstaat, dat door de zwakte van de vraagkant nog festief gebonden blijft en een derde, de 'moderne', waarin theatrale gemakkelijkheden goederen zijn op een markt van vraag en aanbod (los van de festieve kalender en commercieel). Men kan zich dan afvragen of het huidige subsidietheater dan *per se* 'post-modern' is. Geen van de bijdragen uit de Middeleeuwse periode expliciteert de festieve band van het theater (Ten aanzien van functie en ontwikkeling geldt het ontbreken van helderheid en structuur—zelfs lang achterhaalde theses als de 'evolutie van het theater vanuit de kerk', de 'ontdekking (!) van het liturgisch drama' en het gebruik van professionele 'mimen' in kerkelijk drama duiken weer op in bijdrage 1. Niemand wijst erop dat de groei van 'religieuze' theatrale activiteit vanaf de veertiende eeuw samenhangt met de implementering van de besluiten van Lateranen-IV in 1215); de noodzaak tot rondreizen vanuit de structuur van 'de markt' en de groei van overheidsbemoeienis bij doorzettende commercialisering worden niet besproken (Ruitenbeek meent dat in 1813 de censuur is opgeheven die bij Van Gaal pas vanaf 1851 bestaat, 375, 641 — beide mededelingen onjuist: de Franse censuurregels blijven, zij het aangepast en niet zo rigide toegepast nog een tijdlang gelden, terwijl met de nieuwe gemeentewet van 1851 de censuur alleen opnieuw wordt geregeld); de rol van de toneelgenootschappen bij de 'modernisering' en, soms direct daarmee in samenhang, de exploitatie van commercieel theater in 'de provincie' rond 1800, worden schromelijk verwaarloosd; er wordt ternauwernood ingegaan op de functionele differentiatie van de 'moderne' (zie boven) theatrale infrastructuur (al sinds ca. 1830), mede onder invloed van de anti-kermis beweging (Bloms artikel blijft oppervlakkig en anekdotisch, Van Gaal blijkt op het gebied van provinciaal theater nauwelijks thuis: zijn bijdrage mist diepgang en historisch perspectief); noch op de effecten van structurele subsidiering en — na de subsidiepolitiek — de relatie tussen gesubsidieerde en niet-gesubsidieerde theatervormen. Er is nauwelijks aandacht voor wat deze drie types, gezien als wisselende productie-contexten, voor publiek en receptie betekenen, etc., etc., etc.

Ten tweede. Er wordt — en dat is toch wel zeer merkwaardig in een theatergeschiedenis— ternauwernood structurele aandacht besteed aan de geschiedenis van het commerciële acteren (dus, het spelen voor je dagelijks brood en de vraag of en wanneer dit een professie werd) en van het commercieel theaterbedrijf. De belangrijkste stoot daartoe vindt elders in Europa plaats van de veertiende tot de zestiende eeuw. Dit gebrek aan professionele historische aandacht leidt tot frases als 'De professionals onder hen zullen toch tamelijk allround geweest zijn' (22), in een bijdrage die in dit fraai Nederlands opnieuw de abele spelen verbindt met 'professionele theatergroepen' op uitsluitend dubieuze tekstkenmerken. Zolang de kwestie van het 'professionaliseren van het toneel' nog vanuit teksten benaderd wordt en een redactieraad toelaat dat over (beperkte) financiële bronnen elkaar volstrekt tegensprekende en van anachronismen aan elkaar hangende interpretaties aan de lezer worden gepresenteerd zijn we nog ver van inzicht op dit punt.

Ten derde. Tenslotte vraagt men zich niet expliciet af wanneer, door wie en waarom de term 'Kunst' aan een selecte hoeveelheid theatrale gemakkelijkheden is verbonden — oftewel, hoe het veld van theatrale gemakkelijkheden ook in termen van cultureel kapitaal is gedifferentieerd.

Henk Gras

J. C. H. Blom, R. G. Fuks-Mansfeld, I. Schöffner, ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam: Balans, 1995, x+ 502 blz., f85,-, ISBN 90 5018 296 8).

Een vooral op literatuur gebaseerd, ook voor een ruimer publiek toegankelijk overzichtswerk. Zo wilde het de Commissie voor de geschiedenis en cultuur van de joden in Nederland die in