

BULLETIN
VAN DE
KONINKLIJKE
NEDERLANDSE
OUDHEIDKUNDIGE
BOND

September 1970

Jaargang 69 | Aflevering 3

Met Nieuwsbulletin Aflevering 9

BULLETIN VAN DE KONINKLIJKE
NEDERLANDSE OUDHEIDKUNDIGE BOND

Redactie

Hoofdredacteur Drs. J. J. F. W. van Agt;

*Redactie-secretaris Drs. H. P. R. Rosenberg, p.a. Rijksdienst voor de
Monumentenzorg*

Balen van Andelplein 2, Voorburg, telefoon 070-694041;

Leden voor de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond:

*Prof. Dr. H. Brunsting, Drs. R. C. Hekker, Ir. R. Meischke, Dr. Ir.
C. L. Temminck Groll, Prof. Dr. H. van de Waal.*

Leden voor de Monumentenraad:

*afdeling I Oudheidkundig Bodemonderzoek, Dr. J. G. N. Renaud,
p.a. Kleine Haag 2, Amersfoort, telefoon 03490-12648;*

afdeling II Monumentenzorg, Mr. J. Korf,

p.a. Balen van Andelplein 2, Voorburg, telefoon 070-694041;

afdeling III Musea, D. F. Lunsingh Scheurleer,

p.a. Kazernestraat 3, Den Haag, telefoon 070-182275.

Lid voor de Vereniging 'De Museumdag':

C. J. Du Ry, p.a. Korte Hoogstraat 31, Rotterdam, telefoon 010-135615.

W. KUYPER

*Een maniëristisch theater van een
barok architect*

Blz. 99

Boekbesprekingen

Blz. 118

EEN MANIËRISTISCH THEATER VAN EEN BAROK ARCHITECT

DOOR

W. KUYPER

Schouwburg en cockpit

De eerste barokbouwkunst, ontstaan in Rome omstreeks 1580, vertegenwoordigt een strenge stijl — een reactie op het arbitraire, oncontroleerbare maniërisme, dat niet in eenvoudige termen te vangen is. Deze reactionnaire stijl onderstreept met steeds meer pathos zijn pretentie van juistheid en correctheid, hij belichaamt centralisatie en macht, hij streeft naar iconologische eenvoud en directe sensuele expressie. Ook in het theater is er voor het publiek weldra geen ruimte meer om zelf met zijn verbeelding het gebeuren aan te vullen, het wordt gedegradeerd tot louter toeschouwers van een technisch perfecte show. Het barokke toneel met zijn unificerende lijst en zijn kijkdooseffect zal jarenlang de theaterbouw beheersen.

De term „maniërisme” is gebruikt voor cinquecento-architecten als Peruzzi, Vasari, Buon-talenti. Kenmerkend voor hun plattegronden en gevels is de niet-gecentraliseerde compositie, vaak een spel met een aantal parallelle assen, een perifere samenvoeging — die gauw tot verbrokkeling voert — en het gebruik van a-tectonische, schilderachtige middelen, die aan de gevels (vooral bij de epigonen) tot een volslagen anarchie leiden.

Het barok als reactie hierop vertoont in zijn plattegronden het overheersen van één deel over de andere, in de kerken bijvoorbeeld domineren koepel en hoofdaltaar. In paleizen en particuliere huizen ontstaat het centrale trappenhuis. Van de gevels telt maar één mee: de ingangsfacade, op haar beurt weer overheerst door de middenas.

Dit vroege stadium, vóór het optreden van kunstenaars als Bernini en Borromini, oefende zijn aantrekkingskracht uit op mannen als Inigo Jones en Jacob van Campen. Ook zij zoeken naar de juiste stijl, de correcte navolging der klassieken, maar bij hen komt de nadruk eerder op evenwicht en harmonie te liggen dan op machtsvertoon.

In het Noorden waren de eigen gotische tradities zó veel sterker, dat het maniërisme er ten eerste later optreedt, in de Nederlanden zo om-

streeks 1550-1630, en dat het bovendien anders geaard is: iedereen kent de invloed van grafiek (het rolwerk) en schilderkunst op die bloemrijke, kleurige maniëristische stijl (men denke aan *Lieven de Key*) die zo graag „Oud-Hollands” genoemd wordt. Vergeleken hierbij, en bij zijn Engelse pendant, betekende het werk van Van Campen en Inigo Jones een verstrakking. Hun eerste werken waren plechtige, statige verschijningen in een bonte wereld.

Het is niet verwonderlijk dat het drama zich in de eeuw van het absolutisme onderwierp aan de eenheid van plaats, tijd en handeling. Of in termen van toneelbouw sprekend: aan het absolutisme van de centrale perspectief. Maar ook bij het toneel in Nederland en Engeland waren de maniëristische tradities en de rederijkerij zo vast geworteld, dat het zich nog lange tijd, zelfs in het werk van beide barok-architecten, met succes verzette tegen de centraliserende eenheden.

Was ook Van Campens Schouwburg barok geweest, dan hadden de recente publikaties van Hunningher en Hummelen¹ stukjes aangedragen die, als de partjes van een legpuzzle bijeengevoegd, tenslotte het beeld van een ondubbelzinnig, statisch geheel hadden gevormd, dat de toeschouwer te accepteren heeft zoals het voor hem staat.

Hunningher heeft bij alle drie zijn artikelen als uitgangspunt een reis van Van Campen naar Italië en theaters daar, die van invloed op de Schouwburg geweest konden zijn. Het is dan wat teleurstellend dat hij telkens weer moet toegeven dat zo'n invloed niet te constateren valt. En daarvoor zijn dan ook goede redenen aan te voeren. Van Campen was in de jaren 1615-1621, die in aanmerking komen voor zijn reis, nog niet als architect werkzaam, zodat de Italiaanse gebouwen alleen een algemene indruk op hem gemaakt zullen hebben. Toen hij begon te bouwen gebruikte hij de boeken van Vitruvius (en Wotons heldere parafrase van Vitruvius: *The Elements of Architecture*), Serlio, Palladio, Scamozzi en anderen. Ten tweede was Van Campen er de man niet naar om niet aan de eisen van zijn op-

de aangehaalde publikaties de literatuurlijst op bladz. 115-116.

¹ Hunningher, 1958; Hunningher, 1959; Hunningher, 1961, en Hummelen, 1967. Zie voor de titels van

drachtgevers tegemoet te komen en te voldoen. Het toneel was nog niet rijp voor het nieuwe systeem met coulissen zoals het in Italië toegepast werd. In het repertoire van de rederijders werkten sterke gotische, polytopische tradities door. Men wenste geen kijkdoos maar de vertrouwde, in breedte en hoogte opgezette stellages. Van Campens meesterschap spreekt ook hieruit, dat hij een toneel bouwde waar en de rederijders zich thuis voelden en dat dan nog zover als mogelijk getooid was met een barok vormenapparaat.

De „Proteïsche beweeglijkheid” van het toneel van de Amsterdamse Schouwburg van 1637 is te danken aan deze vermenging van vormen, dit maniërisme, en alleen een benadering, die deze dynamiek in de gaten houdt, heeft kans op succes als het er om gaat de mysteries te ontrafelen waarin dit toneel zich nog steeds hult.

Er zijn weinig documenten. Tot nu toe met name de plattegrond van Vingboons van 1642 (?)², de interieuraanzichten van Savry van 1685 en het schilderij van Van Baden, dat door Gudlaugsson op omstreeks of kort na 1650 gedateerd wordt³. Het gaat niet aan te zeggen dat deze documenten elkaar tegenspreken en dat dus één of meer fout zijn, en aan één meer bewijskracht te willen toekennen dan aan een ander. Men moet veel behoedzamer te werk gaan. Mijn uitgangspunt is dat ze alle goed zijn totdat het tegendeel bewezen is.

Eén van de drie methoden van onderzoek die ik gevolgd heb: voortgezette bestudering van de archiefstukken, leert dat er van 1637 tot 1664 continu aan het toneel getimmerd is. Wat niet verwonderlijk is, het ging tenslotte om wat we tegenwoordig het decor zouden noemen. Ook heb ik in het archief tekeningen gevonden van de Schouwburg van 1665 die nieuws opleveren. Secundo wil ik het door Hunningher en Hummelen bijeengebrachte materiaal vanuit een andere hoek benaderen. Ten derde wil ik de aandacht vestigen op het briljante artikel van Glynne Wickham in het *New Theatre Magazine* (Volume 7, no. 2,

² In dat jaar althans is een Vingboons *f* 58.— uitbetaald voor schouwburgse tekeningen (Worp, 1920, 84). Maar dat zegt niet veel, ook in 1651, 1653, 1657 en 1663 werd aan een Vingboons betaald voor tekeningen. In die gevallen weten wij zijn voornaam: Philip. Zie Bijlage I. — De boeken van *Ontfang e Uytgift Van d'Amsteldamsche Schouburg Van de Jaere 1637* noteren bij 14 maart 1642: *Vinkeboons voor Schouburghs(e) tekeningen f 58*—|. Meer dan één tekening dus. Ook volgen onmiddellijk posten aan *Pieter Bogaart metselaar f 12*|6|4 en aan *Pieter Antiesz timmerman f 37*|16|8, relatief klein ten opzichte van het

Spring 1967, „The Cockpit Reconstructed”) over een maniëristisch theater van een andere barok architect, een klein maar voorbeeldig werk van Inigo Jones.

Om met het derde te beginnen. Net zomin als we zeker zijn van Van Campens reis naar Italië weten we iets van zijn reizen naar Engeland. Maar de zeer nauwe samenwerking op architectonisch gebied tussen Van Campen en Huygens is bekend. En bekend is Huygens' bewondering voor Jones' architectuur. Huygens vertoefde wanneer hij in Engeland was in hetzelfde milieu als Inigo Jones, misschien kende hij hem persoonlijk, en het is niet gewaagd te veronderstellen dat hij van zijn Engelse kennissen een gedetailleerde beschrijving had ontvangen van een opvoering van één van Ben Jonsons of Websters stukken. „Everyman in His Humour”, „Volpone” of „The Duchess of Malfi”, door de King's Men, in de *Cockpit*.

