HET TONEEL IN DE AMSTERDAMSE SCHOUWBURG VAN 1637

DOOR

B. HUNNINGHER

MEDEDELINGEN DER KONINKLIJKE NEDERLANDSE AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN, AFD. LETTERKUNDE

NIEUWE REEKS, DEEL 22, No. 4

1959

N.V. NOORD-HOLLANDSCHE UITGEVERS MAATSCHAPPIJ

AMSTERDAM

De illusie van het toneel is gebaseerd op conventies, die slechts langzaam en meestal ongemerkt veranderen. Vandaar dat oude theaterafbeeldingen de latere beschouwer, die aan andere afspraken in de dramatische kunst gewend is, veel moeite opleveren bij hun interpretatie. Zeker hebben zij de tijdgenoot ruimschoots omtrent de feitelijkheden van de toneelbouw ingelicht en misschien zelfs soms nog iets gesuggereerd van de tover der voorstelling; maar voor hem die niet meer tot hun gemeenschap behoort, betonen zij zich doorgaans stroeve getuigen, wier al te karige mededelingen om verschillende redenen schier evenveel vragen doen stellen als zij antwoorden geven. Legt men bijvoorbeeld 17e en 18e eeuwse schetsen en gravures van het Teatro Olimpico [1]) naast de moderne foto's van deze renaissance-schouwburg, welk een geheel andere werkelijkheid doet zich daarbij dan op! Kennelijk „lezen" wij de realiteitsverbeeldingen van weleer anders en in ieder geval op minder efficiënte wijze dan onze voorouders het deden.

Wat het toneel betreft, komt daar nog bij, dat wij slechts ten dele bekend zijn met zijn vroegere werkelijkheid en voor een goed verstaan zo veel meer nodig hebben dan de halve woorden, waarmee de tekenaar of schilder uit vroeger eeuw voor zijn tijdgenoten kon volstaan. Vandaar dat een stuk als de Witt's beroemde schets van het Swan Theatre de moderne onderzoeker tot een haast zelfde mate van wanhoop als van dankbaarheid brengt. We hebben hele woorden nodig, en noch Hollar's en Visscher's stadsgezichten van Londen, noch Henslowe's inventaris en bouwcontracten, noch boekvignetten als voor *Roxana* en *Messalina* zijn aanvulling genoeg om de vergane werkelijkheid vast te stellen van het toneel in Shakespeare's dagen. Hijzelf onthield zich van iedere directe scènische aanwijzing [2]). Hoe verbaasd en waarschijnlijk geamuseerd zou de Witt zaliger opkijken als hij eens even een blik kon slaan op het strijdgewoel der in- en exegeten rondom zijn snelle schetsje.

---

[1]) Vgl. Giovanni Montenari, *Del Teatro Olimpico*, Padua, 1749 en Ottavio Bertotti Scamozzi, *L'Origine dell' Accademia Olimpica di Vicenza*, 1790, Vicenza, Ta II.

[2]) Goede reproducties van beide gravures zijn te vinden in John Cranford Adams, *The Globe Playhouse*, Cambridge, U.S.A. 1942; vgl. ook de publicatie van The Folger Shakespeare Library te Washington D. C. *The Shakespearian Theatre*; voorts o.a. W. J. Lawrence, *The Physical Conditions of the Elizabethan Public Playhouses*, Cambridge U.S.A., 1927, G. F. Reynolds, *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theater* 1605–1625, New York, 1940 en A. M. Nagler, *Shakespeare's Stage*, New Haven, 1958. Voorts *Henslowe Papers, Being documents supplementary to Henslowe's Diary*, ed. by Walter W. Greg, M. A. London, 1907, spec. blz. 4 vlg.

Met Vondel's toneel schijnt het er wel wat beter voor te staan. Er zijn de gravures van S. Savry, de plattegrond naar het ontwerp van Jacob van Campen door P. Vingboons getekend [1]) en het schouwburginterieurtje van H. Jurriaensz. van Baden [2]). Voorts zijn er mededelingen van stadsbeschrijvers, enige rekeningen en ook nog wat picturaal en grafisch werk, dat als indirecte getuigenis toch misschien wel een beetje kan meetellen. Tezamen scheen het mij voldoende om, geholpen door onze kennis van andere Europese theaters in die periode, vast te stellen, hoe dit toneel werd gebruikt en wat met zijn kunstmethoden werd nagestreefd [3]). Er bleef echter de vraag of het mogelijk zou zijn met de verstrekte gegevens de feitelijke toestand van deze schouwburg, of althans van dit toneel zo exact te bepalen dat een onomstotelijke reconstructie kan worden gemaakt. Tenslotte schreven onze toneeldichters tussen 1638 en 1664 ongetwijfeld met een eventuele opvoering op dit toneel voor ogen en het belangrijkste deel van Vondel's dramatisch werk ontstond in deze periode. Voor een juist begrip van de toneelkunst dier jaren kan het niet anders dan van belang zijn om de poging tot een nadere precisering althans te wagen.

Uit den aard der zaak is het daarbij nodig het bovenvermelde materiaal op de keper te beschouwen [4]). Daar het hier voor alles om maten en verhoudingen gaat, belooft de *Grontteekening* het meeste resultaat, vooral wanneer de toneelgravure er naast wordt gelegd. De opening dan van het min of meer trechtervormig toneel beslaat er iets onder vijftig Amsterdamse voeten, gemeten naar de „Maat van 80 gemeene Amsterdamsche voeten", die onder de plattegrond is aangegeven [5]). Van die voorkant past men twintig voet af naar de fond, die zich tussen de pilasters h en n strekt over een en twintig voet. Bijna zeven voet liggen tussen deze toneelwand en de muur van het gebouw.

Deze afstand is voor de beweging der acteurs rijkelijk ruim, althans in verhouding tot de diverse passages die elders om en op dit toneel voor hen gemaakt waren. Acoustische redenen kunnen hier niet gegolden hebben; er hadden dan openingen in dat achterdécor moeten zijn aangebracht. Dergelijke geluidsproblemen bestonden bovendien in het geheel niet, daar de speelplaats zelve al

[1]) Door W. van der Laeghe in 1658 gegraveerd en door Isaak Lascaille uitgegeven.

[2]) Zie S. J. Gudlaugsson, „Jacob van Campens Amsterdamse Schouwburg door Hans Jurriaensz. van Baden uitgebeeld", *Oud-Holland*, LXVI, 1951, blz. 178 vlg.

[3]) Zie mijn bijdrage in *Het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 9 (Bussum, 1958) „De Amsterdamse Schouwburg van 1637. Type en karakter".

[4]) Voor het merendeel van het illustratie-materiaal zij naar deze juist vermelde studie verwezen.

[5]) 1 Amsterdamse voet = 0.283 M.

bizonder ondiep was: ongeveer zes meter. Tegen een uitbreiding met enige voeten kan generlei bezwaar hebben bestaan, te minder daar de diepte van het auditorium op de plattegrond nog geen negen meter bereikt en de verste toeschouwer boven op het balcon dus op ongeveer twaalf meter afstand van het toneel zat. Echter werd het toneel niet vergroot, en dat niet terwille van het ge-arceerde blok waar van der Laegh wat onnodig „Achter het Tooneel" in heeft gegraveerd.

Evenals de troon, de pilasters, stutten, trappen en het overige ge-arceerde was dit een vaste bouw. Misschien stonden hier mecanieke onderdelen van het toneeltoestel in, de takels en tegenwichten bijvoorbeeld van de lift uit de hemel, waarmee men op het toneel zelve „in schijn van tusschen door stralende wolken, verscheyde *Perzonaedjen* tevens kon doen afdalen, en weder opnemen" [1]). Bij zulk kunst- en vliegwerk denkt men tevens aan de twee grote zinkluiken in de toneelvloer, die daarom natuurlijk ook tenminste een hoogte van 1 M. 80 moest hebben, zoals Savry en van Baden ook min of meer aangeven. Het mecaniek dezer losse luiken was zo dat ze „met katrollen, en de verschijnende geesten, opgehezen, en hun werk op 't tooneel verricht hebbend, met de zelve tevens weder neêr gelaten (konden) worden" [2]). Nu is het mogelijk dat de windassen, raderen, blokken en andere machinerieën, die deze toestellen in werking brachten, opgesteld waren *Achter het Tooneel.* Wanneer men echter bedenkt dat dit merendeel houtconstructies waren die allesbehalve geruisloos werkten, dan lijkt niet plaatsing vlak achter de acteurs maar ergens in de kelder waarschijnlijk.

Een ruimte van zes bij negen voet kan bovendien weinig bevatten: de kaapstanders, trommels, katrollen, die hier nodig waren, eisten waarschijnlijk meer ruimte, en zeker de mannen die hen moesten bedienen. Om „de *Fame*, of het *Gerucht*, de Winden, Arenden en diergelyke, uyt de lugt neder, en vooruyt (te laten) schieten, dat d'aanschouwers, die zulks ongewoon zijn, door de schielickheyt doet verschrikken" [3]), daarvoor komt heel wat toestel kijken. Dit wonderwerk doet sterk denken aan wat Sabbattini in het 45ste hoofdstuk van zijn 2e Boek [4]) beschrijft: „hoe een wolk neer te laten, die van het uiteinde van de hemel steeds meer naar voren naar het midden van het toneel komt, met personen erop".

---

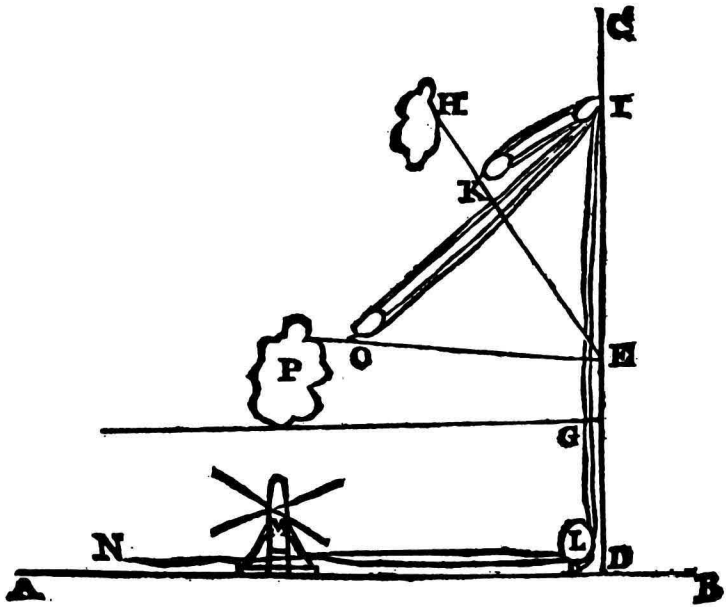
[1]) T. van Domselaer, *Beschrijvinge van Amsterdam*, Amsterdam, 1665, blz. 206; zie bijlage III.

[2]) *Historische Beschryvinghe van Amsterdam* door Dr. O. D(apper), Amsterdam, 1663, blz. 443; zie bijlage II.

[3]) Zie bijlage III.

[4]) Nicolo Sabbattini, *La Pratica di Fabricar Scene, e Macchine ne' Teatri*, Ravenna, 1637, blz. 145; zie bijlage I.

We zullen zijn beschrijving hier niet volgen — al moge ze ter illustratie van wat nodig was en dus ook in de Amsterdamse schouwburg verwacht kan worden als bijlage worden toegevoegd. We vermelden slechts dat Sabbattini vier tot acht man requireert alleen voor het draaien van de windas. In een hokje van 2 M. bij 2 M. 50 hadden ze naast de eventuele machines zeker geen plaats om zich met de nodige krachtdadigheid te wenden en te keren. Sabbattini voegde twee schetsen toe, waarvan de snelst verstaanbare hierbij wordt weergegeven: de wolkverschijning H daalt op



de gaffel HE als P neer op de toneelvloer G. Sabbattini's handboek kwam uit nadat van Campen zijn schouwburg gemaakt had; maar wat de Italiaan uiteenzette, was nieuw noch origineel doch enkel de neerslag van de algemene ervaring en het algemeen gebruik [1]). Al zal de Amsterdamse godenlift vanwege de troon tussen hemel

[1]) Joseph Furtenbach, die waarschijnlijk ongeveer in dezelfde jaren als Jacob van Campen Italië bereisd had, geeft in zijn *Mannhafter Kunst-Spiegel*, Augsburg, 1663, een soortgelijke schets; vgl. ook Edward Carrick, „Theatre Machines in Italy" in *Architectural Review*, LXX, 1931, Westminster, blz. 9 vlg. en blz. 34 vlg.; het daar beschreven toestel stamt waarschijnlijk uit de omgeving van Torelli en behoort daarmee definitief tot een anders geaarde toneelkunst, die pas in 1665 te Amsterdam werd geïntroduceerd; cf. Hélène Leclerc, *Les Origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946.

en toneelvloer niet op precies dezelfde wijze hebben gewerkt als Sabbattini aangeeft en zeker wat ingewikkelder zijn geweest, aan de methode heeft een soortgelijk principe ten grondslag gelegen. Dit betekent dan dat de krachtbron ongetwijfeld onder of terzijde onder het toneel was geplaatst. Door de ruimte *Achter het Tooneel* liepen dus enkel de kabels van het toestel of bewoog zich een hefboom als Sabbattini op zijn andere schets aangeeft. Werd de lift niet gebruikt, dan konden takels, touwen en gaffel allicht weggenomen of tegen de achtermuur verdekt opgesteld worden.

Sabbattini geeft in het 17de hoofdstuk van hetzelfde Boek aan hoe de valluiken in de toneelvloer het best te bedienen zijn: het geschiedt geheel van onderen en ook daarvoor was dus vaste machinerie in de ruimte *Achter het Tooneel* geheel overbodig. Het schijnt daarom niet te gewaagd aan te nemen dat dit vak inderdaad soms voor het wondertoestel gebruikt werd, maar bij tijd en wijle ook daarvan geheel ontdaan en leeg kon zijn. Het blijkt bovendien dat er geen aanleiding is om aan te nemen, dat gemeld toestel de zeven voet diepte noodzakelijk maakte die deze ruimte bezat. Eerder zal de bruikbaarheid van de hemelétage bovenop de dimensies hebben voorgeschreven.

