

VERHANDELINGEN DER KONINKLIJKE NEDERLANDSE
AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN, AFD. LETTERKUNDE
NIEUWE REEKS - DEEL LXXIII - No. 3

INRICHTING EN GEBRUIK
VAN HET TONEEL IN DE
AMSTERDAMSE SCHOUWBURG VAN 1637

W. M. H. HUMMELEN

N.V. NOORD-HOLLANDSCHE UITGEVERS MAATSCHAPPIJ
AMSTERDAM - 1967

AANGEBODEN IN DE VERGADERING VAN 13 MAART 1967

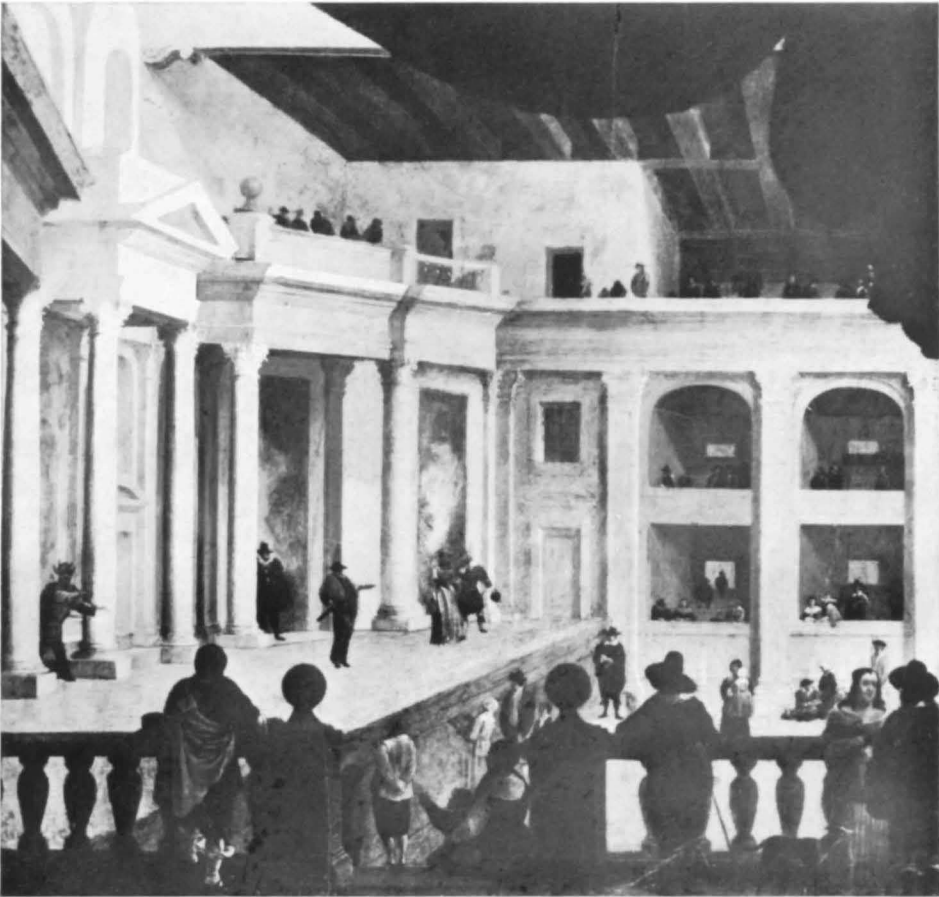


Foto Centraal Museum, Utrecht

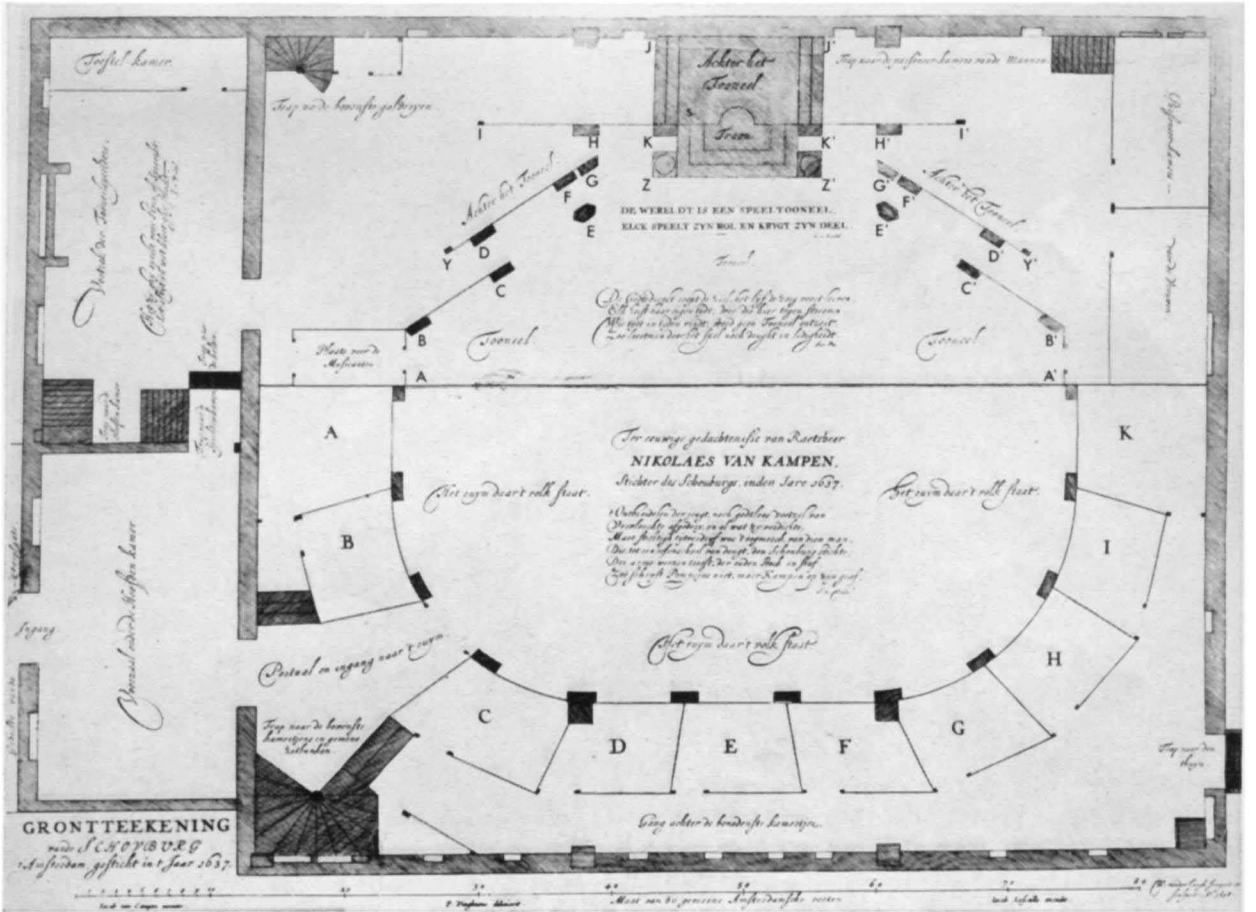
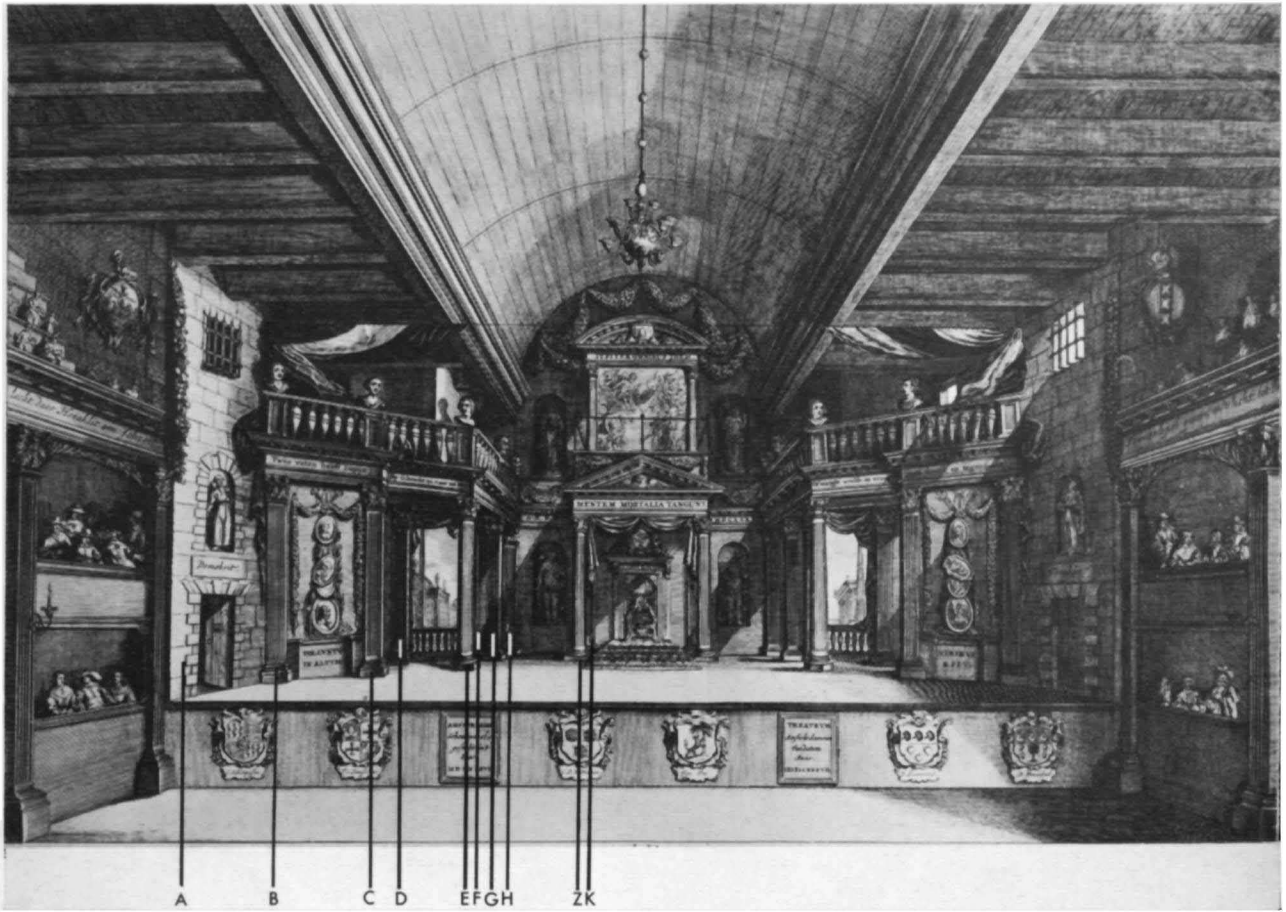
I. Hans Jeurriaensz. van Baden, Interieur van de 'Amsterdamse schouwburg.
Sarasota (Florida), Ringling Museum

II. S. Savery, Het toneel van de Amsterdamse schouwburg van 1637.

Foto Rijksmuseum, Amsterdam

III. P. Vingboons, Gronttekening van de Amsterdamse schouwburg van 1637.

Foto Toneelmuseum, Amsterdam



I

De kennis omtrent de Amsterdamse schouwburg van 1637 is in het laatste decennium aanzienlijk uitgebreid en verdiept. Er verschenen in 1958 en 1959 twee fundamentele studies van B. Hunningher¹⁾ en in 1964 publiceerde W. Gs. Hellinga zijn visie op de oeropvoering van de *Gijsbreght van Aemstel*²⁾. Een inspirerende werking is voor Hunningher stellig uitgegaan van een iets oudere publicatie, waarin S. J. Gudlaugsson een (in een Amerikaans museum beland) schilderijtje identificeerde als een afbeelding van het interieur van Jacob van Campens schepping, waar op het afgebeelde moment een voorstelling wordt gegeven van I. de Groot's *De bedrooge Speckdieven* (Amsterdam, 1653) of een soortgelijk spel met voor de Italiaanse comedie stereotiepe personages (*Gudlaugsson 1951*, vgl. pl. I). Tussen de van oudsher bekende gegevens, de gravures van Salomon Savery³⁾ (vgl. pl. II) en de plattegrond van Philips Vingboons⁴⁾ (vgl. pl. III) enerzijds en verschillende 17e-eeuwse schilderijen, etsen en tekeningen anderzijds waren reeds eerder punten van overeenkomst aangewezen⁵⁾, maar bij het door Gudlaugsson aan Hans Jeurriaensz van Baden toegeschreven paneeltje is het voor het eerst, dat niet de kunstgeschiedenis maar de toneelgeschiedenis aan het langste eind trekt. Het grote belang van het schilderijtje is volgens Hunningher, dat het naast de catalogiserende gravure van Savery een indruk van het geheel geeft en als zodanig de realiteit beter benadert en suggereert dan de gravure, en vooral dat het in dialoog met de gravure zoveel informatie geeft omtrent het gebruik van het toneel.

Het is een uitspraak die niet losgemaakt kan worden van haar context. Ze volgt nl. op een uitvoerig vergelijkend onderzoek van de verschillende contemporaine toneelbouwtradities hier en in andere landen, dat feitelijk geen enkel positief resultaat oplevert. Want de overeenkomst met het Italiaanse toneel, en met het toneel van de rederijkers zoals we dat kennen

1) Zie in de *Lijst van aangehaalde literatuur* op blz. 54 onder *Hunningher 1958* en *Hunningher 1959*. In *Hunningher 1961* worden geen nieuwe gezichtspunten meer naar voren gebracht

2) Zie in de *Lijst van aangehaalde literatuur* onder *Hellinga 1964*.

3) Gereproduceerd in *Hunningher 1958*, *Hellinga 1964* en *Gudlaugsson 1951*. Ik volsta hier met de weergave van het gezicht op het toneel.

4) In de belettering volgde ik, althans voor de linkerhelft, Hunninghers reproductie van de plattegrond in zijn artikel van 1959; aangezien de rechterhelft spiegelbeeld is van de linker, leek het mij onnodig er de andere helft van het alfabet aan te spenderen. Voor de aanduiding van de bij Hunningher niet beletterde zuilen van de troonhemel gebruikte ik de bij hem overgeschoten Z.

5) Vgl. *Fischel 1935*, *Van Gils 1935*, *Van Gils 1937*, *Van Gils 1942*, *Gudlaugsson 1938*, *Gudlaugsson 1945*, *Hellinga 1956*, *Heppner 1937*, *Heppner 1939*, *Leendertz 1923*, *Van Regteren Altena 1935*, *Witowski 1936*, *Wustmann 1909*.

uit de stellages, gebruikt bij de wedstrijden in Gent (1539), Antwerpen (1561) en Haarlem (1606)⁶⁾, betreft, zoals Hunningher laat zien, slechts uiterlijkheden. Met het toneel van Mahelot in het Hôtel de Bourgogne te Parijs, met het Spaanse, het Terentius- en het Jezuïetentoneel heeft Van Campens schouwburg de afstamming van het middeleeuws toneel met zijn nevenstelling van simultaan decor gemeen, maar van beïnvloeding kan niet gesproken worden. En slechts voorzover in het rederijkers-toneel deze middeleeuwse traditie werd voortgezet, bv. bij Jacob Duym, in het begin van de 17e eeuw nog, kan er volgens Hunningher van verwantschap met dat toneel sprake zijn. Heel weinig is bekend van de toneelinrichting in de Nederduytsche Academie, de directe voorgangster van de schouwburg van 1637, en het voornaamste, een inventaris, in 1622 bij de verkoop door Samuel Coster opgemaakt, moet men met behulp van de gegevens uit 1637 en later interpreteren. De belangrijkste reconstrueerbare punten van overeenkomst zijn dan de aanwezigheid van verwisselbare schermen, die in de Academie aan beide zijden beschilderd waren en om een spil konden draaien, en van een gordijn waarmee men het achterste deel van het toneel aan het oog onttrekken kon⁷⁾.

Neemt Van Baden bij de uitbeelding van de directe voorgrond de nodige schilderkunstige vrijheid omdat hij daar een repoussoir nodig heeft, de verdere verschillen in architectuur zijn volgens Hunningher niet schilderkunstig geïnspireerd. Vergelijking met de gravure van Savery levert hem het inzicht op dat een aantal elementen van de toneelbouw vast waren, terwijl andere konden worden verwijderd of verwisseld. Dat geldt voor het gevangenisdecor direct vooraan links en rechts (AB en A' B'), waarachter beneden een scherm met een klassicistische deur en venster tevoorschijn komt, terwijl boven de galerij van het toneel in het balkon van de toeschouwers overloopt. De borstbeelden die bij Savery de balustrade sieren, blijken te kunnen worden verwijderd, of vervangen door bolornamenten⁸⁾ en de balustrade zelf kon meer het karakter van een borstwering krijgen. Behalve het genoemde gevangenisdecor konden ook de schermen B' C', D' F', H' K' en K' K en dat boven het centrale portaal, met het Parisoordeel, door andere schermen met deuren, bogen, nissen en italianiserende landschappen vervangen worden. Worps sug-

⁶⁾ Het toneel van het Swan Theatre in Londen staat veel dichter bij deze 16e-eeuwse Nederlandse stellages dan bij de Amsterdamse schouwburg. Ten onrechte meent Hunningher (1953, 128) dat in Haarlem de voorgrond ontbreekt en er binnen de architectonische omlijsting gespeeld werd. Vgl. echter de toneelaanwijzingen van het spel van Gouda.

⁷⁾ Met Hunninghers opmerking dat de wolken, afgebeeld op C. J. Visschers gravure van het tableau vivant *Gheselschap der Goden* (1618) „uit de toneelhemel” afkomstig zijn, worden meer vragen opgeroepen dan beantwoord.

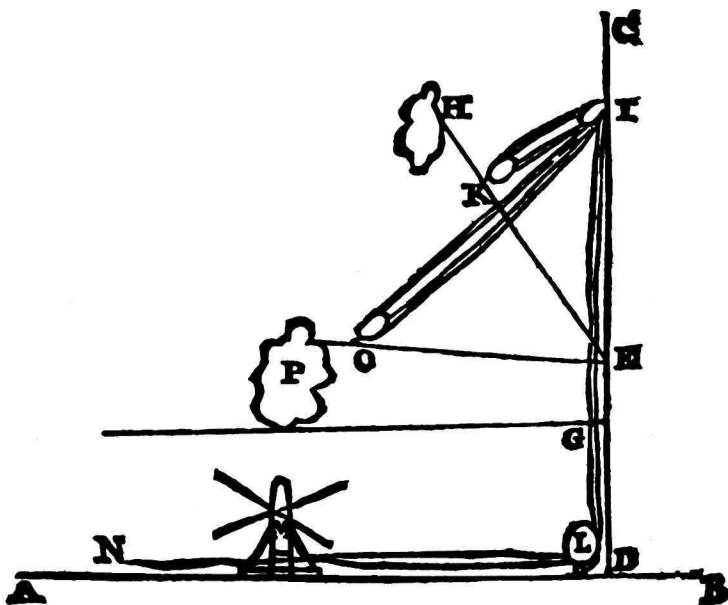
⁸⁾ In dit verband zij verwezen naar een minder bekende versie van Savery's gravure (vgl. *Worp 1920, 84 noot 1*) gereproduceerd bij *Wybrands 1837, t.o. 76*. Daar wordt de galerij getoond helemaal zonder versiering van borstbeelden of bollen. *Domselaer 1665, 202* laat bollen in plaats van borstbeelden zien.

gestie dat de beelden links en rechts van dat portaal trompe l'oeil geschilderd waren, wordt hier bevestigd (*Worp 1920, 85 noot 1*). In onoplosbare tegenspraak met elkaar zijn Van Baden en Savery op het punt van de pilasters B' en C', die bij Van Baden als een omgeklapte hoekpilaster en een ronde zuil worden weergegeven.

Het gebruik om de schermen om een verticale spil te laten draaien, is als handige technische oplossing een erfenis van de Nederduytsche Academie, die door Van Campen vast niet verworpen zal zijn. Heel gemakkelijk kon zo verandering gebracht worden in de achtergrond en daarmee in de plaatsaanduiding van de verschillende compartimenten of mansiones, waaruit het toneel bestond. De acteurs begonnen de handeling van een scène vanuit zo'n compartiment en zetten het spelen dan voort op het middenplateau, dat naar middeleeuwse toneelconventie beurtelings bij de verschillende compartimenten hoorde. Naast deze voornaamste gebruikswijze onderscheidt Hunningher nog een moderne manier, waarbij de compartimenten meer tot eenheid werden gebracht. „Als het hele toneel gebruikt werd,” zegt hij, konden de schermen „in pendant samenwerken op de wijze die de gravure toont óf tezamen de ganse toneelbouw tot een min of meer neutrale achtergrond maken als voor Van Baden's *commedia dell'arte-scène*”. Elders onderscheidt hij nog de mogelijkheid dat de compartimenten van het achterste deel een eenheid vormden naast die van het voorste deel, waarbij dan de gordijnen in het midden dienden als „ferme”. Met deze laatste uitdrukking wordt het scherm aangeduid dat door Mahelot in het Hôtel de Bourgogne gebruikt werd om een of meer compartimenten die nog niet in de handeling van het spel betrokken waren, voor het oog te verbergen. Een afbeelding van een in de schouwburg ter gelegenheid van de vrede van Münster vertoond tableau vivant in zijn beschouwing betreffend, stelt Hunningher dat voor dergelijke „vertooningen”, die ook in de toneelstukken veel voorkwamen, van het centrale portaal gebruik gemaakt kon worden, maar ook van de zijportalen of -compartimenten ⁹⁾. Uitbreiding van de ruimte in het centrale portaal kon men verkrijgen door de ruimte erachter (JKJ' K') er bij te trekken. Aan Hunninghers beschouwingen over het karakter van de toeschouwersruimte en de acteerkunst, hoe belangwekkend ook, kan ik in dit verband voorbijgaan. Wat de inrichting en het gebruik van het toneel betreft is zijn voornaamste stelling wel „dat à double usage was wat Van Campen voor zijn schouwburg ontworpen had: eenheid of veelheid van plaats naar keuze”. En daarin doet zich dan tenslotte toch de invloed van Van Campens confrontatie met Italië voelen, de architect handhaaft weliswaar het oude systeem in zijn toneelbouw, maar schept tevens de mogelijkheid om het nieuwe systeem te benaderen. Van zijn grote kundigheid als bouwer getuigt het architectonisch kader waarin hij alles tot een geheel samenvat.

⁹⁾ Vgl. de reconstructietekening in *Albach 1965, 31*.

In zijn bijdrage van een jaar later (*Hunningher 1959*) gaat Hunningher dieper in op een aantal vragen, die bij nauwkeurige bestudering en vergelijking van het beschikbare materiaal worden opgeroepen. Het eerste waar hij zijn aandacht op richt, is de ruimte achter het centrale portaal, die door Vingboons gearceerd is en van het opschrift *Achter het Tooneel* voorzien. De twee verticale lijnen links en rechts interpreteert hij als twee treden en het geheel vormt dan een podium dat min of meer aansloot op de verhoging vóór het scherm, onder het portaal. De breedte van het podium zou geen zin hebben indien ook niet het *gehele* scherm van K-K'; in plaats van slechts het nis-gedeelte zoals Hunningher eerst vermoedde, kon worden weggenomen bij gebruik van het achterpodium ten behoeve van een *vertooning*. De ruimte *Achter het Tooneel* kon niet gebruikt worden voor de machinerieën waarmee de rijzende en dalende hemel en de zinkluiken bediend werden: de daarvoor benodigde kaapstanders en windassen maakten teveel kabaal en de bediening ervan vroeg om meer ruimte dan hier beschikbaar was. Deze apparatuur stond vermoedelijk onder het podium opgesteld. Om een idee te geven van de werking van de hemel en aannemelijk te maken dat deze, afgezien van de bedieningsapparatuur, *Achter het Tooneel* verder weinig ruimte innam, verwijst Hunningher naar het handboek van de toneelarchitect Sabbattini en publiceert daaruit de volgende schets



met de toelichting: de wolkverschijning H daalt op de gaffel HE als P neer op de toneelvloer G. De uitspraak dat aan de Amsterdamse hemel een soortgelijk principe ten grondslag heeft gelegen, is voor discussie vatbaar. Volgens contemporaine beschrijvingen van de schouwburg staat het vers *Jupiter omnibus idem* „voor de hemel” en is het Parisoordeel

„vor dem himmel abgemahlet" (*Dapper 1663, 442; Von Zesen 1664, 365*). Dat laat dunkt me geen twijfel of de hemel bevond zich achter de deuren met het Parisoordeel en niet, zoals Hunningher kennelijk meent (*1958, 15; 1959, 157*), op het balkon boven het centrale portaal; wel kan vanzelfsprekend het balkon in hemelscènes betrokken worden. Stellen we de hoogte van het balkon op ca. 5 meter¹⁰), dan is er, om een wolkverschijning uit de hemel over de balkonrand naar beneden te tillen, een hefboom EH van zodanige lengte nodig dat de wolkverschijning in neergelaten toestand terecht komt op ongeveer een meter voor de grens tussen podium en zaal. Het behoeft geen betoog dat dit een weinig verkiezelijk toneeleffect is. Aan vergroting van de afstand tot de zaal door verlegging van het draaipunt E in opwaartse richting wordt een grens gesteld door de architraaf boven het Parisoordeel en lager dan manshoog kan zo'n wolkverschijning toch ook niet geweest zijn. Kortom, Sabbattini's hemelmachine is alleen te gebruiken op Italiaanse, d.w.z. in verhouding veel diepere, tonelen.