Een moeilijkheid in Wickhams artikel is zijn gebruik van „neo-classical” of „Palladian” voor Inigo Jones' stijl. Palladio's stijl toont verschillende facetten, zijn Olympisch Theater kan maniëristisch genoemd worden (zie ook de definities van Günter Schöne in „Les traités de perspective, sources historiques du théâtre”)⁴, ander werk is veel classicistischer; het barok van het eerste uur waartoe Jones en Van Campen zich aangetrokken voelen vindt zijn inspiratie in de strenge kant van Palladio. Jones zelf bouwt een barok toneel in de centraliserende zin, met een perspectief welks verdwijnpunt recht tegenover de loge van de vorst ligt, voor zijn *Masques* in het Banqueting House. Maar voor de traditionele acteurs die in de Cockpit gingen spelen moest hij zelfs van de barokke toneellijst afstappen en de rechte frons scenae van het Olympisch Theater plooiën om aan hun wensen tegemoet te komen. Het brede toneel⁵ had in zijn achterwand vijf openingen op de begane grond en één in het midden op de galerij (afb. 1). Wickham toont aan dat de centrale boog te klein was om een

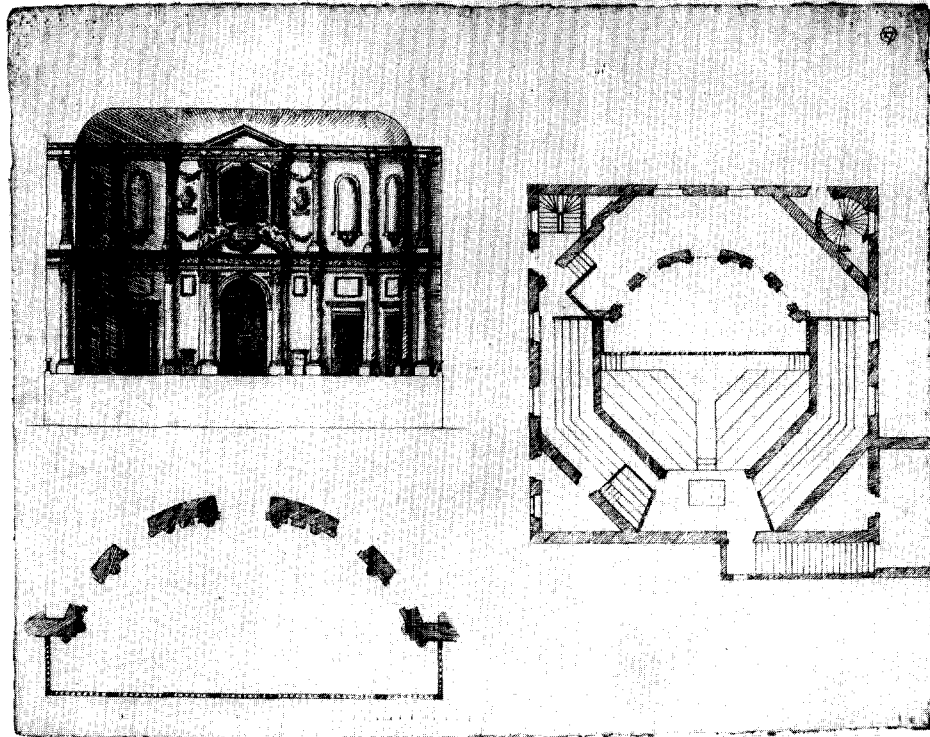
architectenhonorarium, zodat wellicht een van de tekeningen bestemd was om de uiteindelijke toestand van het toneel vast te leggen.

³ Gudlaugsson, 1951.

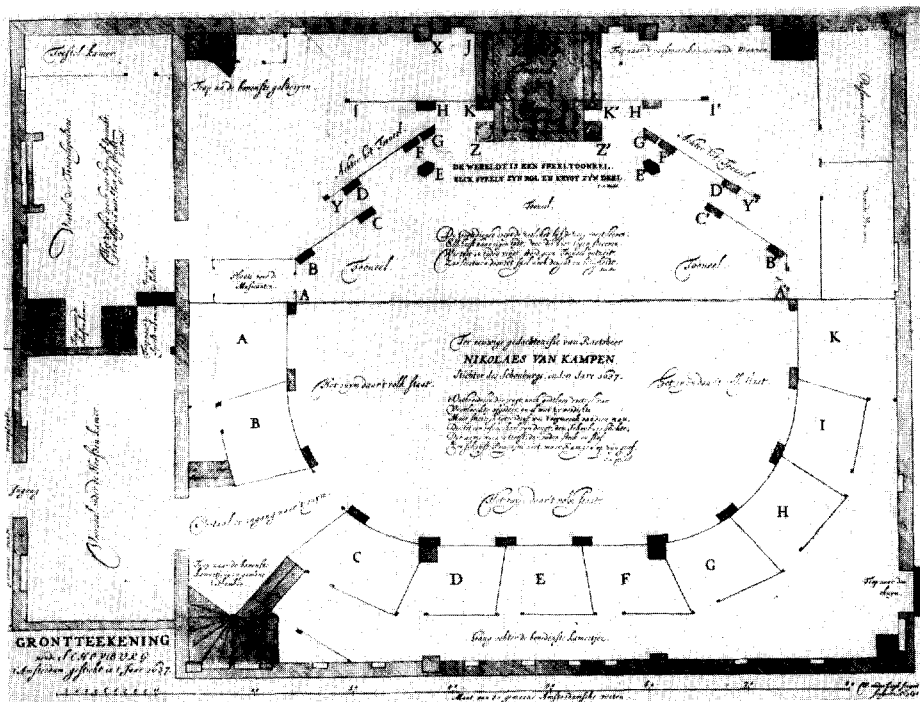
⁴ *Recherches Théâtrales*, 3 (1961). 183 e.v. Schöne had naar mijn smaak het begrip Barok enger kunnen definiëren door de 18de-eeuwse generatie Galli-Bibiena (bladz. 190) met Rococo te bestempelen.

⁵ Afbeeldingen bij Wickham, plus gereconstrueerde plattegrond en doorsnede. Aanzicht toneel en gedeelte plattegrond ook bij John Summerson, *Inigo Jones*, 80.

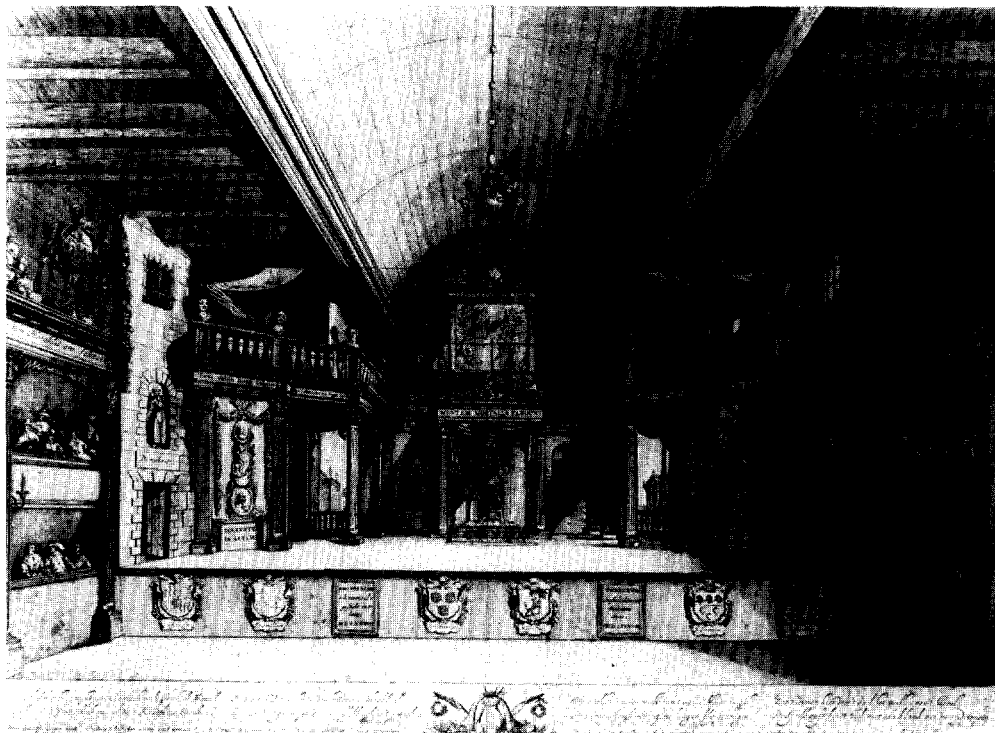
EEN MANIËRISTISCH THEATER VAN EEN BAROK ARCHITECT



Afb 1. Whitehall Palace. The Cockpit Theatre, 1630. Tekening. Plattegrond van het geheel, aanzicht en plattegrond van het toncel. Worcester College Oxford.



Afb. 2. Vingboons, Plattegrond („Gronttekening”) van de Amsterdamse Schouwburg van 1637. Gravure van W. van der Laegh. Topografische Atlas Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam. Toegevoegd zijn de grote hoofdletters op het toncel.



Afb. 3. S. Savry, Het Toneel van Jacob van Campens Schouwburg. Gravure, Amsterdam 1658. Topografische Atlas Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam.



Afb. 4. S. Savry, Het Auditorium van Jacob van Campens Schouwburg. Gravure, Amsterdam 1658. Topografische Atlas Gemeentelijke Archiefdienst Amsterdam.

„inner stage” te bespelen, de andere openingen zijn kleiner en louter als opkomstmogelijkheden geschikt. Wel acht hij het waarschijnlijk dat er in dit centrale portaal, recht tegenover de vorstelijke loge perspectieven of het geliefde emblematische hemelbed geplaatst konden worden. Wickhams reconstructie vertoont in de zaal twee verdiepingen kamertjes die in hoogte-afmetingen precies kloppen met de verdiepingen op het toneel. Dat zou Jones in staat hebben gesteld de twee gesuperponeerde Corinthische orden van het toneel gelijdelijk in de zaal te gebruiken, een elegantere oplossing dan Van Campens reuzenorde met zijn verspringende hoogte in de zaal en op het toneel (afb. 2, 3 en 4).

Wickham tekent een oplopend toneel, gezien de opstand en de kleine afmetingen van de Cockpit lijkt mij dat hoogst onwaarschijnlijk, eerder een terugprojecteren van een barokke toneelvloer. Bij de opening van het theater in 1630 diende de begane grond achter de opbouw met zijn vijf openingen als kleedkamer, de verdieping met zijn ene opening als garderobe en muzikantengalerij. De plattegrond laat achter de kleedkamers twee symmetrisch geplaatste ramen zien, en boven het toneel (en de bak) was een hemel van blauw doek bezaaid met zilveren sterren die opzij- of opengeschoven kon worden om doortocht te verlenen aan gevleugelde acteurs of aan troon en stoel: „... Callicoe to cover all the roome over head w(i)thin the Cockpitt... Cutting a great number of Starres... and setting them one the Blew Callicoe... Setting one a great number of Copperings to drawe the cloth to and fro...” vermelden de Works Accounts, en: „... for hanging the Throne and Chaire in the Cockpit w(i)th cloth bound about w(i)th whalebone, packthred and wyer for the better foulding of the same to come downe from the Clouds to the Stage”⁶.