Bezien we nu dit onderdeel van de *Grontteekening* nader, dan blijken bij j en m twee lijnen getrokken, die natuurlijk hetzelfde aangeven als bij de *Troon* daarvoor: er zijn hier aan weerszijden twee treden geweest. Waren ze even breed en diep als die van de *Troon* — als de plattegrond indiceert — dan had dus *Achter het Tooneel* een vaste vloer die een trede lager lag dan het podium daarvóór. In werkelijkheid kunnen het zelfs twee treden geweest zijn, want de gravure stelt de zetel één hoger dan de plattegrond. Het is natuurlijk dadelijk een vraag of men veel aan het tredental van dergelijke verhogingen moet hechten. De variatie zal wel in verband hebben gestaan met het gebruik van dit paviljoen.

Diende het als baldakijn met heerserszetel dan zullen alle treden gebruikt zijn; bezigde men het als *mansio* of „huisje" en hadden er verscheidene personages in op te treden, dan werden allicht een of meer treden weggenomen. Een niveauverschil met *Achter het Tooneel* is dus niet noodzakelijk, temeer niet omdat zulke platformen evenzeer verhoogd kunnen worden als zij kennelijk verlaagd werden [1]).

De aanduiding der twee treden bij j en m geeft in ieder geval aan,

---

[1]) De bekende aantekeningen bij een exemplaar van Vondel's *Gebroeders* (nu in het bezit van de Koninklijke Bibliotheek; zie W. B. uitgave, III, blz. 901) noemen onder „toestel in de gebroeders" onder meer „'t soldertjen op de troon", een plankier dus dat zowel de volledige verhoging als een deel ervan omvat kan hebben.

dat *Achter het Tooneel* een podium was, we weten nu: een vaak leeg podium. De gevolgtrekking schijnt dan niet te boud dat het décorscherm met nis achter de troonzetel weggenomen kon worden, waardoor een veel diepere speelplaats ontstond, die bij het polytopisch gebruik van het toneel voortreffelijk als open hal of met zijschutten, eventueel met gordijnen, als interieur-huisje dienst kon doen. Bovendien kwam dit bizonder wel van pas bij het tableau-vivant, dat als intermezzo in de vertoning zo zeer geliefd bleef, doch ook om der wille van zichzelf toeschouwers trok [1]). Savry heeft er enigen vastgelegd, die bij de vredesfeesten in 1648 zijn vertoond en wel — naar mij dus voorkomt — in deze ruimte [2]). Het is tenslotte duidelijk, dat de gordijnen op de toneelgravure aangegeven voor de troonruimte van slechts vier voet diep moeilijk ter afsluiting van een koninklijke kiekkast gediend kunnen hebben en enkel als draperie om de hoge zetel fungeerden. Wanneer men echter door combinatie van *Troon* en *Achter het Tooneel* een „huisje" maakte, dat voor de presentatie van velerlei bizonder dienstig was, dan hadden die gordijnen weer een ruimte af te sluiten en waren daarvoor in het polytopisch systeem der opvoering ook onmisbaar.

Terzijde van de *Troon* zijn nu op de *Grontteekening* de pilasters h en g links met de pilaar e aangegeven, rechts de pilasters n en p met de pilaar r. Het is duidelijk dat h en n een dubbele functie hadden: aan hen werden de achterschermen bevestigd, terwijl bovendien de balconbalken op hen steunden. Hun tweede steunpunt vonden zij op de kolommen e en r. Men kan van deze twee pilaren zeggen wat men wil, maar zeker niet dat ze er bizonder tenger of fragiel uitzien.

Het merkwaardige is nu echter dat ondanks de zeer korte afstand van slechts zes voet van de juist genoemde pilasters van Campen toch nog de zeer vreemde pilasters g en p heeft tussengevoegd. Voor een architect inderdaad een eigenaardige beslissing: als steun voor de balcons waren beiden immers duidelijk overbodig, terwijl het zeer de vraag blijft of de orde der classicistische bouwtrant toestond een pilaster tot vrijstaande stut te maken [3]).

---

[1]) Vgl. Dapper: „Er wort hier niet alleen gespeelt, maar ook zomwylen met stommen Perzonaedjen de zaken en 't bedrijf der vooroudren en tijdtgenooten, als in Schilderijen voor ogen gestelt"; zie bijlage II.

[2]) Gereproduceerd door Dr. G. Kalff in zijn bijdrage „De Letterkunde en het Tooneel", blz. 60 vlg. in *Amsterdam in de Zeventiende Eeuw*, door Dr. A. Bredius e.a., 3 dln., 's Gravenhage, 1901–1904.

[3]) Het spreekt wel vanzelf dat in Vignola's *Regola delli cinque ordini* van een dergelijk gebruik der pilasters niets te vinden is; ook wordt het niet in de practijk van deze architect aangetroffen, vgl. G. K. Loukomski, *Vignole*, Paris, 1927. De tot een colonnade doorbroken muren, die Palladio ontwierp voor de Villa Emo te Fanzalo (vgl. blz. 55, 2e Boek van zijn *Quattro Libri dell' Architettura*, facsimile-uitgave der ed. van 1570, Milano,

Men kan echter de nadruk leggen op het verband van g met f, van p met q, en ze dus zo zien als dubbelpilasters, die voor de opzet der zijschermen diende. Voor deze décorstukken had men evenwel aan d en f links en rechts aan s en q meer dan genoeg. Ook zo bekeken blijven g en p dus volkomen overbodig. Bovendien zal een classicistisch architect, en zeker een volgeling van Palladio zich er wel voor wachten een pilaster aan een zijde scheef af te snijden. De gravure geeft bij deze vreemde feiten die de *Grontteekening* opsomt, geen nadere opheldering: g en p zijn er kennelijk vertekend en zien er min of meer als vierkante Corinthische zuilen uit. Dit doet dan even denken aan de zijpilaren op een schilderij van Quast dat later ter sprake zal komen; waarbij tevens zal blijken dat men ook daar allesbehalve uitsluitsel over de feitelijke situatie zal verkrijgen.

Men kan natuurlijk over de bouwkundige en stylistische vreemdigheid in het bestaan van g en p de schouders ophalen en verklaren dat van Campen geen reëel bouwwerk had te ontwerpen maar toneelarchitectuur bedreef. Dan ging het er hem dus uitsluitend om hier colonnades te plaatsen. Vooral in combinatie met de open ruimte die in de *mansio* van *Troon* en *Achter het Tooneel* gesuggereerd kon worden, zal dat met de twee beelden ertussen bizonder goed als indicatie van een plein hebben gewerkt. Wanneer men echter ziet hoe strikt Palladio en Scamozzi zich bij de opbouw van hun tonelen aan de architectonische orde hielden, dan blijft het vreemd dat van Campen hier het voorbeeld van deze bewonderde leermeesters en voorgangers in de schouwburgbouw veronachtzaamd heeft en elementen invoerde, die bij zijn stijl niet pasten en voor zijn bouwsel overbodig schijnen.

De *Grontteekening* stelt ons nog voor andere raadselen, die speciaal door de gravure scherp in het licht worden gesteld. De eerste indiceert h, g en e precies als n, p en r lijnrecht achter elkaar. Toch kon volgens de graveur de toeschouwer uit het midden van de zaal de achterste pilasters volledig zien. Trekken we de raak-

1945) zijn natuurlijk fundamenteel van geheel andere geaardheid; dit geldt evenzeer van de pilaren die hij aanbracht in het Convento della Carità te Venetië. Ook in het werk van Scamozzi is geen spoor te vinden van een dergelijke zelfstandige functie aan de pilaster gegeven, vgl. *Grontregelen der Bow-const ofte De vytnemendheyt vande vyf orders der Architectura* van Vincent Scamozzi, Amsterdam, 1640 (Ned. vert. van zijn *L'Idea della Architettura universale*) en Franco Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza, 1952. Geheel anders wordt de zaak echter, wanneer men zich deze pilasters voorstelt op het toneel in vol gebruik en exploitatie. Dan konden zij inderdaad rechtgeaarde wandzuilen worden, zodra hun belendende décors slechts muren voorstelden. De gravure toont evenwel al dadelijk aan, dat dit lang niet altijd het geval was. Kon men hier desnoods nog van balconscènes spreken, bij het vele landschapdécor, dat de schouwburg van den aanvang bezat, was voor het pilastersysteem nergens meer een verontschuldiging te vinden.

lijnen tussen h en g links en tussen n en p rechts, dan valt hun snijpunt ongeveer acht voet voor de *Troon*, dus in het centrale deel van het toneel, echter ruim twee voet ter rechter zijde van de middellijn. Zelfs indien we aan zouden nemen, dat de uiterste hoeken dezer pilasters niet te zien waren, zou dit snijpunt nog scheef voor de *Troon* in het centrale deel van het toneel blijven liggen. De prent geeft deze pilasters echter volledig op een deel van hun basis na, laat rechts naast n zelfs nog dat deel van de belendende décorwand zien dat door de raaklijn afgestoken wordt. Het was volgens de *Grontteekening* alleen maar aan de toeschouwers in de loge K en in het kleine zaalsegment ervoor mogelijk om pilaster h volledig toe zien, en op dezelfde wijze kon n alleen gezien worden vanuit de loges A, B en half de ingang met het zaalsegment ervoor. Doch in de toeschouwersruimte waren ze samen tegelijkertijd nergens volledig te zien.

Een gelijksoortige situatie doet zich voor met de pilasters d en s. Zij schijnen in de parallellen van de zijschermen loodrecht achter de pilasters c en t te staan. Savry laat ze echter vanuit de zaal volledig zien. Trekt men ook hier de raaklijnen, dus nu tussen d en c links en tussen s en t rechts, dan blijkt dat het snijpunt ook hier in het centrale deel van het toneel ligt, en wel elf voet voor de *Troon*, nu echter ongeveer drie voet links van de middellijn. De prent geeft bovendien aan de zijden der pilasters in kwestie nog delen van de belendende décorschutten, zodat we zeker gerechtigd zijn beide snijlijnen door te trekken. Dan blijkt dat d slechts even volledig als op de gravure zichtbaar was in die helft van loge K die direct aan het toneel grensde en in een klein driehoekje van de staanplaats ervoor, terwijl s op de weergegeven wijze slechts waargenomen kon worden door een enkele toeschouwer, die zich vlak voor de eerste zaalpilaster bij a had geposteerd en zijn nek verrekte. Door raaklijnen te trekken langs d en c links, langs s en t rechts kan men tenslotte nagaan in welk gedeelte van de toeschouwersruimte althans een deel dier achterste pilasters te zien waren. Het blijkt dan, dat tot iets voorbij de loge E, dus wat rechts van de middenas der zaal, nog een deel van d te bespeuren viel, terwijl s het niet verder bracht dan tot het midden van loge D, dus nog een flink stuk links van de middellijn. Volledig waren de twee pilasters samen van geen enkele plek uit de zaal te zien. Evenmin was het viertal d, h, n en s, dat zich op de gravure zo in zijn volledigheid toont, zelfs maar van enige plek op het toneel gezamenlijk en eveneens volledig waar te nemen.

Wat is nu het resultaat van al dit passen en meten? Het blijkt dus in de eerste plaats, dat op de *Grontteekening* de gezichtspunten die door de snijding der diverse raaklijnen worden aangegeven,

soms links, soms rechts van de zaalas komen te liggen. Deze plattegrond is dus niet symmetrisch, wat voor de projectie ener constructie, die opgesierd is met de naam van de bouwheer en met een maatstaf als symbool der nauwkeurigheid, toch op zijn minst genomen vreemd voorkomt.

Natuurlijk kan men in het midden brengen, dat deze afwijkingen ten dele gevolg kunnen geweest zijn van gebrek aan precisie bij het aangeven van de stand der pilasters. Inderdaad staan d en s niet in het gelid: de eerste wijkt iets uit naar het midden van de toneelfond, de laatste schijnt zich zonderling genoeg nog verder achter het voorste décorschut te willen verbergen. Bovendien kunnen we overwegen dat vele mensen aan deze *Grontteekening* gewerkt hebben: „inventor" van Campen zal waarschijnlijk niet veel meer dan een ontwerpschets hebben gemaakt, waarnaar zijn neef Nikolaas bouwtekeningen kan hebben laten vervaardigen, die misschien nog aan P. Vingboons bekend zijn geweest; misschien ook niet. Hij kan ook het gebouw doorlopend zelf met architectenoog de verhoudingen hebben opgenomen en met de duimstok nagemeten, welke gegevens de graveur dan weer niet geheel precies op de plaat heeft kunnen brengen. Hoe men de zaak ook draait of keert, deze *Grontteekening* blijft de nauwkeurigheid missen die ze pretendeert te bezitten [1]).

En met dit feit is het hek van de dam. We kunnen n.m. geenszins decideren of deze afwijkingen van de werkelijkheid belangrijk of van minder betekenis zijn geweest, en wat dit hier nu voor ons inhoudt. De tekening werd gemaakt voor publicatie en het is aan te nemen, dat zeker het deel van het gebouw waarin het publiek zich bewoog, voor vluchtige contrôle correct zal zijn weergegeven. Maar juist het als een Proteus veranderend toneel, dat toch ook bij de rederijkerskunst een bron van suggestie had te zijn, was de schouwburgbezoeker in zijn materiële werkelijkheid uit den aard der zaak geenszins bekend. Heeft de auteur van deze *Grontteekening*, die zich deze omstandigheid natuurlijk bewust was, zich toen toch conscientieus aan realiteit en maatstok gehouden? Het is een vraag die na het voorafgaande zeker niet met stelligheid bevestigend beantwoord kan worden. Twijfel bestaat dus en daarmee heeft deze plattegrond in feite zijn waarde als kroongetuige verloren. Zijn betrouwbare physionomie blijft voor zich innemen en we zijn geneigd aan hem meer aandacht te besteden, maar bij ieder nieuw verschil met de andere getuigenissen, rijst die twijfel weer en maakt het trekken van onomstotelijke conclusies niet mogelijk.

Wanneer we bijvoorbeeld de situatie der pilasters d en s nader

[1]) Er zij hier op gewezen, dat van der Laegh's inschrift in de zijkamer „Vertrek der Tooneelspeelders" en „Toestel-kamer" foutief is.

beschouwen, dan vraagt men zich allicht af: wat bedoelde de bouwheer met deze wandzuilen die door de décorschutten b–c en t–w zo goed als geheel waren afgeschermd van de zaal en, zoals gebleken is, in hun volledigheid nauwelijks of in 't geheel niet door het publiek gezien konden worden? Als steunlijsten voor het décor konden ze ontbeerd worden, want daarvoor waren de balken voldoende, die op de punten ij en u staan aangegeven. Wel ziet het er naar uit, dat deze zijschermen op een bepaalde vaste maat waren gemaakt: de afstand tussen de pilasters b en c is namelijk dezelfde als die tussen de drie andere pilasterparen. Een dergelijk arrangement bracht voor de toneelpractijk natuurlijk enorme voordelen met zich: men kon de schermen onderling verwisselen en daar „omdraeyende doecken op het tooneel" [1]) reeds door Coster gebruikt werden, is het geenszins onwaarschijnlijk dat deze décorstukken bovendien aan twee kanten beschilderd waren. Met dit stel van vier waren dan al direct acht localiteiten aan te geven, waarmee men in het polytopisch systeem dier jaren dus dadelijk al een heel eind opschoot.