In Amsterdam moet het probleem van de rijzende en dalende hemel op een andere, en veel eenvoudiger wijze zijn opgelost, nl. met een godenlift die zich achter de fond in verticale richting van de eerste verdieping naar de parterre en v.v. bewoog. Door de deuren met het Parisoordeel geheel te openen en het scherm KK' in het centrale portaal weg te nemen, kon men de toeschouwer ruim zicht bieden op de van wolkendecor voorziene voorzijde van de lift. Wolkendecor, eventueel als tegenwicht gemonteerd, vormde de achtergrond van de lege eerste verdieping of het lege parterrecompartiment wanneer de lift beneden c.q. boven was. Misschien ook dat men het compartiment boven zolang weer afsloot met het Parisoordeel. We weten uit een stadsbeschrijving dat het Amsterdamsé toneel van zinkluiken voorzien was (*Dapper 1663, 442*); een lift werkt volgens hetzelfde principe. Een andere auteur noteert: *Ook is er een sierlijk geschilderde Hemel, daarmede men, in schijn van tussendoor stralende wolken, verscheyde Perzonaadjen tevens kan doen afdalen en weder opnemen; mede doet men zomtjids eenige Perzonen, vertonende de Fame of het Gerucht, de Winden, Arenden en diergelijcke uyt de lugt neder en voor uyt schieten, dat d'aanschouwers, die zulks ongewoon zijn, door de schielikheyt doet verschrikken* (*Van Domselaer 1665, 206*). Ongetwijfeld kan men met Sabbattini's wolkverschijning dit laatstgenoemde effect beter benaderen dan met de door mij veronderstelde soort van godenlift. Maar Van Domselaer onderscheidt het tweede effect duidelijk van de werking van het eerste,

¹⁰) Berekeningen (met correctie van de perspectivische vertekening door projectie op een scheef vlak) leverden voor de hoogte van vloer tot de bovenkant van het entablement, zowel in het (verticale) vlak van het „voetlicht" als in het voorvlak van het centrale portaal 4.30 m op. Voor de hoogte van het centrale balkon verkreeg ik 5.30 m en, met een ander uitgangspunt voor de vertekeningcorrectie 5.10 m. Uitgaande van deze cijfers kwam ik voor de hoogte van de onderzijde van de architraaf boven de hemel op 7.60 m, voor de afstand van vloer tot nok op 10.90 m.

de dalende en rijzende Hemel, en niets dwingt er toe aan te nemen dat voor beide effecten van hetzelfde toestel werd gebruik gemaakt, integendeel: de Faam e.t.q. komt niet *met* een entourage van wolken, maar *uyt de lugt*, zonder entourage¹¹⁾. Over aanwijzingen hoe men voor dit neerdalen en vooruitschieten te werk ging, beschikken we niet. Ik zou willen opperen, dat iemand van het balkon naar beneden sprong, hangend aan een kabel die op halve diepte van het toneel in de nok van het gebouw was bevestigd. Door de kabel tijdens de sprong voorzichtig te vieren was een combinatie van horizontale en verticale beweging te verkrijgen. De voorbereidingen konden door manipulaties met de overdwarse gordijnen aan het oog onttrokken worden (vgl. blz. 22, 24). Ik beweer niet dat het zo gedaan is, ik wil met de suggestie slechts aantonen, dat men voor het effect van een neerdalende en vooruitschietende Faam bepaald niet op een apparatuur als die van Sabbattini was aangewezen. Voor de bespelings van het toneel had een godenlift zoals ik mij die voorstel de consequentie, dat men niet tegelijkertijd van het centrale portaal voor een *vertoonning* of als troonhemel gebruik kon maken, maar men had daarvoor dan nog de beschikking over de zijportalen CDEF en C' D' E' F'.

Op welke hoogte lag eigenlijk de vloer van het balkon boven het centrale portaal? Boven het fronton zien we nog een soort van reling, ongeveer een meter hoog, die ik, om de situatie niet ongunstiger voor te stellen dan strikt noodzakelijk was, bij mijn bespreking van de toepassing van Sabbattini's lift in de Amsterdamse schouwburg buiten beschouwing liet. We kunnen in die reling dunkt me het best het geraamte zien van een geschilderde borstwering of balustrade, die werd weggenomen als men het publiek meer wilde laten genieten van het Parisoordeel of de hemel daarachter. De vloer kan dan ongeveer op dezelfde hoogte gelegen hebben als de bovenkant van het fronton. Daarmee is ook in overeenstemming, dat Paris op het schilderij (links onder) reeds zichtbaar is ongeveer van zijn knieën af; vergelijking met de muzen links en rechts, die ongeveer van hetzelfde formaat als Paris zijn en even hoog staan, laat zien waar zijn voeten dan ongeveer geschilderd stonden. Het is echter toch niet uitgesloten dat de vloer van het balkon lager lag, op de hoogte van de onderzijde van het fronton. Dat zou in de eerste plaats beter aansluiten op de vloerhoogten van de galerijen links en rechts. Een tweede argument kan worden ontleend aan een schilderijtje van Pieter Quast (vgl. pl. IV) waar we zien dat het fronton *vervangen* is door een balustrade. Het een hoeft het ander niet uit te sluiten. De godenlift kon gemakkelijk bij het niveau-verschil worden aangepast en misschien is het voor verhoging van de balkonvloer geweest, dat men het in een exemplaar van Vondels *Gebroeders* genoemde *soldertjen op de troon* gebruikte. Dat is althans waarschijnlijker dan gebruik parterre, zoals Hunningher dat

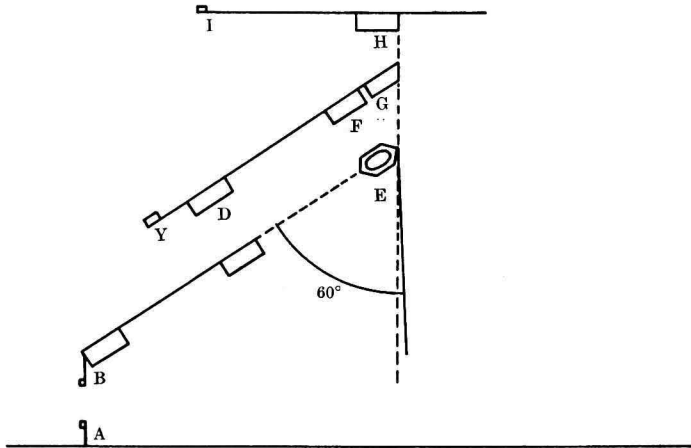
¹¹⁾ Vgl. de gravure van S. Savery naar I. Isaacsz. van het tableau vivant „De Gewenste Vryheydt”, in 1648 t.g.v. de vrede van Münster in de schouwburg vertoond. Gereproduceerd in *Hunningher 1958* afb. 17, blz. 160.

oppert (*Hunningher 1959, 141*). Aan verschijning op verhoogde vloer kan de voorkeur gegeven zijn in geval van personages van bovenaards niveau. Misschien dat men de reling niet eens bekleedde, om de kledij van goden en godinnen zoveel mogelijk tot haar recht te laten komen.

Keren we terug tot het betoog van Hunningher. Het volgende punt dat hij aan de orde stelt is de raadselachtigheid van pilaster G. Als steun voor het balcon is deze pilaster tussen E en H overbodig, het is zelfs de vraag of een pilaster volgens de regels van de klassicistische architectuur wel een vrijstaande stut kon zijn. In de doorgang tussen F en H is G een lelijke sta-in-de-weg en als steun voor het scherm DF heeft men G ook niet nodig. Bepaald in strijd met de klassicistische bouwtrant is de scheve afsnijding van de pilaster, zoals die door de Gronttekening van Vingboons wordt aangegeven. De enige oplossing die Hunningher kan aanbieden, nl. dat het er om ging een zuilenpleintje te suggereren in combinatie met de zuilen van het centrale portaal, bevredigt hem zelf maar half. Hoewel ik naderhand ook nog gedwongen zal zijn op pilaster G terug te komen, wil ik Hunninghers betoog toch nu al met enkele waarnemingen aanvullen. De Gronttekening en de gravure van Savery spreken elkaar op het punt van de stand van pilaster G tegen: de eerste plaatst G in het verlengde van CF, de gravure plaatst G parallel aan HK. In de balustrade boven BC en CE tekent Savery voorts telkens zes balusters, maar in het ongeveer even lange stuk boven EH tekent hij er elf, in het midden (boven pilaster G) op dezelfde wijze onderbroken en met een buste er bovenop, als dat boven de pilasters B, C en H gebeurt. Er wordt m.a.w. een poging gedaan de afstand EH dubbel zo groot te laten lijken als hij is. Met de hele opzet van het vaste gedeelte van de schouwburg is zo'n stukje illusionistische techniek volkomen in strijd. Als er meer diepte nodig was geweest, had Van Campen die *gebouwd*, waarbij hij desnoods het toneel tegen de korte in plaats van tegen de lange zijde van het gebouw had kunnen plaatsen. Klachten over de ondiepte van het toneel stammen niet uit het begin maar uit het einde van het bestaan van de schouwburg, hebben zelfs tot dat einde geleid (vgl. *Van Domselaer 1665, 207*). Ik vraag me af of pilaster G geen onderdeel van deze misplaatste uitdiepingsmethode is geweest en of de verantwoordelijkheid ervoor niet ten laste moet komen van een latere generatie dan die van de architect. G zou dan heel goed practicabel gemaakt kunnen zijn.

Wat het schuin afsnijden van pilaster G betreft, om te beginnen moet worden gesteld dat het hier niet om meer hoeft te gaan dan een afsnijding van het *voetstuk*. Zo wordt op de Gronttekening van de ronde zuil E de zeshoek van het voetstuk weergegeven, met daarbinnen getekend de doorsnee van de schacht. De ellipsvorm van de laatstgenoemde correspondeert weliswaar met de afplatting van de zeshoek, maar op het voetstuk van G was wel degelijk plaats voor een pilaster van normale vorm. De breedte van ca. 60 cm die de Gronttekening aangeeft, is voor pilasters van ruim 3.50 m (kapiteel en basis inbegrepen) veel te groot. Nu is het

merkwaardig dat de voetstukken E, G, en H met hun rechterzijde op één lijn liggen. Dat het voetstuk van G terwille hiervan is afgesneden, wordt waarschijnlijker wanneer we zien dat ook het voetstuk van E is aangepast. Was er voor een vierkant voetstuk — hier toch eigenlijk het meest voor de hand liggend — al helemáál geen plaats, zelfs de zeshoekige basis moest nog enigszins worden afgeplat, omdat de hoek tussen BCE en IH nl. geen 30° is maar iets meer.



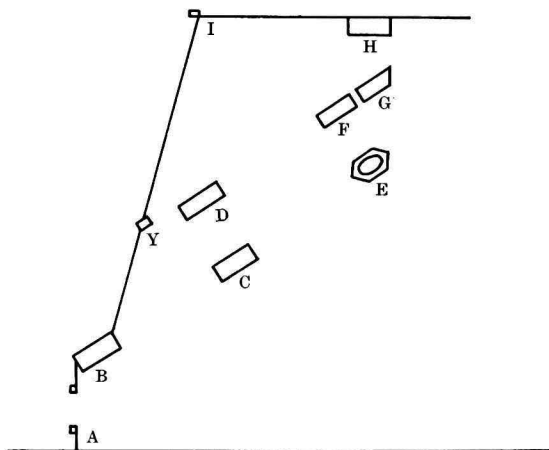
De ene lijn waarop de voetstukken liggen, doet de gedachte opkomen aan het ene vlak, het scherm, dat op die lijn kan staan. Elders (*Hunningher 1959, 12*) wijst Hunningher erop dat de schermen BC en DF even groot zijn, evenals AB en HK, zodat ze onderling verwisselbaar waren. In dat systeem zou ook een hypothetisch scherm HE passen, omdat de afstanden HE en BC gelijk zijn.

Bij een nadere beschouwing van de Gronttekening stoot Hunningher op het feit dat deze niet symmetrisch is (wat men gemakkelijk kan controleren door een copie ervan dubbel te vouwen en tegen het licht te houden). Deze ontdekking ontlokt Hunningher enkele zeer pessimistische uitspraken. Hij gaat zelfs zover te veronderstellen dat de Gronttekening voor het toneelgedeelte ook niet nauwkeurig en correct *hoefde* te zijn, omdat de toeschouwers wel met die van de zaal, maar niet met de materiële werkelijkheid van het toneelgedeelte op de hoogte konden zijn. Daarbij verliest hij uit het oog, dat de toeschouwers toegang hadden tot de galerijen links en rechts op het toneel, althans bij bepaalde voorstellingen, zoals door het schilderijtje van Van Baden wordt getoond (vgl. pl. III).¹²⁾ De aanwezigheid van toeschouwers op die galerijen was voor de schouwburg, zoals ik hieronder nog zal aantonen, zelfs min of meer karakteristiek. Voor wie op de galerijen zat, kon van de „materiële werkelijkheid” van

¹²⁾ Het is merkwaardig dat zelfs de constatering van dit simpele gegeven in Hunninghers artikelen ontbreekt. De gravure van Savery toont op welke wijze men zo nodig voorkwam, dat toeschouwers zich van het zaalbalkon naar de toneelgalerij begaven. Hunningher leidt uit de gravure af, dat de schermen met stadswapen en koggeschip enigszins schuin tegen de muren van het toneel werden geplaatst.

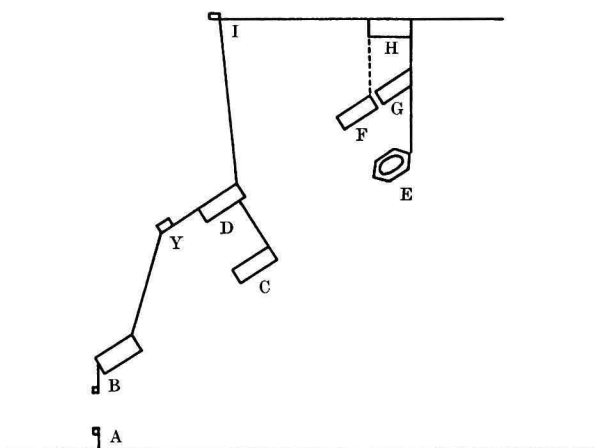
het toneel weinig verborgen blijven. Het is trouwens de vraag of dat wel het geval was voor de verst van het toneel verwijderde toeschouwer, die volgens Hunningher's eigen berekening nog altijd binnen een afstand van slechts twaalf meter van het toneel zat (*Hunningher 1959, 5*)¹³).

Als ander voorbeeld van de onnauwkeurigheid van de Grontteekening noemt Hunningher de pilaster D, welke als *hele* pilaster wordt weergegeven, terwijl er toch maar een zeer klein gedeelte van de toeschouwers was, dat die pilaster in zijn geheel kon zien. Als Van Campen niet opzag tegen een halve pilaster in de zaal (bij A en A'), waarom bleef hij dan achter de schermen zo op zijn stilistische ponteneur staan, vraagt Hunningher. Eveneens voor slechts enkele toeschouwers zichtbaar waren volgens hem de schermen IH en YD. Waarvoor dienden ze dan? Met die vraag zijn we feitelijk buiten de argumentatie tegen de betrouwbaarheid van de Grontteekening geraakt. Hunningher oppert verschillende mogelijkheden. De eerste is dat de schermen YD, DF en BC werden weggenomen en een nieuw scherm werd opgezet langs de lijn BYI:



Er ontstond dan een voor exterieurscènes te gebruiken „zuilenpleintje” en het scherm IH kreeg een duidelijke functie. Tegen deze oplossing is in te brengen dat de rol van het scherm YD er niet mee wordt verklaard, terwijl ik mij een volgeling van Palladio ook niet goed als schepper van een zuilenpleintje met vier vrijstaande pilasters kan voorstellen. Hunningher's tweede oplossing is dat er met schermen BYDC en CDIHF (of CDIHE) twee mansiones werden gecreëerd:

¹³) *Worp 1920, 128* geeft als maten op: de oude schouwburg van 1637 18.5×20.5 m, de nieuwe van 1665 18.5×44 m. Ik meet echter op de bij hem afgedrukte reproducties van de plattegronden voor de oude schouwburg ($153 \text{ mm} = 66 \text{ voet} \approx 28.3 \text{ cm} = 18.68 \text{ m}$ bij $(211 \text{ mm} = 91 \text{ voet} = 25.75 \text{ m})$ en voor de nieuwe schouwburg ($80 \text{ mm} = 61.5 \text{ voet} = 17.40 \text{ m}$ bij $(200 \text{ mm} = 154 \text{ voet} = 43.58 \text{ m})$. Afgezien van het feit dat Worp zich kennelijk vergist heeft in zijn opgave, is vooral het verschil in breedte merkwaardig. Men kan zich nauwelijks voorstellen dat in 1665 niet van de volle beschikbare breedte gebruik is gemaakt. Welke van beide plattegronden is dan onnauwkeurig? Vermoedelijk de jongste, want volgens de koopcontracten (vgl. *Wybrands 1873, 69, 224*) is het perceel in 1637 ruim 65 voet breed.



Mijn bezwaar tegen deze oplossing geldt in de eerste plaats de ruimte CDIHF (of CDIHE). CDFE vormt reeds een mansio, dat is nu juist een van de nieuwe gezichtspunten die Hunningher aan de hand van het paneeltje van Van Baden heeft kunnen ontwikkelen (*Hunningher 1959, 151*). Het ligt voor de hand dat deze ruimte, evenals het centrale portaal, naar achteren kon worden uitgebreid. Daarop wijst volgens mij ook het vlak langs het scherm DF gegraveerde bijschrift *Achter het Tooneel*; net als achter het centrale portaal. De begrenzing die Hunningher aan die uitbreiding naar achteren wil geven breekt met het principe waardoor de zijportalen onder een hoek van meer dan 90° ten opzichte van de fond werden geplaatst, elimineert een neutrale mogelijkheid van opkomen, en veronderstelt ter verklaring van IH een scherm HF dat IH tegelijkertijd weer gedeeltelijk onzichtbaar maakt. Het door Hunningher bedoelde effect kan met een kleiner, minder naar achteren gelegen en dus beter zichtbaar scherm in het verlengde van EF ook bereikt worden. De verklaring van IH is niet zo ingewikkeld: het moest de inkijk tussen H en G door verhinderen. Dat deze inkijk nog betrekkelijk groot was, is beter dan bij IH bij H' I' te constateren, waar (een van de onzuiverheden van de Gronttekening?) de afstand H' G' iets groter is weergegeven dan bij HG en het scherm H' I' iets korter dan IH is.

Maar vooral moet in aanmerking genomen worden dat Hunningher bij het bepalen van wat al of niet zichtbaar is, raaklijnen trekt langs de voetstukken van de pilasters, zonder ermee rekening te houden dat de schachten vrij wat smaller zijn, en de inkijk dus iets groter. Het hier gestelde geldt ook voor scherm YD; de vraag is hier niet: waarom een hele pilaster D als hij voor zo weinig mensen in zijn geheel zichtbaar was, maar: waarom geen scherm YD zolang er nog een aantal mensen was dat anders een blik achter de schermen kon slaan. Toch ben ik van mening dat Y tevens de door Hunningher aangewezen functie vervulde, nl. als stut te dienen voor een scherm BY. Voor schermen van de afmetingen die bij BC en DF werden gebruikt, is de afstand B-D namelijk net iets te groot. Het kan zijn, dat men schermen langs BY en DC zette om er zo een mansio

van te maken, maar waarschijnlijker lijkt het mij, dat een scherm langs BY in plaats van BC werd gezet om juist tussen C en D door meer zicht te geven op wat er in het portaal CDFE plaatsvond. De portaalvorm ontleent immers juist haar waarde aan het feit dat het een mansio is met inkijk aan drie kanten. Ik meen zelfs dat Van Baden precies dit arrangement heeft uitgebeeld. Als op zijn schilderij het scherm met het landschap inderdaad van B' naar C' staat, waarom lopen dan de lijnen van de schildering op het scherm aan de boven- en linkerzijde niet parallel met resp. de architraaf en de zuil? Zo zou tevens verklaard zijn waarom bij Van Baden C' als ronde zuil is weergegeven, terwijl Savery en Vingboons een pilaster tonen; want als het scherm langs B' Y' staat wordt C' een vrijstaande stut en die verwacht men eerder in de vorm van een ronde zuil dan in die van een pilaster.

Op verschillende punten is het, zoals Hunningher laat zien, mogelijk aan te tonen dat de gravure van Savery geen waarheidsgetrouw beeld geeft. Savery laat meer zien dan vanuit het standpunt van de graveur (midden tussen de voorste loges) mogelijk was, bv. de pilasters D, G en H *in hun geheel*. Hunningher spreekt zijn verbazing hierover uit, omdat, naar hij meent, gravures van architectuur in deze periode juist hun object zo realistisch en nauwkeurig mogelijk weergeven. Ik kan dat niet beoordelen, maar ik kreeg van kunsthistorische zijde de uitdrukkelijke waarschuwing mij niet te laten misleiden door de schijnbare exactheid („met al die fijne streepjes”) van de gravures. Hunningher typeert de gravure van Savery dan als een catalogus en opsomming „van wat er zoal tot de toneelconstructie behoorde of kon behoren”, misschien vervaardigd met de Gronttekening bij de hand. Het doornemen van die catalogus begint hij bij de vier beelden in of tegen de fond, de muzen Thalia en Melpomene links- en rechtsboven, Mercurius rechtsonder en linksonder Hercules en niet Apollo, zoals vroeger werd gedacht. Zijn opmerkingen over het gebruik van de „achterhemel” waarmee men de hemel kon uitbreiden, vloeien voort uit het standpunt dat het balkon als hemel fungeerde, wat ik hierboven op blz. 7 al bestreed. De schermen met de italianiserende stadsgezichten mogen, zo stelt Hunningher terecht, niet geïdentificeerd worden met de door de topograaf Dapper genoemde *deur in 't Koninklijk Paleis* waarboven men de woorden *Ne cede malis* las (Dapper, 1663, 442).

Wat het gordijn voor het stadsgezicht betreft, van beschildering ervan, zodat het in neergelaten toestand zelf ook weer kon dienen als scherm, wordt, in tegenstelling tot een jaar eerder, niet gerept. Hunningher noemt hier de mogelijkheid van een echt gordijn, dat in neergelaten toestand een interieur kon aanduiden, en daarnaast de mogelijkheid van een op het scherm geschilderd gordijn en dito balustrade, omdat dan het scherm gemakkelijker om zijn spil kon worden gedraaid. In A. Bormeesters *Infidelitas ofte ontrouwe dienstmaagt* (Amsterdam, 1644) echter lezen we de toneelaanwijzingen *gaat binnen thek liggen* en *gaat beneven thek liggen*. Het hek in kwestie staat, zo blijkt later, vlak voor een huis, maar speelt

binnen de tekst op dit moment nog geen enkele rol. Hetzelfde geldt wanneer een van I. de Groot's *Bedrooge Speckdieven* (Amsterdam, 1653) zich afvraagt: *Waer schuylen wy het best?* en de andere antwoordt: *Kom settet in dit heck* terwijl de toneelaanwijzing aangeeft: *Sy setten de sack met speck in 't heck*. Het moet hier dus om een bekend requisiet gaan, dat volgens Savery ook kon worden gebruikt als repoussoir voor het stadsgezicht, en dat ongetwijfeld ook zal hebben gefunctioneerd bij het afbakenen van de *terrains* (Vgl. *Gudlaugsson 1938, 56*).

Voor de merkwaardige knik in het entablement boven C, en voor de van bouwkundig standpunt gezien eveneens merkwaardige aanwezigheid van een pilaster in plaats van een zuil daaronder, heeft Hunningher een ingenieuze oplossing. Hij gaat uit van de aanwezigheid van een pilaster omdat hij het gezamenlijk getuigenis van Savery en Vingboons zwaarder wil laten wegen dan dat van Van Baden, die hier een zuil schildert¹⁴). Pilaster C zou nu haar functie als wandzuil (her)krijgen wanneer het gordijn in neergelaten toestand links en rechts precies in de knik van het entablement viel. Ik wil hierbij aantekenen dat het wellicht niet uitgesloten was dat het gordijn van C naar C' hing — ik kom daarop nog terug (zie blz. 22, 27), — maar dat is niet te bewijzen aan de hand van de gravure van Savery, want daar hangt het gordijn ongetwijfeld van B naar B'. Dat het bij het gevangenisdecor om een verwisselbaar scherm gaat, is, zo laat Hunningher zien, behalve met behulp van Van Baden, ook aan te tonen op grond van de schikking van het gordijn boven B en B' en op basis van architectonische overwegingen. Hunningher wijst erop dat de door hem geraadpleegde stadsbeschrijvers geen van allen reppen van de figuren Demokrit en Heraklit in de nissen links en rechts op het gevangenisdecor. Er zal hier, vermoed ik, verband zijn met de bij sommige van deze beschrijvingen gereproduceerde copie van Savery's gravure¹⁵), waarop men, in plaats van de nissen met filosofen, vensters ziet afgebeeld. De galerijen konden bereikt worden langs de *trap na de bovenste gallerijen* links, of rechts langs de *trap na de personeerkamers van de Mannen*. Dat men in het laatste geval ook *via* deze kamers de galerij bereikte lijkt me onaannemelijk, al wordt het door de tekenwijze en het bijschrift van de Gronttekening gesuggereerd. Maar de projectie van de trap op het grondvlak zoals Vingboons die tekent, is veel te klein voor een trap die zonder van richting te veranderen een hoogteverschil van ca. 3.50 m moest overbruggen; hij zou dan onder een hoek van ca. 75° naar boven lopen. Zo kom ik tot de veronderstelling van een trap die halverwege van richting verandert en dus niet rechtstreeks en uitsluitend in de personeerkamers der mannen uitmondt.

Zijn vroegere observaties betreffende het paneeltje van Van Baden

¹⁴) Hunningher spreekt hier van de mogelijkheid dat Vingboons afhankelijk is van Savery; dit in tegenstelling tot de suggestie van een omgekeerde verhouding, enkele bladzijden eerder gedaan.

¹⁵) Zie noot 8.

breidt Hunningher hier nog enigszins uit. Op argumenten van architectonische aard baseert hij zijn kritiek op de wijze waarop Van Baden zaal en toneel laat aansluiten; het gelijkblijven van entablementhoogte bij afnemende pilasterlengte is niet op rekening van een architect als Van Campen te stellen. Wat Van Baden ons toont moet derhalve een (met gedeelten van pilasters) beschilderd decor zijn, waarachter een neutraal vlak schuil ging, dat een overgang van toneel naar zaal vormde en geschikt was voor het aanhechten van allerlei decors. Het is merkwaardig dat Hunningher hier met een oplossing voor AB komt die hij een jaar eerder voor BC verwierp (*Hunningher 1958, 154*), mee op grond van het feit dat deze niet strookte met het karakter van de bij de toneelopbouw gebruikte techniek. Deze techniek gaat immers uit van een vast architecturaal kader van zuilen en pilasters waarbinnen verwisselbare schermen worden geplaatst. Maar Hunningher heeft hier (en bij BC niet) de Grontteekening op zijn hand, die geen bij AB behorende pilasters of pilasterdelen laat zien, terwijl ook het gevangenisdecor perslot niet in maar over en om het architecturaal kader is geplaatst. Helaas, want het zou interessant zijn te weten, hoe Van Campen zich nu eigenlijk uit de moeilijkheden heeft gered. Een niet door Hunningher genoemde complicatie is het niveauverschil tussen het zaalbalkon en de toneelgalerij, waarmee misschien het hoogteverschil van de bij Van Baden boven A' B' en B' C' zichtbare deuren samenhangt.