Wat een concessies had de barok architect niet te doen voor dit theatertje: geen prosceniumboog met perspectivisch beschilderde afsluitingen waarmee hij experimenteerde bij de Court Masques, neen, een gebogen vlak met zes openingen, op twee verdiepingen, en daarvoor een ver de zaal inlopend toneel over de hele breedte: 36 voet, bij een diepte tot aan de middelste doorgang van slechts 16 voet. Een hemel met hijsinstallatie bijna recht boven de zaal en galerijen voor het pu-

bliek die het toneel gedeeltelijk omgaven, completeren het beeld.

De conclusie is gerechtvaardigd dat de Schouwburg veel meer lijkt op de maniëristische Cockpit dan op enig Italiaans theater. En waarom zouden we Van Campens voorbeeld niet dicht bij huis zoeken? Aan de overkant van het kanaal, om zo te zeggen naast de deur, was een architect bezig, wiens mentaliteit die van Van Campen was, voor toneelspelers die als de Hollandse veel 16de-eeuwse gebruiken in ere hielden, en die in zijn Cockpit een plattegrond maakt die frappante punten van overeenkomst met die van de Schouwburg vertoont.

Zijafsluitingen met bogen

Zoals ik hiervoor al aangestipt heb, wil ik als tweede benaderingsmethode het al bekende materiaal vanuit een andere hoek benaderen. Men moet dit vooral letterlijk opvatten. Een „barokke” benadering langs de centrale as past niet bij het maniëristisch toneel. Men zou het simultane bedrijf aan beide kanten missen. Misschien geeft een standpunt opzij wel eens een doorzicht, een inblik achter de schermen. En opzij tenslotte is in embryonale vorm iets aanwezig — de beschilderde schermen — dat later volgroeid als coulissen in het totale beeld getrokken zal worden.

Op 1 september 1638, bij de intocht van Maria de Medici te Amsterdam, waren er erepoorten opgericht en op de 3de september werden er vertoningen gegeven op een drijvend eiland op het Rokin. Barlaeus beschrijft de feestelijkheden in zijn *Medicea Hospes*, bovendien hebben Simon de Vlieger en Claes Moyaert er prenten van gemaakt. Hoe weinig men zich nog bekommerde om een symmetrisch perspectief met verdwijnpunt in het midden laat de triomfboog op de varkenssluis zien. Deze poort is opgezet alsof ze de rechterkant vormt van een samenstel van drie poorten met drie vluchtpunten.

Toen Maria enige dagen later (de 3de september) in een sloep naar het Rokin terugkeerde, kreeg ze het inmiddels ingevaren eiland te zien. Voordat ze aan de zuidzijde een uiterst interessante reeks taferelen aanschouwde over het wel en wee van Frankrijk kon ze in het noordelijke compartiment het huwelijk van Frans de Medici met Ioanna van Oostenrijk bewonderen, en als tweede figuur „De gordijnen toegeschoven, en de ver-

een eerder theaterproject door Inigo Jones het artikel van D. F. Rowan, „A neglected Jones/Webb theatre project”, *New Theatre Magazine* 9 (1969), nr. 3.

⁶ Citaten uit Wickhams artikel. Bronvermelding bij hem. Vergelijk voor de materialen gebruikt voor de Amsterdamse hemel de vermelding van de verschillende posten verder in dit artikel, bladz. 102. — Zie voor

tooning verandert zijnde, zoo quam Keizer Maximiliaen" die, uiteraard, de maagd Amsterdam de Keizerskroon op het hoofd drukte. Dit plechtig moment beeldt De Vlieger af (afb. 6). En Claes Moyaert geeft de „close-up" van deze figuur.

Hummelen geeft Moyaerts prent bij zijn toetog over „inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637". Niet helemaal ten onrechte: de vertoning werd vijf dagen later ten Schouwburge herhaald, gezien de kosten van de aankleding en de vermeldingen in de Boeken van Ontfang en Uytgift (alle gedateerd 1 september)⁷ is het waarschijnlijk exact dezelfde toog geweest met dezelfde spelers, kleren en rekwisieten en wellicht dezelfde zijafsluitingen. Voor meer detaillistische bespreking van het toneel zal ik voor het gemak Hummelens belettering van de plattegrond overnemen, voor de aanduiding van de muurstijl recht achter „H" gebruik ik de bij hem overgeschoten „X"⁸. De rekeningen voor de afwerking van het toneel lopen nog enige jaren door. We vinden bijvoorbeeld Claes Moyaert vermeld bij de afrekening van de hemel (hij was Hoofd van de Schouwburg en pikte zo nu en dan een graantje mee). Worp, 1920, vermeldt de hemel terloops, op bladzijde 88 geeft hij het bedrag voor het schilderen zonder de naam van Moyaert te noemen, en op bladzijde 89 in een noot de totale hemelse kosten. De aantekening van 23 januari 1640 in de Boeken van Ontfang en Uytgift luidt:

aan claes Moijert voor schilderen vand hemel en 2 scherm [of scherē?]	140/—/—
aan Pieter jntes Timmerman een reeckening	54/18/—
aan cornelis Schouten Blickslager een reecken(ing)	47/14/—
aan pelgrom de groot voor verf en schild: inden hemel	33/11/—
aan Seijldoock f 6/10— Mr Reijniers reeck f 4/10—	11/—/—
aan Baltus Jansen de Smitt een reeck	24/ 8/—
Beloopen deese oncosten vanden Hemel f	311/11/—

⁷ 1ste Septemb aen tou, garen, spelden, schuytvracht swartsel en anders, bij de vertooningen

f 4/14/—

dito een halff vat bier, bij de vertooningen op 't rockin

f 2/ 3/—

dito aen een vel goude leer, aen Jacob liven f 2/10/—
8 dito een reeckening aen Pieter de braij... (enzoovorts).

⁸ Hummelen ontleent deze belettering voor de linkerhelft aan Hunningher; maar dan met de volgende mutaties: hij maakt van kleine letters kapitalen (die al

Het zal van zuinig en wijs beleid getuigd hebben de zijschermen van het noorder-compartiment, die voor Maria de Medici gemaakt moesten worden, verder in de Schouwburg te gebruiken. Ze waren waarschijnlijk van de trant zoals ze al bekend waren van de Academie, misschien niet helemaal passend bij Van Campens zoveel mogelijk barok ordenapparaat, maar geschikt voor het repertoire. We zien ze op menig titelblad en prent weer opduiken en het is niet van belang ontbloot te bedenken dat ze vlak waren en als zodanig de regelrechte voorlopers van perspectivisch beschilderde coulissen zoals we ze na 1665 vinden, (zie bijvoorbeeld de gewelfvormige friezen of valdoeken van de gotische zaal bij de brand in 1772, of de kruisgewelven van de „gestoffeerde kamer").

Laten we die op Simon de Vliegers prent (gegraveerd door Savry) nader bekijken. Er is een pijler met vierkante snede gesuggereerd, ernaast nog een pijler of pilaster ook met een vrij ruw vierkant kapiteel, verbonden door een boogvormige lijn met de eerste, en van het kapiteel van de eerste uitgaand een stel krommen die een gewelf willen suggereren, maar die mij de overtuiging geven dat deze zijafsluiting vlak was: we vinden namelijk de met deze lijnen corresponderende pijlers niet terug⁹.

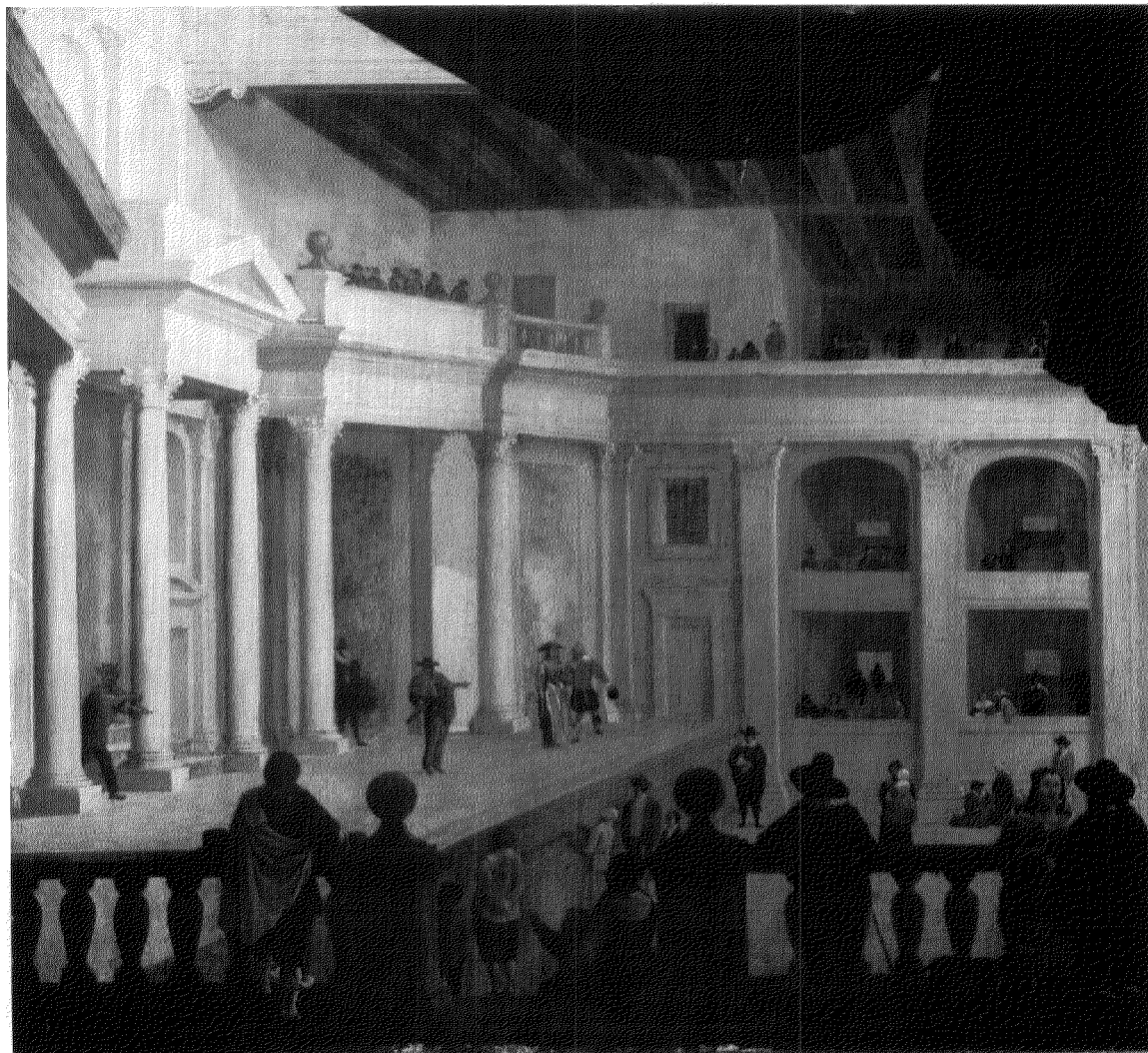
Noch vinden we ze op Rembrandts Medea ets (afb. 7). Al enige tijd geleden is daarom de theorie ontstaan dat Rembrandt hier geen reële ruimte gesuggereerd heeft, althans geen kerk¹⁰. Leendertz veronderstelt dat we met een figuur of vertoning te maken hebben en niet met een moment uit het toneelstuk¹¹. Aan te tonen is dan nog dat Rembrandt inderdaad de Schouwburg in gedachte heeft gehad toen hij aan Six' opdracht voldeed om een illustratie te maken voor de uitgave van zijn drama Medea, dat in 1647 op de Schouwburg gespeeld was. Veel elementen zijn herkenbaar: de zuilen en pilasters met hun bogen die aan een onmiskenbare platheid lijden, de vrij renaissancestische ruimte tot aan een soort fries met

voor de loges gebruikt worden!), hij vervangt de lettercombinatie ij (gemeenlijk als „ei" uitgesproken) door y, en hij voegt Z toe.