Toch rechtvaardigt dit nog niet het bestaan dier volledige pilasters d en s, waarvan een deel der toeschouwers slechts een schimmetje te zien kreeg. De helft zou al meer dan voldoende zijn geweest, en als de architect er niet voor terugschrok vlak voor ieders ogen de zaal bij het toneel af te lijsten met twee halve pilasters, dan doet het zeker vreemd aan dat hij achter de „coulissen" (het woord is technisch niet juist!) zo op zijn stylistische ponteneur is blijven staan. Heeft dan de graveur het niet veeleer bij het rechte eind, die d en s eenvoudig op zij schuift en hen achter naast de pilasters c en t stelt, zodat nu inderdaad hun volledige vorm vanuit het grootste deel der zaal aanschouwd kan worden? Dat zou dan met zich hebben gebracht, dat niet de schermen d–f en s–q naar het toneelfond waren geschoven – dit had de twee colonnades verbroken – maar b–c en t–w naar buiten. De pilaster b was dan in één vlak gekomen met a, en w met x. Hoewel een dergelijke situatie overeenkwam met van Baden's visie, lijkt het om redenen die we later zullen bespreken, verkieslijker aan deze overeenkomst geen doorslaggevende waarde te hechten. Gezien het feit dat Savry al eerder te scheutig was gebleken met het aanduiden van zaken, die van zijn point de vue onzichtbaar waren, lijkt het beter hier de *Grontteekening* boven de gravure te verkiezen.

Maar wat betekent dan deze opstelling van d achter c en s achter t? We kunnen er aan toevoegen: wat betekenen de zijschermpjes

[1]) Vgl. Dr. J. A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg*, Amsterdam, 1920, blz. 51. Voorts over de hoeveelheid der schermen mijn genoemde studie in *Ned. Kunsth. Jb.*, 1958, blz. 155.

d–ij en s–u, die enkel van het centrale toneeldeel ongeveer zeven voet voor de *Troon* gezien konden worden? En wat de achterschermen i–h en n–o, die men slechts achter op het toneel kon waarnemen? Er valt al weer op deze vragen geen beslist antwoord te geven; we kunnen slechts gissen, terwijl enige ondersteunende of bevestigende getuigenis daarbij ontbreekt. Het meest voor de hand liggende schijnt dat de schermen b–c, ij–d en d–f weggenomen konden worden, waardoor d en het scherm i–h volkomen zichtbaar werden; en zo precies hetzelfde aan de andere kant van het toneel. Misschien werden de schutten dan opgezet langs de steunpunten b, ij en i, waardoor voor de laatste twee een plausibele reden van bestaan werd gevonden. Er ontstonden daar en aan de overkant dan zuilenpleintjes die voor exterieurscènes dienstig konden zijn. Maar het is ook mogelijk dat ij–d en s–u bleven staan en met schermen aan hun zijden „huisjes" werden gemaakt van de ruimtes b–ij–d–c en d–i–h–f (of e) en zo ook rechts „en pendant". Zoals gezegd: er zijn geen bewijzen voor een dergelijk arrangement, maar het bestaan der pilasters d en s met hun zijschutten en ook dat der achterschermen zou er mee ontraadseld wezen. Natuurlijk zijn er wel andere soluties uit te denken, maar het materiaal zelve schijnt mij toch in déze richting te wijzen. Zeker zou een dergelijk gebruik van het toneel geheel overeenstemmen met Dapper's lof over zijn bizondere mogelijkheden tot snelle gedaanteverwisselingen [1]).

We dienen nu onze aandacht meer bij de gravure te bepalen, waarnaast dan van Baden's schilderij zo nodig in het geding kan worden gebracht. Savry [2]) doet het dus voorkomen of hij zich midden in de toeschouwersruimte had opgesteld, juist tussen de loges B en I. Hij geeft er ons veel te zien. Op het achtertoneel tekent hij de pilasters h en n volledig, hoewel ze dus zeker voor de helft door de vreemd afgesneden pilasters werden afgedekt. De zuiltjes op zeshoekige basis ervoor schuift hij wat opzij om althans de binnenwaartse zijkanten van de pilasters f en q te tonen. De *Grontteekening* geeft echter aan, dat hij van zijn standpunt

[1]) Aan Tobias van Domselaer's klacht (zie bijlage III) over de „zwaarte en vastigheijdt" van het toneel, dat daardoor niet gemakkelijk te veranderen geweest zou zijn, moet men hier niet te veel waarde hechten. Hij was met Jan Vos een der schouwburghoofden die in 1664 (vgl. C. N. Wybrands, *Het Amsterdamsche Tooneel van* 1617–1772, Utrecht, 1873, blz. 229) de verbouwing verordenden, waardoor het vaste traditionele toneelsysteem vervangen werd door de in Italië ontwikkelde illusionistische scène-kunst met zijn snelle changements à vue.

[2]) Worp, t.a.p. blz. 84, noot, vermeldt, dat in 1642 aan Vinckeboon voor „Schouwburgse tekeningen" f 58 werd betaald en acht het zonder opgaaf van redenen waarschijnlijk, dat naar deze tekeningen in 1658 de prenten zijn vervaardigd. Een aanvechtbare hypothese.

direct gezicht had juist op de andere zijde dezer vrijstaande wandzuilen, wanneer hij e en r tenminste liet waar ze waren. Waarom hij aan het verplaatsen ging? Blijkbaar wilde hij de achterpilasters d en s per se volledig tonen, zelfs nog met een stukje van de flankerende schutten erbij. Toch kon hij van zijn plaats er ruim genomen ten hoogste evenveel van zien als wat hij nu van f en q geeft. Daarbij mocht natuurlijk tegen de verhouding tussen de van afmeting gelijke voor- en achterschermen niet gezondigd worden, wat dus een tersluikse herschikking noodzakelijk maakte. Voegt men hier aan toe, dat Savry ons ook van de pilasters k en l meer geeft dan de zuilen ervoor in werkelijkheid toelieten, dan staat het dus als een paal boven water, dat hij zich niet aan de realiteit gehouden heeft.

Op zichzelf is dat zeker vreemd, want gravures van architectuur deden in de 17e en 18e eeuw gewoonlijk de dienst die de fotografie nu verricht: zij gaven hun object zo realistisch en nauwkeurig mogelijk weer; van enig streven zichzelve als zelfstandig kunstwerk te laten gelden, is zelden sprake. We behoeven zulk een streven bij de auteur van deze prent ook niet te veronderstellen: zijn werk kon niet droger zijn. Waarschijnlijk heeft hij echter het toneel in enige van zijn metamorphoses gezien. Vandaar dat hij misschien met de *Grontteekening* bij de hand trachtte te catalogiseren en althans ten dele op te sommen wat er wel allemaal zo tot de toneelconstructie behoorde of kon behoren. Al blijkt dus de gravure evenmin, en in feite nog minder dan de *Grontteekening* een getuige waarop men huizen en tonelen kan bouwen, zij is natuurlijk toch voor onze kennis van Jacob van Campen's schouwburg van onschatbare waarde en geeft naast de genoemde willekeurigheden toch ook telkens weer genoeg bewijs van accuratesse om bizondere aandacht voor haar mededelingen te rechtvaardigen.

De toneelfond is hier een eigenaardige menging van oud en nieuw. Men denkt erbij aan de mysterie-opvoering van Valenciennes, ook aan het stellagetoneel der zestiende eeuwse rederijkers en wordt speciaal door de beelden tevens herinnerd aan het Teatro Olimpico. Of ze in trompe l'oeil geschilderd waren of zelfstandige sculptures presenteerden, weten we niet [1]). In het laatste geval doet een blik op van Baden's paneel veronderstellen, dat ze weggenomen konden worden, wat natuurlijk ook volkomen strookt met het Proteïsch karakter van dit toneel. Het komt mij waar-

[1]) Worps, t.a.p. blz. 85, noot 1, deelt mede, dat aan „Moses Uijtenbroeck, mr. schilder inden Hage voor schilderen van beelden" f 600 werd betaald. Doch ook beeldhouwers, als Tomas Gerritsz, Koen Hillebrantsz en Nicasius van Eyckelbergh kregen hun rekeningen gehoneerd. Die waren echter zo veel lager, dat hun arbeid kennelijk van minder belang moet zijn geweest.

schijnlijk voor dat de twee bovenste figuren inderdaad beelden waren, die in nissen stonden. Het toneel beneden echter werd omgeven door verwisselbare schermen. Evenzeer als de zijdécors veranderd of weggenomen konden worden, evenzeer zullen de achterschutten (op de plattegrond hier als h–k en l–n aangeduid) te changeren zijn geweest. Dit zou dan beelden hier uiterst hinderlijk, zo niet onmogelijk hebben gemaakt. Bovendien zouden ze op deze verdieping strijden met de picturale aard der andere schermen.

Wijbrands heeft na oplettende beschouwing in deze twee figuren links Apollo en rechts Mercurius herkend [1]). Mij staat hier slechts als beste reproductie de illustratie ter beschikking die Kalff bij zijn genoemd opstel [2]) deed voegen. Inderdaad is de handelsgod er aan zijn caduceus gemakkelijk te herkennen; maar het lijkt mij moeilijk in de zware, stoere gestalte ter andere zijde iets Apollinisch te ontdekken. De bedekking van de linkerschouder doet aan een leeuwenhuid denken, en de rechterhand houdt een boog; of is het een knots? Beide wapenen dienen als attribuut van Hercules, die hier inderdaad geheel op zijn plaats is. Van Campen had in het Teatro Olimpici het bovendeel van de frons scaenae aan hem en zijn daden gewijd gezien en wist natuurlijk ook welk een belangrijke rol de hero in het antieke theater had gespeeld. Dat Melpomene en Thalia van boven op het toneel neerkeken, lag in de reden. Men herkent deze Muzen der dramatische kunst te gereder in de statige gestalte ter linker en de losjes agerende figuur ter rechter zijde, omdat hun aanwezigheid ook latere Amsterdamse tonelen aan hun kunst trachtte te verplichten. Onder de festoenen, waarschijnlijk evenals de guirlanden langs de voorrand van het toneel houtsnijwerk dat zo nodig verwijderd kon worden, en onder het Academie-embleem van de Bijenkorf slaan de woorden *Iupiter omnibus idem* dan op het tafereel dat von Zesen [3]) beschrijft met de woorden: „stehet Jupiter und Merkuhr mit den drei üm den güldene apfel streitende Gättinnen vor dem himmel abgemahlet". Behalve de twee goden omhoog is de immer naakte Venus te herkennen; Paris staat blijkbaar tegenover haar. Boven de troonzetel vinden we het kamer-embleem van D'Eglentier en het devies „In Liefd' bloeyende" op de architraaf geschilderd.

Van de prent is het duidelijk dat deze achterwand één geheel vormde. Nu geeft de *Grontteekening* aan, dat de fond van de *Troon* met de zijschermen op een en dezelfde lijn stond. Dit houdt dus in dat ook de hemel bovenop niet dieper was dan vier voet, een nauw balcon waar weinig op kon geschieden. Daarachter bevond

[1]) Wybrands, t.a.p. blz. 77, noot 1.
[2]) Id. blz. 63.
[3]) Zie bijlage V.

zich echter een ruimte, die even groot was als beneden *Achter het Tooneel*. Deze achter-hemel moest zonder twijfel soms ook dienst doen voor de outillage der wonderwerken, misschien in iets meerdere mate dan de benedenruimte, maar toch zeker niet op zulk een wijze dat een belangrijk gedeelte van deze bijhemel er door in beslag werd genomen. Ik veronderstel dan ook dat de praktijk, voor beneden aangenomen, boven herhaald werd. Het Godenoordeel was — als Fokkens aangeeft [1]) — op deuren of vleugels geschilderd, die dus open konden slaan, misschien ook wel uit hun hengsels gelicht en weggenomen konden worden. Volgens van Baden werd dan een boog zichtbaar. Met of zonder die versiering kon nu het achtervertrek bij het balcon getrokken worden. Waarschijnlijk gebruikte men daarbij niet de volle diepte, omdat het zicht vanuit de zaal op deze vergrote hemel natuurlijk minder goed was dan op en in het „huisje" van de vergrote *Troon* beneden. Met de diverse tableaux vivants kon men daarmee in de opstelling echter zeer goed rekening houden.

Aan de zijkanten van het toneel vallen dan de Italianiserende stadsgezichten op als iets zeer moderns tussen de in wezen traditionele bouw van het toneel. Aan weerszijden schijnen het machtige behuizingen te zijn die er in het verschiet werden voorgesteld, enigszins te vergelijken met de zware en gestrenge bouwwerken die Serlio voor de tragische scène had aangegeven. Dapper deelt mede: „Boven de deur in 't Koninlijk Paleis, leest men deze woorden: Ne cede malis. Dat is: Bezwijk niet in tegenspoet." Wijbrands heeft daarop gemeend [2]) een dezer perspectivische schermen als Koninklijk Paleis te moeten qualificeren; de spreuk dacht hij zich dan zeker onder het gordijn verborgen. Vervolgens vertelde hij, dat de acteur die van buiten heette te komen, optrad aan de zijde van het landschap, en die van de stad kwam aan de zijde van het paleis. De moeilijkheid is echter dat beide schermen voor paleis kunnen dienen en geen van twee voor landschap. Kennelijk had hij hier een klassieke klok horen luiden [3]), die hem tot deze vreemde visie opwekte. Feiten zijn dat nergens de spreuk *Ne cede malis* boven een paleisingang op de gravure te vinden is en dat geen van deze schermen een deur of poort presenteert. Zeker is Dapper's Koninklijk Paleis een bekend décorstuk geweest, dat overal gestaan kan hebben, misschien zelfs wel op of voor de plaats van deze schermen. De prent geeft hieromtrent aanwijzing noch uitsluitsel.

---

[1]) Zie bijlage IV.
[2]) T.a.p. blz. 77.
[3]) Vgl. Vitruvius, *De Architectura*, V, cap. 6, 8.