Bij de bespreking van de schermen links en rechts van het centrale portaal (HK en K' H') neemt Hunningher iets terug van een vroegere uitspraak (*Hunningher 1958, 157*): voor opkomst op het achtertoneel acht hij nu HG en H' G' voldoende, zodat de deuren op de schermen HK en K' H zeer goed slechts geschilderd kunnen zijn. Er is hier aanleiding om ook op de overige destijds omtrent de opkomstmogelijkheden gemaakte opmerkingen nog eens terug te komen. Wanneer langs DF een stadsgezicht (als bij Savery) of een landschap (als bij Van Baden) stond opgesteld, kon men opkomen via DC. Voor wat Hunningher enigszins vaag „het voorkompartiment” noemt, kwam men uit AB. Bedoelt hij met dit laatste dat men een *poort* kon gebruiken voor opkomst *in de groente*, d.i. met betrekking tot een langs BC opgesteld *landschaps*-decor? Men schijnt inderdaad op AB aangewezen in die gevallen dat DC niet gebruikt kon worden bv. omdat CDEF een interieur voorstelde. Toch lijkt het mij aannemelijker dat men opkwam uit het landschapsdecor zelf, via een spleet in het doek, tussen twee bomen bv.¹⁶). Een dergelijk scherm zou natuurlijk behalve langs BC ook langs AB kunnen staan. Wat het opkomen uit de fond betreft, de pilasters aan weerszijden van de nissen in het centrale portaal en voor de hemel erboven, vormen voor Hunningher een aanwijzing van de mogelijkheid de nis weg te nemen zodat een scherm

¹⁶) Een dergelijk arrangement is volgens mij afgebeeld op een houtsnede in een van de drukken van Matthijs de Casteleins *Pyramus en Thisbe* vgl. *Van Es 1965, 313 afb. 4*.

met een door pilasters gesteunde boog ontstond, die als opkomstopening kon worden gebruikt.

Het is me niet duidelijk wat hem bij nadere beschouwing van het centrale portaal bij Van Baden opeens aan het twijfelen brengt of hier, en niet eerder in de zijportalen CDFE en in de hemel, de tableaux vivants werden opgesteld. Drie bladzijden verder is die twijfel trouwens al weer vergeten, bij de bespreking van een tableau vivant, dat eerst bij de in-tocht van Maria de Medici in Amsterdam en vervolgens in de schouwburg, in 1638 werd vertoond (vgl. pl. V). Hunningher ziet in deze afbeelding een bevestiging van zijn vermoeden dat de ruimte achter het centrale portaal mee in gebruik genomen kon worden. Naar mijn idee zijn de punten van overeenkomst met de situatie in de schouwburg veel talrijker, wanneer men in de zuilen geheel rechts en links niet Z en Z' maar E en E' ziet. Dat zou dan inhouden dat de gordijnen die de *vertooning* afsloten eveneens tussen E en E' hingen, een arrangement waarvoor ik naderhand nog duidelijke aanwijzingen te berde zal brengen (zie blz. 21, 24, 35). In verband hiermee aarzel ik ook om het gordijn dat Quast ons toont (pl. IV) met Hunningher te karakteriseren als niet meer dan een schildersornament. Overigens kan Quasts schilderijtje ons over de feitelijke toestand in de schouwburg weinig nieuws leren; men ziet er de opkomstopening HG en de pilasters G en G' duidelijk (laatstgenoemden echter in een afwijkende stand), en de hemel, die nu eens niet afgesloten is met een Parisoordeel, maar met een gordijn.

Zeer negatief is Hunningher tenslotte over de aanwezigheid van directe reminiscenties in Rembrandts *Medea*-ets¹⁷⁾, en ten aanzien van illustraties in contemporaine toneeluitgaven stelt hij, dat het herkennen van details der toneelwerkelijkheid bij gebrek aan voldoende kennis van de situatie in de schouwburg op giswerk moet uitlopen. Hunninghers verwijzing naar de titelplaat van M. P. Voskuyl's *Tragische Comoedie van Don Carel van Castilien Met den Prins van Portigael* heeft echter geen enkele bewijskracht, omdat het werk in 1635 werd uitgegeven en in februari van dat jaar „op de Amsterdamsche Camer” gespeeld. De uitspraak „dat deze boekillustraties althans voor dit onderzoek geen zoden aan de dijk zetten” is dan ook, zoals ik hieronder uiteen zal zetten, zeer aanvechtbaar, of beter (want ik geloof niet dat Hunningher de betrokken illustraties kende): zeer voorbarig.

II

Voor een onderzoek van de illustraties in toneeluitgaven, verschenen van 1637 tot 1665, ging ik uit van Van Akens beschrijving van de collectie in de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek¹⁸⁾. Ik raadpleegde metter-

¹⁷⁾ Gereproduceerd bij *Hunningher 1958*, 150.

¹⁸⁾ *Van Aken 1954*. Feitelijk was er sprake van een breder opgezet onderzoek, dat in de eerste plaats de toneeluitgaven van 1617-1637 betrof. Het materiaal uit de laatst-

daad alleen alle werken die volgens opgave van Van Aken van een titelplaat, titelafbeelding, titelgravure, illustraties of vignet voorzien waren. Buiten beschouwing liet ik de werken waarin volgens haar opgave niets van die aard voorkomt. Ik onderzocht vervolgens de niet in Amsterdam voorkomende toneeluitgaven in de collecties van de Leidse en de Groninger Universiteitsbibliotheek en van de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, waarvoor ik uitging van de systematische catalogi ter plaatse. Voor het onderzoek van de toneelstukken van Bredero, Hooft, Vondel en Starter gebruikte ik de bekende bibliografieën¹⁹⁾. Het aldus bijeengebrachte materiaal vergeleek ik met de gegevens van Worp (*Worp 1904*); het merendeel van de verschillende drukken van spelen die dit nog opleverde, bleef echter tot nog toe onvindbaar²⁰⁾. Ik ben mij bewust van de verschillende lacunes die het op deze wijze verkregen overzicht van de toneeluitgaven 1637–1665 nog vertoont, maar aan de andere kant meen ik dat het bijzonder lage percentage van uitgaven met voor dit onderzoek bruikbare illustraties (ca. 1½ %) en het belang van het nu gevondene, publicatie ervan rechtvaardigt. Dertien illustraties zijn er die ik aan een nader onderzoek wil onderwerpen.

Vooraf echter nog een overweging van algemene aard. Er bevinden zich onder het materiaal dat ik overzie natuurlijk allerlei prenten en prentjes, die om een of andere reden direct opzij kunnen worden gelegd. Bijvoorbeeld omdat ze voorkomen in niet-Amsterdamse drukken, omdat ze een historisch gebouw weergeven of personages zonder entourage (portretten o.a.), omdat ze afkomstig zijn uit andere, oudere, werken en niet vervaardigd voor het toneelstuk waar ik ze bij vond, enz. enz. Wat ik dan overhoud kan globaal genomen in twee groepen worden verdeeld: die met scènes in een landschap of met gebouwen *ver* op de achtergrond, en die met scènes binnenshuis, of buitenshuis *maar dan met de gebouwen dichtbij*. Op de prenten van de eerste categorie kan ik in geen enkel opzicht houvast krijgen. Geen wonder ook, want het is buiten kijf dat op het toneel van de Amsterdamse schouwburg tijdens toneeltjes in het landschap aanmerkelijk meer „illusie-verstorende” elementen aanwezig waren dan tijdens toneeltjes in of bij gebouwen. Zou voor ons een scène in een landschap juist door deze illusie-verstorende elementen herkenbaar zijn, de tekenaars van de zeventiende eeuw verwijderden die elementen, versterken de illusie en elimineren de herkenbaarheid. De dertien platen die ik hieronder bespreek zijn dus allemaal afkomstig uit de tweede categorie, die drieënveertig platen omvat, waaronder zestien uit spelen die vermoede-

genoemde periode kan echter moeilijk worden geïnterpreteerd zonder dat het in een veel ruimer verband wordt geplaatst; vandaar dat eerst de gegevens voor de periode 1637–1665 zijn uitgewerkt.

¹⁹⁾ *Unger 1884, Leendertz 1931, Unger 1888, Kleerkooper 1911.*

²⁰⁾ Hier en daar trek ik de betrouwbaarheid van Worp's opgaven ernstig in twijfel. Het summier karakter ervan bemoeilijkt het zoeken en in hoeverre het Amsterdamse of niet-Amsterdamse uitgaven betreft is nergens uit af te leiden.

delijk niet in de schouwburg zijn opgevoerd ²¹⁾. Vaak zijn de details die ik aan zal wijzen als reminiscenties aan de schouwburg op zichzelf maar onbeduidende kleinigheden, maar ik meen dat ik in het licht van deze getalsverhoudingen met de factor van het toeval niet meer ernstig rekening hoef te houden.

Plaat VI toont de titelgravure van Catharina Questiers' *Casimir of gedempte hoogmoet* (Amsterdam, 1656), een vertaling van een stuk van Lope de Vega (vgl. *Van Aken 1954, II, 404*). Het is een illustratie bij een van de laatste scènes van het spel; een toneelaanwijzing luidt hier: *Casimier, Feransky, Ragotsky langs eene kant, Ladislaus, Segismondus, Stanuslaus, Tebandro, Rombotsky, Smolsky, Clorinde met gevolg van lijfwacht aan de ander zy, Ladislaus en Casimier treden gelijk op den troon*. Er ontstaat dan een tweegevecht tussen de usurpator Casimier en zijn broer Ladislaus, waarin de eerste verslagen wordt, maar niet gedood. Dat is het hier afgebeelde moment: Casimier ligt onder en Ladislaus zou hem zo af kunnen maken. De enige in deze scène aanwezige vrouw, Clorinde, staat geheel links, de wat detonerende figuur op de achtergrond, tussen haar en Ladislaus, zou de komische boer Smolsky kunnen zijn. Rechts vooraan staat een belangrijk personage, typisch acterend in houding en gebaar, die blijkens zijn baard behoort tot de oudere generatie: het zal Ladislaus' bejaarde oom Tebandro zijn. In strijd met de geciteerde toneelaanwijzing staan dan personen van een en dezelfde factie aan beide zijden van het toneel, maar het uitgebeelde moment valt tenslotte iets later dan het door de toneelaanwijzing geïndiceerde. Het spel is volgens opgave op het titelblad in de Amsterdamse schouwburg gespeeld, voor het eerst op 16 oktober 1656 (*Wybrands 1873, 261*). De situering van de afgebeelde scène op het toneel van de schouwburg is onmiskenbaar, men vergelijkte slechts model en opschrift van het centrale portaal. Aan verschillende afwijkingen in details, als de vorm van de troonzetel, de val van de gordijnen, het ontbreken van opschrift op het entablement links en rechts en het wat asthenisch uiterlijk van de Hercules in de linkernis, kan dunkt me in dit verband worden voorbijgegaan. De nissen links en rechts van de hemel zijn leeg; dat het mogelijk was wisten we ook dank zij Van Baden, wiens betrouwbaarheid hier een bevestiging vindt. De ronde zuilen links en rechts identificeer ik als E en E'; wat daar aan

²¹⁾ Van de prenten in beide categorieën doe ik opgave in bijlage I en II, mee vanwege het belang ervan voor de studie van toneelkledij en -mimiek, een aspect dat ik in dit artikel geheel buiten beschouwing laat. Het volledige materiaal is bijeengebracht in opdracht van het Nederlands Instituut van de Rijksuniversiteit te Groningen en kan aldaar worden geraadpleegd. Ik wijs er nog op dat de gravure die voorkomt in sommige exx. van A. Bormeesters 't *Nieuwsgierigh Aegje* (Amsterdam, 1664, 1669; exx. U.B. Amsterdam 690 G 42 en 1044 B 73) afkomstig is uit A. Bogaerts 't *Nieuwsgierige Aegje* (Amsterdam, 1679), een bewerking van Bormeesters spel. Van dit laatstgenoemde vermeldt Worp (*1904, I, 447*) een druk van 1662, die ik niet heb kunnen vinden en waarvan het bestaan i.v.m. de bij Wybrands (*1873, 262*) genoemde premièredatum (3-1-1664) betwijfeld moet worden.

balustraden en pilasters nog achter lag heeft de graveur verwaarloosd — vanuit zijn standpunt was er ook niet veel van te zien. M.a.w. de graveur fantaseert niet, maar vereenvoudigt hier en daar. Het ontbreken van festoenen links en rechts tussen de nissen, en van de ornamenten boven en in het fronton kan er op wijzen dat al deze versierselen weggenomen konden worden, maar zou ook op de bovengenoemde neiging tot vereenvoudiging kunnen worden herleid. Wat het gebruik van het toneel betreft, moet opgemerkt worden dat een handeling die bij de troon hoort, zich hier afspeelt op het middenplateau; de hele ruimte van de fond tot, laten we zeggen, de lijn C C' fungeert hier als hofzaal.

Plaat VII. De titelplaat van *Den geheymen Minnaar* (Amsterdam, 1655), een tweede vertaling van een stuk van Lope de Vega door Catharina Questiers (vgl. *Van Aken 1954, II, 413*), is blijkens de signatuur (op de trede) van de hand van de vertaalster zelf²²). Het is een illustratie bij het slot van het spel, wanneer keizer Ottho, ondanks de liefde die hij zelf voor haar koestert, Constantia (links, met kamenier Sabina achter zich) als vrouw schenkt aan Frederik (midden), die haar reeds jaren in het geheim bemint. De op een prominente plaats gezette oudere figuur geheel rechts is de eertijds verbannen en nu weer in eer herstelde vader van Constantia, hertog Sempronius. Volgens de toneelaanwijzing zijn bij deze gelegenheid nog verschillende dienaren en edellieden, en, als prominente hoveling, de kamerheer Alexander aanwezig. Misschien mag met de laatstgenoemde de figuur tussen de keizer en Sempronius worden geïdentificeerd. Het spel is volgens een notitie op het titelblad in de Amsterdamse schouwburg opgevoerd, en wel voor het eerst op 18 januari 1655 (*Wybrands 1873, 260*).

Ondanks de toevoeging van een aantal gefantaseerde elementen — het balkon boven hertog Sempronius en de treden op de voorgrond — is de situatie van de schouwburg toch duidelijk te herkennen. Het point-de-vue ligt in de buurt van zuil E', we zien de zijkant van het centrale portaal met de zuilen ZZ' en de pilasters KK'. Op de achtergrond herkennen we de linkergalerij; de weergave ervan vertoont echter ontegenzeggelijk fantastische trekken, — het aantal ramen erboven, het ontbreken van een hoek tussen de delen CE en EH — zodat niet met zekerheid meer is uit te maken of we de galerij hier gesteund zien door C en E of door E en G. In het eerste geval trouwens had D, in het tweede F zichtbaar moeten zijn. Het best laat een en ander zich zo samenvatten: de tekenares heeft een impressie gekregen van ramen, een balustrade, een kolonnade en ergens daaronder een toegang naar de ruimte achter de schermen, en ze brengt die details nu samen in een wand die loodrecht op de fond staat. Moeilijk te beoordelen is of de tekenares het in het centrale portaal opgestelde troonbaldakijn en het ver naar voren geschoven zijn van de zetel verzonnen heeft of werkelijk gezien. Het laatste lijkt me nog het waar-

²²) Zie voor haar als tekenares *Waller 1938, 264* en de aldaar opgegeven literatuur. Ook het auteurschap van plaat VI wordt haar toegeschreven.

schijnlijkst, omdat ik geen picturale motieven zie, die voor zo'n opvallende afwijking van het waargenomene zouden kunnen worden aangewezen. Overbodig is het baldakijn niet, want het centrale portaal is, als baldakijn, rijkelijk fors van afmetingen. Een heel bijzondere afwijking is wel het balkonnetje helemaal rechts, met een manspersoon die blijkens zijn kleding niet tot de acteurs maar tot de toeschouwers behoort. Op deze hoogte, halverwege de galerij, waren er op het toneel geen toeschouwers te zien, wél in de zaal, in de onderste rij van de loges. Anderzijds schijnt me deze toeschouwer van Catharina Questiers juist een reminiscentie aan de toeschouwers op het toneelbalkon (vgl. pl. I). Dat de blik op het toneel dikwijls tevens dergelijke toeschouwers omvatte, is een eigenaardigheid van de Amsterdamse schouwburg geweest, die, zoals we nog zullen zien, niet alleen door Catharina Questiers is opgemerkt²³). Ook op deze afbeelding zien we het middenplateau in volle breedte gebruikt voor een scène die bij de troon behoort.

Plaat VIII is de titelgravure van J. J. Schippers *Verovering van Rhodes, Met d'Onnozele Bloed-schande* (Amsterdam, 1640). Het is een illustratie bij de slotscène van het spel. Op zoek naar zijn strijdmakker Periandre komt Fidamant (links) in een kerk, waar hij Lysiane (rechts) hoort klagen bij een graf met een duister opschrift. Door uitwisseling van inlichtingen zijn ze in staat Periandres levensloop te reconstrueren. Hier ligt hij begraven, samen met zijn vrouw Celine, die in werkelijkheid een dochter van hem, Periandre, en zijn moeder was. Voor de aanwezigheid van Cupido biedt de tekst slechts een indirecte verklaring: de minnegod heeft zich flink moeten weren om de in het spel beschreven wederwaardigheden te weeg te brengen. De niet in de tekst genoemde vaas of urn met fakkel dient vermoedelijk voornamelijk om de rookwolk voort te brengen, waarin Cupido verschijnen kan. Het spel is volgens het titelblad in 1640 op de Amsterdamse schouwburg vertoond, voor het eerst op 25 september van dat jaar (*Wybrands 1873, 257*). Dat de afgebeelde scène op het toneel van de schouwburg is gesitueerd, blijkt vooral uit de nissen met beelden links en rechts op de achtergrond. In de linkernis zien we een figuur met een stok in de linkerhand, gemakkelijk te begrijpen als een herinnering aan de Hercules van de schouwburg, die weliswaar een boog in de rechterhand heeft, maar die hier door een wat nonchalante graveur van een ander, minstens even traditioneel attriboot, de knots, is voorzien. Van de figuren in de twee rechternissen is niets te herkennen. Waarom de graveur daar twee nissen schetste? Het is of hij niet direct heeft opgemerkt dat, in verband met de positie van Fidamant, links de nis alleen tussen de twee voorste pilaren zichtbaar gemaakt kon worden, en of hij later terwille van het evenwicht op de corresponderende plaats rechts een nis heeft toegevoegd. Als we uitgaan van de pilasters K en K'

²³) Een reminiscentie aan toeschouwers in een loge werd door Hunningher (1961, 30) aangewezen in een ets van Rembrandt, *Triomf van Mordechai*.

die in hetzelfde vlak als de nissen staan, zijn verder links de pilaren Z (met voetstuk ter hoogte van Fidamants rechterknie) en E te herkennen, en rechts de pilaren Z' en E', waarbij E en E' op hetzelfde vierkante voetstuk gezet zijn als Z.

Het belang van deze prent is vooral gelegen in het gordijn en de functie ervan t.o.v. de ruimte waarin de scène zich afspeelt. De gang van zaken in het spel is als volgt. In een tweeënveertig verzen lange monoloog vertelt Lysiane, hoe Celinde en Periadre kort na hun thuiskomst in Venetië vlak na elkaar gestorven zijn, dat ze nu begraven zullen worden en dat zij zich op weg begeeft om hun de laatste eer te bewijzen. Dan volgt een vijfentwintig verzen lange monoloog van Fidamant, tijdens welke hij de kerk betreedt, en daarop volgt dan de ontmoeting bij het graf. Toneel-aanwijzingen ontbreken, maar aangezien het graf pas getoond kon worden na de monoloog van Lysiane, en de monoloog van Fidamant te kort is (in de dertiende regel staat hij al in de kerk) om ondertussen het graf gereed te zetten, moet de tombe van tevoren klaargemaakt zijn en in een (uiteraard met gordijnen) afgesloten compartiment opgesteld. Daarheen begeeft zich Lysiane na haar monoloog; Fidamant nadert en treedt onder het uitspreken van zijn monoloog het bewuste compartiment binnen, dat inmiddels geopend is. Zoals op de titelgravure te zien is, wordt dat compartiment gevormd door de ruimte EHH' E' en het schijnt me geoorloofd in de draperie rechts boven, eerder dan een schildersornament, een reminiscentie aan het afsluitend gordijn te zien, dat dan van E' naar E moet hebben gehangen. De monoloog van Lysiane, evenals het eerste deel van die van Fidamant, wordt uitgesproken in de ruimte voor het van E-E' hangend doek, die van Lysiane bv. in het als interieur fungerend portaal C' D' E' F', dat ze via D' F' verlaat om zich bij de begrafenis te voegen, terwijl Fidamant van de andere zijde opkomt, bv. via DC langs een in DF opgesteld stadsgezicht.

Plaat IX toont de titelgravure van J. van Dalens *Klucht van de kale edelman* (Amsterdam, 1657), een illustratie bij het hoogtepunt van het spel. De kale edelman Pieckedenise (derde van rechts) krijgt bezoek van de rijke juffrouw Helena (tweede van rechts, met kamenierster Boutje), die hij aan de haak hoopt te slaan. Op het meest ongelegen moment, net als het engagement met het overhandigen van een penning is bezegeld, laat de knecht Snaphaen een aantal krediteuren binnen, en een baker met een bastaard van Pieckedenise. Het gevolg is natuurlijk dat Helena haastig retireert, waarna Pieckedenise voor zijn krediteuren op de vlucht slaat. De tekening spitst de situatie nog iets toe; in feite volgt het links afgebeelde moment vlak op het rechts afgebeelde. Ook dit spel is volgens de opgave op het titelblad in de Amsterdamse schouwburg opgevoerd; voor het eerst op 7 juni 1657 (*Wybrands 1873, 261*). Het centrale portaal en de nis links daarvan zijn duidelijk te herkennen. In overeenstemming met het karakter van de ruimte die moest worden voorgesteld, is het beeld in de nis weggelaten, een mogelijkheid die we al door middel van

Van Baden leerden kennen. Aardig is het, te zien hoe de graveur het formaat van het centrale portaal aanpaste bij het Hollandse binnenhuis. Het portaal, dat we hier voor de eerste keer met gesloten gordijnen zien, fungeert vermoedelijk als bed. Pieckedenise geeft Snaphaen althans de opdracht de tafel met het beddelaken te dekken, waarop de knecht opmerkt dat dit, en zes stenen kommen, al het huisraad vormt dat er na intensieve belening en verkoop nog is overgebleven. Het plafond van de kamer zal wel een fantasie-product van de graveur zijn; het komt me tenminste hoogst ongeloofwaardig voor, dat men een plafond van galerij naar galerij zou leggen, terwijl het mogelijk was door het gedeeltelijk laten zakken van het gordijn (van E-E' of van C-C' opgehangen) het voor een interieur al te weidse bovendeel van de toneelopbouw weg te moffelen (vgl. pl. XI). Overigens typeert het plafond het streven van de tekenaar om een binnenhuis te suggereren. Bezien we vanuit dat oogpunt de merkwaardige linkerwand met deuropening en raampje, ongeveer daar waar we de pilasters G en H zouden verwachten, dan is men al gauw geneigd ook dit detail op rekening van de fantasie van de graveur te zetten. Maar aan de andere kant kan men ook stellen, dat de tekening op z'n minst aantoonde dat EH de indruk wekken kon van een gesloten wand met een deur, en de minimale voorwaarde daartoe was het weg-moffelen van de pilasters. Dan bevestigt deze gravure de veronderstelling van een van E naar H geplaatst scherm, waartoe ik hierboven kwam op grond van de merkwaardige voetstukken van pilaster G en zuil H.

Ten aanzien van het gebruik van het toneel kan nog het volgende worden opgemerkt. Gedurende het spel is er vier keer verandering van de plaats van handeling. Eerst, als Pieckedenise Snaphaen met een brief naar Helena stuurt, zijn ze vermoedelijk op straat, want de nadrukkelijke verwijzingen naar het kale interieur van Pieckedenise's huis, zoals we die later in de vijfde scène tegenkomen, ontbreken hier. De volgende scène vindt plaats bij Helena in huis. In de derde scène brengt Snaphaen het gunstig antwoord van Helena aan Pieckedenise, terwijl deze laatste zich ophoudt in de omgeving van Helena's stoep, en in de vierde scène brengen Snaphaen en zijn meester een bezoek bij Helena thuis. Boven de vijfde scène staat de aanwijzing: *De Edelman in zijn huys en zeyt* etc. Als aanduiding van de plaats waar de handeling zich afspeelt, is deze toneelaanwijzing in dit spel een unicum en bovendien in feite een overbodigheid, omdat een enkel gebaar bij de openingsclaus de plaats van handeling duidelijk aangeeft:

Mijn huys dat is wel groot en 't sal wel heerlijk toonen/
Maer daers geen huysraedt in/ hoe sal ick dat verschoonen.

Er is nog een tweede punt van verschil tussen deze toneelaanwijzing en de andere in het spel: *elke* keer dat een personage opkomt, wordt dat aangegeven door de naam van het personage + *uyt*; alleen in dit geval niet. M.a.w. de edelman komt hier niet *uyt*, maar de scène begint met hem

te tonen *in zijn huys*, wat moeilijk anders gedaan kan zijn dan door het wegschuiven van gordijnen. Het plotseling vertonen van de kale kamer met niets dan het kolossale bed, was toeleg op een komisch effect. We kunnen hier meteen uit opsteken, dat een normale kamer, als die van Helena bv., van enige rekwisieten voorzien was. Het verrassingseffect in aanmerking genomen, is het onaannemelijk dat het compartiment van Pieckedenise eveneens gebruikt zou zijn voor de scènes op straat en bij Helena thuis. Tegen het laatste pleiten ook het onmiddellijk aansluiten van de vierde scène op de vijfde, en het verschil in karakter tussen beide woningen. Wanneer het huis van Pieckedenise het achtertoneel (hier EHE' H') in beslag nam, met het gordijn wellicht opgehangen van E naar E', dan heeft het huis van Helena op het voortoneel gelegen (hier AEE' A'), dat dan tevens de straat voor Helena's huis omvatte. In dat geval zal als interieur een van de zijportalen hebben gediend, C' D' E' F' bv., terwijl de straat en de stoep gesitueerd moeten worden voor een exterieurscherf met een deur, dat in verband met de tegenstelling tussen beide scènes misschien het best gedacht kan worden aan de overzijde, bij CE.