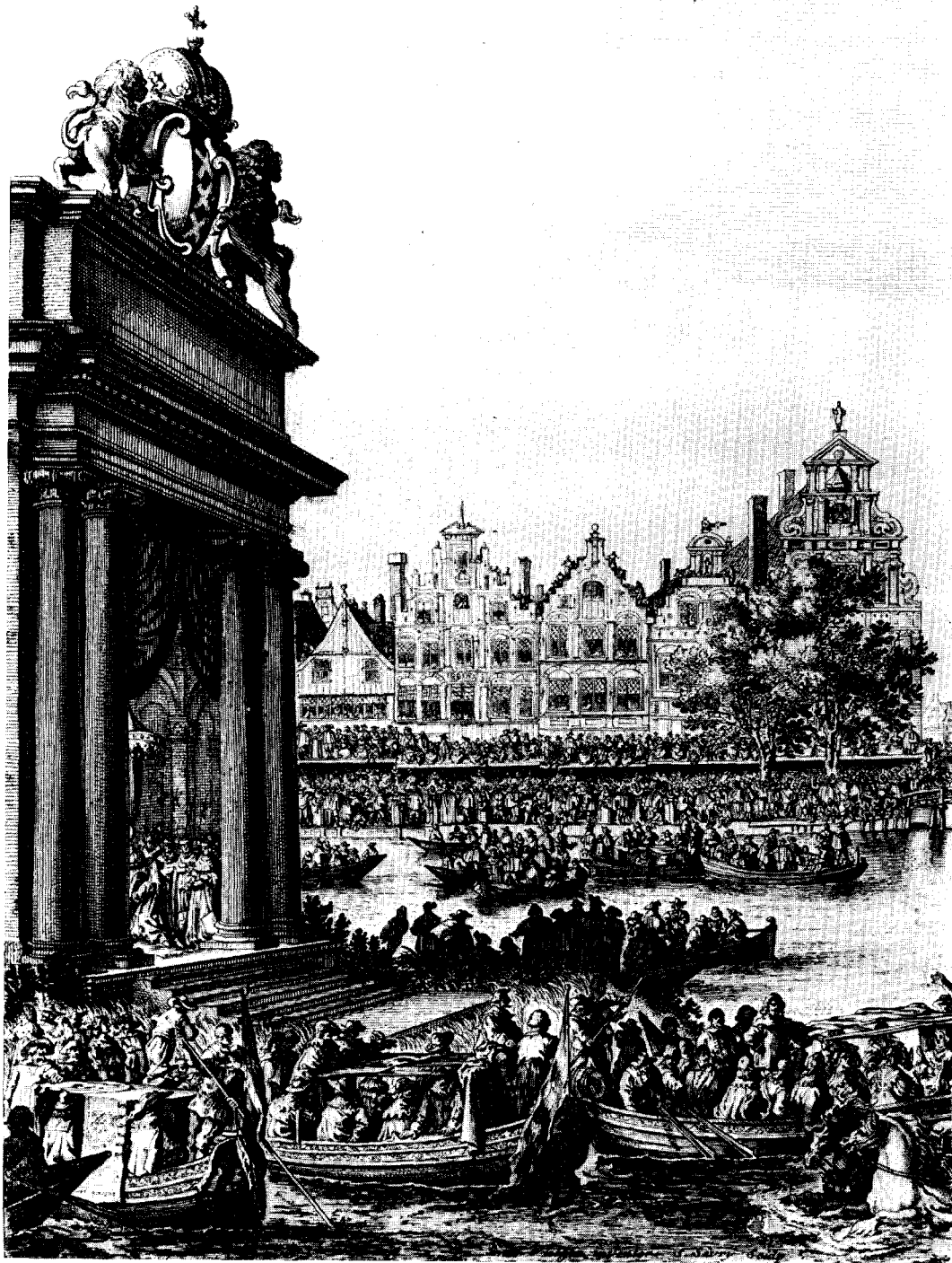
⁹ Evenmin vinden we ze bij het huwelijk van Frans en Ioanna, cf. bij Moyaerts vergroting.

¹⁰ Kalff geeft de Medea ets al bij zijn hoofdstuk „De Letterkunde en Het Tooneel" in *Amsterdam in de zeventiende eeuw* (1901-1904).

¹¹ Leendertz, 1923-24. — Gudlaugsson, 1938, is het hiermee niet eens blijkens de opmerking in noot 138 van zijn dissertatie.



Afb. 5. Hans Jeurriaensz. van Baden. Interieur van de Amsterdamse Schouwburg. Schilderij. Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida.



Afb. 6. S. de Vlieger, Vertoning op het Rokin bij de blijde inkomst van Maria de Medici. Gravure van S. Savry bij Barlaeus' *Blijde Inkomst* . . . , 1639. Detail.

de archaïserende gewelven, een curieus overgangselement tussen het gewelf en de zuil in het midden, alsof het er om ging hout op steen aan te sluiten, in de linkerbovenhoek zelfs een Ionisch kapiteel onder een rechte lijst en een zeer realistische ophanging van de gordijnroep aan een stang in het midden. (Ophanging die bij Savry pijnlijk ontbreekt). Schouwburgattributen zijn verder het zwevende baldakijn en het heidense offerblok.

Wie probeert een plattegrond van de ruimte van Jason en Creusa's huwelijk te tekenen verliest alle houvast. Laten we ons alleen bezig houden met de ramen op de ets. We zien van opzij twee zeer hoge ramen, misschien beide naast het midden, terwijl er meer naar rechts eveneens nog licht naar binnen valt. Rembrandt was geen bewonderaar van nieuwe gebouwen, en toen hij de opdracht kreeg van Jan Six heeft hij in zijn herinnering weer de Schouwburg opgeroepen zoals hij hem gezien had, in 1637 of 1638, toen hij bij de Gijsbrecht tekeningen van acteurs maakte (de antieke priester die het huwelijk confirmeert lijkt tussen twee haakjes wel erg veel op bisschop Gozewijn). We zouden ons dergelijke ramen in de achterwand (zuidmuur) van de Schouwburg kunnen voorstellen.

Dat we de ramen niet op andere afbeeldingen terugvinden ligt aan het feit dat geen ander er plezier in had de Schouwburg af te beelden voordat hij eindelijk omstreeks 1640 kant en klaar was, met alle schermen en perspectieven, inclusief de hemel. Wel komen dergelijke ramen voor op een prent van vóór 1640. Het gaat om een gravure die bekend is uit de in 1639 uitgegeven „Minne-spiegel ter Deughden”, een verzamelbundel van Krul, waar ze dient als illustratie bij het bley-eyndend-spel „Faustina” (vermoedelijk was ze het frontispice van de — niet teruggevonden — eerste uitgave). Wijngaards, in zijn studie over Krul¹², schrijft over het spel (bladz. 219): (het) „kan een der spelen zijn geweest door Jan Harmens Krul vervaardigd in de tijd, dat de Musijck-Kamer nog bestond¹³. Na het verdwijnen van de Musijck-Kamer heeft hij er dan — als gebruikelijk — de nodige veranderingen in aangebracht om uitvoering in de Schouwburg mogelijk te maken”. Het is niet bekend of het stuk in de Schouwburg is opgevoerd, het komt niet voor in

de lijst van premières bij Wybrands (256 e.v.). Wel wordt de prent ongewijzigd herhaald in een herdruk van Kruls „Pampiere Wereld” van 1681 (afb. 9).

De gravure is vermoedelijk van Savry en ze geeft ruimte genoeg tot speculatie. Misschien heeft Savry een „Vertoning” in de Schouwburg voor ogen gehad, of een opvoering, ofwel een contaminatie van scènes uit het stuk zoals ze in de Schouwburg vertoond waren¹⁴. Met (heidens) plezier heeft hij de halve maan in het centrum van de ruimte geplaatst. (Op zijn grote gravure bevindt zich hier de troon, voor een met een schelp afgesloten nis in een classicistisch poortje met het opschrift „In liefd bloeyend” — daar waar volgens anderen „Ne cede malis” stond). Hij geeft terzijde twee ramen, zo groot, dat de architect er de voorkeur aan heeft gegeven ze boogvormig af te sluiten, het glas in metaal vattend — boven de normale Hollandse manier met houten kozijnen als grote bouwstenen in de muur gemetseld. Of hij kwam te geder tot een boog omdat hij toch met een muur werkte die volgens de gronttekening de vrij grote dikte had van ca. 1½ voet (tweesteens dus). Maar keren we na deze imaginaire beschouwing van de zuidmuur van de Schouwburg terug tot onze manier van schuin in-kijken. We moeten niet vergeten dat de galerij doorliep tot aan het gevangenisdecor — wanneer er een gevangenisdecor was — en anders misschien tot boven op het toneel, tot bij de hoek in het entablement zoals Van Baden het wil. In elk geval was het publiek op de galerij en in de bak vèr geprivilegieerd boven de deftige heren in de kamertjes. Zij waren aan hun plaats gebonden, maar het gewone volk kon bij vertoningen naar elke kant van de zaal lopen om zo goed mogelijk van het spektakel te genieten.

Wij voegen ons bij het gewone volk en lopen naar de westkant van het ruim en kijken naar de linkerkant van de situatie, zoals ze staat afgebeeld bij Quast¹⁵: het centrale portaal is vervangen door een veel kleiner, ook portaal-achtig rekwisiet van halve pilaster hoogte, bekroond door een balustrade. Aan de balustrade staan een paar figuren, achter hen bevindt zich nog een poort, die door één geopende deurvleugel een gouden wolkenhemel laat stralen. Van achter het halve-

¹² N. Wijngaards, 1964.