Worp heeft enige posten opgesomd [1]) die op het schilderen van décors betrekking hebben: f. 536 werd in November 1638 betaald „voor schilderen van de Landschappen aende Schermen", f. 300 „voor 't schilderen van de perspectiven aende Schermen", twee jaar later „voor schilderen van hemel en 2 schermen" f. 140 en een paar maanden later „voor 't schilderen van 't perspectief" f. 25. We kunnen aannemen dat de waarde van het geld in die paar jaren dezelfde was gebleven. Lezen we uit de laatstgenoemde post, dat hier sprake was van één scherm en stellen we de twee vorige schermen van dat jaar op eenzelfde prijs, dan werd dus voor de hemel terecht wat meer betaald, en wel f. 90. Maar dan kunnen we ook besluiten dat er in 1638 aardig wat landschapdécor was afgemaakt — zelfs al had de schilder geen perspectief-, maar hemelprijs bedongen. Van al die landschappen die in ieder geval bestonden, wordt op de gravure niets getoond. We kunnen ze ons — wederom denkend aan Dapper's getuigenis omtrent de Proteïsche variabiliteit dezer planken — daar letterlijk overal denken. Ongetwijfeld ook in de plaats van de schermen met architectonisch verschiet, die de prent vertoont.

Die décorstukken maakte men dus vast achter de pilasters d–f en q–s. Het is mogelijk, dat de balustrades als zetstukken er voor werden geplaatst en dat gordijnen waren vastgemaakt aan de achterkant van de lijst tussen die pilasters. Men had ze dan slechts te laten zakken om de plaatsaanduiding te doen veranderen van exterieur naar interieur [2]). Het is evenzeer mogelijk, dat in de jacht van de voorstelling het veel handiger bleek het décorscherm met balustrade, gordijnen en al erop geschilderd snel in de groeven van het pilaster-encadrement te kunnen passen. Bedenken we daarbij dat de omdraaiende schermen waarschijnlijk wel van de Academie overgenomen zullen zijn, dan schijnt dit nog reden te meer om deze schermen in volledig trompe l'oeil geschilderd te zien. Bij de uitspraak van Dapper en de schouwburgrekeningen is tenslotte nog het paneel van H. J. van Baden gekomen om ons te bewijzen, dat deze zijschermen inderdaad uit hun kaders genomen en zo nodig in snel tempo door anderen vervangen konden worden. Dat hetzelfde dan ook geschiedde met de voorste schermen, behoeft geen betoog. De op de gravure afgebeelde stukken met portretschilden (van antieke dichters?) door de emblemen van handel en kunst bekroond dienden prachtig voor officiële gelegenheden, als bij Germez' voordracht der lijkrede op 28 Mei 1647 ter herdenking

---

[1]) T.a.p. blz. 88.

[2]) Vgl. George R. Kernodle, *From Art to Theatre*, Chicago, 1944, o.a. blz. 23 vlg. en blz. 149.

van Hooft [1]). Toen daarop de voorstelling van de *Geeraerdt van Velsen* begon, zullen zij snel door iets meer beeldends en suggestiefs vervangen zijn.

Bij deze voorschermen stoten we aan weerskanten op moeilijkheden. De balcons erboven lopen recht door van e naar b en van r naar w. Blijkbaar uitsluitend als versierende variatie vormt het entablement boven c en t een knik. Het is zeker vreemd, dat een architect als van Campen een dergelijke breking laat dragen door een pilaster. Natuurlijk kan men ook dit weer zien als een manifestatie van toneelarchitectuur, wat niettemin als voorheen wonderlijk blijft bij deze bouwmeester. Bouwkundig schijnen de volledige zuilen die van Baden hier schildert, zo veel meer op hun plaats. Maar de *Grontteekening* houdt het met de gravure; wat overigens er ook op kan wijzen dat deze twee in zeer nauwe relatie staan en Vingboons de plattegrond heeft gemaakt aan de hand der prenten. Juist in de weergave der architectuur staat de schilder overigens in nauwgezetheid bij hem en bij Savry ten achter. Bovendien sloten de décorschermen ongetwijfeld beter aan bij pilasters dan bij zuilen.

De verklaring van de eigenaardige hoeken in het entablement schijnt wel dit, dat van Campen ze gemaakt heeft met het oog op de grote gordijnen. Men ziet ze nu op de gravure weggeschoven en over de balcons gedrapeerd. Aan de banen valt echter te constateren, dat ze naar het midden dichtgetrokken betrekkelijk recht moesten hangen en slechts gering overschot voor plooiïng hadden. Sloten ze dan zo het achtertoneel af, dan kwamen hun zijkanten aan weerszijde juist in deze hoeken van het entablement te hangen. De uitstekende kroonlijsten veroorzaakten dan daarbij waarschijnlijk wat kreukels in die hoeken, maar in ieder geval hernamen de pilasters c en t, nu tussen gordijn en zijschermen, volkomen hun functie van wandzuil.

Er is meer met die gordijnen. Ze zijn dus op de gravure opzij geschoven en hun slippen hangen tussen de schermen b–c en b–a in, en zo ook aan de overkant. Inderdaad kon de architect de kornissen natuurlijk niet afkappen; zij steken uit scheef opzij en deden daardoor wigvormige hoekjes ontstaan, die de *Grontteekening* ook duidelijk aangeeft. Het merkwaardige is nu echter dat daar boven in die hoeken bij b en w de balcons niet afgesloten waren, wat toch gemakkelijk door een naar achter en opzij gericht stukje balustrade had kunnen geschieden en voor onstuimige acteurs veiliger zou zijn geweest. Maar kennelijk is hier geen aandacht aan besteed, want de gordijnen zijn aan beide zijden door de hier

[1]) Vgl. Dr. H. W. van Tricht, *P. C. Hooft*, Arnhem, 1951, blz. 211.

bestaande gapingen tussen balustrade en gevangenisdécor heengelegd en aan de plooien kan men constateren, dat ze er door niets werden tegengehouden. Waren de schermen met Demokrit en Heraklit permanent geweest, dan had de bouwmeester hier zonder twijfel voor een vaste verbinding gezorgd en zouden dan de gordijnen op de plaat veel hoger op hebben gelegen. Het ontbreken van die verbinding duidt erop, dat deze uiterste décorstukken in de hoeken bij b en w werden ingeschoven en aan hun andere zijde voor a en x zo werden bevestigd, dat ze snel weggenomen en voor anderen verwisseld konden worden.

Behalve van Baden's getuigenis wijst nog iets anders op het nietpermanente karakter der gevangenisstukken. Vergelijkt men de pilasters uit de zaal met die op het toneel, dan valt hun gelijkvormigheid natuurlijk dadelijk op. Die op het toneel zijn kleiner en smaller, maar het profiel van het kapiteel, de verdeling en cannelering van de schacht en de formatie van de basis stemmen overeen, al is het mogelijk dat bij de laatste op het toneel een ojief is verwerkt dat men bij de voetstukken in de zaal niet vindt. Misschien was het een poging tot toenadering tot de bases der vreemde ronde zuiltjes e en r, die in dit stijlgeheel een beetje ouderwets aandoen en aan vroegere rederijkerstonelen herinneren [1]). Ziet men omhoog, dan blijkt ook het entablement in zijn drie onderdelen volkomen gelijk; alleen is dat op het toneel door de architect in verhouding tot de kortere zuilen natuurlijk ook lager gemaakt [2]). Hij heeft zaal en toneel door de gelijkvormigheid der stijlelementen een bindende eenheid willen geven en niemand kan betwijfelen dat hij daar voortreffelijk in geslaagd is. Voor het toneel ontwierp hij kennelijk enkel de constructie en wel zulk een constructie, dat er overal mogelijkheid was voor plaatsaanduidende décorschermen, waarmee de op te voeren stukken ieder naar eigen behoefte het best gediend konden zijn. Misschien heeft hij dadelijk in 1637 het ontwerp aangegeven voor het eerste stel schermen, maar hij zal bij uitbreiding van dit schouwburgbezit naar alle waarschijnlijkheid door de „hoofden" niet meer in de zaak betrokken zijn.

De stylistische gelijkvormigheid van toneel en zaal versterkte dus de eenheid van het geheel, maar het verschil in de dimensies voor en op het toneel maakten tussen b en a links en x en w rechts een hiaat of althans een overgang noodzakelijk. Misschien beoogde van Campen er ook een scheiding van twee werelden mee, al lijkt die interpretatie wat te modern. In ieder geval is het niet aan te

---

[1]) Vgl. M. A. P. C. Poelhekke, C. G. N. de Vooys en G. Brom, *Platenatlas bij de Nederlandsche literatuurgeschiedenis*, Groningen, 1923, blz. 16.

[2]) Vgl. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the age of Humanism*, part IV, chap. 5. (Studies of the Warburg Institute, vol. 19, London, 1949.)

nemen, dat deze kunstenaar die zo nadrukkelijk naar samenbindende harmonie streefde de twee delen van zijn theaterruimte van den beginne uiteen scheurde door daar voorgoed de twee gevangenisschermen te doen bevestigen, die een schreeuwend contrast vormen met wat hen aan beide zijden flankeert. Ik veronderstel dat de architect hier aan de zijkanten twee neutrale vlakken had ontworpen, waar van allerlei décor aan bevestigd kon worden. Natuurlijk bovenal décor met poorten, want de muzikanten links moesten telkens wel een blik kunnen werpen op de toneelactie; en de door het classicisme aanvaarde dictatuur der symmetrie maakte dus een poort of deur aan de overkant ook noodzakelijk.

Al had van Campen hier dus allerlei mogelijkheden geschapen, waarschijnlijk zal hij, die in Italië zulke harmonieuze aflijstingen der tonelen gezien had, wel met schrik ontwaard hebben, dat zijn zorgvuldig afgewogen toneel nu juist vereeuwigd was met die schril afstekende gevangenisstukken, die bij een neutrale aanblik op zijn minst genomen vreemdsoortig moesten aandoen. Met van Baden zal hij ondanks diens gebrekkige kennis van de architectonische orde naar alle waarschijnlijkheid meer ingenomen zijn geweest. Van de zijde van de graveur is het poneren dezer décorstukken in kwestie daarentegen zeer goed te verdedigen. Hij had ze zeker herhaaldelijk bij de opvoeringen der diverse treurspelen als belangrijke plaatsaanduiding zien fungeren en ze waren daarbij in de suggestieve wereld van de voorstelling zo imponerend geweest, dat hij ze op zijn catalogiserende prent niet wilde missen, tegelijkertijd daarmede aangevend wat al vreemde gedaanten van deze Proteus verwacht konden worden. Tenslotte zij er op gewezen dat geen der geraadpleegde stadsbeschrijvers bij de opsommingen der vaste toneelornamenten de toch zeer opvallende figuren der beide philosofen noemt [1]).

Zolang er tijdens de voorstellingen daglicht was, viel het van links boven door de vensters, die op de tuin uitgaven; of was het venster en deur, als van Baden aangeeft? De ramen aan de overkant kwamen uit in het gebouw. Op de balcons werd zeker op zijn tijd gespeeld. De acteur die daar achter de balustrade de zaal in stond te acteren, zal zich met die bustes links en rechts van hem wel niet bizonder goed geplaatst hebben gevoeld. Een is er op de gravure door het gordijn omwoeld, van Baden laat ze allemaal verdwijnen. Ze zullen wel evenmin permanent zijn geweest als enige andere niet-structurele decoratie op dit toneel. In de hoeken ziet men schermen; blijkbaar kwamen de spelers er van achter op.

[1]) De namen der philosofen in Vondel's vers op het fries rond het auditorium maakten hun afbeelding natuurlijk niet nodig. Geen bouwmeester zal op zulk een litteraire wijze een architectonisch verband trachten te leggen.

Waren er ook trappen bij? De *Grontteekening* geeft er maar één aan, in de linkerhoek ver achter het toneel. Al zal men vandaar via de achterhemel aan de rechterkant gekomen kunnen zijn, waarschijnlijk ging het vlugger via de „parsoneer-kamers van de mannen".

Op een verschil tussen plattegrond en gravure dient hier tenslotte nog gewezen. De laatste laat daaromhoog de zaalmuren geren, zoals niet enkel uit de stand van stadswapen en cartouche met Koggeschip blijkt, maar ook uit de verhouding van deze wanden tot de zolderbalken. De *Grontteekening* zet ze recht in het verlengde van de toneelopening en van Baden is het daarmee eens. Hij schijnt echter een aflopend dak aan te geven, wat bij het tongewelf in het midden en het ganse werk van de architect evenwel kwalijk past. Savry spreekt dit zowel voor het toneel als voor de zaal nadrukkelijk tegen. De overeenstemming van graveur en schilder doet me veronderstellen, dat bij officiële gelegenheden muurschermen scheef tegen de balconmuren gezet konden worden, die het stadswapen en het Koggeschip dan beter tot hun recht deden komen.

Met van Baden belanden we geheel bij de impressie. Dat heeft voor een onderzoek naar de exacte feiten ener constructie zeker nadelen. Voor de waardering van dit Amsterdams toneel in het algemeen brengt het ook bizondere voordelen met zich. De schilder geeft de architect namelijk alle eer die hem toekomt en laat veel beter dan de dorre gravure zien, dat we hier te doen hebben met de arbeid van een bekwaam bouwmeester, die met vrucht bij Palladio ter school was gegaan. Van Baden toont hoe dit toneeldécor door de architectuur bepaald was en hoe het zich met al zijn mogelijkheden tot verandering toch in de eerste plaats als bouwwerk aan de toeschouwer voordeed. De traditionele „huisjes" mogen dan traditioneel gebleven zijn, ze verschijnen hier als de portico's, die in de classicistische bouwtrant zo geliefd waren. De schilder kon hun onderlinge verhoudingen wat verwaarlozen, hij geeft in feite toch een realiteit weer, die uit *Grontteekening* en gravure niet voor ons opdoemt. Voor zijn medetoeschouwers van eigen tijd onderstreepte hij bovendien van den aanvang, dat hij geen neigingen tot stiptheid had: voor zijn vista bood de voorste loge hem geen ruimte genoeg en zonder meer brak hij ze weg, plaatste voor zijn ezel een balconbalustrade met figuren er tegenaan geleund, tezamen een goede repoussoir die diepte aan de schouwburg gaf. Op de modieuze manier van zijn tijd sloot hij zijn kijk op dit interieur van boven met een draperie af.