Plaat X komt voor op het titelblad van de *Verwarde hof* (Amsterdam, 1656), een vertaling van een stuk van Lope de Vega door L. de Fuyter (vgl. *Van Aken 1954, II, 401*). De eerste druk is van 1647, maar de titelgravure komt pas voor in deze tweede van 1656 en wordt naderhand in een druk van 1665 nog eens herhaald. Het is een illustratie bij een van de eerste scènes van het spel. Volgens een oude traditie moet prinses Mathilde (op de troon), nicht van de gestorven vorst en zijn opvolgster, een echtgenoot kiezen uit de adel (rechts opgesteld) en het gemene volk (links opgesteld). De hoveling Pompeo geeft Mathilde een tak, die zij kan toereiken aan de man van haar keus. Op dat ogenblik dringt zich een militair naar voren, Carel, een man van grote verdienste maar niet van adellijke afkomst, die een plaats onder de Heren wil gaan innemen. De figuur op de voorgrond, links, zal met deze Carel moeten worden geïdentificeerd. Het spel is in de Amsterdamse schouwburg opgevoerd, voor het eerst in het jaar van de eerste druk op 19 september 1647 (*Wybrands 1873, 259*) maar ook in het jaar van de tweede, zoals uit het titelblad blijkt. Op de titelgravure is van de schouwburg de troon met nis erachter te herkennen met ernaast, geschetst, de pilasters K en K' en aan weerszijden de nissen, ook hier zonder Hercules en Mercurius erin. Maar het hele centrale portaal ontbreekt. Betekent dit dat het centrale portaal kon worden verwijderd, of is dat maar fantasie van de graveur? Er is geen picturale reden aan te wijzen waarom hij het portaal zou weglaten en hij geeft van de fond met de troon, zoals hij er inderdaad zonder portaal zou uitzien, een redelijk nauwkeurig beeld. Hij werkt dus ook niet op grond van een vluchtige impressie, waarin het portaal a.h.w. vergeten is. Men moet zich dan wel afvragen hoe hij op het idee kan komen het portaal weg te laten, zonder ooit in werkelijkheid te hebben gezien dat

het verwijderd kon worden. En wat tenslotte de deur dicht doet: zoals we zullen zien, zijn er nog een aantal illustraties, die alleen begrepen kunnen worden, indien we ervan uitgaan dat het centrale portaal kon worden afgebroken.

Of nu in het geval van de *Kale Edelman* mag worden aangenomen, dat omgekeerd de aanwezigheid van het — niet strikt noodzakelijke — centrale portaal op opzet duidt, kan hiermee nog niet worden vastgesteld. Het hangt af van de vraag welk stuk voor de pauze werd gespeeld (want de *Kale Edelman* was een zg. „nastuk” (*Wybrands 1873, 261*)), of daar een centraal portaal nodig was en of het eventueel (te) veel werk was het portaal ten behoeve van de opvoering van de *Edelman* af te breken. Een vraag die nooit is te beantwoorden, want het blijft altijd onzeker op welke voorstelling en op welke combinatie van voor- en nastuk de graveur zich baseerde; dat hoeft immers helemaal niet de première van de *Kale Edelman* geweest te zijn ²⁴).

In de tekst van de *Verwarde Hof* wordt niet gesproken over de balustrade die we rechts, en misschien ook links van de troon zien opgesteld, wel van de groepering van verschillende partijen tegenover elkaar. Niet de opdringerigheid van de adel, maar haar gesloten karakter als groep en het indringer-zijn van Carel werd door de regie geconcretiseerd. Het is zeer goed mogelijk dat hierbij gebruik gemaakt werd van de balustrade die bij Savery voor het italianiserende stadsgezicht is geplaatst. Men kan er in elk geval een bevestiging in zien, dat men in de schouwburg over een dergelijk rekwisiet beschikte (vgl. blz. 13). Zoals de gravure laat zien, is als hofzaal het achterste deel van het toneel in gebruik; de gordijnen zijn opgehangen van E naar E' (die anders immers zichtbaar hadden moeten zijn) en versterken de interieurwaarde van de ruimte erachter door de deuren met het Parisoordeel aan het oog te onttrekken.

Plaat XI. Dit is de titelgravure van de *Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen* (Amsterdam, 1662), een omwerking van de *Jeronimo* van A. van den Bergh (vgl. *Van Aken 1954, I, 448*). De gravure, die in de eerste en tweede druk van het spel (1638, 1644) ontbreekt, komt voor in de druk van 1662 en is later ten behoeve van de druk van 1665 nog eens gekopieerd. Uitgebeeld wordt een moment uit het laatste bedrijf van het spel. Don Jeronimo (staand, rechts) voert samen met Pedro en Lorenzo, de twee moordenaars van zijn zoon Orastus, en met Bellerempia, Orastus' verloofde, een toneelstukje op ter gelegenheid van de bruiloft van Bellerempia en Lorenzo. Tijdens de voorstelling nemen Jeronimo en Bellerempia wraak; als ze Pedro en Lorenzo kwansuis moeten doorsteken,

²⁴) Plaat IX en X schijnen mij van dezelfde hand, misschien van een graveur die in de jaren 1656 en 1657 in een bijzondere relatie stond tot de uitgever van beide stukken, Jan Jansz. van Santen. Vgl. ook de titelplaat in Van Dalens *Jalourse Jonkker* in de tweede druk, van 1657, eveneens bij Van Santen. De graveur zou volgens *Catalogus 1934, II, 428* Cornelis van Dalen kunnen zijn; vgl. voor hem *Waller 1938, 73 en 74*.

doen ze het echt en daarna slaat Bellerempia ook in werkelijkheid de hand aan zichzelf (op de voorgrond, rechts). Aan de toeschouwers, de koning van Spanje, de koning van Portugal (vader van Lorenzo; aan de rechterhand van de gastheer) en de hertog van Castilië (vader van Pedro en Bellerempia; achter de beide koningen, met nog een hoveling naast zich) geeft Jeronimo vervolgens een verklaring van het bloedbad, waarbij hij de achter een gordijn opgestelde kist met het lijk van zijn zoon Orastus vertoont. Vooraan op de grond ligt Pedro, die de rol van de Turkse keizer Soliman vervulde (vgl. de tulband met kroon), achteraan Lorenzo. Het stuk werd vele malen in de schouwburg opgevoerd (*Worp 1920, 97*), de eerste maal op 12 oktober 1638 (*Wybrands 1873, 256*).

De graveur is bij deze afbeelding zeer vrij te werk gegaan. Don Jeronimo moet in zijn rol van Turks edelman, Mustapha, evenals zijn heer Soliman in Turks gewaad gekleed zijn geweest. Op het moment dat de gravure toont is hij weliswaar niet langer meer in de Mustapha-rol, maar hij heeft geen gelegenheid gehad om zich weer als Spaans edelman te verkleden. Wanneer hij dan toch zo wordt afgebeeld, schijnt me dit een concessie aan het lezerspubliek, dat de titelheld op de titelgravure gemakkelijk moet kunnen aanwijzen. De toneelaanwijzing aan het begin van de scène die is uitgebeeld, luidt: *De Gordijnen neer. De Koning van Spanjen, met den Koning van Portugael, worden de Stoelen geset inden uyttersten hoeck van 't Tooneel, aen de Zuyt-zijde: alwaar den Hertogh van Castilien, met noch twee Stomme Edelen, sonder meer, achter de Stoel staen.* (volgt, typografisch hiervan gescheiden, als een afzonderlijke toneelaanwijzing:) *Soliman sit als Turcks Keyser. Mustapha brengt Perseda gevangen. Speelen de Tragedy.* Deze toneelaanwijzing kan niet met het oog op de Schouwburg zijn opgesteld, want daar lag het toneel tegen de zuidgevel van het gebouw ²⁵⁾, zodat spreken van een *Zuyt-zijde* er zinloos was. Vermoedelijk slaan de aanwijzingen op de situatie in de Nederduytsche Academie, waar het stuk in 1637 een opvoering beleefde (*Worp 1920, 78, noot 3*). Zoals blijkt uit een gravure van het exterieur van de Academie (*Worp 1920, 8e illustratie*), werd voor de Academie, in tegenstelling tot de Schouwburg van 1637, slechts een gedeelte van de beschikbare perceelbreedte (17 m, in 1637 tot 18.40 m uitgebreid) benut. Dat maakt het onwaarschijnlijk, dat het toneel van de Academie op dezelfde plaats lag als dat van de Schouwburg, d.w.z. over de lengte van het gebouw tegen de zuidgevel, of daar tegenover. De diepte van zaal+toneel zou dan immers nog aanzienlijk minder geweest zijn dan de al krap bemeten 18.40 m van de Schouwburg. Daarom moet worden aangenomen, dat men in 1637 het toneel van de Schouwburg een kwart slag ten opzichte van dat der Aca-

²⁵⁾ De schouwburg lag in het blok tussen de Beren- en de Runstraat aan de Keizersgracht, die ter plaatse nagenoeg noord-zuid loopt. Aan de oost- d.i. Keizersgrachtzijde van het perceel lag de ingang met de „voorplaats” en de „voorzaal onder de Hoofdenkamer” (men vergelijk de plattegrond van de schouwburg van 1665) en het toneel lag dus tegen de zuidgevel.

demie heeft laten draaien, en dat het in 1617 tegen de westgevel van het gebouw was geplaatst, daar de toegang tot de zaal vermoedelijk in de naar de Keizersgracht gekeerde oostgevel lag. De *Zuyt-zijde* van het toneel zou in dit geval betekenen: uiterst links, van de toeschouwer uit gezien.

Ik interpreteer de toneelaanwijzing als volgt: nadat de *2 groote swartte linnen gordijnen daer 't toneel mede wert geslooten* (waarover de Academie beschikte: vgl. *Worp 1920, 51*) zijn neergelaten, betreden de beide vorsten met hun gevolg het voortoneel, waar zetels voor hen worden geplaatst geheel aan de linkerzijde, zodat het middenplateau wordt vrijgelaten voor de opvoering van de Tragedy. De gordijnen worden opgehaald, als voor een *vertooning*, en daar ziet men Soliman op zijn troon (*Soliman sit als Turcks Keyser*) en de Tragedy begint. Dat het gordijn hangt tussen de vorstelijke toeschouwers en Soliman c.s., leid ik af uit het verschil in terminologie (*worden de stoelen geset — Soliman sit*), uit het typografisch onderscheid tussen de eerste en de tweede toneelaanwijzing en uit de parallellie met het vertonen van tableaux vivants aan vorstelijke personen. Het behoeft geen betoog dat dit alles ook op het toneel van de Schouwburg van 1637 te verwezenlijken was. Voor de hand ligt, dat men voor de opstelling van de vorsten en van de kist met het lijk gebruik gemaakt zal hebben van de zijportalen CDFE en C' D' F' E'; plaatsing uiterst links en rechts, bij AB en A' B', was overbodig nu er op dit zoveel breder toneel reeds tussen de zijportalen voldoende ruimte overbleef voor het spelen van de Tragedy van Soliman.

De graveur heeft zich in 1662 vermoedelijk door een van de vele aldus geënceneerde voorstellingen in de Schouwburg laten inspireren, en niet door die ene in de Academie in 1637. Dat hij van zijn taak een zeer vrije opvatting had, blijkt, behalve uit het reeds omtrent de kleding van Don Jeronimo betoogde, uit het geheel willekeurig weglaten van de troon van Soliman en misschien ook uit de plaats waar hij de grote toneelgordijnen situeert, die bij hem voor, in plaats van achter de vorsten schijnen te zijn opgehangen. Van iemand die zo te werk gaat mag niet verwacht worden, dat hij op andere punten nauwkeurig verslag zal doen van de toneelinrichting die hij in de schouwburg voor zich zag. Toch lijkt mij in zijn werkstuk het arrangement zonder centraal portaal, en de geleding in drieën van de fond daarachter te herkennen, terwijl de positie van de koningen en van de lijk-kist te verklaren is, wanneer men aanneemt dat de graveur een en ander gesitueerd zag in de zijportalen CDFE en C' D' F' E'. Met de pilasters en de zuilen is dan wel wat vreemd omgesprongen, evenals met de proporties van de fond-indeling. Voor de merkwaardige vorm van de deur (?) of nis (?) in het midden van de fond heb ik geen verklaring.

Plaat XII is de titelgravure, die voorkomt in een Amsterdamse druk van 1662 van Bredero's *Moortje* (*Unger 1884, VII, G*). Geïllustreerd wordt de laatste scène van het vierde bedrijf. De kapiteyn Roemer komt met

zijn manschappen, naar de namen te oordelen een handvol gauwdieven, voor het huis van zijn maîtresse Moy-Ael om de haar destijds geschonken dienstmaagd Katrijntje terug te eisen, want Moy-Ael heeft de verhouding met hem verbroken. In de schildering van het overdreven machtsvertoon laat Bredero een Ian Neef optreden, die komt met een dweil om het bloed op te vegen en een mand om de brokstukken in te verzamelen (midden, op de voorgrond). Er wordt in de tekst gesproken van Hopluy die met hun volk moeten komen monsteren (rechts vooraan misschien, waar een trommel als schrijftafel in gebruik is) en van *het huys op eysschen met trompetter en trom* (midden). De figuur die uit het huis treedt om Roemer te woord te staan, is Katrijntjes broer Frederik; de piekenier tegenover hem zal Roemer niet voorstellen, die staat misschien samen met Kackerlack tussen de trompetters en de trommelslager in.

Vele malen is het spel van Bredero in de schouwburg opgevoerd (*Worp 1920, 94*) en de gravure schijnt me op een van deze opvoeringen gebaseerd. Op de achtergrond zien we een hoge nis met fronton, die frappante overeenkomst vertoont met de nis op plaat X. Dat het hier gaat om een reminiscentie aan de fond-minus-centraal-portaal wordt des te waarschijnlijker omdat niemand eigener beweging op het idee zal komen een dergelijke achtergrond aan de scène met de belegering van Moy-Ael's huis te geven. Het door Bredero al overdreven krijgsgewoel heeft de graveur overigens waarschijnlijk nog wel wat aangedikt²⁶). De wijze waarop het toneel volgens de gravure voor een exterieurscene wordt gebruikt, is dunkt me helemaal zoals we dat hadden kunnen verwachten. Links zien we een scherm met deur en raam, dat te vergelijken is met het scherm dat bij Van Baden de grens tussen toneel en zaal vormt (A' B'). Ook het scherm van de *Moortje* reikt tot onder het balkon, als we het vergelijken met de hoogte van de nis en de grootte van de figuren. Te oordelen naar de hoek die het scherm met de fond maakt, moeten we het ons langs CE denken; dat men van die mogelijkheid gebruik zou maken lag theoretisch gesproken voor de hand, maar een bevestiging van zo'n theoretisch vermoeden is welkom. Merkwaardig is dat elk spoor van pilaster G ontbreekt; misschien mag dat, evenals het ontbreken van de nissen van Hercules en Mercurius, aan een neiging tot vereenvoudiging worden toegeschreven. De gordijnen gaan vóór het scherm dat Moy-Ael's huis voorstelt langs, en moeten dus worden gedacht van C-C' of eventueel van B-B'. Ook hier verhindert de wijze van ophangen het zicht op de eerste verdieping met het Parisoordeel.

Plaat XIII. In het geheel van de tot nu toe getoonde illustraties komt nu deze bekende gravure uit een druk van Bredero's *Spaanschen Brabander* (Amsterdam, 1662; *Unger 1884, VIII, L*) ook in een ander licht te staan. Het bijschrift in de atlas van Poelhekke c.s. (*Poelhekke 1933, 35 afb. 67*) spreekt ervan dat „we ons het eenvoudige toneel en de personen

²⁶) Vgl. echter *Kalff 1895, 21*.

zóó hebben voor te stellen”, maar gaat aan een verband met de schouwburg voorbij. Volgens Gudlaugsson (*Gudlaugsson 1945, 37*), die de gravure ook reproduceert, is de kleding van Jeronimo geheel die van een toneelspanjaard. Een bepaalde scène uit het spel wordt niet uitgebeeld, maar wel maakt de graveur duidelijke toespelingen op het toneel van de Amsterdamse schouwburg, waar het spel herhaaldelijk is opgevoerd (*Worp 1920, 94*). Opnieuw zien we de fond zonder centraal portaal, met een duidelijke nis erin en enkele treden ervoor. De fond blijft herkenbaar doordat de graveur de hoogte van de nis heeft aangepast aan het formaat van de gravure en de erop afgebeelde personages; de pilasters K en K' worden daarentegen niet verkleind, maar hier veroorlooft hij zich weer de vrijheid ze de halfzuilvorm te geven. Minder nauwkeurig zou de graveur dan ook geweest kunnen zijn, toen hij de wand rechts schetste, die loodrecht op de fond staat. Weliswaar zijn er, zoals we zagen (pl. IX), aanwijzingen dat men een scherm van E' en H' kon plaatsen, maar dat zal dan toch geen geheel gesloten scherm geweest zijn. Het scherm met de deur, links, moet naar de hoek met de fond te oordelen loodrecht op de fond, dus van E naar G staan. Een erg voor de hand liggende plaats is het niet, zeker niet in een spel waarin geen behoefte was aan zo exorbitant veel exterieurschermen. Enige reden tot wantrouwen geeft ook de nadruk in de gravure op het kubusachtig karakter van de ruimte. De stand van een scherm dat in werkelijkheid, evenals op plaat XII, van C naar E — dus onder een hoek van meer dan 90° t.o.v. de fond — geplaatst was, zou daarbij aangepast kunnen zijn. Over de plaats van het gordijn valt uit deze gravure niets af te leiden.

Plaat XIV is de titelplaat die voorkomt in de *Vervolgde Laura*, een via het Frans van Jean Rotrou vervaardigde vertaling van een spel van Lope de Vega, van de hand van Adam Karels van Zjermes (vgl. *Van Aken II, 412*). De plaat is te vinden in de oudste druk, van 1645 (Amsterdam, by Jacob Lescaille), waar de auteur zich nog Adam Karels noemt, en in de eveneens bij Lescaille verschenen derde druk van 1666. Een exemplaar van de tweede druk schijnt niet bekend. De gravure is geen afbeelding van een scène uit het spel. Wat ons getoond wordt is misschien nog het beste te beschrijven als de apotheose waar het stuk op uitloopt, maar die niet meer in het stuk als zodanig voorkomt. Het slot van de *Vervolgde Laura* is een veelvoudig happy-end. Eindelijk mag Orantee, de zoon van de koning, dan met Laura trouwen, want Klidamas, Laura's voedsterheer, is door een page binnen gebracht om aan de hand van een brief het geheim van Laura's afkomst te ontsluiëren. Orantees medeminnaar Ocatave trouwt met Lidia, en de prinses Porcia, die oorspronkelijk voor Orantee bestemd was en die nu een zuster van Laura blijkt, huwt met Orantees vader. Het einde van het spel is de verloving van de beide laatstgenoemde paren. De toneelaanwijzing vereist in de slotscène ook nog de aanwezigheid van de Graef, Maerschalek van Hongarijen, en van Lyfwachten.

Niet al deze personages zijn op de gravure afgebeeld, en ondanks het grote aantal figuren dat er op voorkomt, kunnen slechts enkele ervan met personages uit het spel worden geïdentificeerd. Centraal staat uiteraard de figuur van Laura, en de man aan haar rechterhand is het best als haar verloofde, Orantee, te beschouwen. Links van Orantee zien we een oud mannetje met een brief: het is natuurlijk Klidamas, vergezeld van een page. De centrale figuur op het tweede plan met de Lyfwachten achter zich, moet als de koning worden opgevat, en links van hem staat dan een manspersoon waarvoor de enig overgebleven mannelijke hoofdrol, Octave, het meest in aanmerking komt. De graveur roept de sfeer van het slot op: eerbetoon aan een stralende Laura, de verloving met Orantee heeft de zegen van de koning (die zijn dwarsbomen opgeeft), de man wiens optreden tenslotte tot de gelukkige ontknoping leidde, Klidamas, wordt, als gold het een apart applausje, ook nog even naar voren gehaald en boven alles uit klinkt een triomfantelijke fanfare.

Het spel is in de Amsterdamse schouwburg gebracht, het eerst op 13 maart 1645 (*Wybrands 1873, 258*), en de graveur maakt daar duidelijke toespelingen op. Gemakkelijk zijn immers de nissen aan weerszijden van de centrale boog te herkennen, deze keer niet leeg maar met de beelden van Hercules en Mercurius erin, al staat Hercules dan rechts in plaats van links. Dat laatste hoeft geen vergissing te zijn, want als de geschilderde beelden uit de geschilderde nissen konden worden verwijderd, konden ze daarin ook op twee verschillende manieren worden opgehangen. Duidelijk laat de graveur uitkomen dat de centrale boog het karakter van een poort kon krijgen, mogelijkerwijs door het verwijderen van het nisvormige scherm dat we daar bij andere gelegenheden zagen (pl. X, XII, XIII), wat dan overeen zou komen met een veronderstelling van Hunningher (vgl. blz. 4). Tellen we echter het aantal mensen dat in de poortopening staat opgesteld, dan wordt het nog waarschijnlijker dat er meer is weggenomen dan het bovengenoemde nisvormige scherm en dat de breedte van de poort samenvalt met de afstand KK' — wat natuurlijk niet uitsluit dat tussen K en K' ook schermen met smallere poorten konden staan. In samenhang met de breedte van de poort en de mogelijkheid van inkijk moeten wellicht de schermen gezien worden die aan de achterzijde loodrecht op de fond zijn geplaatst. De nissen links en rechts van de poort, al of niet met beelden, zijn door de verschillende graveurs blijkbaar als zeer karakteristiek ervaren, of beter gezegd: als een zeer gemakkelijk te begrijpen toespeling. In dit geval hecht de graveur zo aan de nissen, dat hij de linker asymmetrisch plaatst om haar niet achter een zuil schuil te laten gaan. Formaat en plaats van deze zuil en van die links ervan zijn, dunkt me, voornamelijk bepaald door esthetische motieven en dat maakt een identificatie vrijwel onmogelijk. Ziet men in de rechtse van de twee een reminiscentie aan Z, dan rijst de vraag of het ongebroken licht op de fond niet eerder duidt op afwezigheid van het centrale portaal. Gaat men van het laatste uit en ziet men in de zuilen

E en F, dan blijft de afwezigheid van G en H een probleem. Een opmerkelijk punt is de positie van de lamp, zeer laag en zeer ver naar achteren, bijna tegen de fond opgehangen. Wanneer we uit het hondje en het plaveisel op de voorgrond moeten afleiden dat de graveur de scène exterieur situeert, is in de lamp een toespeling op de schouwburg te zien.

Plaat XV is de titelplaat van J. Serwouters' *Den trotsen Leo en Philippus de Goede, Koningen van Siciljen* (Amsterdam, 1658) en geeft een illustratie van de eerste van twee *vertooningen* uit het laatste bedrijf, *alwaar Philippus Koning wort gekroont*, met naast zich Casandra, waarmee hij in een tweede *vertooning* in de echt wordt verbonden. Beide plechtigheden zullen voltrokken zijn door Kardinaal Andreo. Rechts onder zien we als toeschouwers de verjaagde usurpator Leo in herdersvermomming met links van zich de herderin Astrea en rechts haar vader Melampo. De hoveling links achter Casandra durf ik niet te identificeren met een van de vele edelen uit de slotscène, evenmin als die links van Philippus. De kapdragende figuur links van deze laatstgenoemde hoveling zou de rouwende Aurora kunnen zijn, die in de mening verkeert dat haar man, Leo, gestorven is. *Den trotsen Leo* is in de Amsterdamse schouwburg opgevoerd, voor het eerst op 13 mei 1658 (*Wybrands 1873, 261*), en voor de diepe nis die althans gedeeltelijk de ruimte vormt waarin de *vertooning* van de kroning is gesitueerd, zullen we een verklaring op het toneel van de schouwburg moeten zoeken.

Uit picturale motieven kan de nis niet verklaard worden; uit zucht tot fantaseren evenmin: op het punt van de schapen kan de graveur misschien betrapt worden op een afwijking van wat hij werkelijk zag, maar in dat geval voegt hij de schapen eerder toe om de figuren ernaast als herders te typeren dan dat hij hier zijn fantasie de vrije loop laat ²⁷⁾. Het ligt dan voor de hand bij de nis te denken aan de ruimte achter het centrale portaal. Opnieuw wordt in dit geval een veronderstelling van Hunningher bevestigd, die gebruik van deze ruimte bij *vertooningen* vermoedde (vgl. blz. 5), waarbij men het gehele scherm KK' verwijderde en, zoals we ook op de vorige plaat al zagen, schermen van K naar J en van K' naar J' plaatste. Interessant is ook, dat men het volgens deze afbeelding bij een *vertooning* buiten het centrale portaal kon stellen, en hier voor een baldakijn boven het tafereel van de kroning de voorkeur gaf aan lagere, decoratief opgehangen gordijnen (vgl. pl. VII). Het gordijn op de achtergrond van het tafereel hangt tussen twee nog net herkenbare zuiltjes, die tevens zullen hebben gediend ter ondersteuning van het baldakijn. Een verklaring voor het hele arrangement zou kunnen zijn, dat het podium met het baldakijn reeds achter het toneel klaar stond, om op

²⁷⁾ Toneelaanwijzingen die de aanwezigheid van schapen op het toneel eisen zijn te vinden in o.a. J. van Swols *Margrietje* (Amsterdam, 1634), blz. E2v., en in M. P. Voskuyls *Bellaria en Pandosto* (Amsterdam, 1637), blz. E2v., beide weliswaar spelen uit de periode van de Nederduytsche Academie maar, wat dit punt betreft althans, toch wel met bewijskracht t.a.v. de periode van de Schouwburg van 1637.

het moment van de *vertooning* gedeeltelijk uit de nis te kunnen worden geschoven. Links van het podium blijft de toegang tot de nis gedeeltelijk vrij; de graveur weet daar kennelijk niet helemaal raad mee, want we zien een paar benen teveel en een perspectivisch mislukt deurtje. Of het inderdaad nodig was, b.v. met het oog op de tweede *vertooning*, de toegang tot de nis vrij te houden? Men kan ook stellen, dat het streven iets karakteristieks van de nis zichtbaar te laten, de graveur dwong tot het plaatsen van de niswand op enige afstand van het podium. Wat hij van de niswand zien laat, en van de boog en de aansluiting tussen die twee, doet erg denken aan de boog van pl. XIV en maakt het nog waarschijnlijker dat ook daar het scherm KK' niet slechts gedeeltelijk, maar in zijn geheel is verwijderd.