¹³ Deze kamer werd in 1634 door Krul gesticht. N.B. Worp noemt Costers bouwwerk consequent de Academie, Van Campens werk de Schouwburg en de toestand van na 1665 de Nieuwe Schouwburg. Wijngaards bevordert de onduidelijkheid niet weinig door de Aca-

demie met Schouwburg en de Schouwburg met Nieuwe Schouwburg te betitelen.

¹⁴ Of zoals ze volgens hem in de Schouwburg te zien zouden moeten zijn.

¹⁵ Pieter Quast, Brutus als nar voor Tarquinius. Schilderij in het Toneelmuseum. Ill. IV bij Hummelen.

hoogte portaal komt nog een man te voorschijn, dan volgt verder links een opkomstmogelijkheid in een grote plas licht. Deze opening is, zover te zien op het schilderij, niet door een architraaf overspannen. Boven de kapitelen van de achterwand hangt een guirlande, daar waar Savry een fries met het woord „Anno” laat zien. De twee donkere pilasters met hun aan de Schouwburg aangepaste, weinig uitstekende profiel, omsluiten een paneel waarvoor een jongetje staat. Hummelen ziet (bladz. 16) in deze pilasters E en G: dat duidt dan op de mogelijkheid dat E vervangen kon worden door een rechthoekige pijler of platte pilaster. Bij close-looking vertoont E zich rechthoekig op het paneeltje van Quast¹⁶. De poort achter de balustrade, de guirlande en de hele pilaster E zijn weggevalven op de door Hummelen gegeven reproductie. Dat is jammer, want hij trekt verregaande conclusies uit min of meer artistieke impressies die de Schouwburg als waar-schijnlijk punt van uitgang hebben.

Hummelens Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637

Hummelens in 1967 uitgegeven, 51 bladzijden tellende studie over de *Inrichting en het gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg* wordt voornamelijk ingenomen door beschouwingen naar aanleiding van illustraties in toneeluitgaven. Van alle door hem gevonden illustraties gebruikt hij een zeer klein aantal (ca. 1½%) voor zijn methode van onderzoek, en daarvan selecteert hij er dertien die hij ons laat zien, aangevuld met de bekende schilderijen en gravures die duidelijk op de Schouwburg betrekking hebben. Daarbij is een reproductie van het schilderij van Van Baden. Deze reproductie (naar een foto van het Centraal Museum te Utrecht) laat niet het hele schilderij zien, er zijn randen weggevalven. Overdreven uitgedrukt: ze geeft een detail. Maar, zoals we zien zullen, Hummelen schroomt niet tegen Hunningher van leer te trekken op basis van deze onvoldoende informatie.

Het betoog van Hummelen is lang, voor de conclusies zelfs zeer lang. Hij laat niet duidelijk zien hoe hij zijn materiaal schift. Hij kent aan bepaalde illustraties een grotere „bewijskracht” toe dan aan andere. — Daar zijn uitgangspunten zich aan een kritische beschouwing onttrekken, is het enige wat we doen kunnen hem enige bladzijden lang op de voet volgen en vervolgens

zijn eigen methode toepassen met enige minder voor het doel geschikte, maar daarom niet minder aardige toneelillustraties.

De illustraties die niet bij dit artikel gevoegd zijn, maar die wel bij Hummelen te vinden zijn, heb ik aangeduid met dezelfde romeinse cijfers als daar. We laten een paar de revue passeren. Nr. VI, de titelplaat van Catharina Questiers „Casimier of gedempte hoogmoet”, bevestigt volgens Hummelen Van Badens betrouwbaarheid, aangezien de nissen links en rechts van de hemel leeg zijn (bladz. 18, onderaan). Maar Hummelen kent alleen maar de rechterkant van Van Badens schilderij. Hoe kan hij dan spreken van de nissen links en rechts van de hemel? Hij geeft zelfs Hunningher een veeg uit de pan (bladz. 49) omdat Hunningher zijns inziens een „wet van schersymmetrie” op basis van onvoldoende feiten construeert. Ik citeer: „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 schersymmetrie” echter is daaruit af te leiden, dat ook aan de linker zijde gelijksoortige schermen waren opgesteld. Is die wet aan de feiten getoetst?” Zeker, ik veronderstel dat Hunningher het originele schilderij gezien heeft. Het bevindt zich tegenwoordig in het Ringling Museum of Art, te Sarasota in Florida. Op de foto, die ik van het Ringling Museum gekregen heb, is minder weggevalven dan op de Utrechtse foto, zodat de symmetrische aanzet van de linkerpartij nog te onderscheiden valt. Hummelen zou er beter aan doen details van schilderijen wat voorzichter te extrapoleren. Het schilderij van Quast is trouwens makkelijk toegankelijk, het hangt in het Toneelmuseum.

De meest linkse en rechtse zuilen van Casimiers titelplaat identificeert Hummelen als de zuilen E en E'. Laat ik eens verder gaan veronderstellend dat het G en G' zijn, dan vind ik — in afwijking van Van Baden, maar aansluitend bij Quast (en de ill. XII en XIII) — weer die onderbreking van de kroonlijst, en eveneens in afwijking van Van Baden een nauwelijks naar voren springend centraal portaal, waarvan, wél in accoord met het schilderij, de architraaf iets hoger schijnt te liggen dan die van de zijkanten. Daarover later. De ruimte tussen de zuil links en de achterwand moeten we ons op enige afstand afgesloten denken door een scherm, anders zouden we zo achter het toneel kijken, iets in de trant van een boog, bij-

¹⁶ Zie het schilderij ter plaatse. Op de foto bij Hummelen zijn randen weggevalven.

voorbeeld zoals we zien bij Catharina Questiers „Den geheymen Minnaar” (ill. VII). Opmerkelijk zijn hier de twee verlichte ramen op de galerij.

Sterk licht van links vinden we op de meerderheid der illustraties — niet zo verwonderlijk als we bedenken dat veel schilders een voorkeur hebben voor deze oriëntatie. Het wordt ruimschoots gecompenseerd door sterk licht van rechts op Savrys grote aanzicht. Overigens lijken de heldere banen licht over de volledige hoogte van het toneel op deze grote gravure geheel en alleen ingegeven door het verlangen een zo sprekend mogelijk ruimtelijk effect te bereiken¹⁷. Zelfs al zou de westelijke wand doorzeefd zijn van openingen, dan nog zou hun licht totaal overstraald worden door het licht van de reusachtige, 22 bij 11 voet (ca. 6 bij 3 m!) grote, hoog in de noordwand geplaatste lantaarn. Wel zou door openingen in de west- en achterwand van boven afgeschermd licht kunnen zorgen voor kleine verrassingen bij de perspectieven en de zijopkomsten. Bij ill. IX merkt Hummelen op „Aardig is het, te zien hoe de graveur het formaat van het centrale portaal aanpaste bij het Hollandse binnenhuis”. Ja, en aardig vooral om te zien hoe de kunstenaar, om identificatie met de Schouwburg maar vooral onmogelijk te maken, over deze binnenkamer nog een plafond legde ook!

De ill. X, XII en XIII laten alle die sterke scheiding tussen voorplan en achterwand zien die me in verleiding brengt de mogelijkheid te opperen, dat een stuk uit het entablement EH genomen kon worden, of dat zulk een opening vanzelf ontstond wanneer H'K'K'H' naar achteren werd verschoven.

Volgens Van Dale is een balustrade een hekwerk van balusters die door een dekstuk verbonden zijn. Wanneer nu Hummelen op pagina 24 van zijn studie schrijft: „In de tekst van de (sic) *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”, dan is het hoogst geheimzinnig waarover hij eigenlijk spreekt. Op de gravure die hij geeft (ill. X) komt geen balustrade voor. De volgende frase — „Niet de opdringerigheid van de adel, maar haar gesloten karakter als groep . . . werd door de regie geconcretiseerd” — krijgt pas zin wanneer

we voor „haar” „zijn” lezen. Ik tenminste kan me het gesloten karakter van de opdringerigheid niet goed voorstellen, en de arme adel zal het niet prettig vinden verwijfd te worden. In de zin die volgt komt één balustrade voor, geplaatst voor het (linker of rechter?) stadsgezicht. Quod demonstrandum est: een acteur, die over zulk een balustrade leunt, verknoeit het stadsgezicht grondig, of hij verschijnt als een Gulliver in het land der Dwergen. Het is dus uit het gebruik van het toneel niet aannemelijk te maken dat er ruimte was tussen balustrade en vista. Zouden de gordijnen en de balustrades werkelijk niet op de perspectieven geschilderd zijn?

In de laatste zin van de alinea poneert Hummelen achtereenvolgens

a, de gravure laat zien dat het achterste deel van het toneel (als zaal van het hof) in gebruik is;

b, dat de gordijnen zijn opgehangen van E naar E' (*omdat E en E' niet zichtbaar zijn*), en

c, dat deze gordijnen het Parisoordeel aan het oog onttrekken.

Als we het onder a geïmpliceerde, dat het de graveur om een nauwkeurige voorstelling van de Schouwburg te doen was, voor zoete koek aanneemen en tevens dat de gordijnen geen repoussoir of algemene indicatie voor „toneel” zijn, en bovendien b voor lief nemen, dan is het veronderstelde onder c nog een mysterie. We gaan ons afvragen of Hummelen wel kan kijken. We moeten dan aannemen dat de gordijnen aan een roe ter hoogte van die op Savry's gravure lopen en dan nog manipuleerbaar zijn van boven E en E' af en hun scheiding vlak boven de troon kunnen vertonen. Hing de roe lager, dan had het grootste deel van het publiek, zeker dat van de loges en de galerijen, vrij en onbelemmerd zicht op het Parisoordeel dat zich immers zo veel hoger dan de troon bevond. Etcetera.

Zo kunnen we verder interpreteren: Laat ill. XI ons een zijafsluiting zien met de eerder gesignaleerde bogen? Is het traliewerk in het midden een toespeling op de vierschaar?¹⁸ Vertoont ill. XIV een zijwand? Vertonen XVI, XVII en XIX de rechte kroonlijst die achter het centrale portaal doorliep van H naar H' en waaronder van K naar K' dan nog eens een boog gehangen kon worden? Of een sterk verlopend perspectief van een classicistisch ordenapparaat zoals op ill.

¹⁷ Een aanwijzing hiervoor is het spotje op de Romeinse keizer boven E.

¹⁸ Cf. hiervoor en voor de algemene overeenkomsten

tussen de vierschaar en de opstelling van het toneel in de Schouwburg: Katharine Fremantle, 1962.

XVI? (en dat eveneens zichtbaar is op de zesde vertoning, „t'Verbont der Vorsten", van de tableaux vivants ter gelegenheid van de vrede van Munster). En bevindt zich dan al omstreeks 1641 (zie ill. XVII) een soort coulisse tussen E en E' waarop gewelven geschilderd zijn? Of is deze gravure veel ouder?