Dat hij ook gefraudeerd had met die ezel, gaf de schilder niet zo grif toe. Natuurlijk schilderde hij niet op de plaats zelve: hij

maakte schetsen, sommigen evenwel in de loge A, sommigen staande in de coulissen (nogmaals: die geen coulissen waren) achter c. Uit de samenvoeging dezer notities kwam zijn schilderij voort. Dit houdt dan natuurlijk in, dat wij voor uitkomst in kwesties van détail niet bij van Baden terecht kunnen. Hij heeft thuis in zijn atelier aan de hand der schetsen zijn indrukken verwerkt en ons dus een beeld nagelaten van het toneel zoals het op hem ingewerkt had tijdens een voorstelling en zoals hij het zich herinnerde. Als we Gudlaugsson's aantrekkelijke suggesties [1]) omtrent de identiteit van het vertoonde stuk mogen overnemen, dan pastte de schilder blijkbaar ook voor dit spel dezelfde globale methode toe.

Grote en ingrijpende veranderingen kon van Baden zich ook weer niet permitteren, want geen openbaar gebouw was het kunstlievend en tegelijk koopkrachtig publiek, waarvan hij het als schilder moest hebben, zo goed bekend als juist deze schouwburg die hij afbeeldde. Nu hebben gegadigden zeker geen notariële exactheid van hem verwacht, maar wel een indruk die met de hunne overeenstemde. Zij waren waarschijnlijk in de finesses van bouwkunst en stijlen even weinig ingewijd als hij en stootten zich daarom niet aan zijn achteloosheid ten opzichte van de verhouding tussen zuil en entablement: ondanks het verschil in schachtlengte is het entablement op het toneel bij hem even hoog als in de zaal; voorts laat hij de *Troon* tussen de zijportico's veel verder naar voren dringen dan de architect bepaald had. Maar opvallende veranderingen kon hij zich toch niet eigendunkelijk veroorloven en daarom verdient zijn impressie zelfs voor de onderdelen toch zekere aandacht.

In de eerste plaats bewijst hij dan wat in feite reeds een zekerheid was, dat namelijk de zijschermen uitgenomen en verwisseld konden worden. Voorts dat de décorstukken met Hercules en Hermes niet permanent waren; een deur met nis erboven stelt hij in hun plaats. Het valt moeilijk uit te maken of dit reliëfgrisaille was of niet,maar het lijkt me zeer aannemelijk om precies dezelfde reden waarom we concludeerden dat men zich de beelden in trompe l'oeil had voor te stellen. Voor een opkomst in de fond, door de acteur terecht gewaardeerd, zouden deuren daar niet verwerpelijk zijn geweest, maar tenslotte was er voor hem voldoende opening tussen h en g links en tussen n en p rechts. Bij opening van de troonnis zal men bovendien glorieus in *Achter het Tooneel* hebben kunnen verschijnen om majesteitelijk de drie treden af te dalen naar het midden van het toneel. Al komt de ligging dier treden bij van Baden niet overeen met prent en *Grontteekening*, zijn notitie waarschuwt,

[3]) T.a.p. in *Oud-Holland*, 1951.

dat men zich de plaatsing der tableaux vivants in 1648 misschien beter elders kan voorstellen, in de hemel of in de zijportico's. Vooral tegen de laatsten, die hij volledige zuilen op vierkante basis geeft, maakt hij geen enkel bezwaar. Al zouden dan volgens hem de knikken in het entablement bij t en c juister gesteund zijn dan door pilasters, we vonden voor deze vreemde zaak bij Jacob van Campen reeds een plausibele oplossing en kunnen ons in dezen bij de schilder om zijn genoemde nonchalance ten opzichte van de orde der zuilen zeker niet veilig achten.

Bij een impressie als deze worden pilaar en pilaster gemakkelijk verwisseld, maar hoge gevangenisdécors met beelden erop verdoezeld men niet zo licht zonder dat het opvalt en protest verwekt. Van Baden's voorstelling bewijst eens te meer dat deze hevige panelen geen vast deel van het toneel uitmaakten en dus lang niet altijd te zien waren. Waarom zouden ze ook? Zelfs in de treurspeltijd waren er gelukkig nog altijd stukken genoeg zonder gevangenissen. Zoals de schilder het afbeeldt, zal het wel meestal ongeveer geweest zijn; echter juist om dat entablement zeker niet precies, althans niet op van Campen's ontwerp, waar hier — zoals ik poogde aan te tonen — een neutraal en daarmee scheidend vlak geweest zal zijn. Dit betekent dan dat vóór dat vlak op het schilderij een décorscherm is geplaatst; het steekt als 't ware die opgang-opening voor op 't toneel in een ander kleed: een classicistische deur met gebogen fronton, daarboven een bijpassend tralievenster. Aan weerszijden werden delen van pilasters aangeduid, die dan zo goed en zo kwaad als het ging, aansloten op w en op x, en zo ook aan de overkant. In het algemeen zal de belichting van het toneel minder hel zijn geweest als van Baden aangeeft, zodat voor de toeschouwer toch wel 't effect werd bereikt, dat hij hier perfectionneert; al overdrijft hij zeker met de schaduwing naast de voorste pilaster.

Het is natuurlijk mogelijk dat bij de afwerking aan de bovenkant de décorateur zich even weinig om het architectonisch probleem der aansluiting bekommerde als we nu van de schilder veronderstellen. Dan zou tenslotte zijn voorstelling van zaken hier toch nog exact zijn! De gelijkvormigheid der deuren bij x en bij l, die zich bij k en a zal hebben voortgezet, geeft aanleiding te veronderstellen, dat men hier met een stel bijeenhorende toneelschermen te doen heeft. Op de bovenverdieping zien we een deel der balustrade in een gemakkelijk changement vervangen door een borstwering, die blijkbaar niet alleen voor de heroïsche stukken goede diensten kon bewijzen. De Muze verliet haar nis naast het opvallend fraaie sleutelstuk en de hemelingen in het midden volgden haar na. Savry had die schildering geflankeerd met half-

zuilen. Van Baden geeft pilasters aan, wat boven k en l zeker beter uitkomt; waar tegenover staat dat visueel in het verlengde der troonkolommen halfzuilen weer te verkiezen zijn. De nis die van Baden achter de plaats van het Paris-oordeel aanduidt, wordt afgezet met eigen pilasters. Ze zouden zeker achterwege zijn gebleven indien de fond hier niet weggenomen en de boog in poort veranderd had kunnen worden, als reeds uit Fokkens' pertinente mededeling omtrent deuren te concluderen viel. Waren beelden en schildering hierboven permanent, dan zou het zeker een kolfje naar de hand van een kundig vakman als van Baden geweest zijn om er een indruk van te geven; met de bogen en nissen die hij er nu zag, kon hij betrekkelijk weinig eer inleggen.

Hij revangeert zich met het licht, dat bij hem bizonder goed tot zijn recht komt. Het is een rustig, koel noordelijk licht, dat door het halfraam boven de toeschouwersgalerij binnenviel en, door het gewelf tot boven het toneel geleid, voortreffelijk terugkaatste op de planken. Tegelijkertijd werden de spelers rechtstreeks vanuit dat halfronde raam beschenen. Naar de huidige smaak, die het voetlicht deed afschaffen, bepaald een moderne wijze van belichten. Het schijnsel der kaarsen uit de natuurlijk gemakkelijk beweegbare kroon zorgde voor een min of meer dramatisch accent. Van Baden zag haar hoog opgetrokken achter zijn draperie; of heeft hij haar eenvoudig verwaarloosd, evenals de kaarshouders aan de zaalpilasters? Noteren we tenslotte dat ook van Baden het toneel op iets meer dan manshoogte boven de zaalvloer getimmerd zag. Als de meeste theaterbouwers van zijn tijd gebruikte van Campen hout als materiaal, wat de acoustiek in de terecht ondiepe zaal slechts ten goede kan gekomen zijn.

Tot op heden zijn er geen andere afbeeldingen of projecties van deze schouwburgzaal gevonden. Er bestaan echter nog voorstellingen, die zich voor de entourage duidelijk op dit Amsterdams toneel geïnspireerd hebben en het is zeker de moeite waard ook op hen een blik te slaan, al kunnen zij voor het exacte gegeven nauwelijks gewicht in de schaal leggen. Er is dan in de eerste plaats het schilderij dat Pieter Quast in 1643 naar een toneelvoorstelling maakte [1]). Ook hier treffen we weer een vertoning met commedia-dell'arte-acteurs, onder wie men Pantalone in het midden, Scapino links en Francatrippa (of was het Polichinelle) rechts kan herkennen; de figuur met stok aan de zijkant is misschien een Nederlandse editie van de Dottore [2]). Op de ruggen der Zanni staat een

[1]) Het behoorde oorspronkelijk tot de collectie van het Mauritshuis en hangt nu in het gebouw van de Nederlandse ambassade te Londen.

[2]) Vgl. S. J. Gudlaugsson, *De Komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenooten*, 's-Gravenhage, 1945, blz. 12 vlg. en afb. 5.

capitano met zotskap, zodat het scenario der spelers naar alle waarschijnlijkheid – als Heppner [1]) opperde – het conflict van de veinzende Brutus met de tyran Tarquinius tot onderwerp had. De onderdrukker vertoont zich met zijn gevolg op het balcon boven.

Het behoeft geen betoog, dat de schilder de voorstelling in de Amsterdamse schouwburg gezien of althans zijn tafereel daar geponeerd heeft. Maar hij heeft de elementen van het toneel naar eigen goeddunken geschikt en veranderd. De beelden lijken niet op de originelen, verhouden zich geheel verschillend ten opzichte van elkaar en van het balcon, dat ook weer op andere wijze boven de troon werd geplaatst. De positie der pilasters g, h, k, l, n en p komt wel enigszins met de directe afbeeldingen overeen, maar ze krijgen hier weer andere en soms nog vreemdere vormen, ten dele pilasters, ten dele halfzuil. Zoals Quast de *Troon* afsloot, zal het in de realiteit ook zeker geschied zijn. De opkomst-openingen ernaast komen hier duidelijk uit. De draperie op de voorgrond is eerder een schildersornament dan de weergave van het in banen gestikte toneeldoek. Ondanks al die vèr-gaande afwijkingen heeft Quast's voorstelling toch juist weer als impressie voor ons een zekere waarde. Zo is ongeveer de indruk geweest die het achtertoneel tijdens een opvoering maakte, of beter: zo was de indruk die de opvoering in de toeschouwer achterliet. Daar is niets nieuws bij. Voor hem die zich enkel met stabiele feiten gelukkig voelt, kan dit schilderij zelfs oorzaak van verwarring zijn. Door de wijze echter waarop de schilder heeft weergegeven hoe hij zich herinnerde dat de voorstelling geweest was en het toneel daarbij gebruikt werd, komt iets tot ons van de realiteit dier opvoering. Nog meer dan bij van Baden schijnt er het leven dier vergane toneelkunst vastgehouden.

Misschien zal men niet dadelijk bij de Amsterdamse schouwburg de prent willen betrekken die P. Nolpe naar Cl. J. Moeyaert maakte [2]) van het tableau vivant bij de intocht van Maria de Medici vertoond op een eilandje in de Amstel [3]). Het is echter zeer goed mogelijk dat de ontwerper van dit tafereel, waar Maximiliaan het wapen der Amsterdamse stedenmaagd met de keizerskroon verrijkt, zich geïnspireerd had op de toen pas geopende schouwburg. In ieder geval kon de voorstelling op 8 September voor het Admiraliteitscollege in de schouwburg herhaald worden. Die over-

[1]) A. Heppner, „Pieter Quast en P. C. Hooft", *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, XIV, Amsterdam, 1937, blz. 370 vlg.

[2]) Gereproduceerd door Dr. H. van de Waal in *Drie Eeuwen Vaderlandsche Geschied-uitbeelding*, 1500–1800, 's-Gravenhage, 1952, dl. II, afb. 12.

[3]) Vgl. R. W. P. de Vries, *De Blijde Inkomsten van vorstelijke personen in Amsterdam van de* 16*e tot de* 19*e eeuw*, Amsterdam, 1879, blz. 7 vlg. Voorts Joseph Gregor, *Monumenta Scenica*, V. Wien, ill. VIII, tekst blz. 10.

planting stelde de régisseur dus blijkbaar niet voor bizondere moeilijkheden. Wel zal het hem niet gemakkelijk geweest zijn zoveel personages op te stellen in de kleine ruimte van de Troon, wanneer men er *Achter het Tooneel* niet bijgetrokken had. De zuilen naast en achter de troon schijnen aan te geven dat dit wel geschied was, als men tenminste geneigd is een dergelijke bevestiging van een vermoeden te aanvaarden van deze prent [1]). We gaan zeker een veilige weg, wanneer we haar beschouwen als niet meer dan een herinnering aan deze voorstelling, en dan voegt zij zich goed naast het souvenir dat Quast ons naliet. Opnieuw wordt hier een indruk en geen preciserende weergave gegeven van de wijze waarop het toneel in de Amsterdamse schouwburg werd gebruikt.

Nog weer verder plaatst Rembrandt zich van de realiteit der voorstelling, wanneer hij in zijn *Medea*-ets van de stomme vertoning, die hem waarschijnlijk inspireerde, al bizonder weinig directe reminiscenties overlaat [2]).

Met dit blad komen we tot de verschillende toneeluitgaven van die tijd, die of in vignet of in illustraties iets zouden kunnen bieden, waaruit we omtrent het toneel nog wat mochten distilleren. Het proces ware beter om te keren: kenden we de situatie op de toenmalige Amsterdamse planken volledig, dan zou het zeker mogelijk zijn in deze verluchtingen détails der toneelwerkelijkheid terug te vinden. Nu blijft het niets dan giswerk. In de genoemde aantekeningen bij Vondel's *Gebroeders* wordt als noodzakelijk „toestel" genoemd „de rots of berg aen de sijde van 't toneel" en wil men voortvarend zijn dan kan men daar de illustratie op aankijken in M. P. Voskuyl's *Tragische Comoedie van Don Carlos van Castilien en den Prins van Portugael* [3]). Nog beter doet men waarschijnlijk te denken aan de eenvoudige zetstukken, die Mahelot in zijn *Mémoire* [4]) heeft getekend. Wel heeft het er alle schijn van, dat de auteurs dezer illustraties zich de verhoudingen van de Amsterdamse schouwburg voor ogen hielden. Vergelijking met verluchting in latere drama-uitgaven toont, dat de revolutionnaire verbouwing van het theater hen ook tot een geheel nieuwe wijze van voorstellen leidde. De bekende prent uit Bernagie's *Paris en Helena* van 1685 weerspiegelt geheel Torelli's ensceneringskunst, speciaal zijn décor

---

[1]) Het schilderij van Emanuel de Witt over hetzelfde onderwerp (zie H. v. d. Waal, t.a.p. II, 13) doelde veel minder op directe realiteitsweergave dan het werk van Moeyaert of in ieder geval van Holpe. In détails als bijv. de costumering is er zo weinig overeenstemming, dat het moeilijk is hen beiden te aanvaarden als afbeeldingen van eenzelfde gebeurtenis.