Plaat XVI is de titelgravure die men aantreft in de vijfde druk van Jan Vos' *Aran en Titus* (Amsterdam, 1656). Voorgesteld worden de gebeurtenissen aan het slot van het spel. Er is een maaltijd geweest (schotels rechts op de voorgrond) waarbij Thamera zich, zonder het te weten, tegoed heeft gedaan aan het vlees van haar zonen Quiro en Demetrius. De door deze beiden onteerde en van tong en handen beroofde dochter van Titus, Rozelyna, komt binnen met hun hoofden op een schotel en krijgt van haar vader de genadesteek (ligt op de voorgrond). Op het hulpgeroep van Thamera snelt nu Aran toe, maar hij valt in een vuurpoel, *door eenen lozen zoldering*, zoals de *Inhoud* meedeelt. Blijkens de bocht in de ketting (hij is geboeid) is hij op de gravure nog onderweg naar beneden. Titus, die het gemis van zijn rechterhand ook al te danken heeft aan de machinaties van Thamera en Aran, doorsteekt Thamera en wordt (dit is niet afgebeeld) op zijn beurt door keizer Saturninus gedood. De laatstgenoemde wordt dan door Titus' zoon Lucius van het leven beroofd, die daarin wordt bijgestaan door zijn oom Markus Andronikus (rechts van de keizer). Met de kleine figuur tussen Thamera en Lucius doelt de graveur misschien op Lucius' zoontje Askanius, hoewel die bij deze scène niets te maken heeft.

Sinds de eerste opvoering op 30 september 1641 (*Wybrands 1873, 257*) is de *Aran en Titus* herhaaldelijk in de Amsterdamse schouwburg gespeeld (*Worp 1920, 96*), en in de gravure zijn stellig reminiscenties aan een dergelijke opvoering verwerkt. Zo is links gemakkelijk een van de balkons te herkennen met, en dat is een zeer interessant detail, een valluik (vgl. het hengsel), dat correspondeert met een daaronder gelegen zinkluik, waaruit men vlammen en rook kan laten slaan. Tracht men het balkon nader te identificeren, dan komen zowel de linkergalerij (met zuil E), als het centrale balkon (met zuil Z') in aanmerking. Voor het laatste pleit het feit dat het balkon boven de zuil een hoek van 90° vormt, maar om de brede gang of kamer rechts naast de zuil te kunnen verklaren, zouden we moeten aannemen dat men, door het scherm K' H' weg te nemen, de ruimte daarachter bij het spel betrekken kon. Technisch gesproken mag dat mogelijk zijn, waarschijnlijk is het niet. De op de

gravure gesuggereerde breedte is veel groter dan de afstand K' H' en om opzij van het centraal portaal op te kunnen komen, had men toch aan H' G' genoeg. Beter voldoet het als we in de zuil op de gravure E zien; de gang naast E zou dan een reminiscentie aan de doorgang tussen E en H kunnen zijn. De lamp, die we daar zien hangen, zou dan meteen een verklaring kunnen opleveren voor de baan van licht die op verschillende afbeeldingen, tussen E en H door, op het toneel valt, (vgl. pl. IV, IX, X, XI, XII, XIV). Maar ook tegen deze oplossing zijn bezwaren. Om haar te handhaven zullen we ervan uit moeten gaan dat pilaster G kon worden verwijderd (vgl. blz. 9), en zelfs dan geeft de graveur van de opening tussen F en H nog wel een heel royale indruk, terwijl hij het toneelgebeuren — hoogtepunt van de turbulente slotscènes — situeert op een wat onwaarschijnlijke plaats.

Wanneer dan blijkbaar het linker en het rechterdeel van de plaat voortdurend met elkaar in tegenspraak zijn, lijkt het me nog het waarschijnlijkst dat we te doen hebben met een contaminatie van twee verschillende locaties, die bij de zuil om zo te zeggen aan elkaar gelijkend zijn. Een dergelijk gebruik van een zuil is in de beeldende kunst van de zeventiende eeuw heel gewoon. Het rechterdeel moet dan gezien worden als een reminiscentie aan de ruimte achter het centrale portaal, dat samen met het hele scherm KK' is weggenomen. Op de vorige plaat (XV) zagen we al, dat het mogelijk was om bij gebruik van deze ruimte schermen van K naar J en van K' naar J' te plaatsen (vgl. blz. 30); voor de positie van de lamp kan verwezen worden naar plaat XIV. Het linkerdeel van de voorstelling is dan een verwijzing naar de linkergalerij met zuil E. Er zij aan herinnerd, dat de graveur ook twee verschillende gebeurtenissen uit de slotscène contamineert, met weglating van de ertussen liggende dood van Titus. Ik zweeg tot nu toe over een opvallend en mysterieus detail, n.l. het hondje dat tegen de achtergrond van een nisje met zijn staart over de rand op de galerij (of wat is het?) zit; de oplossing, mij van kunsthistorische zijde aan de hand gedaan, is, dat het hier een vosje betreft, door de graveur bedoeld als toespeling op de naam van de auteur.

Plaat XVII. Deze afbeelding komt voor in de eerste (en tweede) druk van Jan Vos' *Aran en Titus* (Amsterdam, 1641, 1642). Het afgebeelde moment ligt iets vòòr dat van de vorige plaat. De gebaren van de verschillende personages wijzen er op dat Aran net naar beneden is komen vallen; Thamera is a.h.w. nog bezig met haar tot Aran gerichte klacht, wat valt af te lezen uit het welsprekend gebaar naar de restanten van het diner. Op de voorgrond zien we weer Rozelyna, en de hoofden van Quiro en Demetrius op een schotel. In de figuur geheel rechts, die het auteurschap van de list met het valluik schijnt op te eisen, zie ik Titus (vgl. de ontbrekende rechterhand). Links van de tafel staat keizer Saturninus, die even eerder op bevel van Titus door enkele *doorluchtige kornellen* is vastgegrepen. Onder de figuren rechts achter Thamera en geheel links zullen we Lucius en Markus Andronikus moeten zoeken. Afhankelijkheid

van de vorige plaat ten opzichte van deze, die ouder is, schijnt me niet aanwezig; de plaatsing van het lijk van Rozelyna en de schotel met hoofden is picturaal gezien eenvoudig de meest voor de hand liggende. Het enige dan nog resterende punt van overeenkomst is de nisachtige kamer op de achtergrond. Dát het een kamer is, althans gebruikt wordt als ruimte voor een interieurscène, blijkt duidelijk uit het meubilair en het gordijn. Op zichzelf is de combinatie van het gordijn en de deur erachter heel interessant, omdat we nu eens zien hoe met behulp van een gordijn van een buitendeur een binnendeur werd gemaakt.

Het arrangement is verder heel begrijpelijk: aan het einde van het vierde bedrijf worden Quiro en Demetrius op het toneel door Titus gedood; er volgt dan nog een rei, en vijfendertig verzen na het begin van het vijfde bedrijf zet men zich al aan tafel. Die zal waarschijnlijk niet intussen ten overstaan van het publiek in gereedheid zijn gebracht, maar klaar hebben gestaan in de kamer, misschien verborgen door een scherm of een gordijn, dat aan het begin van het vijfde bedrijf of iets later geopend werd. Op precies dezelfde wijze werden honderd jaar eerder dergelijke maaltijdtoneeltjes al door de rederijkers geënceneerd. We krijgen door deze afbeelding een duidelijke aanwijzing omtrent de functie, die de ruimte achter het centrale portaal in de vorige afbeelding vervult: het is een toespeling op de kamer waarin zich de maaltijd van Thamera, Titus en Saturninus heeft afgespeeld. Dat de schotels hier op de voorgrond zijn gedeponerd, heeft weer een picturale reden. Nu we de functie ervan kennen, is het meteen zeer onwaarschijnlijk geworden dat we deze ruimte zouden moeten zoeken naast het centrale portaal, bij K' H', of onder de galerij, bij EH.

Maar om terug te keren tot de oudere gravure: het blijft mogelijk enige twijfel te koesteren omtrent het verband tussen het afgebeelde en de Amsterdamse schouwburg, die zeker niet de enige gelegenheid was, waar men in die dagen een toneel kon zien, dat een voor interieurscènes op dergelijke wijze gebruikte nis bezat (*Gudlaugsson 1938, 56*). En het gotische gewelf waarvan deze kamer hier voorzien is, doet toch wel merkwaardig aan; we krijgen uit pl. XIV en XV een heel andere indruk van de welving boven de ruimte achter het centrale portaal, en ongetwijfeld is die, als meer in overeenstemming met de classicistische architectuur, betrouwbaarder. Vage overeenkomst is er met het scherm dat pl. XI als pièce de milieu heeft; dichter bij een verklaring komen we daarmee echter niet. Maar geheel links op de gravure is wel een (Hercules-) nis, zij het van afwijkende vorm, aangeduid²⁸) en al ontbreken zuilen en galerijen, toch is het buiten kijf, dank zij de wijzende armen, dat Aran van de eerste verdieping naar beneden valt. Dat zouden we als een indicatie van het niet getekende balkon kunnen opvatten, en daarmee als een schouw-

²⁸) Merkwaardig genoeg alleen op de gravure in de eerste, niet op die in de tweede druk.

burgreminiscentie. Ik teken hier nog bij aan, dat men blijkens de enscenering heel wat voor het effect over heeft. Het is immers op zichzelf voldoende als Aran eenvoudig door de grond zakt, maar nee, hij moet en zal er een spectaculaire val van de eerste verdieping bij maken. Vermoedelijk werd de acteur naar beneden gevierd; ik kan me tenminste niet voorstellen dat de man door twee luiken vijf meter naar beneden sprong. Staande op de vloer van de ruimte onder het toneel, ev. op een kleine verhoging, kon hij met het hoofd uit het zinkluik mooi om genade jammeren.

Plaat XVIII. Deze, met Magdalena Rogmans sc.²⁹) gesigioneerde, abominabele maar zeer belangrijke titelplaat komt voor in de *Herstelde vorst, ofte geluckigh ongeluck* (Amsterdam, 1650) van Jan Bara. Er worden een aantal geheel verschillende momenten uit het spel afgebeeld. Rechts, voor de cel waaruit met behulp van een tijdbom Metelle, de zuster van Rasimo en latere echtgenote van Castreo, verlost is, wordt de cipier, die zijn plicht tracht te doen, door Celtimon doorstoken. De laatstgenoemde is overigens niet afgebeeld in de door de tekst voorgeschreven Geeksklederen; misschien was dat van de capaciteiten van de tekenares te veel gevergd. In het midden zien we de vorst Forminius de hand aan zichzelf slaan, tot wanhoop gebracht door de geest van zijn bastaardzoon Lodewijk (rechts, in wit gewaad), die door hem vermoord werd. Links achter Forminius staat Metelle, in boerse vermoming, en tegenover Forminius zijn zoon en opvolger Castreo, waarschijnlijk onbedoeld ook in boers aandoende kledij. Geheel links op de voorgrond wordt nog een leven tot een voortijdig einde gebracht. Het moet dat van de kwade genius van Forminius zijn, kapitein Ferrugio, die hier zijn verdiende loon krijgt van Rasimo, want dat is het enige sterfgeval in het spel waarbij verder nog een mes te pas komt. Onder de massa geheel op de achtergrond is met enige moeite een gekroond hoofd te onderscheiden; vermoedelijk dat van de inmiddels koning geworden Castreo, die op een afstand toeziet hoe Ferrugio wordt afgemaakt. Deze scène volgt vrijwel onmiddellijk op de in het midden afgebeelde (blz. I1v., I2v.) en beide spelen zich af in de raadzaal van het hof te Londen. Iets verder terug in het spel ligt de scène bij de gevangenis (H2r.) en op een nog verder van het einde gelegen ogenblik zinspelen de woorden *Prins Rasimo* in de wolken; het is een stem uit de hemel, die Rasimo uit een aanval van razernij tot bezinning brengt en daarmee een wending inzet in de loop der gebeurtenissen.

Het titelblad vermeldt geen opvoering in de Amsterdamse schouwburg en de naam van het spel komt ook niet voor in de lijst van premières bij Wybrands (*Wybrands 1873, 256 e.v.*). Niettemin aarzel ik niet de op de gravure afgebeelde situatie met die van de schouwburg te vergelijken, omdat er van enkele onloochenbare reminiscenties aan de schouwburg

²⁹) Zie voor haar *Waller 1938, 273* en de aldaar opgegeven litteratuur.

sprake is. Boven de rechterzuil is het gordijn teruggeslagen over wat aan de balusters herkend kan worden als een balustrade, waarachter de omtrekken zichtbaar zijn van een toeschouwersfiguurtje. Wanneer we de zuilen als E en E' identificeren en het gordijn opgehangen denken op die diepte van het toneel, komt een en ander nauwkeurig overeen met wat de schouwburg hier te zien zou geven. Wat het eerst onze aandacht trekt, is natuurlijk de stadspoort met gebouwen erachter, waarop we tussen de zuilen door zicht hebben. Feitelijk vormt dit decor een toespeeling op een vijfde moment uit het spel: het openingstoneel, als Rasimo de hoofdstad van zijn provincie niet uit handen van een vijandelijk leger kan houden en onder de muren door ontsnapt is. Verder speelt het stuk zich nooit meer in de onmiddellijke nabijheid van een stad af. Nu we enigszins op de hoogte zijn van de mogelijkheden van het centrale achter-schermcompartiment, ligt het vermoeden voor de hand, dat we hier de fond zonder centraal portaal zien, met een poortvormig scherm dat bijna de hele breedte van K tot K' open laat, waarachter op enige afstand een perspectivisch geschilderd scherm van een stadsgezicht is geplaatst, zodat opkomst en afgang tussen dit scherm en de poort mogelijk is³⁰). Of men inderdaad zo ver ging, dat men delen van het stadsdecor hoog uit liet steken tot in de hemel met zijn wolkendecor? Technisch was dat zeker gemakkelijk te verwezenlijken. Rechts sluit het stadsmuurscherm aan op de gevangenis. Laat die aansluiting dan al fantasie zijn, evenals de verlaging van het vloerniveau en eventueel zelfs de plaats van dit scherm (D' F'), winst blijft toch dat we hier het bestaan bevestigd vinden van een *tralys gewys* gemaakte gevangenisdeur, zoals die ook in de Nederduytsche Academie beschikbaar was³¹) en die natuurlijk veel meer spel toeliet dan de benepen vensters waarvan het gevangenisdecor bij Savery voorzien is. Wat het gekrabbel op de stadsmuur, tussen de zuil en de gevangenisdeur, moet voorstellen, kan ik niet uitmaken. Het is wellicht niet meer dan kwajongenswerk, zoals men dat ook afgebeeld kan vinden op schilderijen van kerkinterieurs.

Plaat XIX. In verband met de laatste vijf hierboven behandelde platen kan tot slot gewezen worden op een afbeelding die niet uit een boek stamt. Het is een *Doktersbezoek*, dat wel toegeschreven wordt aan de schilder Eglon van der Neer. Hunningher heeft van de achtergrond op dit schilderijtje al gezegd, dat ze zweemt naar de Amsterdamse toneelfond en misschien indicaties bevat omtrent de veranderlijkheid ervan (*Hunningher 1958, 157*). De boekillustraties bevestigen zijn vermoeden:

³⁰) Een geopende poort met uitzicht op een gebouw erachter vindt men op *Triomf van Mordechai*, een ets van Rembrandt. Of hier, zoals Hunningher (*1961, 30*) wil, sprake is van een reminiscentie aan de schouwburg? Op de voorstudie van deze ets (*Benesch 1947, 119*) komt deze achtergrond nog niet voor.

³¹) Vgl. *Worp 1920, 51*. Kalff (*1895, 3*) had reeds vermoedens die in deze richting gingen. Een fraai voorbeeld van een dergelijke deur vindt men in J. H. Kruls *Diana*, op blz. 68 van de editie in de *Eerlijke Tytkorting* (Amsterdam, 1634).

Van der Neer laat achter de dokter het geopende centrale achterschermpartiment zien. In het kamertje, dat van voren afgesloten kon worden met gordijnen, staat een bed; de toegang wordt geflankeerd door pilasters (K en K') en daarop staat de flauwgewelfde boog, die ook op pl. XIV en XV te zien is. Bij Van der Neer wordt tevens duidelijk waarom die boog niet de gebruikelijke halfronde vorm heeft: tussen de kapitelen van de pilasters en de kroonlijst was voor een halve cirkel niet voldoende hoogte. De eigenaardige afgeplatte vorm van de boog duidt erop dat achter de kroonlijst een vast element van de toneelbouw schuilgaat, dat niet verwijderd kon worden: de vloer van het achterschermpartiment, die op dezelfde hoogte lag als die van de galerijen — als we er tenminste van uitgaan dat de balusters van de laatstgenoemde vrijwel op de vloer staan. Dat het vloerdragend element achter de kroonlijst een onneembare hindernis vormde, wijst op een constructie die haar stijfheid aan een horizontale verbinding achter de kroonlijst ontleent, en die als zodanig in strijd is met het principe van Sabbattini's godenlift. Daarvoor zouden immers links en rechts van het centrale portaal tot, laten we zeggen, halverwege de hemel twee sleuven in de fond moeten zijn, waarlangs de dubbele hefboom met de hemel eraan op zijn weg naar beneden kon passeren. Nu gebleken is dat het centrale portaal van zijn plaats verwijderd kon worden, is er, zo zou men kunnen stellen, een bezwaar tegen Sabbattini's lift vervallen, die dan immers niet meer persé de balkonrand hoeft te passeren. Het nieuwe bezwaar dat ik hier aanvoer, laat de schaal weer in het nadeel van Sabbattini doorslaan. Met de boog van Van der Neer als uitgangspunt, kon men voor het maken van een stadspoort volstaan met het wegnemen van de gordijnen en het plaatsen van een scherm met een stadsgezicht, dat zonder bezwaar boven de kroonlijst kon uitsteken en via de geopende hemel zichtbaar zijn. Kwam hier de boog in plaats van architraaf en fries, het omgekeerde kon ook het geval zijn, en dan verkreeg men het effect waaraan op pl. XVI herinnerd wordt. Zou dit het enige stuk fries zijn dat geen opschrift droeg? Het is groot genoeg voor het *Ne cede malis* dat Dapper boven het scherm met de paleisdeur zag (vgl. blz. 13). Direct boven de kroonlijst zien we de inzet van de halfzuilen die de hemel flankeren. Gordijnen nemen links en rechts de plaats in van de schermen met Hercules en Mercurius. Geheel rechts ter hoogte van zuil E' schetst Van der Neer een gedeelte van een schouw.

III

Laat ik proberen het hierboven over inrichting en gebruik van de schouwburg betoogde samen te vatten. De architectuur van het compartiment op de grens met de zaal (AB) is onbekend. Er was mogelijkheid tot plaatsing van een tot het balkon reikend scherm met deur en raam, maar ook van een tot het zaalplafond reikend scherm, dat boven de deur eerst een raam vertoonde, of een nis met een beeld van Heraklit

c.q. Demokrit erin, terwijl er op galerijhoogte dan nog een tralievenster in zat. Vooral op grond van het laatste spreekt de traditie hier van een gevangenisdecor; voor scènes echter waarin men gevangenen in hun cel zag spreken en handelen, was er een scherm beschikbaar met een deur die uitsluitend uit tralies bestond. Het had vermoedelijk evenmin als de overige schermen een vaste plaats en aangenomen mag worden, dat het om akoestische en visuele redenen verder naar achteren werd toegepast dan AB. Van het volgende compartiment (BC) kennen we twee schermen, het decoratieve met schilden en festoenen en dat met een italianiserend landschap. De afmetingen waren gelijk aan die van DF en CE, zodat ook de daar toegepaste schermen hier gebruikt konden worden en andersom. Bovendien kon in dit compartiment het scherm aan één kant naar achteren worden geschoven (BY). Er ontstond dan een soort van portaal, dat misschien op dezelfde wijze gebruikt kon worden als het aangrenzend portaal CDEF; in elk geval had het publiek bij de schermstand BY beter zicht op het gebeuren in het laatstgenoemde portaal. Het verschil in de wijze waarop C wordt afgebeeld, als zuil of als pilaster, kan met het al of niet vrijstaan ervan samenhangen. Voor opkomst met betrekking tot een in BC (BY) opgesteld landschapsdecor was de deur in AB beschikbaar, bijvoorbeeld als het om een tuin, een hof, ging, maar het is waarschijnlijk dat men ook, net als vroeger, door een spleet in het met een landschap beschilderde doek op het toneel kon komen.

Van het aangrenzend compartiment CDFE kennen we de schermen met een stadsgezicht en met een landschap, opgesteld aan de achterzij van het portaal (DF), en een scherm met een deur en een raam erboven, opgesteld langs de voorzijde (CE). Zowel voor- als achterzijde van het portaal konden tevens met een gordijn afgesloten worden. Een langs DF geplaatste deur leverde in combinatie met een gordijn de achtergrond voor een interieurscène op, die uitging van de ruimte CDFE; zonder gordijn was het een buitendeur met het onmiddellijk erbij behorende terrein: de stoep. Bij de afbakening van dit terrein kon gebruik gemaakt worden van een lage balustrade, die ook — we mogen wel aannemen: onder andere — diende als repoussoir voor het stadsgezicht. In de vloer van dit compartiment was een zinkluik. Het laatste gedeelte van de zijwand, tot aan de fond (EGH), levert de meeste interpretatiemoeilijkheden op. Duidelijk is dat er tussen G en H een neutrale gelegenheid was om op te komen. Maar naar de functie van pilaster G blijft het gissen. Hij maakt deel uit van een stukje gezichtsbedrog, dat in strijd is met de architectonische opvattingen zoals die uit de rest van de toneelopbouw spreken. Voorzover G vermeld wordt, spreken de getuigen elkaar, wat de stand ervan betreft, radicaal tegen, want G wordt bij Savery parallel aan HK geplaatst, bij Vingboons parallel aan CE en bij Quast parallel aan HE. De overige getuigen, Van Baden voorop, bewaren op een onduidelijke opmerking van Catharina Questiers na, over G het diepste stilzwijgen en dat schijnt me toch wel een ondersteuning van het hierboven

uitgesproken vermoeden, dat G niet tot de oorspronkelijke elementen van de schouwburg behoort, maar een later toegevoegd verplaatsbaar stuk is, in combinatie met een trompe l'oeil geschilderde balustrade erboven om grotere diepte van de ruimte EHH' E' te suggereren. Waarschijnlijk kon er een scherm — met deur en raam — van E naar H worden geplaatst, waardoor de ruimte EHH' E' het meer besloten karakter van een interieur kreeg. De hiermee in verband staande zeshoek-vorm van de basis van zuil E is zò onlogisch, dat behalve Vingboons en Savery niemand zich eraan houdt.

De schermen links en rechts in de fond, opzij van het centrale portaal, waren van dezelfde afmetingen als die bij AB en konden, zoals deze, een deur en een raam tonen en bovendien een wand met een trompe l'oeil geschilderde nis, waarin een geschilderde Hercules of Mercurius kon worden opgehangen ³²). Daarnaast werden er schermen gehanteerd, die deel konden uitmaken van de wand van een kamer (gordijn) of van een stadsmuur. Ook landschapsdecor is hier vermoedelijk toegepast. Die conclusie mag althans m.i. toch wel verbonden worden aan het voorkomen van een landschap als fond op de afbeeldingen bij de stukken van Van Arp, Fonteyn en Voskuyl (zie bijlage I) en in het bijzonder die bij de *Jalourse Jonkker* van Van Dalen (zie bijlage II), omdat het in dit laatste geval vermoedelijk een graveur betreft, die ook bij andere gelegenheden remniscenties aan het decoratief van de schouwburg verwerkte ³³).

Wat het scherm in de fond achter het centrale portaal betreft, moeten om te beginnen de gesloten en de geopende toestand van elkaar onderscheiden worden. In het eerste geval waren er verschillende mogelijkheden. We kennen een scherm met een poort over een gedeelte van de afstand KK': een boog die op pilasters steunt en die toegang geeft tot een riant gebouw, een paleis of een kasteel bijvoorbeeld. Daarnaast was er een boog die van het scherm weinig meer overliet, zo breed en hoog, en die in combinatie met een erachter geplaatst stadsdecor een stadspoort kon voorstellen. Dezelfde boog kon men ook gebruiken wanneer het achterschermcompartiment een interieur voorstelde. Gordijnen sloten de toegang dan af en vormden tevens de achtergrond van het compartiment. Zijwanden werden zo nodig geplaatst van K naar J en van K' naar J'. Dezelfde ruimte kon ook voor *vertooningen* worden benut; daarbij was maximale inkijk en dus een minimaal scherm een vereiste, wat eveneens gold wanneer de hemel uit het erboven gelegen compartiment naar beneden daalde. Het scherm dat dit compartiment afsloot en dat ook

³²) Worp (1920, 129) deelt mee dat deze beelden en die van Demokrit en Heraklit van het „gevangenisdecor” een plaatsje kregen in de regentenkamer van de nieuwe schouwburg van 1665. Misschien mag men hier nòg een aanwijzing in zien dat deze vier beelden van dezelfde makelij, i.c. trompe l'oeil geschilderd, waren, in tegenstelling tot de beelden van Thalia en Melpomene, welke volgens *Wagenaar 1760, bd. II, 396*, in 1665 opgesteld werden links en rechts van het voetlicht.

³³) Vgl. noot 24 op blz. 24.

gebruikt werd als achtergrond van een troon, was misschien niet meer dan het scherm van de paleispoort met een kleiner, tot een nis gebogen scherm achter de poortopening. Zeer gebruikelijk was het, de troon van een baldakijn te voorzien. Als zodanig fungeerde in de eerste plaats het centrale portaal, maar ook een voorbeeld van een binnen dit portaal opgesteld, lager en meer naar voren springend baldakijn is bekend. Tevens echter kon een troon zonder baldakijn voorkomen, ook in die zin dat het hele centrale portaal ontbrak, dat nl. practicabel was. Dat men van het centrale portaal geen gebruik maakte schijnt ook meer voorgekomen te zijn dan men zo op het eerste gezicht zou vermoeden; door welke factoren nu echter de aan- of afwezigheid van het portaal werd bepaald, is niet goed uit te maken. Onmisbaar was het bij *vertooningen* of bij interieurscènes waarvoor het achterschermpartiment te klein was, of om welke reden ook niet gebruikt kon worden. Zonder het centrale portaal kon men het natuurlijk ook niet stellen als men bespelers van de hemel het ervoor liggende balkon wilde laten betreden. Minder toepasselijk was het portaal misschien wanneer het achtertoneel, (laten we zeggen de ruimte EHH' E') een exterieurruimte moest voorstellen: de straat, het veld buiten de stadspoort, het plein voor het paleis. Tussen beide uitersten laten zich dan tal van situaties denken waarin dan weer eens het ene, dan weer het ander de doorslag gaf bij het al of niet gebruiken van het centrale portaal. Zo zien we bij bespelings van EHH' E' als interieur (pl. VIII, IX en XIX) het portaal soms wel, soms niet.