Hierbij kunnen nog enige gravures gevoegd worden. Afbeelding 10 komt eveneens uit de Faustina in de Minne-spiegel ter Deughden van 1639. Het is het moment waarop Faustina aan het eind van haar travestie haar kleed openrukt om te bewijzen dat ze geen man is. Het is een aardige prent, vooral als we bedenken hoe dubbelzinnig en prikkelend dergelijke scènes waren in een tijd dat nog alle rollen door mannen werden gespeeld. Er zijn een paar toespelingen op de toneelopbouw: de balustrade met de uit een vroeger tijdperk stammende bogen. Het is verleidelijk hieraan een theorie over de Schouwburg te willen ophangen. Wijngaards vermeldt echter „Waarschijnlijk heeft Krul in de jaren 1635-1638 zijn spelen *Alcip en Amarillis*, *Faustina* en *Theodorus en Dianira* geschreven. Afzonderlijke drukken ervan uit die jaren bezitten we niet; voor het eerst komen de beide eerste voor in *Minne-Spiegel* van 1639. Nu is het zeker dat geen van de drie stukken gespeeld is in de nieuwe schouwburg". (Wijngaards, 1964, 89), en als deze prent en de titelgravure dan toch de Schouwburg voorstellen, dan was dat wishful thinking omdat Krul zijn stuk er graag opgevoerd zou zien. Maar dan moeten we om zo volledig mogelijk ingelicht te worden alle stukken uit die tijd bekijken die door hun auteurs bestemd waren in de Schouwburg opgevoerd te worden, en dat doet ons twijfelen aan de waarde van Hummelens schifting.

Het exclusief behandelen van Amsterdamse drukken roept ook vraagtekens op; er is bijvoorbeeld een verzamelbundel van Krul, de „Eerlycke Tytkorting", waarin verschillende toneelstukken zijn opgenomen, ook in Haarlem uitgegeven¹⁹.

De volgende afbeelding, nr. 8, titelgravure bij de „Inleydinghe" van Jan Harmens Krul, stelt wel heel duidelijk de Schouwburg voor. Er is voor ons althans sprake van „enkele onloochenbare reminiscenties aan de schouwburg". Links onttrekt de wolk zuil E aan het gezicht. Naast

Apollo, achter de Amsterdamse stedemaagd, zien we een perspectief geflankeerd door de al eerder signaleerde, sterk in het verkort geschilderde, rij zuilen en rechts tenslotte het poortje dat we al gezien hebben op Hummelens ill. IX, bij de Klucht van de Kale Edelman door Joannis van Dalen, en op ill. XIII, bij Bredero's Spaanschen Brabander Jerolimo.

Aangezien deze prent al gemaakt is in 1634 heeft de auteur een scherp vooruitziende blik gehad. We kunnen beter van een anticipatie dan van een reminiscentie spreken. So much for de methode-Titelillustratie.

Inspectie van de afbeeldingen

Een nauwkeurig bekijken van de bekende gravures en het schilderij blijkt nog steeds nieuwe ontdekkingen of nog niet eerder expliciet geformuleerde observaties op te leveren. We moeten in het oog houden dat het materiaal niet in dezelfde tijd ontstaan is en niet noodzakelijkerwijs dezelfde toestand hoeft weer te geven. (Zie voor de voortdurende vertimmeringen bijlage I). Savry's gravure (afb. 3) kan men als een staatsprent beschouwen: ze moest vrij nauwkeurig zijn en zo veel mogelijk vertonen van wat er op één bepaald moment, bij één bepaalde opstelling te zien was. Daarbij behoorden de wonderen waarvoor men naar de Schouwburg toog: de perspectieven, het oordeel van Paris²⁰, de busten van de Romeinse keizers op de balustrade, de spreuken op de friezen²¹ en schermen, de beelden, Heraklit en Demoklit inclusief, en dan nog moest de prent opgesierd worden met de wapens der Regenten: Savry tekent ze op de voormuur van het toneel — daar waar Van Baden een handrail geeft waaraan een meisje zich vastklemt —, wat ons meteen twijfels geeft over de realiteit van de grote wapens, hoog en wat onwezenlijk gehangen voor de zijanten van de kerkerdecors. Hij geeft de troon met het plankier voor de nis, en de nis omgeven met een deuroplijsting (op geen enkele andere prent te zien) met zijn sterk classicistische apparaat van architraaf, fries — met de woorden In Liefd Bloeyend — een kroonlijst gesteund door twee voluten, die wat rolwerk draagt want tussen zich een schild met de Eglantier verheft. Ter zijde bevinden zich geniste muren die voor schermen een considerabele hoogte hebben. De

Hunningher 1958, 109) haalt Academie en Schouwburg door elkaar. Zie bijlage III.

²¹ Dapper, 1663, 440 e.v., spreekt abusievelijk van architraven; Van Domselaer, 1665, 201 e.v., spreekt terecht van friezen.

¹⁹ Bij Hendrick van Marcken en Theunis Jansen. Volgens Wijngaards al in 1634, het jaar van de Amsterdamse uitgave. Wijngaards, 1964, 148.

²⁰ Het borstbeeld van Frederik Hendrik was natuurlijk al in 1637 verdwenen. Wagenaar (geciteerd bij



*Urens en Iason hier elckander, Iason bejoven:
Medea Iasons vrouw, onwaardighlyck verjckeren.*

x

*Werd oeffenist van agt, de wenscheught vert haer om:
Medea! Overcuigherid, wat komt ghy der te staen!*

Rembrandt fecit

Afb. 7. Rembrandt, Medea. Ets, 1648, voor het gelijknamige toncelstuk van Jan Six. Prentenkabinet Amsterdam.

INLEYDINGE,
Gedaen op de Amsteldamfche
M V S Y K - K A M E R,

Ie blijft in Eelen doen.

In Mayo 1634.

Namen der Uyt-beelders.

M V S I C A
R E T H O R I C A
L I E F D E
A P O L L O.



M V S I C A, met Rey van M V S I C A N T E N.

Afb. 8. S. Savry (?), Gravure voor de „Inleydinge” van Krul, opgevoerd in 1634 op de Muziekkamer. Prent vol schouwburgattributen; in het midden, in het fond, een perspectief met vista; rechts het centrale portaal; links daalt Apollo af, staande op de Wolk. In *Pampiere wereld*, Amsterdam 1644.

FAVSTINA
BLYEINDT SPEL

Eerfte Handelingh. Eerfte Wtkomst.

Fauflina.



Oe vrolik tierillert t'gevogelt op de Bomen,
Hoe ruyfchend vlieten hier de koele water (stromē
Van kristalyne beek; en fuyvre water bron,
Omlommert van de groent, begroent met
morghen Son;

A 3

Wiens

Afb. 9. S. Savry (?), Gravure voor „Faustina” van Jan Harmes Krul. In *Minne-Spiegel ter Deughden*, Amsterdam 1639.



ick ben Fauflina, hier in dese fchijn gekomen.

Afb. 10. S. Savry (?), Gravure voor de ontknoping van de Faustina. Op de achtergrond een liseen met balustrade en bogen. In *Minne-Spiegel ter Deughden*, Amsterdam 1639.

zuilen van het centrale portaal zijn hoger getekend dan de andere zuilen en pilasters op het toneel, zodat hun architraaf met zijn onderkant boven op de achterarchitraaf uitkomt (naast de opschriften ANNO EN MDCXXXVII) en misschien eroverheen glijdt om een camerabeweging van het portaal mogelijk te maken. Een andere mogelijkheid is dat de pilasters K en K' recht achter de zuilen de normale hoogte hadden zodat het gehele centrale portaal een versterkt, dat is illusionistisch, perspectief bezat. Het laatste zou in tegenspraak zijn met de classicistische ideeën van Van Campen, maar het zou wel overeenkomst vertonen met het versterkte verkort van de balusters boven E-G-H en E'-G'-H'. Niet te zien is hoever het Paris-ordeel naar voren springt voor het vlak met Thalia en Melpomene. Lichtval is van weinig hulp omdat de gehele ruimte kris kras doorspeeld wordt met banen licht. Ook verder moeten we op ons hoede zijn bij interpretatie van de prent. Hummelen meent dat hij de pilasters van de gronttekening kan aanwijzen op de opstand: maar als ik op Savry's gravure de rechte die de basementen van E en E' raakt doortrek, dan loopt ze ver voor D en D' langs. Ergo: als Savry de gronttekening gebruikt heeft, dan is hij onnauwkeurig te werk gegaan en zijn al onze conclusies over de plaats van al het toneelapparaat zuivere speculatie, of hij heeft een andere toestand afgebeeld die we alleen maar kunnen reconstrueren, waarbij de gronttekening niet meer dan aanwijzingen oplevert.

De pilasters, waarin Hummelen F en F' ziet, zijn zo ongelukkig getekend dat gevolgtrekkingen niet te maken zijn: hun basementen staan verder naar achteren dan G en G', hun kapitelen liggen meer naar voren ofwel ook deze pilasters zijn hoger dan de andere. Nu de perspectieven.

Ja, die perspectieven²². Zelfs op de kleine reproductie bij Hummelen en zeer duidelijk op de grote gravure (afdrukken o.a. in het Toneelmuseum en in het Prentenkabinet te Amsterdam) liggen hun balustraden — op hun vlak geschilderd of niet — bijna even ver achter

D en D' als D en D' achter C en C' liggen.

Als we dan toch geloof willen hechten aan de observaties van een scherm langs FD, dan moeten we de hulp inroepen van een stukje scherm onder de balustrade dat als toneelvloer beschilderd was. Bijkans het enige stukje vloer dan dat de toeschouwers in de bak konden zien.

Iets over Savry's perspectief: dat was niet statisch zoals de cameraleens. Het oogpunt bevond zich op de as van symmetrie ongeveer tussen C en C'. Met een ooghoek van 28°, die nodig is om geen vertekeningen te krijgen wanneer een projectie op een recht vlak gebruikt wordt, kwam Savry vanzelfsprekend niet uit. Hij heeft dus een gebogen hulpvlak ingevoerd, wat — om het gemakkelijk te zeggen — erop neerkomt dat hij op één prent de beeldjes heeft geprojecteerd die het oog na elkaar ontvangt als het eerst naar loge A, dan naar de opeenvolgende sectoren van het toneel, en tenslotte naar loge K kijkt. (Achteraf heeft hij de zijkanten van de pilasters voor de loges erbij gegeven alsof hij ze van achter uit de zaal zag). Zo heeft hij, zonder tussen loges A en K te staan zoals Hummelen meent, wel degelijk zijn object realistisch en nauwkeurig weergegeven met behulp van — een verfijnde variant van — de centrale projectie.