[2]) Vgl. L. Münz, *Rembrandt's Etchings*, London, 1952, vol. I, blz. 314 vlg.

[3]) Zie Kalff, t.a.p. blz. 75.

[4]) Uitgave Henry Carrington Lancaster, Paris, 1920.

voor *Finta Pazza* [1]), die indirect ook Amsterdam een geheel illusionistisch toneel had gegeven. Het is in ieder geval wel duidelijk, dat deze boekillustraties althans voor dit onderzoek geen zoden aan de dijk zetten.

Zo is dan het materiaal dat ons tot op heden ten dienste staat, onderzocht en kunnen we zeker opnieuw met vreugde constateren dat de huidige kennis omtrent het toneel van Vondel groter is dan die van Shakespeare's theater. Maar evenzeer is gebleken, dat zodra we gaan preciseren en trachten dit belangrijkste deel van de tweede schouwburg aan de Keizersgracht te reconstrueren, de zekerheid ons ontgaat. Geen der getuigen is volkomen betrouwbaar gebleken en al zal de combinatie hunner berichten een vrij duidelijk beeld voor onze geest projecteren, we kunnen het niet volkomen scherp stellen. Het blijft aan ieders individuele smaak en inzicht belangrijke onderdelen te interpreteren op de wijze, die hem persoonlijk het beste ligt.

Als weergave van de indruk die het toneel bij een voorstelling maakte, is van Baden's schilderij het meest waardevolle. Maar de gevangenisdécors van de gravure en de aantekening voor het toestel bij *Gebroeders* bewijzen, dat we ons het toneel niet steeds zo rustig en evenwichtig hebben voor te stellen als dit paneel het aangeeft. Savry's prent en de opmerkingen der stadsbeschrijvers geven voorts aan wat er zo allemaal tot de gewone decoratie van het toneel behoorde, als het zich in een min of meer neutrale positie van rust bevond. Over de bizondere décors, zetstukken, practicabels en ander „toestel", dat door de verschillende stukken geëist werd, zijn we exact gesproken slecht ingelicht; het blijft aan onze fantasie hun te geven wat ze nodig hadden. De *Grontteekening* houdt die persoonlijke verbeelding toch wel vrij stevig aan de toom.

In het algemeen is het duidelijk geworden, dat hoe Proteïsch van aard ook het Amsterdams toneel illusionistisch met weinig tevreden was en dat men zich zulke tableaux vivants als Savry in 1648 uittekende, zeker niet te weids moet denken. De vertoners rekenden op de fantasie der toeschouwers, die in mogelijkheid van verbeelding door geen enkel toneelwonder overtroffen kon en kan worden. Die verbeelding had een stimulans nodig, passend bij het stuk dat opgevoerd werd; en dat was alles wat men bij de opzet van het toneel beoogde.

Dit moge vanuit een zeer principieel standpunt ten opzichte van de toneelkunst bezien een bizonder aantrekkelijke, zo niet ideale toestand zijn geweest. Maar de vraag rijst toch of dit emblematisch systeem, dat vroegere tijden en geslachten voldaan had, ook nog

[1]) Zie S. Wilma Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de* 1600 *à* 1657, Paris, 1933, blz. 150.

bij het voortgaan van de 17e eeuw het publiek bleef bevredigen. De belangstelling van de tijd was allesbehalve van de werkelijkheid afgekeerd en het merendeel zijner schilders scheen zich aan het uitmeten dier realiteit tot in haar verste hoeken en gaten niet te kunnen verzadigen. Weerspiegelden zij daarmee niet een trek, die de ganse gemeenschap kenmerkte waarin zij leefden? Ook de toneeldichters bleven erbij niet achter. Denken we speciaal aan een dichter als Vondel, die als barok kunstenaar genoot – als het dan heet – van uitvoerige en overvloedige beschrijvingen der entourages waarin hij zich de acties zijner spelen voorstelde. Bedoelde hij dit „gesproken décor" als aanvulling bij wat op het toneel aanduidend werd voorgesteld en was hij met deze combinatie tevreden? Men denkt dan aan het zetstukje van de rots naast de bloeiende beschrijvingen speciaal in het eerste bedrijf van *Gebroeders*, en twijfelt aan het bestaan van enig evenwicht tussen dit décor en deze tekst. Duidt de laatste niet eerder op een gevoel bij de dichter, dat de toneelverbeelding ontoereikend was en hij dus had te schilderen wat de scène niet vermocht te verbeelden?

Het is zeker onjuist in de zucht naar het klatergoud van kunst- en vliegwerk de reden te zien voor de wending die zich na het midden van de eeuw ook op het Amsterdams toneel voltrok. De eigenlijke oorzaak lag in de geest van de tijd, die ook van het toneel een voorstelling van zaken eiste, waarbij aan de realiteit het volle pond werd gegeven. Zo werden de schouwburghoofden in 1664 – en dat zeker niet tegen hun zin – tot de verbouwing gedwongen, die met de aanvaarding van het illusionistisch systeem aan van Campen's toneel een eind moest maken. Wat we bij de afsluiting van dit onderzoek nu het meest betreuren, is dat het in zijn reëel bedrijf toch feitelijk voor ons een nauwelijks ontsloten boek is gebleven.

Columbia University.

BIJLAGE I

Nicola Sabbattini, *Pratica di Fabricar Scene, e Machine ne' Teatri*, Ravenna, 1638. (uit het vijf en veertigste hoofdstuk van het Tweede Boek): Hoe een wolk neer te laten, die van het uiteinde van de hemel steeds meer naar voren naar het midden van het toneel komt, met personen erop.

Maar wanneer er achter het toneel niet genoeg plaatsruimte is, als hiervoren aangeduid, dan moet men in de muur midden achter, op vier voet hoogte boven de vloer van het toneel een zeer stevige ijzeren beugel vastmetselen, waarop men het uiteinde van een flinke balk monteert, even lang als de wolk naar voren en naar beneden moet zakken, en van zulk een dikte dat hij het gewicht kan houden zowel van de wolk als van de personen die er op moeten; en hij dient zo te worden bevestigd, dat hij gemakkelijk kan bewegen, op en neer, naar gelang het nodig is. Recht boven die beugel bevestigt men in die muur voorts op een hoogte van iets meer dan de helft van die balk een hijsblok met twee katrollen, stevig vastgemetseld in de muur; daarop bevestigt men op het midden van de balk een ander hijsblok met twee katrollen. Als dat gedaan is, maakt men onder het toneel op twee voet boven de zaalvloer een enkele katrol vast, precies loodrecht onder die andere die in de muur is vastgemetseld; deze dient dan als geleiding naar de kaapstander, die onder het toneel geplaatst moet worden aan de kant van de toeschouwers, hetzij aan de ene, of de andere zijde, wat het beste uitkomt. Op de kop van de balk construeert men de wolk volgens de tweede hiervóór aangegeven methode; daarop neemt men een flinke kabel, maakt het ene eind vast aan een ijzeren ring, die aan het onderstuk van het hijsblok boven bevestigd moet zijn, en laat hem door de eerste katrol lopen die op de balk is vastgemaakt, daarop terugkeren naar de eerste daarboven in de muur, vervolgens naar de tweede katrol op de balk en dan passerend door de tweede katrol boven in de muur, komt hij naar beneden en voert men hem door de katrol die naar de kaapstander geleidt, spant hem en windt hem daarop. Bij de uitvoering moet men dan de volgorde in acht nemen, die hiervóór bij de eerste methode werd uiteengezet, en ermee rekening houden dat, mochten er zo veel personen op de balk staan dat de genoemde kracht niet toereikend is om de wolk — eenmaal gedaald — weer omhoog te laten gaan, er meer mannen aan de kaapstander gezet of meer katrollen ingevoegd moeten worden, zowel boven als beneden. Het zal wel een beetje moeilijk zijn haar te laten dalen gezien de omgekeerde verhouding van kracht en gewicht zoals dat is uiteengezet in de *Mechanica* van de Doorluchtige Guido Ubaldo dal Monte. In dat geval kan men geholpen worden door een persoon, opgesteld achter de wolk, die de balk naar voren duwt, zodat er op die manier al vast iets in beweging wordt gebracht, en de rest zal dan zeer wel naar beneden gaan; om het geval weer omhoog te doen gaan wordt de kaapstander in tegenovergestelde richting gedraaid, als hiervóór uiteengezet.

(*Sabbattini's tekening hier hebben we op blz. 6 gereproduceerd.*)

Neem aan dat de vloer van de zaal A.B. is en de muur achter het toneel C.D. en de daarin gemetselde ijzeren beugel E, vier voet boven de toneelvloer F.G. (*Sabbattini vergat in de tekening F aan te geven*), en neem aan dat de balk H.E. is en de wolk H en het hijsblok met twee katrollen I, vastgezet in de muur C.D. bij I, en het andere hijsblok, aan de balk, met twee andere katrollen bij K; neem voorts aan dat de enkele katrol L is, vastgehecht in de muur C.D. onder het toneel op een hoogte van twee voet boven de zaalvloer. De kaapstander M met de persoon N is er voor om de kabel te bedienen; laat een eind van die kabel vastgemaakt worden aan het onderstuk van het hijsblok I; hij loopt dan door de eerste katrol van

het hijsblok op de balk bij K, gaat dan terug door de eerste katrol bij I, loopt door de tweede bij K. en gaat terug door de tweede bij I., loopt dan naar beneden door de katrol L., die als gezegd bedoeld is als geleider naar de kaapstander, en wikkelt zich om de kaapstander M in zoveel toeren als nodig is. Neem aan dat de wolk gemonteerd is bij H. Om haar te doen dalen, houdt men zich aan dezelfde volgorde als bij de reeds genoemde tweede methode, en hetzelfde om haar weer te doen stijgen. Want als het hijsblok vastgemaakt op de balk bij K komt bij O, dan komt de balk E.H. bij E.P. en de wolk H zal boven het midden van het toneel F.G. zijn in P. Precies zoals O wordt opgehesen naar K, zal dan P. weer omhoog komen naar H. Dat is alles wat er gedaan moet worden.

(*Over de wolk had Sabbattini na de beschrijving der eerste methode van neerdalen in het begin van ditzelfde hoofdstuk het volgende gezegd*:)

Vervolgens moet men aan het uiteinde van de hefboom die naar het publiek toegekeerd is, de wolk construeren op twee stukken hout van behoorlijke dikte, met een vloertje waar de personen die er op moeten,veilig staan. Als de wolk klaar is, dient ze aan haar ene kant vastgemaakt te worden op het uiteinde van de hefboom en in evenwicht gezet tussen diens armen en wel zo, dat hoe men die hefboom ook beweegt, omhoog of omlaag, hij steeds loodrecht op de horizon blijft; bij het voorovergaan vallen de personen die er op zijn, er dan niet af en wordt bovendien de hefboom zelf niet gezien. Een wolk die zo gemaakt is, komt bij het dalen niet met horten en stoten uit de opening in de hemel, maar passeert er recht door, overeenkomstig de wijze waarop ze geplaatst is. In de hemel moet dus een opening zijn die met haar overeenkomt, alleen wat groter is, zodat ze bij het dalen onbelemmerd en gemakkelijk uit de hemel te voorschijn kan komen en bij het weer omhoog komen er ook zo weer in kan gaan. Deze opening dient altijd afgesloten met een stukje hemel, gemaakt op een raampje van lichte latjes, dat in kleur en vorm van aanpassing zo veel mogelijk aan de hemel gelijk moet zijn. Om te voorkomen dat het publiek enig verschil ziet, als de wolk uit die opening is gekomen en het deurtje openstaat, moet men bovendien de binnenkant van die opening net zo laten schilderen als de buitenkant.

BIJLAGE II

Historische Beschrijvingh der Stadt Amsterdam: enz. door Dr. O. D.(apper), Amsterdam, 1663, blz. 440 vlg. (met reproductie van Savry's gravure).

SCHOUBURGH

Men heeft hier ter stede ook een Schouburgh, waer in, na 't out gebruik der Romainen, door sprekende en levende persoonaedjen's menschen doen en wandel, om te omhelsen wat eerlijk, en te schuiwen wat oneerlijk is, vertoont wort.