Op de eerste verdieping sloten de balkons boven het toneel aan op die boven de loges in de zaal en toeschouwers konden ook op de toneelbalkons plaatsnemen, als de aard van het opgevoerde stuk dat tenminste gedoogde. Afdoende was de toegang tot het toneelbalkon te versperren door grote schermen overdwars, die van voren (bij A) aansloten op het tot de zaalzoldering reikend decor dat ik aan het begin van deze samenvatting beschreef. De balustrade van de galerij begon pas bij het tweede compartiment en kon er uitzien als het hek van een balkon of als de borstwering van een vestingmuur of -toren; gebruik in die functies ligt voor de hand. Boven het derde compartiment, het zijportaal, was een valluik in de vloer, dat correspondeerde met een zinkluik een verdieping lager.

Er blijven hier op de bovenverdieping veel vragen open. Werd voor spel „uyt het venster” van de galerij gebruik gemaakt, die dan dus de functie van een balkon voor een (slaap)kamer kreeg, of nam men hiervoor één van de boven een deur geplaatste vensters, die we op sommige schermen van de benedenverdieping aantreffen? Kon, natuurlijk met behulp van een passend scherm en in combinatie met landschapsdecor gelijkvloers, de galerij de top van een berg voorstellen? Op de benedenverdieping krijgt het middenplateau de waarde van het compartiment waaruit de spelers optreden. Gold hetzelfde voor de bovenverdieping, zodat de galerij de waarde kreeg van een achterliggend (slaapkamer-) compartiment? Of kon de galerij op een andere wijze voor interieurscènes, bv.

in een torenkamer gedacht, worden gebruikt? Hoe lag het verband tussen een galerijgedeelte en het scherm op de daaronder gelegen verdieping: kon boven een exterieur bespeeld worden terwijl onder een interieur werd voorgesteld?

Links en rechts in de fond waren op de bovenverdieping nissen, met beelden van Thalia en Melpomene die verwijderd konden worden. Alleen het middendeel van de fond was, voorzover we weten, beweegbaar; er bevond zich een opening van dezelfde afmetingen als een verdieping lager, die werd afgesloten met een op deuren geschilderd Parisoordeel, soms ook met een gordijn. Een ander scherm dat hier geplaatst kon worden, vertoonde veel overeenkomst met de paleispoort beneden: een boog die op pilasters rust en zo een poort vormt van ca. halve scherm-breedte. De ruimte achter het scherm werd als hemel aangeduid i.v.m. de daar opgestelde godenlift, die ik mij voorstel als een bak met wolken-decor van voren, die zich in verticale richting tussen boven- en benedenverdieping kon bewegen. Voor spel „in de hemel” was behalve de ruimte in de godenlift ook het ervoor liggende balkon te gebruiken, waarvan de vloer in vergelijking met die van de galerij verhoogd kon worden tot de bovenkant van het fronton van het centrale portaal; door verder ophijzen van de godenlift was de vloer van het achterschermpartiment daarbij aan te passen. In gebruikswijze zullen er tussen het centrale balkon en de zijgalerijen verder weinig verschillen zijn geweest; kwam het balkon te vervallen doordat het centrale portaal verwijderd was, dan waren daarmee hemelscènes natuurlijk nog niet uitgesloten. De diepte van de godenlift in aanmerking genomen, zal er niet veel gelegenheid zijn geweest, het achterschermpartiment nog voor andere dan hemelscènes te gebruiken, en zo zal de hemel in neergelaten toestand ook het grootste deel van het gelijkvloerse compartiment in beslag genomen hebben.

De verlichting van het toneel geschiedde grotendeels via het aan de overzijde boven het zaalbalkon gelegen halfronde raam. Kunstlicht verkreeg men door de kaarsenkroon, die we op de gravure van Savery boven het toneel zien hangen. Hunningher wees in dit verband ook op de vele rekeningposten voor kaarsen, waslicht, huur van kronen en kandelaars (*Hunningher 1958, 158*) en een van de door mij behandelde gravures verschafte informatie over een kroon die vlak voor het centrale achterschermpartiment was opgehangen (XIV, XVI), terwijl op een andere afbeelding een kandelaar aan zuil E' te zien was (pl. VIII). Een eigenaardigheid die verschillende kunstenaars schijnt getroffen te hebben, is het van opzij langs de fond strijkend licht, waardoor het achterste deel van het toneel soms beter belicht is dan het voorste (vgl. pl. IV, VIII, IX, X, XI, XII). Picturale motieven zijn in deze manier van weergeven zeker gemakkelijk aan te wijzen, maar het aantal der bewijsplaatsen wettigt het vermoeden dat kunstlichtbronnen ook werden gebruikt in of even opzij van de doorgangen HG en H' G'.

Er waren wat de ophanging van de gordijnen betreft verschillende

mogelijkheden; we zien ze tussen B en B', tussen C en C' en tussen E en E'. Door verplaatsing van de roe of draad waaraan het gordijn was bevestigd, was de stand gemakkelijk te wijzigen, en door de banen waaruit het bestond niet aan elkaar te stikken, kon men de breedte ervan aanpassen bij het verschil tussen B-B' en E-E'; de overtollige banen hield men op de galerij. Het probleem hoe van de gordijnen gebruikt werd gemaakt, hangt nauw samen met dat van de verhouding van de verschillende ruimten of compartimenten ten opzichte van elkaar. Van samenvatten kan hier nog geen sprake zijn; ik volsta met het uitwerken van enkele opmerkingen en waarnemingen, waarbij ik ook nog enkele gegevens in de beschouwing wil betrekken, die ontleend zijn aan de toneelaanwijzingen van verschillende spelen.

In de eerste plaats waren er gordijnen die gedurende de voorstelling niet van stand veranderden. Zulke gordijnen konden in de compartimenten, op één lijn met de geschilderde schermen, gebruikt worden als aanduiding van een interieur. Konden ook de grote toneelgordijnen deze functie hebben? Het is onwaarschijnlijk. Immers, òf de hele ruimte voor het doek werd dan interieur en welk spel speelt zich van begin tot eind in hetzelfde interieur af, òf er bleven nog andere (interieur-, exterieur-)compartimenten in hun waarde gehandhaafd en wat schoot men er dan eigenlijk mee op het gordijn neer te laten? Interieurscènes konden dan veel beter gesitueerd worden in de ruimte EHH' E' en we zien op de illustraties interieurscènes dan ook steeds op het achterste deel van het toneel afgebeeld, ook als het om een klucht gaat (pl. IX). Er is wel gesteld dat bij het vertonen van een klucht de gordijnen (van B-B') gesloten bleven „alleen werden dan de tralies van voor de vensters weggenomen en voorzag men het tooneel van eenige meubelen” (*Wybrands 1873, 76 vgl. Kalff 1895, 12*), maar dat is een bewering die nergens op steunt³⁴). Kon de hemel als compartiment door het sluiten van de deuren met het Parisoordeel worden uitgeschakeld, het gezicht op de gehele bovenverdieping kon worden verhinderd door enigszins toegeschoven, van E-E' hangende gordijnen, in aansluiting op de als interieur bespeelde ruimte eronder (EHH' E'). Op plaat XVII en II zijn verder gordijnen te zien, die tegen een exterieurscherm zijn opgehangen. In het eerste geval betreft het de combinatie van een gordijn met wat m.i. een buitendeurscherm is, dat hierdoor de betekenis van een binnendeur krijgt. In het tweede geval, een gordijn tegen een stadsgezicht, is de bedoeling niet geheel duidelijk. De gelijktijdige aanwezigheid van een balustrade zou in de richting van een repoussoir-functie kunnen wijzen maar Worp (1920, 87) denkt hier, geloof ik, aan vensters van de door hem als troonzaal aangeduide ruimte

³⁴) Een groot gordijn fungeert als achtergrond voor een scène tussen Achilles en Polyxena op een tekening van Pieter Quast (Albertina, Wenen; vgl. *Heppner 1937, 376 fig. 6*). Van verband tussen de tekening en een opvoering in de schouwburg is niets bekend; in P. C. Hooft's *Achilles en Polyxena* vindt de handeling plaats „in Apollos wout”.

BHH' B', waardoor men van binnen uit het gezicht op de stad heeft. De gordijnen zouden in dit geval een interieur-aanduidende functie hebben. In principe konden deze gordijnen natuurlijk worden neergelaten, of dat gebeurde staat niet vast, nog minder derhalve of de gordijnen in dat geval een andere functie kregen dan de meest voor de hand liggende: die van interieur-aanduiding.

Wanneer in de toneelaanwijzingen van een spel gesproken wordt van gordijnen die open of dicht gaan, is dat meestal in verband met een *vertooning*. De gordijnen verhulden opbouw en afbraak van het tableau vivant en maakten het mogelijk, het publiek op het juiste moment te verrassen met een fraai schouwspel. Zijn de hier bedoelde gordijnen identiek met die welke van B-B', C-C' of E-E' hingen? Of moeten we denken aan gordijnen die de zijportalen en het centrale portaal afsloten? Hunningher staat op het standpunt dat de *vertooningen* in die portalen werden gehouden en Albach breidt dat uit tot de compartimenten BC en B' C'. (Albach 1965, 39). Behalve naar pl. V en het daarbij hierboven opgemerkte, verwijs ik in dit verband naar pl. XX, een afbeelding van een *vertooning*, gegeven in de Amsterdamsche schouwburg ter gelegenheid van de vrede van Münster. Albach plaatst de *vertooning* in haar geheel in het centrale portaal, met verwaarlozing van het binnenste paar zuilen. Gaan we echter uit van pilaster K, naast de troon, dan moeten we de zuilen links daarvan identificeren met Z en E. Waar de tekenaar in de plaatsing van de troon tegen het nisvormige scherm zo duidelijke toespelingen maakt op de situatie in de schouwburg, is er voldoende aanleiding hem ook op het punt van de zuilen te volgen. Had men voor deze *vertooning* inderdaad de volle breedte van E-E' nodig, dan spreekt het vanzelf dat men bij de overige die toen gegeven werden en die bepaald niet minder royaal van opzet zijn, niet uit de voeten kon in de compartimenten BC en CE.

Een andere aanwijzing dat deze compartimenten geen alternatief boden, vond ik in M. P. Voskuyls *Ouden ende Jonghen Hillebrant* (Amsterdam, 1639), die volgens het titelblad op 30 januari in de schouwburg is gespeeld. We lezen daar de toneelaanwijzing: *Hij kust haer en gaet nae 't Slot met haer, de Trompetten gaen blasen, de Gordynen vallen neer. De vertooninge hoe sy trouwe, en daer na wordt den Dis ghedeckt, Gordynen op, Bruydegom en Bruyt, Goedele met Abeloen, Diederick met Felicia, voort alle de Stacy: daer wert ghespeelt en ghedanst, terwijl sy eten en drincken, de danssers vertreckende, begint Goedele* (volgt de tekst; aan het slot van deze scène:) *De Gordynen vallen neer, de Trompetten blasen. Finis*. Er is hier sprake van twee *vertooningen* en natuurlijk gaan de gordijnen na de eerste *vertooning* (die van de huwelijksplechtigheid) naar beneden. Dat *daer na* de tafel gedekt wordt, kan niets anders betekenen dan dat men voor de tweede *vertooning* van dezelfde ruimte gebruik maakte als voor de eerste, terwijl theoretisch gesproken de gedekte tafel allang in een van de andere compartimenten klaar had kunnen staan. Het vermoeden

ligt voor de hand dat men voor de ingang van het Slot de centrale poort gebruikte, en voor de *vertooningen* in ieder geval het best zichtbare, en ruimste portaal en achterschermpartiment dat beschikbaar was, zodat de andere compartimenten, die geen alternatief boden, de zijcompartimenten zijn geweest. Overigens is het zelfs waarschijnlijk dat de *vertooning* plaatsvond in de ruimte EHH' E', omdat voor het optreden van de dansers in het centrale portaal en achterschermpartiment stellig geen plaats was. Dezelfde ruimte werd benut in de aan een *vertooning* verwante scène die op de titelgravure van Schippers *Verovering van Rhodes* is afgebeeld, (vgl. blz. 20), terwijl ook in de *Don Jeronimo* voor een dergelijke scène niet van het centrale portaal of van de zijportalen werd gebruik gemaakt (vgl. blz. 26).

Deze beide voorbeelden van gordijngebruik bij iets dat geen *vertooning* in de strikte zin van het woord is, maar wel eraan verwant, zijn met vele andere van als *vertooningen* gearrangeerde interieurscènes te vermeerderen. In M. P. Voskuyls *Fiameta* (Amsterdam, 1640) lezen we: *Silla sit hier by 't lijck vande gestorven Hertogin met eenige Edel-vrouwen, de Hertogin moet op een ciertlijk Ledicant in haer beste gewaet liggen, waer by twee Was-kaerssen staen te branden* (en aan het slot van de hierop volgende scène:) *De Staet-Iofferen doen de Gordijnen vallen*. Iets verschillend maar toch evenzeer nog op het verrassingseffect gericht is het gordijngebruik bij Jan Bara, die in zijn *Galteno en Alimene* (Amsterdam, 1656) Furiën en geesten op het toneel laat opkomen in het ene moment dat de vallende en direct weer opgehaalde gordijnen gesloten zijn. Een grensgeval uit de *Fiameta* is dit: (Cupido) *Binnen, Gordijne vallen*, (typografisch hiervan gescheiden:) *Heliodoor en Fiameta legghen haer in de Groente te rusten; Gordijne gaen open*. De bedoeling kan hier een verrassingseffect geweest zijn, maar ook een eenvoudige oplossing voor een scènebegin met personages die al op het toneel zijn en dus niet op hoeven komen. Of *kunnen* komen omdat het compartiment waarin ze optreden feitelijk een gevangenis is, zoals de slaapkamer van de titelheldin in Voskuyls *Boelerende Avanturade* (Amsterdam, 1639), waarvan het gordijn aan de voorkant bij het begin en eind van verschillende scènes door haar zelf geopend en gesloten wordt. Kan bij sommige van dergelijke aanwijzingen als ik hierboven citeerde aannemelijk gemaakt worden, dat er niet van de grote toneelgordijnen maar van kleine compartimentsgordijnen sprake is, bij andere toneelaanwijzingen kan dat niet en moet er rekening mee worden gehouden, dat ook de grote toneelgordijnen bedoeld kunnen zijn, die immers, blijkens de illustraties, evenzeer voor *vertooningen* en *vertooning*-achtige scènes werden gehanteerd. Een verschil in gebruikswijze is er aan de hand van de toneelaanwijzingen niet te constateren. Al heb ik mij bij mijn lectuur geconcentreerd op die spelen, waarin veel en uitvoerige toneelaanwijzingen te vinden zijn, ik ken niet zoveel spelen dat ik hier tot een algemeen geldige uitspraak kan komen. Maar het heeft me getroffen dat ik tot dusver, wat de gordijnen betreft, steeds weer hetzelfde tegen-

kwam en ik ben gaan betwijfelen of er meer dan incidentele voorbeelden van andere gebruikswijzen dan de door mij beschrevene te vinden zijn.

Hoe moet het dan met wat in de visie van verschillende auteurs juist de voornaamste functie van het grote overdwarse gordijn is: het buitenspel plaatsen van een of meer compartimenten? Of met Worp's stelling dat de gordijnen dienden *om gedurende het spelen de veranderingen van het decoratief op het achterste gedeelte van het toneel mogelijk te maken, zonder dat dit den toeschouwer hinderde* (Worp 1920, 89). Om met de laatste hypothese te beginnen: die lijkt me op z'n minst anachronistisch, gedacht vanuit een toneel dat liefst een storingsvrije illusie moet oproepen; en verder hangt deze stelling al weer nauw samen met de compartimentuitschakelende functie, die ook Worp aan de gordijnen toekent. Wybrands ging hem daarin al voor: *had men werkelijk eene gevangenis noodig, dan liet men de gordijnen gesloten* (Wybrands 1873, 76), m.a.w. misverstand over het al of niet „meedoen” van de overbodige ruimte wordt onmogelijk. Worp's ideeën gaan nog veel verder: *Misschien werd in een treurspel het proscenium* (bij Worp ABB' A') *gebruikt voor de toonelen in de open lucht en het achterste gedeelte van het podium, de troonzaal, voor die binnenshuis . . . Bij verandering van de plaats der handeling werd het gordijn, dat het toneel in tweeën scheidde, dicht of open geschoven* (Worp 1920, 87). Schematischer wordt het bij Hunningher (1958, 158) geformuleerd: *Daarnaast konden de compartimenten echter bij hun gemakkelijke verandering van aspect in moderne trant tot meer eenheid worden gebracht — alle tezamen, of alleen die van het voorste deel en die van het achterste deel, waarbij dus de gordijnen middenop als „ferme” dienden* (bij Hunningher van C-C'). De betekenis van de ruimte voor en die achter het gordijn ligt bij Hunningher niet, zoals bij Worp, bij voorbaat vast. Het *daarnaast* waar het citaat mee begint, duidt op de polytopische wijze van gebruiken, met verschillende plaatsen van handeling die tegelijkertijd zichtbaar zijn. Tenslotte past Hellinga het schema van de moderne trant van bespelen toe op de *Gijsbreght van Aemstel* (Hellinga 1964). Hij laat zich bij het beeld dat hij zich van de opvoering op 3 januari 1638 vormt in sterke mate leiden door de gravure van Savery, zodat de gordijnen voor hem van B-B' hangen, en rechts- en linksvoor de zg. gevangenisdecors staan. Ik geef hieronder een resumé van zijn, op een misschien niet direct voor iedereen toegankelijke plaats gepubliceerde, betoog, voorzover het betrekking heeft op het gebruik van de ruimte en de gordijnen.

Na het openen van de gordijnen treden Gijsbreght en de zijnen uit de poort in de fond op in het achterste gedeelte van het toneel, waar Gijsbreght de voorrede spreekt. Het is ondenkbaar dat deze scène niet als *vertooning* werd gearrangeerd (i.v.m. Hellinga 1956). Het gesprek met Willebord voltrekt zich op het voortoneel, evenals de ondervraging van Vosmeer; beiden komen om redenen van topografische aard op uit het poortje in AB. Na de rey van Amsterdamsche Maeghden (op de galerijen) worden de gordijnen gesloten. De dialoog tussen Egmond en Diedrick (om topo-

grafische redenen van links, door AB, opgekomen) speelt zich af op het linkerdeel van het voortoneel; daarna vertrekken Egmond en zijn mannen (via AB) en Diedrick eist en verkrijgt rechts inkwartiering in het klooster dat bij het poortje in A' B' is gedacht. Het gordijn gaat open en op het achterdeel van het toneel vindt het gesprek plaats tussen de van links opgekomen Egmond, en Vosmeer, die uit een van de zinkluiken is verschenen. Na deze scène gaan de gordijnen opnieuw dicht. Het voortoneel fungeert als de slotzaal, de rey van Edelingen (met dames) promeneert van rechts (A' B') naar links (AB), op weg naar de kerk. Badeloch arriveert er (van rechts) en vertelt haar droom en Broer Peter brengt er (van links) zijn onheilsboodschap. Aan het einde van deze scène gaan de mannen af naar links (naar de strijd), de vrouwen naar rechts (het kasteel in) en het gordijn wordt geopend. De kapel der Klarissen is op het achtertoneel, met het altaar in het centrale portaal. De Klarissen staan links en rechts hiervan en zingen hun rey. In pantomime wordt door een koor-knaap de boodschap van de inval in de stad gebracht, waarop Gozewijns eerste woorden aansluiten. Gijsbreght komt van links (uit de stad) en poogt Gozewijn en de Klarissen tot vluchten te bewegen. Tenslotte gaat hij rechts-achter af, het inwendige van het klooster in, en laat hij zich even zien op het centrale balkon (het dak van het klooster). Intussen stormt de vijand binnen en er wordt een *vertooning* gearrangeerd van het afslachten der Klarissen, waarna de gordijnen worden gesloten.

We hebben nu de slotzaal weer voor ons, waar Arend (op via AB) bericht komt brengen van de strijd. Na het optreden van de Burghzaten komt ook Gijsbreght met de zijnen in de slotzaal, evenals tenslotte de Bode (allen via AB). Onder leiding van Gijsbreght trekt men dan weer af (via AB) voor het doen van een uitval; wie niet meegaat trekt zich via A' B' terug in het inwendige van het kasteel. Het gordijn wordt geopend voor de *vertooning* van de uitval, door Badeloch waargenomen vanaf de galerij. Zodra Gijsbreght, met Arend op de rug, rechts-achter is afgegaan, wordt het gordijn weer gesloten en zet de handeling zich voort in de slotzaal, door Gijsbreght van links (AB) en door Badeloch van rechts (A' B') betreden. Het voortoneel wordt ontruimd wanneer men het lijk van Arend naar binnen brengt (via A' B') en de gordijnen gaan open voor het gesprek tussen Gijsbreght en Vooren, resp. op de rechter en de linker galerij, door Badeloch en haar gevolg bijgewoond op het achtertoneel, dat als binnenplaats van het kasteel fungeert (opkomst van rechts). Gijsbreght voegt zich tenslotte beneden bij hen (links op) en daarna verschijnt Raphael, uit de hemel (het centrale balkon) neerdalend. Aan het slot van het spel worden de gordijnen weer gesloten.

Het betoog van Hellinga is misschien het beste te karakteriseren als een verslag van de wijze waarop hij de *Gijsbreght* zou regisseren, had hij de schouwburg van 1637 tot zijn beschikking. Het is in details uitgewerkt, waarvan er sommige zeer ingenieus, andere soms zeer questieus zijn. Ik zal op die laatste categorie echter niet ingaan, omdat de kern van zijn

betoog er niet door geraakt wordt en omdat bij het oproepen van zo'n totaalbeeld van een opvoering er in de details een zekere speelruimte moet zijn voor een intuïtieve keus uit een aantal verschillende, min of meer op één lijn staande mogelijkheden. Terwijl nu bij Wybrands, Worp en Hellinga elke verklaring ontbreekt waarom zij de gesignaleerde opvatting over het gebruik van de gordijnen huldigen, en er bij Hunningher wat dit punt aangaat ook niet meer gevonden wordt dan een aanvechtbare vergelijking met de ferme van Mahelot, maakt Hellinga's uiteenzetting het tenminste mogelijk aan te tonen dat strikte toepassing van de compartiment-uitschakelende functie der gordijnen tot onaanvaardbare gevolgen leidt. Immers, bij de inwijding van de schouwburg kon het publiek nauwelijks een hoge dunk van architect en auteur krijgen, wanneer het gedurende een zo groot deel van de opvoering (860 van 1895 verzen) gedwongen was tegen de gordijnen te kijken in plaats van zich te kunnen vergapen aan de galerijen en portalen, terwijl de spelers zich in diezelfde tijd, en nog langer zelfs, moesten behelpen met de eerste 1.25 meter van het bijna 6 meter diepe podium. Nu is daar misschien nog deze mouw aan te passen, dat we ervan uitgaan dat het gordijn iets verder naar achteren was opgehangen, bijvoorbeeld bij CC'. Zouden we echter deze correctie op Hellinga's betoog aanbrengen, dan komt een ander deel ervan in de klem, nl. *déterminer très strictement la place et les déplacements des personnages*, een onderneming waar Hellinga zich slechts aan kan wagen door uit te gaan van een zeer ondiepe speelruimte met maar twee opkomstmogelijkheden. Aangezien het hier gaat om een belangrijke algemene conclusie, *une chose dont il faudra tenir compte dans l'analyse d'autres pièces*, betwijfel ik of Hellinga deze stelling zal willen opofferen voor het versterken van een andere.

Beroept Hellinga zich op — niet nader aangeduide — *dessins figurant des représentations dramatiques ou s'en inspirant* voor de hypothese dat er een groot aantal niet in de lijst van personages genoemde figuranten in de *Gijsbreght* meespeelde, dan mogen de door mij hierboven besproken gravures wel een aanwijzing zijn, dat men interieurscènes speelde op het achtertoneel en niet tegen de achtergrond van alleen maar een gordijn. Verbazing wekt het ook dat Vondel er niet in geslaagd zou zijn een spel te schrijven dat strikte toepassing mogelijk maakte van de door Hellinga veronderstelde regel, dat verandering van de plaats van handeling alleen geschieden kan door beurtelings bespelen van de beide door het gordijn gescheiden ruimten. Hellinga moet immers water in de wijn doen, wanneer hij zowel het gesprek tussen Egmond en Diedrick als de daarop volgende scène, voor de kloosterpoort, op het voortoneel situeert. De kwestie is hier niet, zoals Hellinga zegt, dat het aan polytopie gewende publiek dit wel accepteerde, maar dat Hellinga klem zit tussen de opening van het eerste bedrijf, die op het achtertoneel moest plaats vinden vanwege de centrale poort, en de vermoording van de Klarissen, die op het achtertoneel moet geschieden vanwege het gordijn. Hij kan niet aan die voor-

waarden voldoen of hij moet twee verschillende plaatsen van handeling achter elkaar op hetzij het voortoneel, hetzij het achtertoneel situeren, en hij kiest daarvoor – overigens zonder dat te argumenteren – de eerste en tweede scène van het tweede bedrijf. Uit het spelgedeelte tot en met de vermoording van de Klarissen is dus geen *nécessité de faire alterner les scènes avec et les scènes sans rideau* af te leiden. Waarom handhaaft Hellinga dit dan als uitgangspunt? Ik vermoed – want Hellinga spreekt zich daarover niet uit – dat hij die regel wil laten gelden niet zozeer alleen voor de *Gijsbreght* als wel voor een hele groep van spelen van een bepaalde soort. Dat zouden dan de spelen kunnen zijn, die het duidelijkst onder invloed staan van het voorbeeld der antieken. Wat het onderzoek in dit geval sterk bemoeilijkt, is de omstandigheid dat deze invloed van de antieken zich ook doet gelden in de vorm van het ontbreken van toneelaanwijzingen. Toch is het ondanks al deze bezwaren, die Hellinga ook niet ontgaan zullen zijn, voor hem blijkbaar buiten kijf dat voor de première van de *Gijsbreght* alleen een opvoering op de moderne, monotopische manier in aanmerking komt.