Van Baden houdt zich als schilder in grote trekken ook aan deze methode. De basementen van E, E', Z en Z' staan bij hem op één lijn — en de kapitelen van Z en Z' liggen ook hier hoger dan die van E en E'. Met andere woorden: confirmatie van de grotere hoogte van de zuilen Z en Z' bij Savry en bevestiging van Hummelen's idee dat het centrale portaal niet vast op één plaats stond. Verder heeft Van Baden waar hij maar kon architectonisch en constructief geïnterpreteerd. Niet alleen dat het zaaltablement doorliep — wat mogelijk is als we aannemen dat er bij B' inplaats van de gruwel van een omgeklapte pilaster een sprong in het hoofdgestel was, zoals bij C', waarachter het ordenapparaat doorschoot en die bevestigingsplaats bood voor het gevangenisdecor²³, maar ook loopt de architraaf

²² In de *Rekeningh van de nieuwe Schouburgh 18 Januarij 1639 gesloten* (Arch. Burgerweeshuis, nr. 139) vinden we de namen van de schilders (of ontwerper en schilder?) bij 10 november 1638: *bet(aelt) aen P. F. Post. en Aelbert de Valck tot haerlem, voor 't schilderen vande perspectiven aende Schermen op de Amsterdamse Schouburgh de somme van () f 300|—|—*. Enige dagen later wordt *Moses Uytendroock mr Schilder in den hage* voor schilderen van de beelden *f 600|—|—* betaald en op 9 december volgt de

post voor de gordijnen: *138 ellen delfs saij a 26 st f 179|8|—*, en nog *f 24|—|— voor 't maken, ringen en lint, samen f 203|8|—*. Misschien kan Hummelen nu met de wetenschap dat 1 Amsterdamse el 0,688 m was en met de reconstructie van de doorsnede, de maximale breedte van het gordijn bij een bepaalde hoogte berekenen.

²³ Trekken we op Savry's prent de kroonlijsten van CE en loge A, respectievelijk E'C' en loge K, door, dan klopt hun snijpunt redelijk met deze suppositie.

van het houten tongewelf midden over het toneel door en vinden we in de plaats van het Parisoordeel een nis met imposten en een voluutvormige sluitsteen. Deze toestand schijnt opgesteld vóór het Parisoordeel met zijn pilaren en de segmentvormige boog.

Pilaster G' drukt zich — geholpen door zijn schuine afsnuiting? — dicht achter zuil E' terwijl pilaster D' geen zin heeft zo vlak achter C' te kruipen en volop ruimte laat voor opkomst en ons zicht biedt op een helverlichte achterraimte.

Op de foto van het Ringling Museum of Art worden we — waarop boven al gezinspeeld is — getroffen door de inkijk links van zuil E die ditmaal niet afgesneden is: voor zover als zichtbaar is de voorstelling symmetrisch! We zien een deur, bekroond met een sterk plastisch fronton, geheel op dezelfde wijze uitgevoerd als de deur aan de andere kant van de troon en symmetrisch opgesteld. Het mannetje dat van achter zuil E' opkomt, treedt op de toneelvloer, terwijl het op de Utrechtse foto op een apart, helder verlicht stukje vloer staat. De bovenkant van het landschap tussen C' en B' is rechtgetrokken met de architraaf erboven, zodat tussen architraaf en scherm geen verschil van richting meer bestaat. Enzoovorts: genoeg verschillen om de interpretatie van details maar achterwege te laten. Op beide foto's figureert het al door Hunningher met gepaste verbazing gesignaleerde klauwstuk²⁴ dat bij Savry ontbreekt, en dat constructief slechts te verwachten zou zijn boven muurstijl X en niet voor deze wand, die zover naar voren geschoven schijnt, dat zelfs de rechthoekige compartimentjes²⁵ op de galerijen niet meer zichtbaar zijn.

Over Scamozzi's theater te Bibiena wil ik het volgende opmerken. De overgang van zaal naar toneel is bij Scamozzi gekenmerkt door een vreemd verschijnsel: de zuilen van de zaal treden naar het toneel toe terug in de muur, wandzuilen vormend, en dan opeens, terzijde van het toneel, gaan ze over in op de muur geschilderde zuilen van veel groter hoogte, die ook een iets hoger hoofdgestel dragen. Tussen deze zuilen zijn landschappen in bogen geschilderd, erboven een balustrade met meelevend publiek²⁶. Van Campens Schouwburg volgens Van Baden vertoont in zijn zuilen en pilasters het omgekeerde hoogtebeeld, eveneens vice versa loopt de geleidelijke overgang van zuil naar bijna plat (de pilasters van de

loges)²⁷. Voor het overige lijkt de hoofdropzet van Van Campens gebouw, veel meer dan op enig Italiaans bouwwerk, op een aantal Amsterdamse kerken zoals bijvoorbeeld de Remonstrantse en de Oude Lutherse. Deze tempels met hun volledig houten binnenwerk vertonen compartimenten tussen steunpunten, analoog aan de kamertjes, en een tongewelf in de richting preekstoel-orgel. Zo'n orgel had vaak een kast met opendraaiende luiken, wat ons doet denken aan het oordeel van Paris. Misschien dat de woede der predikanten tegen het toneel ook gevoed werd door zijn versiering, door deze paleiszaal, waar we als een geseculariseerd laatste oordeel het Parisoordeel voor de hemel aantreffen.

Deze gelijkenis met een kerk is vele schrijvers opgevallen (Ben Albach, 1965, blz. 33, zegt „als een Hollands-renaïssancistische kerk”; Van Lennep in zijn Vondeluitgave de Schouwburg besprekend (Van Lennep III, 319): „doen ons eer aan een kerk of bedehuis denken dan aan een Schouwburg”); al aan de eerste die (Jacob) van Campen als architect vermeldt wanneer hij de Schouwburg bezingt:

En aan Van Kampen, die de kroon
te dier tyd spande
Van alle érvaaarene Bouwmeesters hier te lande,
De zórg der Bouwkunst liet bevolen;
die het wérk,
Schoon klein van omtrék, groot én wyd,
gelyk een' kérk,
Déê schynen; én 't gemak zo mét
de wélstand paarde,
Dat dit gebouw, versierd mét zulk een' pracht,
én waarde,
Gelyk zo braaf een' kunst, én groot
een' stad betaamt,
Een meesterstuk verstrékte, én Schouwburg
wierd genaamd.

(Andries Pels, *Gebruik, én Misbruik des Toneels*, Amsterdam 1681.).

Over de gronttekening het volgende: gezien de hoogte van het hoofdgestel konden de galerijen opgehouden worden met een klein aantal steunpunten. E en B lijken noodzakelijk, maar nogmaals: ook hier is het aantal onbekenden te groot, om met zekerheid te kunnen spreken. H lijkt overbodig, eerder hadden H, K, K' en H' te maken met de ondersteuning van de hemel. Zeker konden D, F, G, I en Y gemist worden als kies-

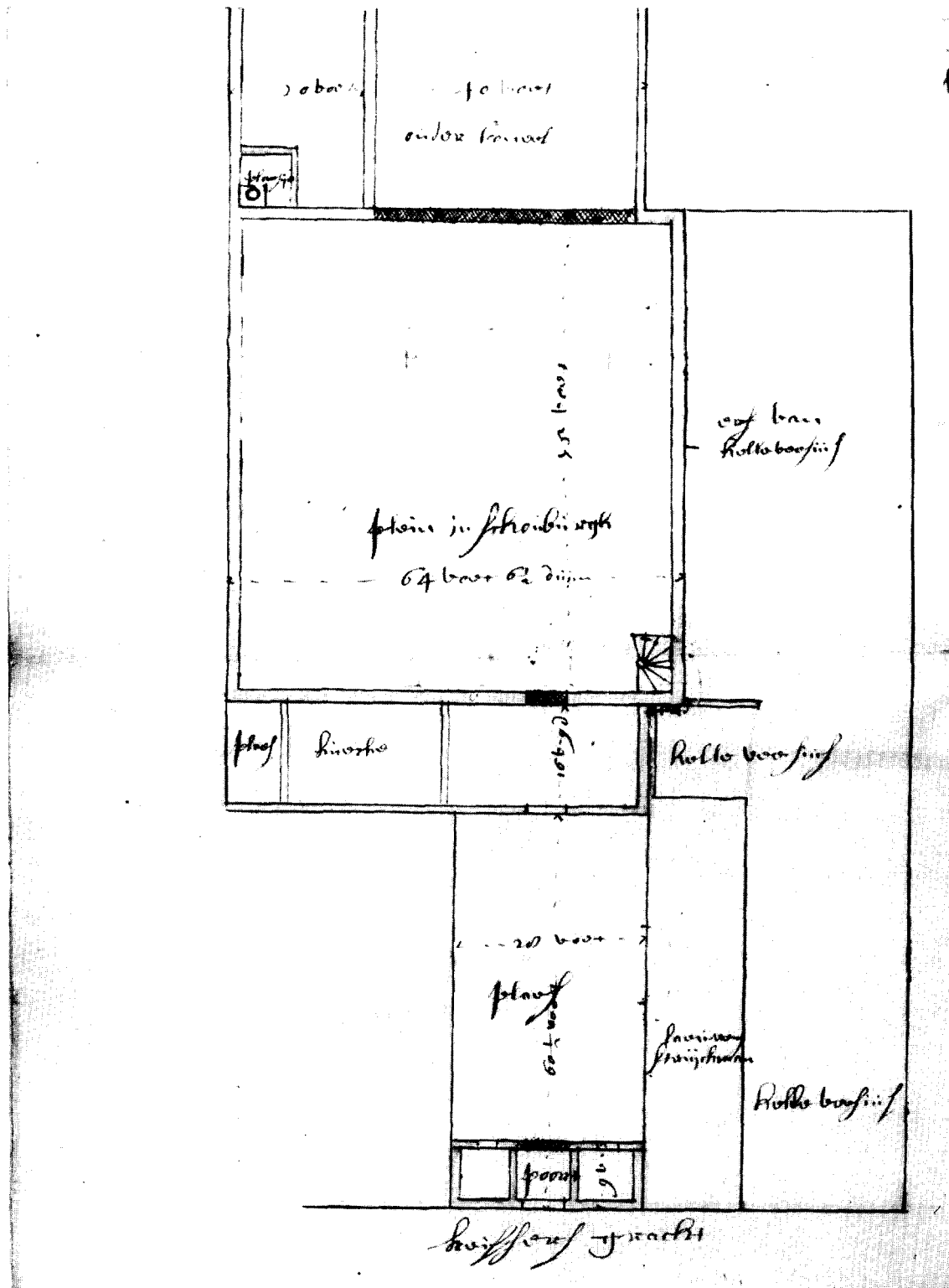
²⁴ Hunningher, 1959, 23.

²⁵ Wat waren dat, kleedkamers? omtimmeringen van verlichtingskokers voor de perspectieven?

²⁶ Zie afbeeldingen bij Barbieri, 1952.