(*Spreekt over de oudste Nederlandsche dichters, die zich als Rederijkers in Kamers verbonden, en vervolgt*:)

Deze maeckten niet alleen gezangen, om de beroemtheit en heldendaden der voorouderen te verheerlijken, en glans by te zetten; maer vertoonden ook hun helden-daden, met levende beelden op zommige tyden des jaers. (*Na dit opbouwend vaderlands toneel is er een verbastering gekomen tijdens de regering der Bourgondiërs door de enorme invloed van de Franse hoftaal, maar daar heeft in* 1584 *de Amsterdamse Kamer In Liefde Bloeyend' H. I. Spiegel's „Nederduitsche Letterkunst" tegen uitgegeven, in* 1585 *gevolgd door diens „Redenkavelingh". Van deze „doorlugtighe School der Lant-tale" waren niet enkel dichters maar ook de „voortreffelijkste Wethouderen en Burgeren der Stad" lid tegen een contributie van anderhalve gulden; men hield er zich voornamelijk met taalzuivering bezig en het aanmoedigen van andere kamers om zinnebeelden en toneelstukken te schrijven.*)

In tegendeel bestaat onze Schouburgh in zes Regenten [1]), Hoofden genaamt; en in eenige tooneel-speelders en speelsters, die de spelen tweemaal ter weke, des Maandaghs en Donderdaeghs, op 't Tooneel brengen, en den volke vertoonen. En zijn deze Speelders voor het meerdeel zoodanige perzoonen, die zich weynigh anders als met het van buyten leren, hunner rollen bemoeien. d'Andere vergaderingen en loffelijke gewoonten schijnen door de tijdt t'eenemael te niet gegaan te zijn; doch zoo veel als zy van de oeffeningen der Bardes afwijken, zoo veel schynenze de grootsheit der Latijnse Schouwspelen nader te komen; want de Treurspelen die zy nu vertoonen, overtreffen verre in heerlijkheit en uitmuntendheid de spelen der oude kamers: de toestel is dikwils vorstelijk, en d'inkomst, die over tzeventigh jaren zomtijts ten achtren plagh te zijn, brengt nu jaerlix, boven alle onkonsten, meer als negen duizent guldens, tot onderhoudt van 't Godtshuis der Wezen en oude Mannen, op. (*De Rederijkerkamers lopen nu wel overal op hun end, al zijn er dan vroeger zelfs wel burgemeesters lid van zo'n kamer als d'Eglentier geweest; in ieder geval is in dat milieu Hooft opgekomen, zijn de gedichten van Koster en Bredero het eerst gehoord en heeft Vondel daar zijn treurspelen en heldenzangen geschreven.*) Maer op dat de vryheit der Dichteren, die nu boertwijs, dan met ernst, ieder 'tgeen zijn plicht betrof, te gemoet voerden, tot geen wettelooze ongebondentheit zou vervallen, zoo heeft het de zes-en-dertigh Raden dezer Stede goedt gedacht, twe uit den haren tot Opperhoofden van d'Oude Kamer te stellen, om de vrye vernuften door de redenen te beteugelen, en de plaets meer luister toe te brengen. Hier toe zijn over eenige jaren verkooren de Schout Dr. Jan ten Grootenhuis en de Heer Burgermeester Dr. Gerard Schaep [2]). Onder de bestiering van deze Heeren, is in 't jaer zestien hondert zeven-en-dertig voor deze vergadering een vorstelijke verzamelplaets gesticht, na de wijze der oude Roomsche Schouwplaetsen met een Koningklijk Tooneel, verçiert. De naem van d'oude Kamer is toen in Schouwburgh verandert. Over deze Schouwburgh worden jaerlix zes Regenten oft Hoofden (aen wien de bestiering van 't werk staet) gestelt. Deze hebben eenige uitnemende, (gelijk te voore ten dele alreê gezeght is,)Tooneelspeelders en Speelsters in dienst, die hier om jaer-gelt de veirzen en Tooneel-

speelen, zoo bly en Treur-speelen als kluchten, der Dichters, gemeenlijk tweemael ter weke des 's Maendaghs en Donderdaghs den volke in 't openbaer vertoonen. En wort hier niet alleen gespeelt, maer ook zomwylen met stommen Perzonaedjen de zaken en 't bedrijf der vooroudren, en tijdtgenooten, als in Schilderyen voor ogen gestelt. Welk laetste een oude gewoonte is, die eerste in Egipte, en daer na by de Grieken en Romainen in 't gebruik is geweest. Het gebouw van deez, onze Schouwburgh is van binnen ruim en groo; doch eermen daer in komt, gaet men van de straet af door een Dorische steenen poort. Boven de deur van deze poort staen deze twee veirzen:

De weerelt is een speeltooneel,
Elk speelt zijn rol en krijght zijn deel.

Voorts van daer, na 't overgaen van een steene vierkante plaets, daer ter weder zijde op houte panelen verscheide veirzen staen afgemaelt, komt men in een galdery, daermen ter linker zijde, op een paneel met gulde letteren deze veirzen, tot waerschouwinge van alle ongebondentheden en moetwil; te plegen, te lezen zijn:

Geen kint den Schouwburgh lastigh zy,
Tobak-pijp, bierkan, snoepery,
Noch geenerley baldadigheit,
Wie anders doet wort uitgeleit.

De Schouwplaets, daer het gemeene volk het spelen aanschouwt, is een halfront; in de zelve vorm staen ook twee ryen çierlijke huisjes oft kamertjes boven elkandre, daer gemeenlijk de genen in gaen zitten, die van aanzien zijn. Boven deze huisjes, staen aan d'architraef van de bovenste lijst deze veirzen:

Tooneelspel quam in 't licht tot leerzaem tijdtverdrijf,
Het wijckt geen ander spel, noch Koningklijcke vonden,
Het bootst de Werelt na, en kittelt ziel en lijf,
Of prikkeltze tot vreucht, en slaet ons zoete wonden.
't Vertoont in kort begrip, al 's menschen ydelheyt,
Waer Demokrydt om lacht, en Heraklijdt om schreydt.

Doch voor andre, den welcken d'eerste plaets te gering en d'andre te duur valt, is boven deze huisjes weder een halfront, daer de toezienders op schuins opgaende banken, om elkandre't zien niet te benemen, zitten gaen. Het Tooneel, daer op de spelen der dichteren door de tooneel-speelders vertoont worden, is, gelijk uit dit nevenstaende afbeeltsel ten deele ook te zien is, daer in het tooneel van binnen vertoont wort, çierlyk en gevoeghlijk met uit en ingangen, poortalen en galderyen, kolommen en diergelijke toerustingen opgemaekt; 't welk even-eens als een Protheus gezwint, na gelegentheit, met klene moeite verandert wordt. Gebeurt het nu, dat'er, quansuis, eenige onderaertsche schimmen of geesten moeten vertoont worden, te dien einde zijn'er in't tooneel, dat onder hol van planken is, twee losse houte luiken, die met katrollen, en de verschijnende geesten, opgehezen, en hun werk op 't tooneel verricht hebbende, met de zelve tevens weder neer gelaten worden [3]). Behalve deze çieraden, staen hier en daer ook verscheyde spreuken en veirzen. Voor den Hemel staet deze halve Latijnsche veirs van Vergilius:

Jupiter omnibus idem,

Dat is:

Jupijn is ieder een even goetgunstigh.

Boven den ingangk van't portael, of troon, daer gemeenlijk Keizers en Koningen gaen zitten, staet dit halve Latijnsche veirs met gulde letteren geschreven:

Mentem mortalia tangunt.

Dat is:

Het tijdelyke beweeght ook 's menschen ziele.

Boven de deur van 't Koninklijk Paleis, leestmen deze woorden:

Ne cede malis.

Dat is:

Bezwijk niet in tegenspoet.

Aen d'Architraef van de lijst van de galdery boven het tooneel, staen deze twee veirzen:

Twee vaten heeft Jupijn, hy schenkt nu zuur dan zoet,
Of matight weelde en vreughd' met druk en tegenspoet.

Van binnen boven den ingank staet dit veirs:

Zij quest en heelt

Omhoogh aen zekre balk leestmen deze vierzen:

De Byen storten hier het eelste datze lezen,
Om d'oude stock te voên, en ouderlooze Wezen.

En aen een andere

Het spel heeft ook zijn tijdt, wanneer 't de tijt gehengt.
't Vermakelijk en 't nut wort hier van pas gemengt.

Op der Hoofden kamer voor de schoorsteen deze veirzen:

Gelukkigh is het lant,
Daer 't kint zijn moeder verbrant [4]).

En al deze Nederduitse veirzen, als ook noch zeker gedicht, op 't stichten van dezen Schouwburgh, die door den Raetsheer Niklaes van Kampen, in deze vorm geordent wiert, zijn door J. v. Vondel gemaekt.

Gelijk de gansche Schouwburgh, zoo ten opzicht van toezienders, als Tooneelspeelders, zeer gevoeghlijk en alles ordentlijk is geschikt, alzoo ontbreekt'er ook gansch niet van toisel en çieraet om de Perzonaedjen, 't zy in mans of vrouwen gewaet, te kleden. Te dien einde zijn'er voornamelik twee kameren, in d'eene worden de klederen bewaert, daer in de mansperzonen, en in d'andere, daer in de vrouwen of mansperzoonen in schijn van vrouwen, op 't tooneel verschijnen. In ieder kamer is ook een bezonder perzoon gestelt; want d'eene is alleen bezig om de mansperzonen in 't mannen gewaet, en d'ander om de vrouwen, of mansperzoonen in vrouwen gewaet, te kleden [5]).

BIJLAGE III

T. van Domselaer, *Beschrijvinge van Amsterdam*, 1665, Amsterdam, blz. 201 vlg. met reproductie van Savry's gravure. Vreemd genoeg voor de schouwburgregent die deze schrijver was, heeft hij de beschrijving van Dapper grotendeels woordelijk overgenomen en slechts op de als noot daar aangegeven punten het volgende ingevoegd.

Bij 1) dat zijn *Bestierders:* eertijds (toenze noch uyt het lichaam der Toneelspeelders gekoren wierden) *Hoofden* genaamt;

Bij 2) *Docter Samuel Koster*, heeft benevens deze *Oude Camer* in de *Nes*, ook opgerecht een plaats, die hy de *Nederduytze Academie* noemde; en nademael alle *d'Oude Camers* elk hare eygene *Blazoenen* (dat zijn zinne-beelden en spreuken tot uitlegging der zelve) gewoon waren, te voeren: Zoo gaf hy deze *Academie*, tot zinne-beeldt een *Byekorf* daar een deel vergulde Byen (met de honigh aan te brengen bezigh) rontom heen vlogen met de spreuk, of het woort *yver*, daar onder: Gelijk de Voorseyde *Oude Camer*, tot haar zinne-beelt, het *Bloeyende Eglentier*, met de spreuk *In Liefd' Bloeyende*, voerde. Doch eenige tijdt daar na, is deze *Academie* vervallen, de welke door de *Regenten* van 't *Weeshuys* weder wiert opgerecht, om tot voordeel van 'tselve te verstrekken, even als *d'Oude Camer* dede voor 't *Oude Mannen-huys*.

Maar deze twee *Camers* waren gestadigh bezigh, om elkanderen ondersteek te doen, door beloften en gaven, de beste Toneel-speelders malkanderen ontreckende, zoo dat nu d'een, dan d'ander, met braaf te spelen, onder en boven lagh, dat grooten twist, tussen de *Regenten* van deze twee *Godts-huyzen* veroorzaakte. Zoo datter de *Heeren Burgermeesteren* dikwils mede gemoeyt wierden. Doch als ten lesten *d'Academie*, die slechts van hout, licht opgetimmert was, begon te vervallen, en de *Regenten* van 't *Weeshuys* aan *d'Heren Burgermesteren* verzochten, om een nieuwe plaats te mogen doen bouwen, zoo wiert deze gelegentheydt waar genomen, en deze twee, schier altijdt twistende *Camers*, door ordre van *Burgermeesteren*, te zamen vereenight; met deze voorwaarde, dat die van 't *Oude Mannen-huys* zouden betalen en bekostigen het derde deel van de gront en bou-kosten, en die van 't *Weeshuys*, de twee derde delen, gelijk ook het voordeel na zoodanige gedeelten, by elk zou genomen worden; en dewijl'er ook twist onstondt over 't voeren der *Blazoenen* of *Zinne-beelden* en spreuken, steunende die van *d'Oude Camer* op hun oudtheydt, en die van *d'Academie* op hun meerder gedeelte. Zoo vereenighden *d'Heeren Burgermeesteren* deze *Blazoenen* en zin-spreuken mede. Verordonneerde dat het *Blazoen* voortaan zou zijn, *een gulde Byekorf, omvlochten met hen bloeyend' Eglentier en daerom zwevende Byen.* Met de spreuk, *Door yver, in liefd bloeyende.* Aldus is hier op de *Keyzers Graft*, in 't jaar sestien hondert zeven-en-dertigh, ter plaats, daar wel eer *Kosters Academie* plagh te staan, gebouwt. Den Amsterdamsen Schouburgh, na de wijze der oude *Roomse Schouw-plaatsen*, met een heerlijk *Toneel*, dat een Koninklijk Paleys of Hof uytbeelt, verciert. (*Na verteld te hebben wie er in* 1664 *als regenten waren aangewezen, o.a. hijzelf, vervolgt hij:*)

Zy verordenen, overlezen, en overzien alle *Treur-* en *Bly-speelen*, *Vertooningen* en *Cluchten*, al eerze op 't *Tooneel* vertoont worden, en nemen achtinge, dat'er niets te voorschijn komt, met woorden of werken, waar door de wettelijke Regeering van staat of stadt, de Kerk, noch eenige Godts-diensten, of yemant in 't bezonder gelastert of bespot wordt. De geyle dertele en ongebontheden, al te onkuys en lichtvaerdig voor de Ieugt en andere tedere ooren, verbannen zy van 't *Tooneel*. (*Vondel heeft dit goed gebruik van het toneel omschreven in zijn grafdicht voor de raadsheer Nicolaas van Campen, „yverig bevorderaar van 't stichten dezes Schouburgs", dat hij laat volgen.*)

Aan de voornoemde *Regenten* en *Bestierders* wordt alle avonden het

ontfangen gelt boven gebrocht, die alle onkosten daar van betalende, reekkening van ontfang en uytgift houden, en 't overschot, twee, of driemaal 's Iaars, aan de *Godts-huyzen* behandigen. Zoo dat d'inkomst, die over deze zeventig Iaren zomtijts ten achteren plagh te zijn, nu jaerlix opbrengt, boven alle onkosten, meer als elf duyzent guldens, tot onderhoudt van 't *Godts-huys* der Weezen voor twee derde deelen, en oude Mannen, voor een derde deel. Zy verordenen ook elk Speelder zijn rol, en met wat kleederen en toestel, hy op 't *Tooneel* zal verschijnen, geven last op wat wijze het *Tooneel*, na den eysch der speelen zal gestelt, en t'elkens verandert worden. (*Herhaalt zijn mededeling over de acteurs en spreekt over de tableaux vivants weer met Dapper's woorden.*)

Bij 3) Ook is'er een sierlijk geschilderde Hemel, daar mede men, in schijn van tussen door stralende wolken, verscheyde *Perzonaadjen* tevens kan doen afdalen, en weder opnemen; mede doet men zomtijds eenige Perzonen, vertonende de *Fame* of het *Gerucht*, de Winden, Arenden en diergelijke uyt de lugt neder, en voor uyt schieten, dat d'aanschouwers, die zulks ongewoon zijn, door de schielikheyt doet verschrikken. Behalve deze cieraden, staan hier en daar ook verscheyde Spreuken en Vaerzen. (*Hij volgt Dapper nu weer, hier en daar met kleine spellingsverschillen, wijst bij „Zy quetst en heelt" er op dat dit slaat „op 't zinnebeelt van een Bye", verbroddelt niet als Dapper het „Raatzel-vaers" op de schoorsteen van de regentenkamer, maar schrijft „moer", en vervolgt:*)

Bij 4) Voor de Schoorsteen op de *Tooneel-speelders* Kamer leest men,

'tZy dat ghy speelt voor stom, of spreekt,
Let altijdt, in wat kleedt ghy steekt.