Behoort een „ouderwetse” opvoering van de *Gijsbreght* dan tot de onmogelijkheden? Helemaal niet; en om dat te bewijzen zal ik hier schetsen hoe ik een dergelijke opvoering zou opzetten. Uitgangspunt is dat maximaal profijt moet worden getrokken van de verschillende compartimenten, vooral echter van het centrale portaal en de centrale poort in de fond, en dat de *vertooningen* worden gegeven met behulp van de van E naar E' gehangen gordijnen. Voor de *vertooning* van het afslachten der Klarissen moet het centrale portaal worden gebruikt, met een altaar erin tegen het nisvormige scherm erachter. De stadspoort van het eerste bedrijf situeer ik desondanks zeker niet in een van de andere compartimenten, en behalve als stadspoort kan de centrale poort in de *vertooning* van de uitval ook nog dienen als kasteelpoort. Het lijkt me dat daarmee het centrale portaal voldoende belast is. Het interieur van *Gijsbreghts* kasteel plaats ik daarom in het rechter portaal (C' D' F' E') en het linker kan ik dan gebruiken als interieur waarin de Klarissen opkomen; de poort in de fond is op dat ogenblik immers door het altaar versperd. Ik heb het linkerportaal echter ook nodig voor het erin gelegen zinkluik, waaruit ik naar Hellinga's voorbeeld Vosmeer laat kruipen. Op dat ogenblik is in het linkerportaal een ander scherm zichtbaar (een landschap b.v.) dan dat, wat ik er wil zien als de Klarissen er gebruik van maken (gordijnen en/of een deur). Voor het klooster van Willebord blijven nog vier compartimenten beschikbaar, AB BC, A' B', B' C'. Ik kies een compartiment aan de overkant van dat waarin de scène tussen Egmond en Vosmeer zich afspeelt, en mij zoveel mogelijk houdend aan de schermen die we ter plaatse kennen, situeer ik het klooster met behulp van een geschikte deur in A' B' terwijl in B' C' een landschapsdecor kan staan. Links laat ik eveneens een landschapsdecor in BC plaatsen, indien mogelijk ook in AB, en ik gebruik deze compartimenten voor de opkomst van

Arend met Vosmeer, van Egmond met Diedrick, en van Egmond als hij zich op weg naar Vosmeer begeeft. Het centrale balkon vind ik de geschiktste plaats voor de rey van Amsterdamsche Maeghden — boven de stadspoort immers. Hiermee ligt het gebruik van het toneel tot het einde van het tweede bedrijf vast. Voor de rey van Edelingen is niet direct één bepaalde oplossing aan te wijzen; men kan ze in Hellinga's geest voor de kerkgang van rechts (H' G') naar links (HG) over het toneel laten wandelen, men kan ze ook laten spelen in het rechterportaal, waar later ook Badeloch en Broer Peter optreden. De Klarissen komen op in het linkerportaal (waar het landschapsdecor inmiddels heeft plaats gemaakt voor een gordijn en/of deur) en begeven zich naar het altaar, dat in de nis op de plaats van de stadspoort is gezet. Het laatstgenoemde changement is zoveel omslachtiger en zoveel meer spectaculair dan dat in het zijportaal, dat ik de compartimentsgordijnen aan de voorzijde (ZZ') gebruikt heb om het tot op dit ogenblik aan het oog te onttrekken. Na Gijsbreghts vertrek moet in elk geval het overdwarse toneelgordijn vallen om de verrassing van de *vertooning* te vergroten.

Is na de *vertooning* het gordijn opnieuw gesloten, dan wordt de nis met het altaar verwijderd zodat er weer een poort beschikbaar is. Ondertussen arriveren successievelijk Arend, Gijsbreght en de Bode in het rechterportaal waar Badeloch en de Burghzaten zijn en dan worden voor de *vertooning* van de uitval de gordijnen opnieuw opengeschoven. De verdedigers, die het rechterportaal aan de achterzijde (via D' F') hebben verlaten, stormen de centrale poort uit en trekken zich daarin na het gevecht weer terug. Badeloch ziet het allemaal vanuit het rechterportaal — er is amper tijd voor haar om tussen twee clausen naar beneden te komen van het vier meter hoger gelegen balkon rechts, zoals Hellinga wil. Het gordijn sluit zich, zodat de in het gevecht gevallen doden zich kunnen verwijderen terwijl tevens het poortscherm in het centrale portaal met het oog op het vertonen van de hemel door een gordijn wordt vervangen. In het rechterportaal geeft Arend de geest. Voor het gesprek met Vooren begeeft Gijsbreght zich naar het centrale balkon (het gordijn is inmiddels weer opgetrokken), terwijl Vooren zich gelijkvloers (op uit HG) of op de linkergalerij bevindt. De in het rechterportaal achtergebleven Badeloch staat met haar gevolg, voorzover het niet bezig is met het wegdragen van Arend, daar te luisteren. Later voegt Gijsbreght zich hier weer bij haar. Aan het einde van het bedrijf worden de deuren met het Parisoordeel geopend en ziet men de hemel met Raphael naar beneden komen in het centrale achterschermmcompartiment, waar de gordijnen opzij geschoven zijn. Het spreekt vanzelf dat alle spelhandelingen, uitgaande van de verschillende compartimenten, zich voornamelijk afspelen op het midden-plateau.

Naar mijn mening is een opvoering in deze trant op z'n minst een redelijk alternatief naast een opvoering zoals Hellinga zich die voorstelt. Deze persisteert echter bij zijn eenzijdigheid wanneer hij tenslotte zijn

stellingen t.a.v. de *Gijsbreght* betreft op het karakter van de schouwburg: *ce qu'il y avait de révolutionnaire dans la nouvelle disposition du théâtre, c'est que désormais, à un instant donné, l'action se déroulait dans un lieu unique; autrement dit, l'espace scénique que le public avait devant lui ne présentait qu'une réalité scénique à la fois* (Hellinga 1964, 342). In feite is deze conclusie slechts een andere formulering van het uitgangspunt, dat de gordijnen compartiment-uitschakelend werden gebruikt. In tegenstelling tot de ferme van Mahelot, die oorspronkelijk alleen een ingenieuze variant op een middeleeuws thema is en pas *naderhand* gebruikt wordt voor een benadering van de eenheid van plaats, zijn de Amsterdamse gordijnen altijd negatief, want ze hebben op zichzelf geen compartimentswaarde, ook niet die van een interieur; ze moffelen compartimenten weg zonder er iets voor in de plaats te geven. De polytopie wordt erdoor vereenvoudigd tot oligotopie, en als men wil tot monotopie.

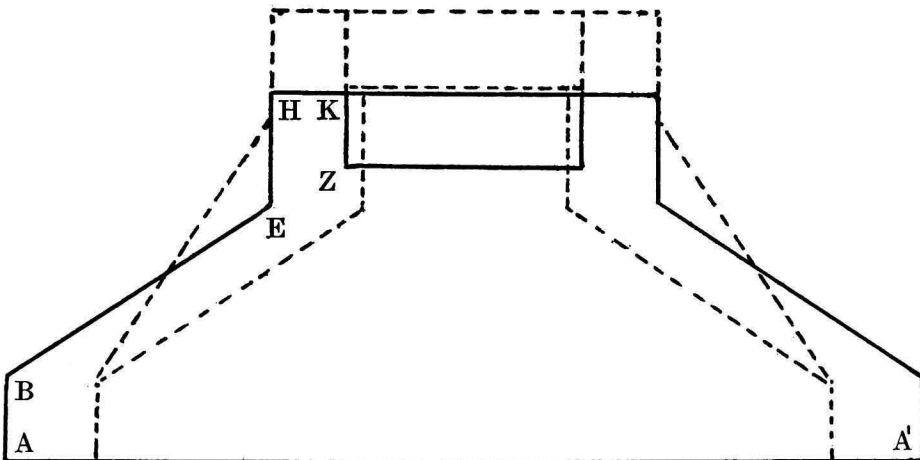
Bij Hunningher schijnt me de uitspraak dat de schouwburg ook een monotopisch karakter kon hebben, nauw samen te hangen met zijn waarnemen van tweemaal twee gelijksoortige schermen op het paneeltje van Van Baden. Alleen met een „wet van schermsymmetrie” echter is daaruit af te leiden, dat ook aan de linker zijde gelijksoortige schermen waren opgesteld. Is die wet aan de feiten getoetst? Zeker, men kan zich beroepen op de gravure van Savery, maar hoe wil men zich bij diens tweelingen-opstelling redden, als er nog een tweede interieur nodig is en er van de daarvoor in aanmerking komende scherm-tweeling slechts de helft kan worden gemist?³⁵⁾ Het beschikbaar zijn van een groot aantal gelijksoortige schermen is wel een noodzakelijke maar geen voldoende voorwaarde voor een veronderstelde monotopische bespeling van de Schouwburg. Waar het echter op aankomt is het compartiment-uitschakelend gebruik van de gordijnen. Een positief standpunt in dezen verdient, gezien de consequenties zowel wat het karakter van de schouwburg betreft als de interpretatie van de spelen, een solider basis dan tot nog toe daaraan gegeven is.

In de formulering *ce qu'il y avait de révolutionnaire dans la nouvelle disposition du théâtre* ligt een uitspraak opgesloten over de voorgangster van de Schouwburg, de Nederduytsche Academie. Dat daar nog niet op de door Hellinga bedoelde revolutionaire wijze van de gordijnen gebruik

³⁵⁾ Asymmetrisch is de opstelling op plaat XVIII en op de titelplaat van P. C. Hooft's *Gedichten* (Amsterdam, 1644), waar links een scène uit het eerste bedrijf van de *Granida* te zien valt, rechts een stormloop op de muur van Troje met boven de hoofden der Trojanen uitstekend nog een toren met Medea en de draak die haar verlost, en in het midden op de achtergrond een poort als omlijsting van een *vertoonning* waarin Floris V ligt opgebaard; boven dit alles een wolk met Apollo, de muzen, Minerva en Mercurius. De poort c.a. en de groepering van de scènes t.o.v. elkaar doen aan de schouwburg denken. De asymmetrie mag veroorzaakt zijn door het feit dat meer dan een scène tegelijkertijd werd uitgebeeld, maar blijkt dan toch maar met reminiscenties aan de schouwburg verzoend te kunnen worden.

gemaakt werd is, naar het mij voorkomt, al even moeilijk te bewijzen als het tegendeel. Maar van het laatste kan tenminste gezegd worden dat het technisch gezien niet was uitgesloten. De Academie beschikte over *2 groote swartte linnen gordijnen daer 't toneel mede wert geslooten* en dus over een ruimte achter die gordijnen (want waarvoor zou men ze anders sluiten) en over een ruimte ervoor (want het voordoek dat bij het voetlicht het toneel afsluit past immers alleen bij een enscènering die in zichzelf een eenheid vormt ³⁶⁾ en daarmee in principe over alles wat voor een beurtelings bespelen van de ruimte voor en achter het gordijn nodig is. Ik zie hier geen aanleiding voor de veronderstelling, dat met het in gebruik nemen van de nieuwe Schouwburg ook een heel andere hantering van de gordijnen werd geïntroduceerd, nog afgezien ervan of deze dan wel het door Hellinga bedoelde revolutionnaire karakter had. Wat we omtrent de verschillen tussen Academie en Schouwburg weten wijst al evenmin in die richting.

In tegenstelling tot Samuel Coster in 1617, benut Van Campen in 1637 voor zijn zaal de volle breedte van het perceel, die bij deze gelegenheid van zestig op ruim vijfenzestig voet was gebracht door aankoop van nog een strook grond. Maar blijkbaar heeft hij aan de royale achterwand die zo tot zijn beschikking komt, nog niet genoeg, want hij plaatst het toneel tegen de ruim negen voet langere zijwand van de zaal (vgl. blz. 25). Zijn beweegredenen zijn met behulp van het onderstaande schetsje gemakkelijk te begrijpen.



Behoud van de uiteindelijk gekozen scherm breedte tussen B en E op een negen voet smaller toneel betekent, dat de schermen in een veel ongunstiger stand ten opzichte van het publiek komen te staan of dat de afstand tussen E en E' wordt verkleind, in het uiterste geval zelfs

³⁶⁾ Vgl. *Hunningher 1958, 151*. Bepeling van de ruimte voor het gordijn blijkt uit o.a. een toneelaanwijzing in Th. Rodenburghs *Aurelia* (1632; hs. in de Stadsbibliotheek van Haarlem) fol. 39v.

met bijna de helft. Wil men geen van beide, dan zit er niets anders op dan dat men een deel van de afstand B-E opoffert, maar in dat geval blijft er eigenlijk geen plaats meer over voor twee schermen. Samenvattend kan men zeggen, dat Van Campens aanpak erop gericht is geweest, een ideaal geacht ³⁷⁾ aantal compartimenten zo goed mogelijk tot hun recht te laten komen. Daar kan dunkt me uit worden afgeleid, dat hij bij de bouw eerder een polytopische dan een monotopische bespeling van het toneel op het oog heeft gehad.

Aan het slot van het illustratiemateriaal heb ik een aantal foto's opgenomen van een door mij gebouwde maquette, die iets van de rijkdom aan mogelijkheden op dit toneel kunnen suggereren. Ik heb getracht op dit viertal afbeeldingen zo veel mogelijk schermen, schermstanden en -combinaties bijeen te brengen, waarbij ik buiten beschouwing liet alles waarvan men zich met behulp van de overige illustraties al voldoende een beeld kan vormen. De stelselmatige asymmetrie in de vier opstellingen is dus niet programmatisch bedoeld; evenmin heb ik bij een van de opstellingen een bepaald toneelstuk op het oog gehad. Men kan van mening zijn — en ik zal dat niet bestrijden — dat van dit fotomateriaal, al heeft het geen enkele bewijskracht, toch een soort van „hidden persuasion” uitgaat. Maar het leek mij billijk de lezer nu toch ook een blik achter de schermen te gunnen op het gereedschap, waarvan ik mij bij de opbouw van mijn betoog gedurig heb bediend.

³⁷⁾ Er bleef achter de schouwburg nog een ca. negen meter diepe tuin over; Van Campen had eventueel het gebouw langer en daarmee het toneel nòg breder kunnen maken.

BIJLAGE I

In de hieronder genoemde (drukken van) spelen komen afbeeldingen voor van scènes die zich buitenshuis afspelen, met eventuele gebouwen in het verschiet. Tenzij anders wordt vermeld, gaat het hier steeds om titelgravures of frontispicen; alleen de oudste druk waarin de afbeelding voorkomt, wordt genoemd.

- I. van Arp, *Chimon*. (Amsterdam, 1639).
 J. Bouckart, *De nederlaagh van Hannibal*. (Amsterdam, 1653).
 J. Cats, *Aspasia*. (in: *Ouderdom* etc., Amsterdam, 1655).
 B. Fonteyn, *Fortunatus Beurs en wensch-Hoedt*. (Amsterdam, 1643).
Klucht van Hontghe bijt my niet. (Amsterdam, 1649) ¹).
 J. H. Krul, *Celion en Bellinde*. (in: *Minne-Spieghel ter Deugden*, Amsterdam, 1639. Afbeeldingen in deze categorie op blz. 143, 164, 200 en 216) ²).
 J. H. Krul, *Faustina*. (in: *Pampiere Wereld*, Amsterdam, 1644, blz. 275) ¹).
 J. C. Meyvogel, *Thamars Ontschakingh*. (Amsterdam, 1659), 1e afbeelding ¹).
 J. Neuye, *Eneas of Vader der Vaderlants*. (Amsterdam, 1664) ¹).
 J. Serwouters, *Den grooten Tamerlan* etc. (Amsterdam, 1657).
 M. G. Tengnagel, *Spaensche Heidin*. (in: *Het leven van Konstance*, Amsterdam, 1643), 1e, 2e, 3e en 5e afb. ³)
 J. v. d. Vondel, *Lucifer*. (Amsterdam, 1654).
 M. P. Voskuyl, *Ouden ende Jonghen Hillebrant*. (Amsterdam, 1639).

BIJLAGE II

Afbeeldingen van scènes binnenshuis, of buitenshuis in de naaste omgeving van gebouwen, komen verder voor in de hieronder genoemde (drukken van) spelen. Tenzij anders wordt vermeld, gaat het hier steeds om titelgravures of frontispicen; alleen de oudste druk waarin de afbeelding voorkomt, is opgenomen.

- R. Anslou, *Parysche Bruiloft*. (Amsterdam, 1663).
 J. Bara, *Galteno en Alimene*. (Amsterdam, 1656) ¹).
 J. Bouckart, *De ballingschap van Scipio Afrikanus*. (Amsterdam, 1658).
 W. van Bruyningen, *Vlaemsche Klucht van Sinjoor Jakus Smul* etc. (Amsterdam, 1645).

¹) Deze spelen komen niet voor in Wybrands' lijst van premières (*Wybrands 1873, 256 e.v.*)

²) Dit spel beleefde zijn première in de schouwburg pas op 25-6-1643 (*Wybrands 1873, 257*).

³) Het spel is pas voor het eerst opgevoerd op 14-6-1644 (*Wybrands 1873, 258*).

- J. van Dalen, *Jalouse Jonkker*. (Amsterdam, 1657).
 J. Dullaart, *Alexander de Medicis*. (Amsterdam, 1653).
 B. Fonteyn, *Fortunatus Soonen, Op en Onder-gangh*. (Amsterdam, 1643) ¹⁾.
 P. C. Hooft, *Gedichten*. (Amsterdam, 1644) ³⁾.
 P. C. Hooft, *Ware-nar*. (Amsterdam, 1661).
 W. D. Hooft, *Heden-daeghse Verloren Soon*. (Amsterdam, 1640).
 J. H. Krul, *Faustina*. (in: *Minne-spieghel ter Deugden*, Amsterdam, 1639) ¹⁾.
 J. H. Krul, *Cloris en Philida*. (Amsterdam, 1640) ¹⁾.
 J. H. Krul, *Minne Spiegel ter Deughden*. (Amsterdam, by Ioost Hartgers, 1640) ¹⁾.
 J. H. Krul, *Faustina*. (in: *MinneSpiegel ter Deughden*, Amsterdam, by Ioost Hartgers, 1640) ¹⁾.
 J. H. Krul, *Alcip en Amarillis*. (in: *MinneSpiegel ter Deughden*, Amsterdam, by Ioost Hartgers, 1640) ¹⁾.
 J. H. Krul, *Alcip en Amarillis*. (in: *Minne-Spiegel ende Weg-wyser ter deugden*, Amsterdam, by Corn. Dankerts, 1640) ¹⁾.
 J. H. Krul, *Rosilion en Rosanire*. (Amsterdam, 1641) ⁴⁾.
 J. H. Krul, *Alcip en Amarillis*. (in: *Pampiere Wereld*, Amsterdam, 1644. Afb. op blz. 193) ¹⁾.
 J. H. Krul, *Faustina*. (in: *Pampiere Wereld*, Amsterdam, 1644. Afb. op blz. 283 en 287) ¹⁾.
 J. C. Meyvogel, *Thamars Ontschakingh*. (Amsterdam, 1659), 2e en 3e afb. ¹⁾.
 Th. Rodenborgh, *Vrou Iacoba*. (Amsterdam, 1638).
 J. J. Schipper, *Onvergelijkelijke Ariane in Thessalien*. (Amsterdam, 1656).
 J. Serwouters, *Hester oft verlossing der Jooden*. (Amsterdam, 1659).
Een Tafel-spel van Meester Kackadoris, ende een doof wijf met eyeren etc. (Amsterdam, 1654) ¹⁾ ³⁾.
 M. G. Tengnagel, *Spaensche Heidin*. (in: *Het leven van Konstance*, Amsterdam, 1643), 4e en 6e afb. ⁵⁾.
 J. van den Vondel, *Joseph in Egypten*. (Amsterdam, 1664) ²⁾.
 M. P. Voskuyl, *De Boelerende Avanturade etc.* (Amsterdam, 1639) ¹⁾.

¹⁾ Van dit spel is niet bekend of het in de schouwburg is opgevoerd, het komt nl. niet voor in de lijst van premières (*Wybrands 1873, 256 e.v.*).

²⁾ Het betreft hier een kleine houtsnede die niet speciaal voor deze gelegenheid vervaardigd hoeft te zijn.

³⁾ Er worden scènes uit verschillende spelen afgebeeld.

⁴⁾ Het spel is pas op 4-2-1644 voor het eerst in de schouwburg opgevoerd (*Wybrands 1873, 258*).

⁵⁾ Zie blz. 52 noot 3.

LIJST VAN AANGEHAALDE LITERATUUR

- L. van Aken, *Catalogus Nederlands toneel* [aanwezig in de] *Bibliotheek der Universiteit van Amsterdam*. (Amsterdam, 1954–1956) 3 dln.
- B. Albach, *Duizend jaar toneel in Nederland*. (Bussum, 1965).
- O. Benesch, *Rembrandt. Teekeningen*. (London, 1947).
Catalogus der Kunsthistorische Bibliotheek in het Rijksmuseum te Amsterdam. (Amsterdam, 1934–1936).
- O. Dapper, *Historische Beschrijvingh der Stadt Amsterdam* etc. (Amsterdam, 1663).
- T. van Domselaer, *Beschrijvinge van Amsterdam* (Amsterdam, 1665).
- G. A. van Es, *Piramus en Thisbe. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw*. (Zwolle, 1965).
- Oskar Fischel, *Art and the theatre*. Burlington Magazine 1935, blz. 4 e.v., blz. 54 e.v.
- J. B. F. van Gils, *Jan Steen en de rederijkers*. Oud-Holland 52 (1935), blz. 130 e.v.
- , *Jan Steen in den schouwburg*. Op de Hoogte, maart 1937, blz. 92 e.v.
- , *Jan Steen in den schouwburg*. Oud-Holland 59 (1942), blz. 57 e.v.
- S. J. Gudlaugsson, *Ikonografische Studien über die Holländische Malerei u. das Theater des 17. Jahrhunderts*. (Würzburg, 1938).
- , *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten*. ('s-Gravenhage, 1945).
- , *Jacob van Campens Amsterdamse schouwburg door Hans Jeurriaensz van Baden uitgebeeld*. Oud-Holland 64 (1951), blz. 179 e.v.
- W. Gs. Hellinga, *Rembrandt fecit 1642*. (Amsterdam, 1956).
- , *La représentation de „Gijsbreght van Aemstel” de Vondel*. Le lieu théâtral à la renaissance, p. 323 e.v. (Paris, 1964).
- A. Heppner, *Pieter Quast en P. C. Hooft*. Maandblad voor beeldende kunsten 14 (1937), blz. 370 e.v.
- , *The popular theatre of the rederijkers in the work of Jan Steen and his contemporaries*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 3 (1939–1940), blz. 22 e.v.
- B. Hunningher, *De Amsterdamse schouwburg van 1637. Type en karakter*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 9 (1958), blz. 109 e.v.
- , *Het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637*. Mededelingen van de Kon. Ned. Akad. v. Wetensch. afd. letterkunde, nw. reeks, deel 22, no. 4. (Amsterdam, 1959).
- , *A baroque architect among painters and poets*. Theatre Research, vol. III, 1961, blz. 23 e.v.
- G. Kalff, *Bijdrage tot de geschiedenis van het Amsterdams tooneel in de 17e eeuw*. Oud-Holland 13 (1895), blz. 26 e.v.
- M. M. Kleerkooper, *Bibliographie van Starter's werken*. ('s-Gravenhage, 1911).
- P. Leendertz, *Rembrandt's Faust en Medea*. Oud-Holland 41 (1923–'24), blz. 68 e.v.
- , *Bibliographie der werken van P. C. Hooft*. ('s-Gravenhage, 1931).
- M. A. P. C. Poelhekke, C. G. N. de Vooys en G. Brom, *Platenatlas bij de Nederlandse Literatuurgeschiedenis*. (Groningen, 1933⁴).
- J. Q. van Regteren Altena, *Amsterdam ontvangt de kroon op haar wapen, door Emmanuel de Witte geschilderd*. 77e jaarverslag v.h. Kon. Oudheidk. Genootschap, 1934–'35, (Amsterdam, 1935), blz. 54 e.v.
- J. H. W. Unger, *G. Az. Brederoo. Eene bibliographie*. (Haarlem, 1884).
- , *Bibliographie van Vondels Werken*. (Amsterdam, 1888).
- J. Wagenaar, *Amsterdam in zijne opkomst, aanwas, geschiedenissen*, enz. (Amsterdam, 1760–1767), 3 dln.
- F. G. Waller, *Biographisch Woordenboek van Noord-Nederlandsche Graveurs*. ('s-Gravenhage, 1938).

- G. Witowski, *Das Amsterdammer Theater u. Rembrandt*. *Jaarboek Amstelodamum* 33 (1936), blz. 97 e.v.
- R. Wustmann, *Rembrandt u. die Bühne*. *Die Galerien Europas*, Band I, (Leipzig, z.j.), blz. 57-64. Herdr. in *Bühne u. Welt* 12 (1909-'10).
- J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel*. (Groningen, 1904-1908), 2 dln.
- , *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*. (Amsterdam, 1920).
- C. N. Wybrands, *Het Amsterdamsche tooneel van 1617 tot 1772*. (Utrecht, 1873).
- F. von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam etc.* (Amsterdam, 1664).

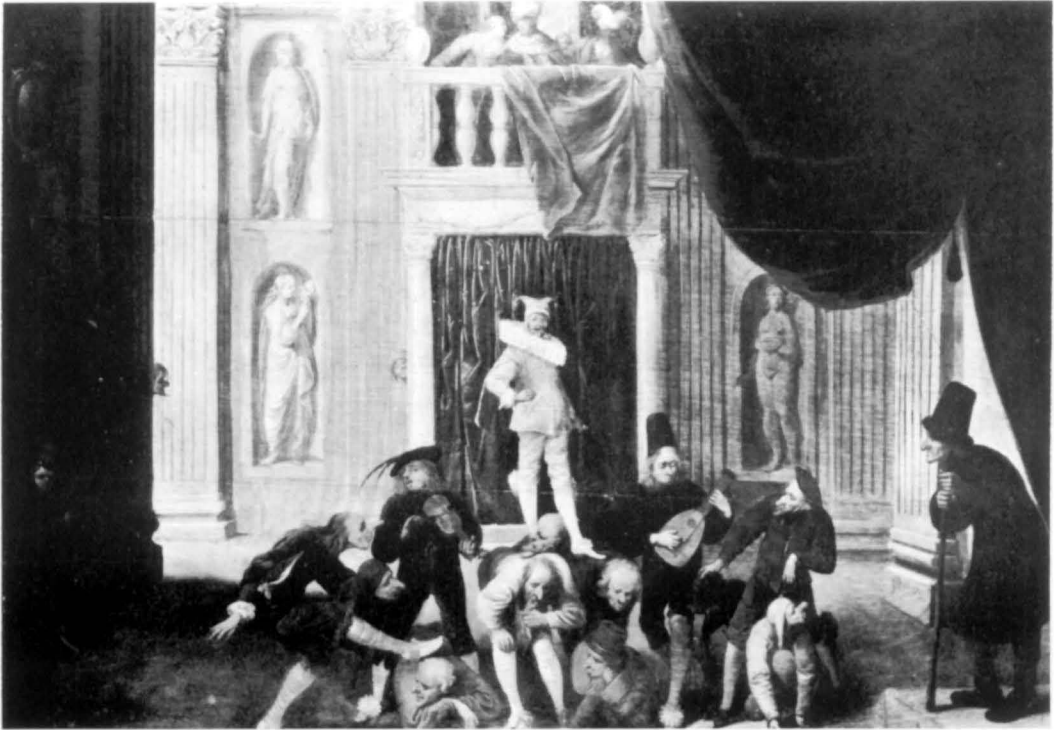


Foto Mauritshuis, 's-Gravenhage

IV. Pieter Quast, Brutus als nar voor Tarquinius.

Toneelmuseum, Amsterdam



V. P. Nolpe (naar Cl. J. Moeyaert), Tableau vivant, bij de intocht van Maria de Medici en later nogmaals in de Amsterdamse schouwburg vertoond (1638).



VI. Titelplaat van Catharina Questiers' *Casimier of gedempte hoogmoet* (Amsterdam, 1656).



VII. Titelplaat van Catharina Questiers' *Den geheymen Minnaar* (Amsterdam, 1655.)

I. I. SCHIPPERS 1001
B. 132
Verovering van
R H O D E S,
M E T
D'ONNOZELE BLOED-SCHANDE.

Vertoond op d' Amsterdamsche Schouw-Burgh, 1640.



AMSTERDAM

Gedruckt, by *Paulus Maatbyſz*, woonende inde Hoof-ſteegh.

Voor *Ian Iacobsz Schipper*, op de Prince Gracht. 1640.

VIII. Titelblad van J. J. Schippers *Verovering van Rhodes, Met d'Onnozele Bloed-schande* (Amsterdam, 1640).

Klucht van de
K A L E
EDEL MAN.

Door

JOANNIS van DALEN.

Gespeelt op de Amsterdamsche Schouburgh.
ANNO 1657.



t^h AMSTERDAM,

By *Ian Iansz van Santen*, Boeck-verkooper; achter de Oude
Kerck, aende Zuyd-zy, ANNO 1657.

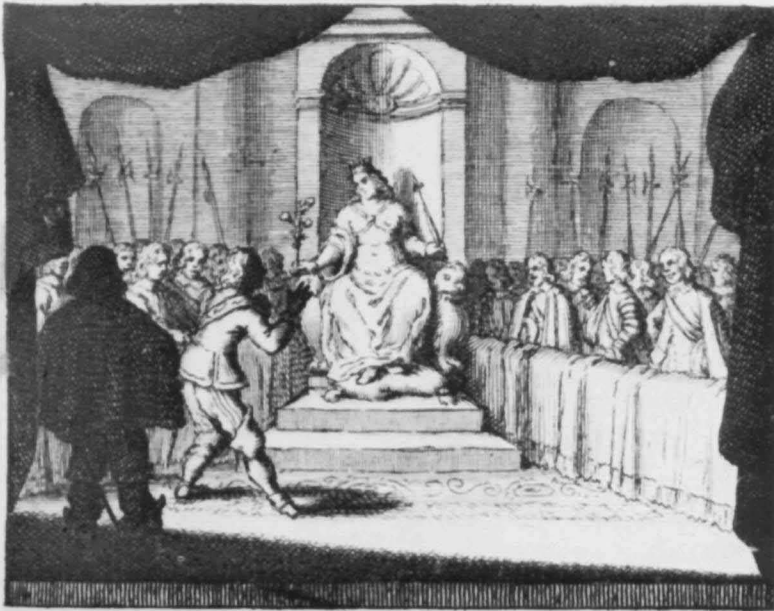
IX. Titelblad van J. van Dalens *Klucht van de kale edelman* (Amsterdam, 1657).

LOPE DE VEGA
CARPIOS 1005. H. 16
VERWARDE HOF.

DOOR L. D. FUYTER.

*Den tweeden Druck, vermeerdert, en
van veel Fauten verbeteret.*

Gespeelt in de Amsterdamsche Schou-burgh Anno 1656.



AMSTERDAM,

By JAN JANSZ. VAN SANTEN, Boek-verkooper
achter d Oude Kerck, Anno 1656.

X. Titelblad van L. de Fuyters *Lope de Vega Carpios Verwarde Hof* (Amsterdam, 1656).

D O N
J E R O N I M O,
Marschalck van Spanjen.
T R E U R - S P E L.

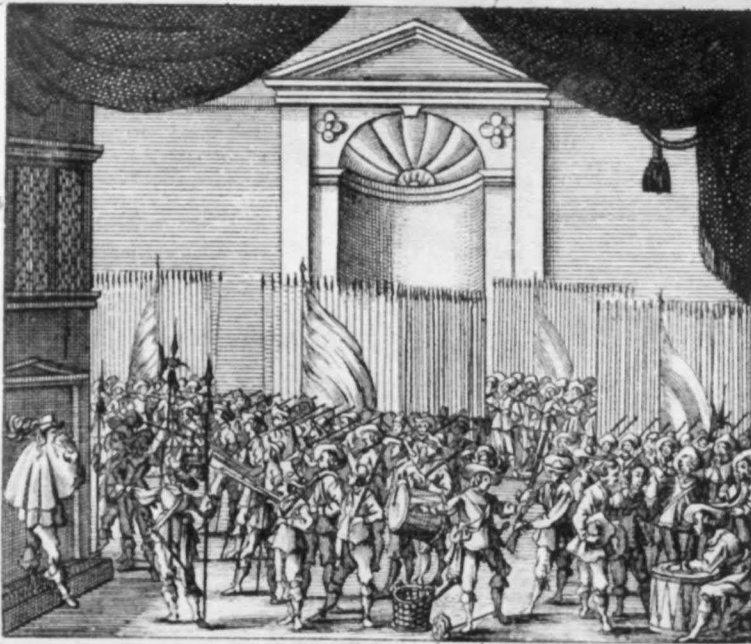
Vertoont op d'Amsterdamsche Schouwburgh.



t'AMSTERDAM,
By Jacob Lescaille, Boeckverkoper op de Middeldam,
naest de Vismarckt, 1662.

XI. Titelblad van *Don Jeronimo, Marschalck van Spanjen* (Amsterdam, 1662).

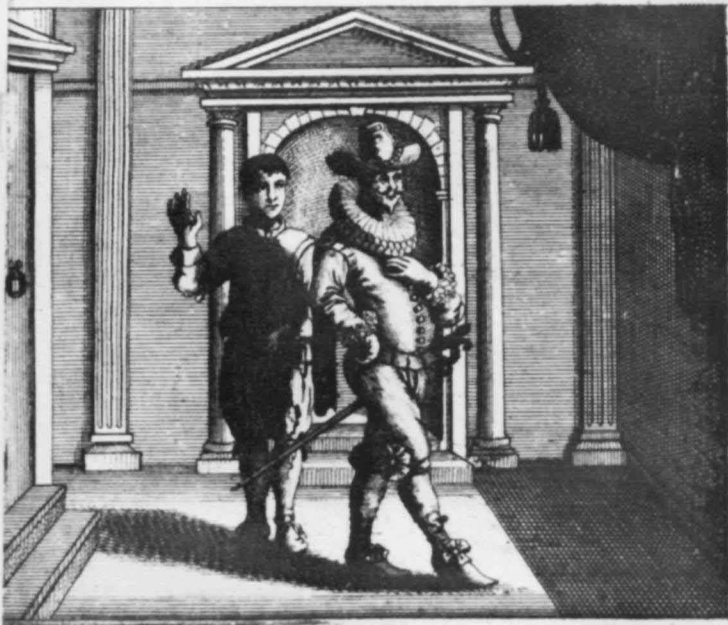
G. A. BREDEROOS
MOORTJE,
waer in hy
TERENTIUS
EUNUCHUM
heeft na-gevolght



t'AMSTERDAM,

Gedrukt by BROER JANSZ BOUMAN, Boekverkooper op 't Water, by de Kapel-steeg. ANNO 1662.

G. A. BREDEROODS
SPAANSCHEN
BRABANDER
JEROLIMO.



t'AMSTERDAM,

Gedrukt by BROER JANSZ BOUMAN, Boekverkoop-
per 't Water, byde Kapel-steeg. ANNO 1662.

XIII. Titelblad van G. A. Bredero's *Spaanschen Brabander Jerolimo* (Amsterdam, 1662).



XIV. Titelplaat van Adam Karels van Zjermmez' *Vervolgde Laura* (Amsterdam, 1645).



XV. Titelplaat van J. Serwouters' *Den trotsen Leo en Philippus de Goede, Koningen van Siciljen* (Amsterdam, 1658).



XVI. Titelplaat van Jan Vos' *Aran en Titus* (Amsterdam, 1656).

ARAN ¹ en ²⁰¹⁻¹⁷²⁹ TITUS,

O F

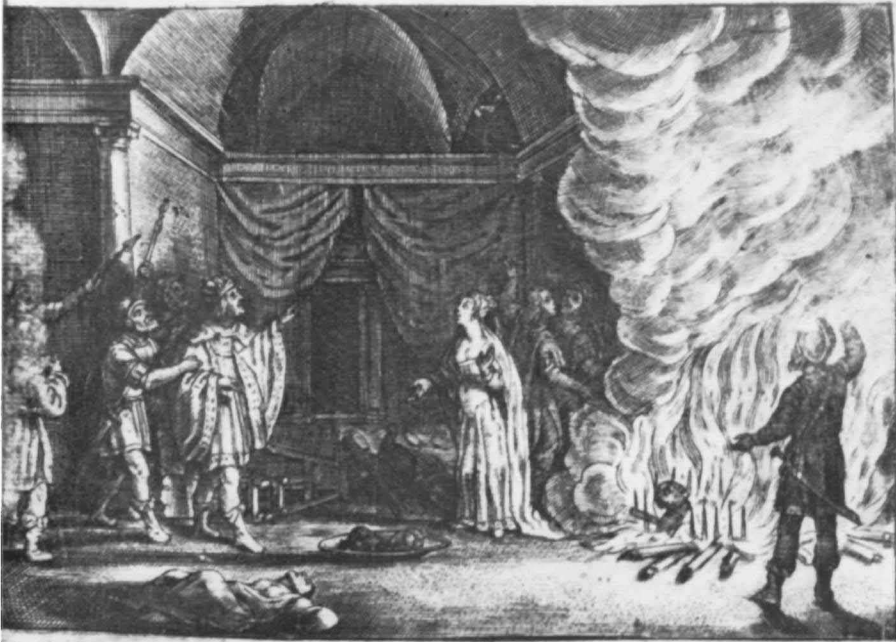
Wraak en Weerwraak

T R E U R S P E L

Van

I A N V O S.

KONINKL.
BIBLIOTHEEK
TESHADE



AMSTELREDAM, Gedrukt by Dominicus vander Stichtel.

Voor Aeltje Verkou, Weduwe van Balthazar van Dorsten, Boeckverkoopster op den Middeldam, in 't Schuldboeck. Anno 1641.

XVII. Titelblad van Jan Vos' *Aran en Titus* (Amsterdam, 1641).



*Verwogd' onnosselheÿd, van ond'ren opgebrooken
Syn moorders Stip vervolgt, en scheÿd niet als gewrooken;
De schen-sucht raectt van kant, de Rycks-Borg onder voet,
Dus wreeckt de Donderaar geplengde martel-bloed.*

XVIII. Titelplaat van Jan Bara's *Herstelde vorst, ofte geluckigh ongeluck* (Amsterdam, 1650).

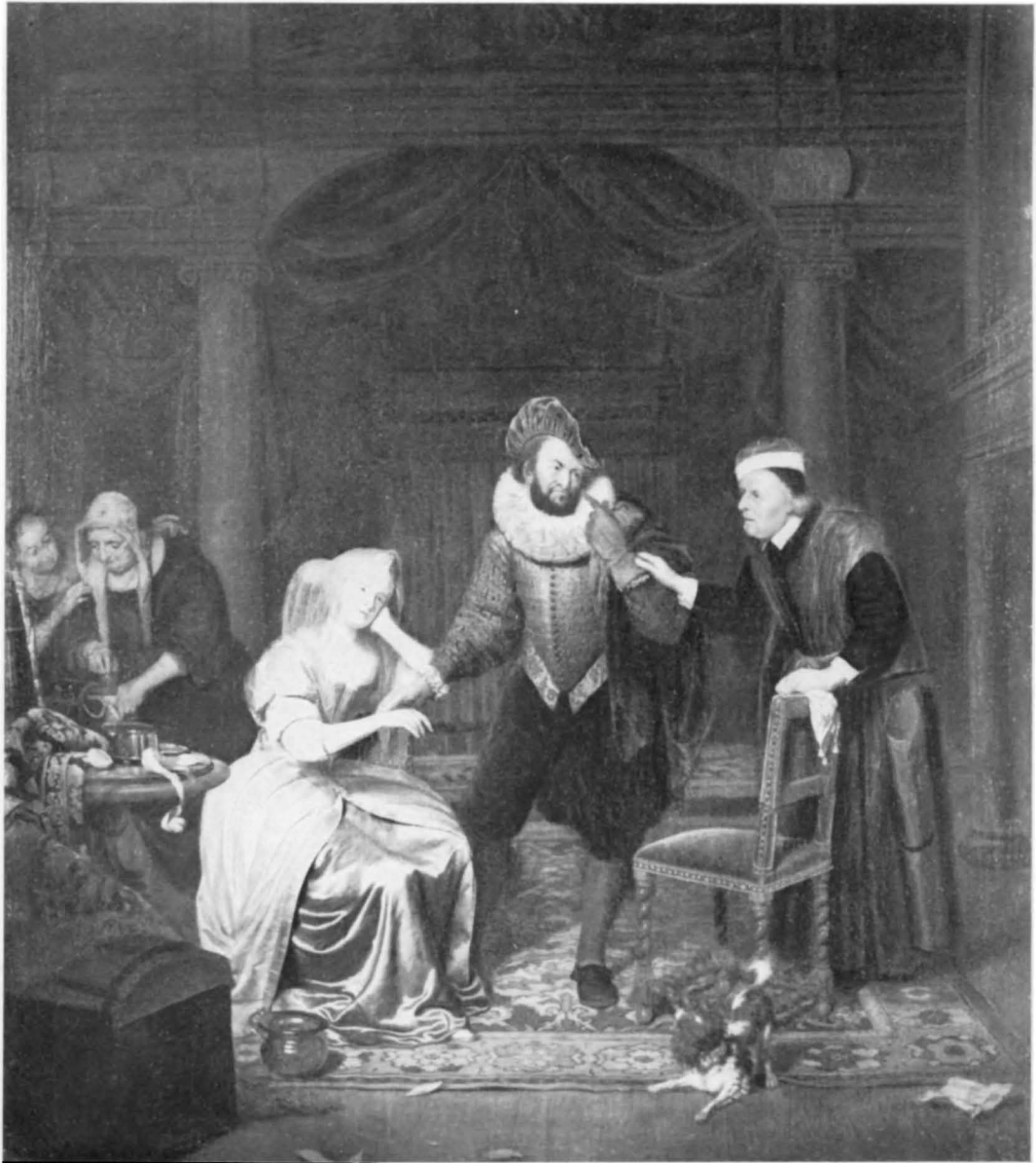


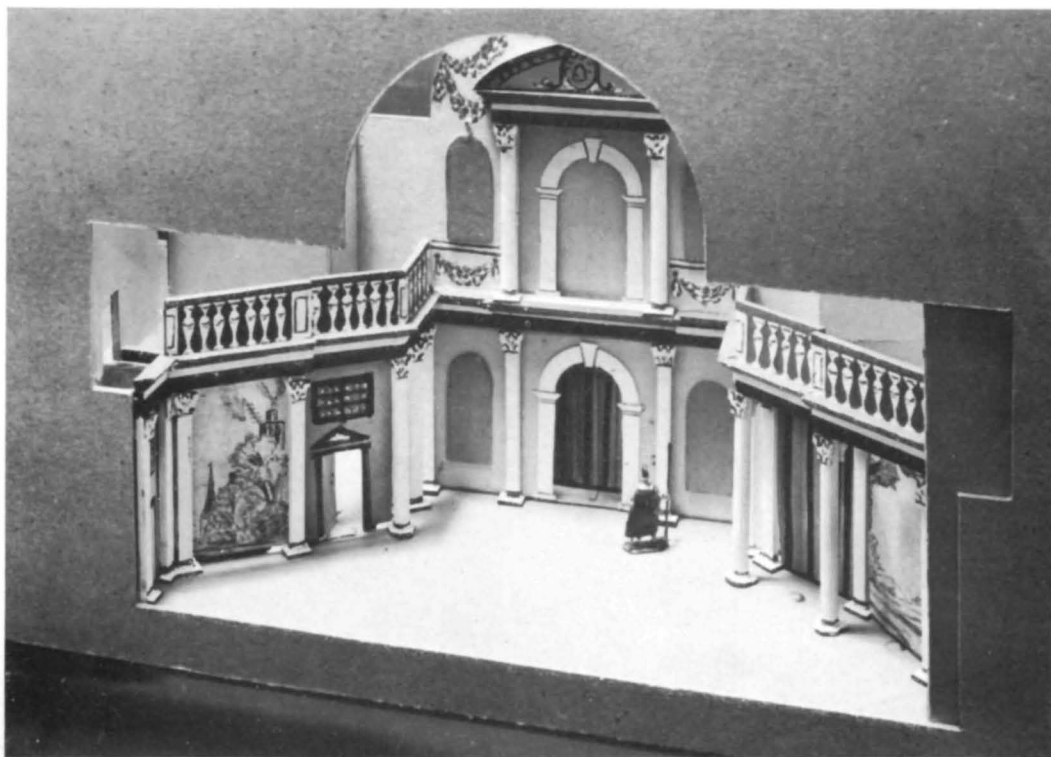
Foto Dingjan, 's-Gravenhage

XIX. Eglon van der Neer (?), Doktersbezoek.

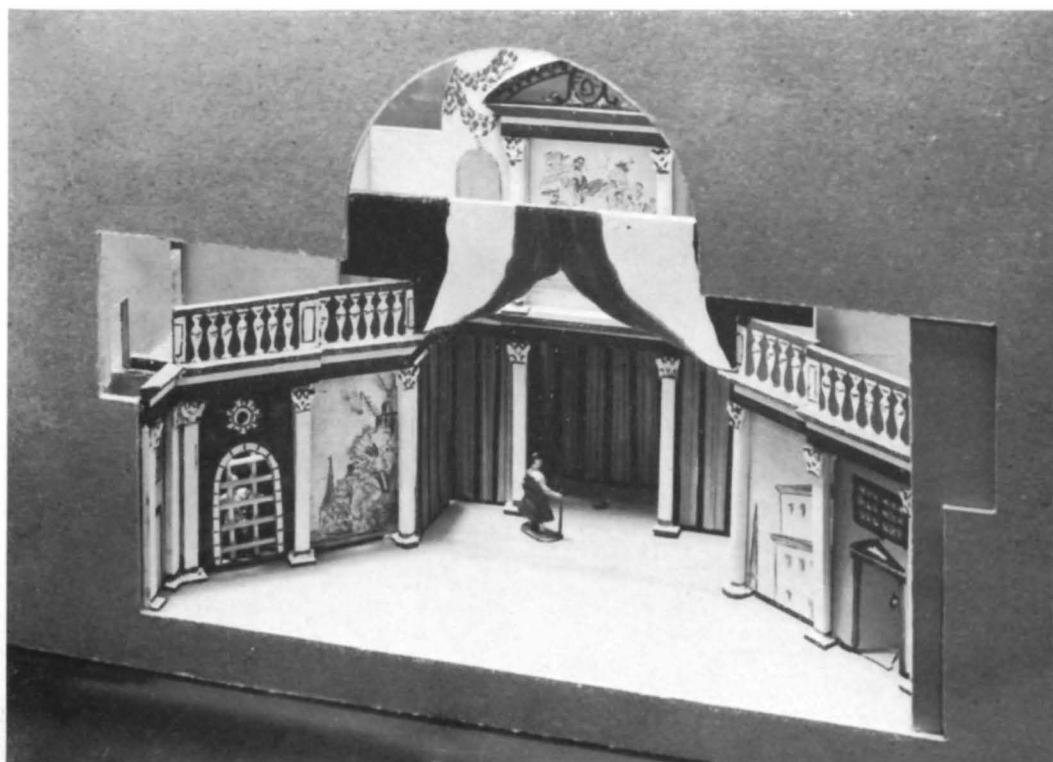
Vroeger te Meiningen, Slot.



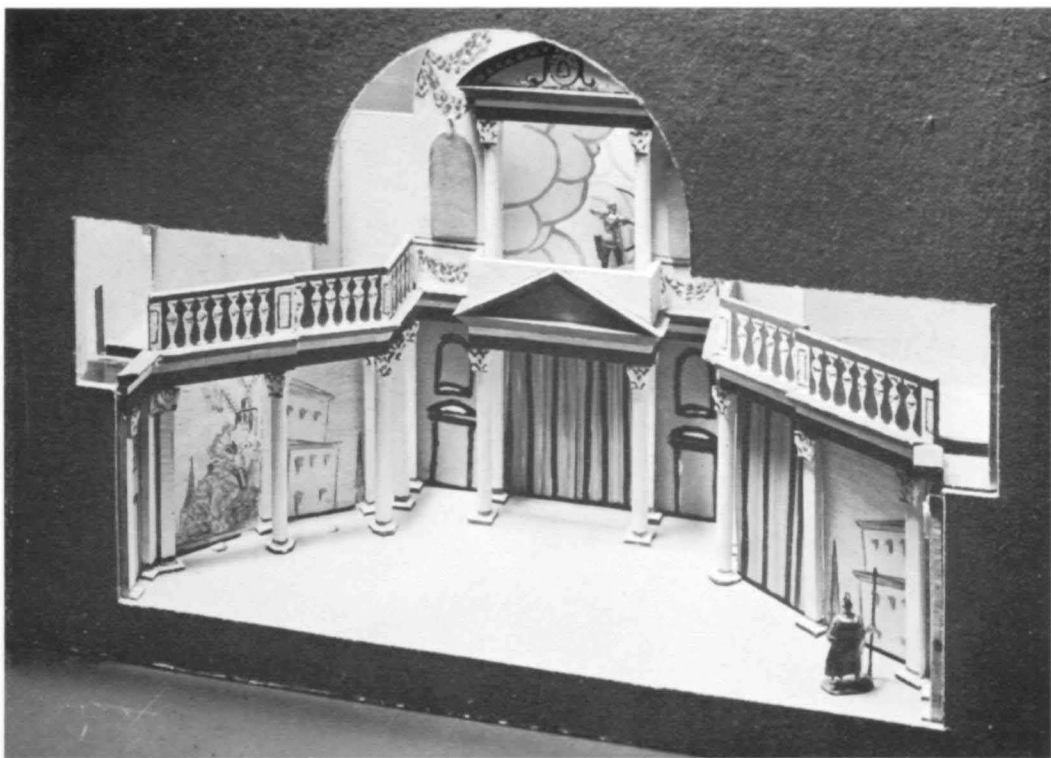
XX. S. Savery (naar I. Isaacz.), Tableau vivant vertoond in de Amsterdamse schouwburg ter gelegenheid van de Vrede van Münster (1648).



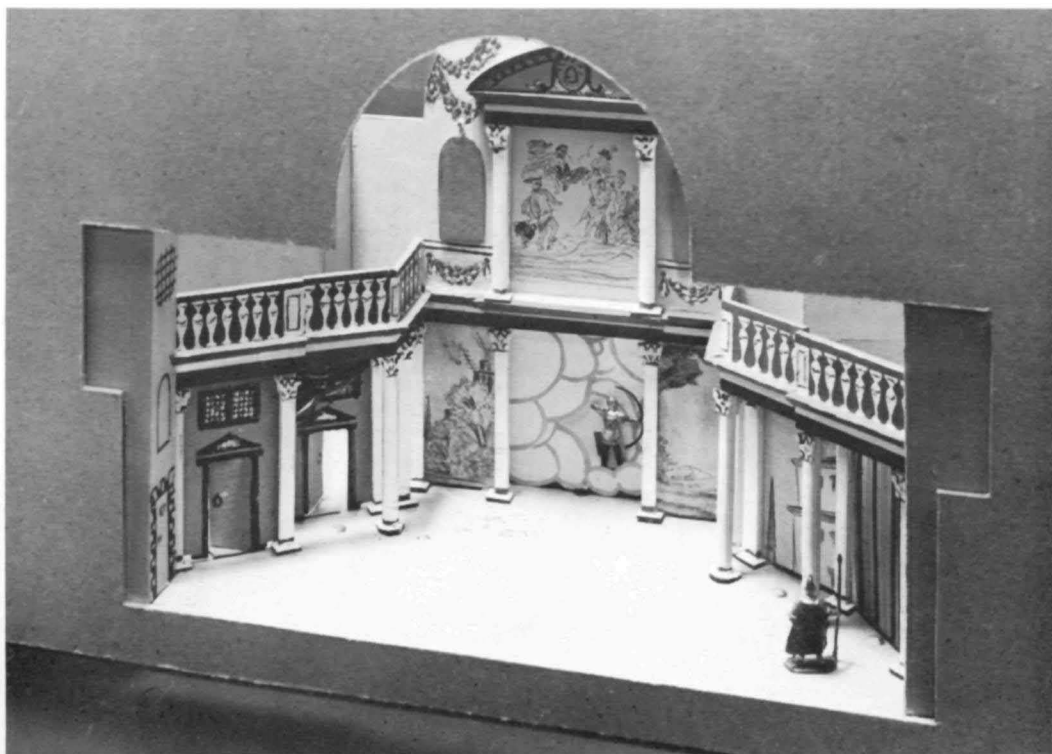
XXI. Het toneel van de schouwburg met paleispoort en zonder centraal portaal.



XXII. Het toneel van de schouwburg met groot interieur en gordijnen tussen E en E'.



XXIII. Het toneel van de schouwburg met centraal portaal en geopende hemel.



XXIV. Het toneel van de schouwburg met de hemel op aarde en zonder centraal portaal.