Bij 5) (*Dapper's loftuiting op de Proteïsche bewegelijkheid werd door de schrijver geschrapt; kennelijk om de volgende reden:*)

Doch dit *Tooneel*, om dat het veel te breedt en ondiep is, ook door zijn zwaarte en vastigheyt, niet t'elkens met gezwintheyt lichtelijk, na den eysch der speelen kan verandert worden; staat eerst-daags, met te zamen het meeste binne-werk des gantschen *Schouburghs*, te zullen uytgebroken worden; om aldaar wederom, een nieuw *Tooneel*, (na *d'Italiaanze* manier, als men nu te *Venetien* gebruykt, met alle bedenkkelijkke en schielijkke veranderingen van *Perspectiven* of *Inzichten*, en veelderley *Vliegende Werkken*, die men *Machines* noemt,) in de plaats te stellen; op dat d'aanschouwers alle omstandigheden van de plaatzen der speelen, als *Paleyzen*, *Steden*, *Dorpen*, *Zalen*, *Landtschappen*, *Hoven*, *Bossen*, *Rotzen*, *Bergen*, *Duynen*, *Stranden*, *Zeen*, *Hemel*, *Hel*, met hun behoorlijk gezwier, van allerley *Geesten*, *Dieren*, *Vogelen*, *Visschen*, &c. Soo natuurlijk en als levendig, benevens *d'Actien* en beweeglijkheden der *Speelders*, zullen konnen zien, als d'uytspraak van hare Rollen, met opmerking, aanhooren. Waar over niet alleen deze stadt, maar gants *Hollandt*, ja geheel *Nederlandt*, als nooyt zoodanige vreemdigheden hier gezien hebbende, ten hoogsten met verwonderinge zal op getoogen worden. Wy besluyten dan met de Vaerzen van onzen voorschreven *Poeet*, *Jan Vos*, die in de *Schouburgh* boven de pleyn deur, aan de buytenste zijde te lezen zijn, en de rechtmatige *Tooneel*-oeffeninge yeder een, (op dat zich niemandt daar in verzuyme) duydelijk aanwijzen.

De Godtsdienst roept de ziel; het lijf de zorgh voor 't leven.
Elk heeft haar eygen tijdt; wee die hier tegen streven.
Wie tijdt in tijden vint, wort geen Toneel ontzeyt.
Zoo leert men door het spel, noch deught in ledigheydt.

BIJLAGE IV

M. Fokkens, *Beschrijvinge der wijdtvermaarde koopstadt Amsterdam*, 1662, Amsterdam, blz. 247 vlg.

SCHOUBURGH

Hier al niet ver van daan op de Keysers-graft staat de doorluchtige Schouburgh, voor met een zware ghehouwe steene Poort met een groote vierkante plaats / daar na komt men in een Galdery daar men eenighe Wapens siet / en een kas daar de blanke Harnassen of Rustingen in bewaart worden: van binnen vertoont het sich als een Romeyns Schou-toneel / het Pleyn met de omstaande Huyskens of kameren daar 't volk in sit / is half rondt half Maans-gewijs / het Toneel is groot met groote hooge zuylen / boven om hoogh voor den Hemel / aan de deuren daar Jupiter met Merkurius en de drie Godinnen Juno, Pallas, en Venus in geschil sijn wie de schoonste was / daar onder staan dese woor:

IUPITER OMNIBUS IDEM

(*Hij somt vervolgens de diverse versregels op die in de toneelzaal en in de kamers van regenten en van acteurs te zien waren*).

Dese Schouburgh is waardigh om besien te worden / een heerlijk werk / en hier sijn ses Hoofden of Regenten die 't gesach hebben / en haar besondere kamer / daar siet men noch de oude Blasoenen van de Oude Kamer, en 't ander van de Brabandtsche Kamer; dese Hoofden deelen de Rollen uyt / en laten soodanighe Spellen spelen als haar best en gheraden dunckt; in de week wordt hier gemeenlijck tweemaal gespeelt. Hier siet men de heerlijkke en aloude vermaarde droevige gheschiedenissen uytbeelden / die ons in de Heylige Schriften / of der Romeynsche gheschied boekken beschreven worden / oock die in ons Landt of Vrankrijck / Engelandt of andere ghewesten / in de Oorlogen / en zware vervolginghe sijn ghesien / en dit sijn de Treur-speelen; worden ook vertoont sommige Bly-speelen, als der hedendaaghsche gheschiedenissen / dit sijn die in vrolijkke gebeurlijkke blijde dingen eyndigen; oock worden'er de Lijk gesangen en droevighe uytvaarden vertoont / somtijdts ook door zwijgende Personaadjen de Vertooningen der oude of hedendaaghsche Verbonden van Koningen / Princen en Vorsten / Vreede-handelingen / en dese worden al meest met deftighe Sinne-beelden vertoont. Ook wel kluchtige en vermakelijkke boerteryen / beschimpende de sotte handelinghen en mottige uytvallen der hedendaaghsche vreemdigheden / die hier onder de stedelingen en Landlieden ghebeuren / en soo van allerley slach. En hier toe is er op dese Schouwburgh allerley toestel en maacksel van uytheemsche en hedendaaghsche kleedinghe / waar toe verscheyde kameren zijn / daar rondtom dit ghewaat op hanght aan houte pennen / en elck spel heeft sijn besonder uytbeeltsel van nooden / daar men dan in dese kameren gaat en besiet wat maacksel en kleederen dat'er dienstigh zijn. De Speelders genieten haar gelt hier voor. Voorts alle de ander kosten wordt van de Hoofden betaalt / en 't vrye gelt dat er overschiet is alle voor het oude Mannenhuys en het Weeshuys / die Jaarlijcks al veel gelt hier van krijghen. Voor aan de Poort staan dese gulde Vaarsen:

De Werelt is een speel-toneel,
Elk speelt sijn Rol en krijgt sijn deel.

BIJLAGE V

Filips von Zesen, *Beschrejbungh der Stadt Amsterdam*, enz., 1664, Amsterdam, blz. 499.

Wan man gemelter Beerengasse vorbei gehet komt man endlich an die Schau-burg;

darinnen / gemeiniglich zwei mahl in der woche / die Trauer- und freudenspiele / samt ihren kurtzweiligen zwischen-aufzügen / gespielet werden. Es ist ein schönes gebeu / durch Niclasen von Kampen im 1637 jahre gestiftet: und hat / vor einem zimlich grossen vorhofe / eine zierlich gehauene steinere tühre; darüber des sinreichen Vondels folgende reime gelesen werden

De Werelt is een speel-toneel,
Elk speelt zyn rol en krygt zyn deel.

So bald man über den vorhof / und dan durch die zweite tühre / gelanget / erblikket man in vorgebeu / auf der rechten hand einen schrank / darinnen die waffenrüstung der Schau-spieler verwahret wird. Auf der linken aber befindet sich die wohnung des Aufsehers der Schauburg. Durch das vorgebeu / darüber die Heupter oder Verwalter sich / auf einer zimlich grossen kammer / zu versamlen pflegen / komt man endlich vor die schauburg selbsten: welche zimlich hoch / und in gestalt eines halben mahndes / oder halben Rondeels / ja sothanig gebauet / dasz alle zuschauer / wo sie sitzen oder stehen / das gantze schau-gerüste / darauf man die schauspiele vorstellet / ungehindert übersehen / auch alles was darauf gesprochen wird / gantz vornehmlich hören können. In diesem halben mahnde befinden sich / unten üm den schauplatz / vor dem schau- oder spiel-gerüste / herüm / erstlich elf kämmerlein vor die zuschauer; wie auch über denselben noch zwölf andere / welche alle ihre besondere nahmen und zahlen haben; und dan / noch was höher hinauf / ein runter breiter gang / darauf das gemeine völklein / auf langen bänken / voran niedrig / und nach hinten zu immer höher und höher / damit die hintersten über die vördersten hinsehen können / zu sitzen pfleget.

Über dem schau- oder spiel-gerüste / welches mit grossen hohen seulen und gängen gezieret / stehet Jupiter / und Merkuhr mit den drei üm den güldenen apfel streitenden Gättinnen / vor dem himmel abgemahlet; und darunter dieser spruch: Jupiter omnibus idem. Noch mehr dergleichen sprüche und reimen siehet man hier und dar angeschrieben. Unter andern lesen wir / oben an einem balken / erstgemelten Vondels folgende:

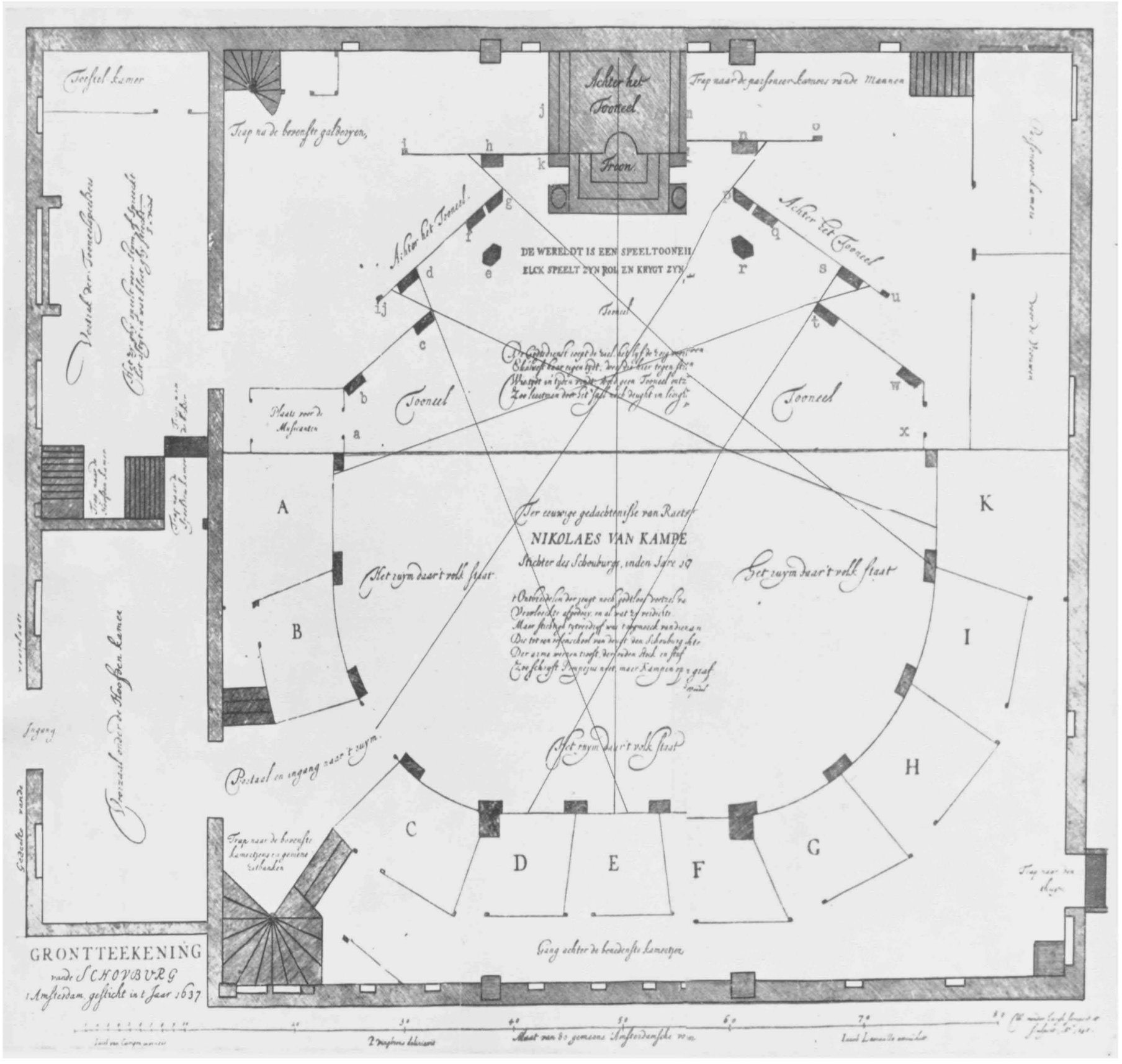
De Byen storten hier het eelste, datze lezen,
om d'Oude stok te voen, en ouderloze Weezen.

Diese reimen zielen zuerst auf das wahl-gemelde oder sinnbild der Schauburg, welches ein Bien stok ist / mit einem blühenden strauche ümgeben: darnach auch auf die Waisenkinder / und armen Alten / welche jährlich eine zimliche anzahl geldes aus den einkünften dieser Schauburg geniessen. Dan die Schau-spieler / derer itzund ordentlich zwanzig seind / mit noch drie Spielerinnen / empfangen / ein ieder vor iedes spiel / ein gesetztes geld: und was dan von den ferneren ausgaben / welche die Heupter zu thun haben / aus den einkommenden geldern noch überschiesset / dasselbe ist alles vor das Haus der Waisen / und alten armen leute.

Es werden aber die Verwalter oder Heupter derer allezeit sechze zu sein pflegen / welche die Schauspiele nach ihrem belieben / anordnen / und die rollen den Spielern austeilen / von den Bürgemeistern gewählet. Und diese versamlen sich gemeiniglich alle wochen zwei mahl auf gemelter Kammer: da / samt den schilden und wapen der alten Kammern / deren wir droben am 444 blate gedacht / das gemelte neue sinbild in einer grossen gemahlten

tafel / mit diesem wahlspruche / Door yver in liefde bloeyende, sich befindet. Es stehet in einem Schilde / welches auf der einen seite Merkuhr / auf den andern / nach unten zu / ein waldman anfasset. Und über demselben siehet man in dem einen ekke eine eile / im andern eine elster: welche die eigenschaft der Schauspieler abbilden.

Neben dieser kammer hat man noch andere zimmer / darinnen die fremden ausländischen / und einheimischen / auch allerlei altfrenkische mans- und frauenkleider / welche sie durch ihren eigenen Schneider / machen lassen / mit dem andern gerähte / zu den schauspielen gehörig / verwahret werden.


Toestel kamer
Trap na de bovenste galderyen,
Achter het Tooneel
Troon
Trap naar de parsoneer kamers vande Mannen
Achter het Tooneel
Achter het Tooneel
DE WERELDT IS EEN SPEELTOONEEL
ELCK SPEELT ZYN ROL EN KRYGT ZYN
Tooneel
Tooneel
Tooneel
Plaats voor de Musicanten
Ter eeuwige gedachtenisse van Raeter
NIKOLAES VAN KAMPE
Stichter des Schouburgs, inden Jare 17
Het ruym daar't volk staat
Het ruym daar't volk staat
Het ruym daar't volk staat
Portaal en ingang naar't ruym
Trap naar de bovenste kamertjens en gemene zitbanken
Gang achter de benedenste kamertjen
Vrouwen
Ingang
Gedeelte vande
GRONTTEEKENING
vande SCHOVBVRG
t Amsterdam gesticht in t Jaar 1637
Maat van 80 gemeene Amsterdamsche voeten