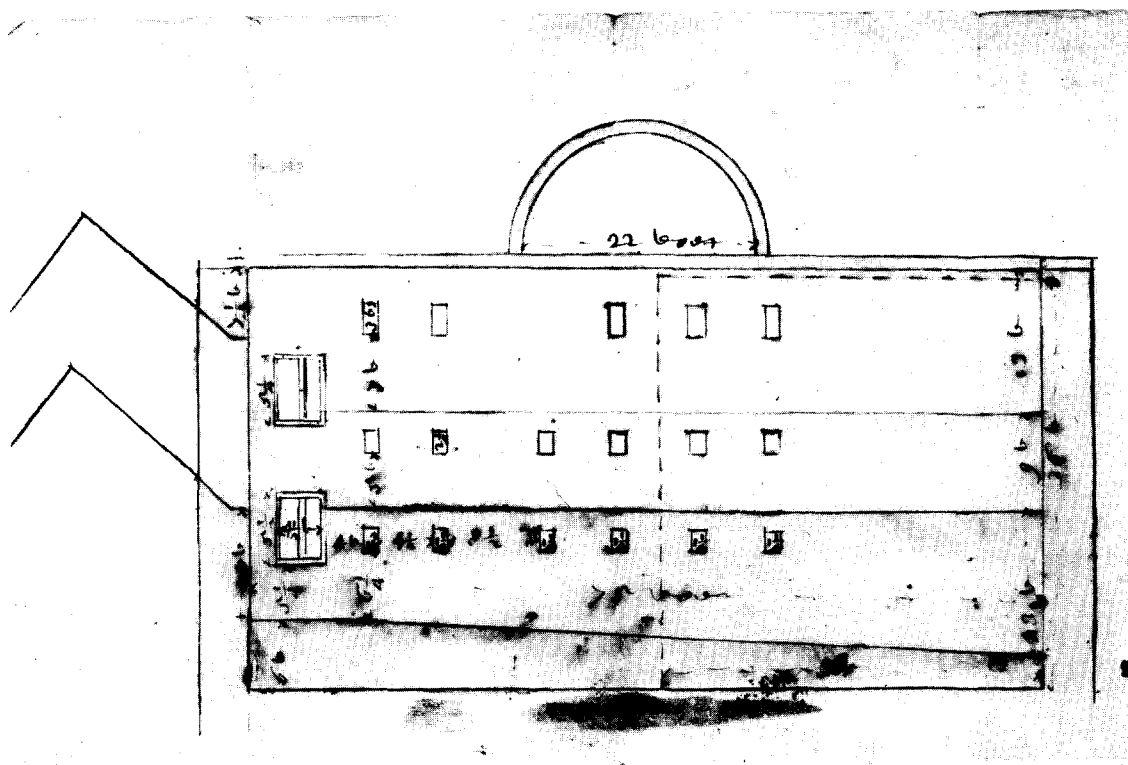
²⁷ Vergelijk voor een overeenkomstige omkering de tuinzijde van Jones' Queens House, die het negatief is van Palladio's Palazzo Chiericati.

EEN MANIËRISTISCH THEATER VAN EEN BAROK ARCHITECT



Afb. 11. Philip Vingboons (?), Plattegrond in hoofdzaak voor de Amsterdamse Schouwburg van 1665. Tekening (gedeelte afgesneden). In elk geval vóór het bijzetten van het „Pakhuis” in 1695. In het midden, waar naast de woorden „plein in Schouburgh” de maten 64 voet 6 1/2 duim en 75 voet bijgeschreven staan, herkent men de vorm van de Schouwburg van 1637. Archief van het Burgerweeshuis nr. 139, Gemeente-Archief Amsterdam.

EEN MANIËRISTISCH THEATER VAN EEN BAROK ARCHITECT



Afb. 12. Philip Vingboons (?), Doorsnede over de Amsterdamse Schouwburg van 1637 voor de verbouwing van 1665. Tekening. De maat van 75 voet is weer aangegeven en ook de helling van de vloer voor de bak van de Nieuwe Schouwburg. Archief van het Burgerweeshuis nr. 139, Gemeente-Archief Amsterdam.

pijn, evenals de streepjes tussen B en C, Y en D, H en K. En als ze constructief gemist konden worden en hun functie zuiver die van afsluiting en decor was, waren ze alleen of als raam voor schermen overal elders opstelbaar. Waarbij we het Vingboons niet kwalijk kunnen nemen dat hij juist deze opstelling tekent (die bijvoorbeeld weinig speling biedt aan de acteur die door een valluik naar beneden wil komen).

Overigens: als Hunningher en Hummelen de woorden „Achter het toneel” achter de nis als „achtertoneel” interpreteren, staat het mij vrij dat te doen ten aanzien van de compartimenten achter DF en D’F, de schermen met de perspectieven, die bij voorbeeld van Y tot G breed waren, werden dan naar achteren verplaatst zodat ze tegen HI, respectievelijk H’I, aansloegen.

Hummelen geeft bij zijn model enkele reconstructies. Het valt op dat hij geen omdraaibare schermen laat zien. Van Baden geeft ze wel: gevat in een kader, zodat het scherm niet het grillige silhouet van pilaster met basement en kapiteel hoefde te volgen en het toneel gemakkelijk door draaiing gechangeerd kon worden. Anders dan bij Savry bedekt Hummelens gevangenisdecor een gedeelte (een stijl) van de balustrade, dat komt omdat hij het hoofdgestel tussen BC niet naar voren laat komen. Jammer, want Jacob van Campen heeft deze „middenrisaliet” niet alleen gebruikt om in het gekorniste entablement gordijnen en schermen op te vangen, maar ook om, door deze samenvatting van drie elementen, tot een grotere eenheid te komen.

Close-reading Hummelen stootte ik op bladz. 8 op het „soldertjen op de troon”, waarvan hij denkt dat het misschien als verhoging van de balkonvloer gebruikt is, wat hem waarschijnlijker lijkt dan Hunninghers idee van gebruik parterre. Nu is solder in het middelnederlands inderdaad alleen nog maar „plat dak, (boven)verdieping, zoldering, plafond” en Van Mander gebruikt het nog bij voorkeur voor plafond, maar al aan het eind van de 16de eeuw komen betekenissen als „planckenlaag, stellage, schavot, podium” op. Hunninghers voorstel van „plankier” wordt nog waarschijnlijker als we Vondels aantekeningen bij de *Gebroeders* lezen. (In facsimile bij Van Lenneps uitgave, deel III). Het soldertje wordt daar namelijk genoemd in een opsomming die gebruik op de toneelvloer doet vermoeden: „de nis, t’soldertjen op de troon, een tapijt daer op, de rots of berg aen de syde van t’ton”. Zo zijn er nog enige opmerkin-

gen, maar ik geloof dat ik in het voorgaande genoeg heb aangedragen om het verbeeldingsvermogen van de lezer te prikkelen.

De bronnen en het rekenen van Hummelen. Enige nieuwe stukken en indicaties voor de verbouwing van 1665. De architect van de nieuwe Schouwburg

Tot slot iets over de bronnen van Hummelen en de aanwijzingen die ik heb gevonden over de verbouwing van 1665. Op bladzijde 7 van Hummelens studie tref ik berekeningen aan over de hoogte van diverse onderdelen. Delen we deze afmetingen door honderd, door de in Nederland in het decimale systeem gebruikelijke komma te stellen in plaats van de punt, en lezen we voor „nok” „kruin” of „hoogste punt van het tongewelf”, dan kloppen de getallen aardig met de doorsnede die ik heb gevonden. Aan de voet van bladzijde 11 staan weer berekeningen die de plattegronden en hun reproducties een nauwkeurigheid toekennen die al bij vluchtige inspectie ongerechtvaardigd blijkt (op de maatlijn van die van Vingboons bijvoorbeeld zijn de voeten tussen 60 en 80 voet iets royaler uitgevallen dan de andere tussen 0 en 60).

Hoe Hummelen aan „ruim 65 voet” voor de breedte van 1637 komt, is onbegrijpelijk. Wybrands, 1873, 69 vermeldt de aankoop van een strook van 5 bij 70 voet bij het bezit van 60 bij 150 voet (id. 224), zodat het „een en ander” dat er later nog bijgevoegd werd in de eerste plaats in de lengte gevonden moet worden, omdat het hoofdlichaam van de Schouwburg 75 voet lang was zonder enige knik²⁸. Verdere berekeningen over de „nieuwe schouwburg” aan de hand van de plattegrond bij Wybrands gegeven als die „van den Schouwburg te Amsterdam van 1665-1772” (tegenover bladz. 104) en die volgens Worp (bladz. 128), die hem ook voor de Schouwburg van 1665 schijnt te houden, 18,5 bij 44 m mat, — berekeningen die luchtig over het hoofd zien dat de plattegrondtekenaar niet in muurdikten geïnteresseerd was en dat van die van 1637 het voorplein niet gegeven is, zodat de ligging op het terrein niet is af te lezen. Toen in de noot op bladz. 25 nog de adhortatief kwam „men vergelijk de plattegrond van de schouwburg van 1665”, werd ik zo nieuwsgierig dat ik serieus naar die plattegrond ben gaan zoeken. Uit de opmerkingen van Wagenaar en bij de *Historie van den Amsterdamschen Schouwburg*²⁹, die door Wybrands en schrijven is er verbouwd wordt, Worp, 1920, 189, vermeldt enkele verbouwingen maar handhaaft zijn platte-

²⁸ De akten zijn onduidelijk. Zie bijlage IV.

²⁹ Wagenaar zegt dat terwijl hij in 1765 aan het

Worp — en zo in goed vertrouwen door Hummelen — slecht verwerkt zijn, bleek alras dat genoemde plattegrond het resultaat is van de laatste verbouwing van 1771, die in 1772 nog niet geheel voltooid was³⁰.

In het archief te Amsterdam³¹ vond ik in een map gemerkt „Bericht aangaande het maken van een uitgang naar drie zijden uit den Schouwburg. A° 1765?? Met vijf teekeningen” de hierbij gereproduceerde doorsnede en plattegrond waarvan de opschriften kennelijk van dezelfde hand en 17de-eeuws zijn (afb. 11 en 12). Met zekerheid is aan te tonen dat de toestand die van vóór 1712 was, toen de twee erven rechts van het perceel, die van „laeurens struyckman” en „helleveetsius”, samengevoegd, bouwgrond hadden geleverd voor het huis van Johannes Gravia van circa 1710. De berichten in de verpondingsboeken ontbreken van 1699 tot 1712, maar zeker van 1677 tot 1699 is het kleine erf van Struyckman. De afstand van Keizersgracht tot Prinsengracht is op deze hoogte ongeveer 300 voet; laten we de grenslijn tussen de erven aan de ene en aan de andere gracht voor het gemak de 150-voetenlijn noemen, dan vinden we op de plattegrond vanaf die lijn naar voren het stuk van 70 plus 5 bij 5 voet dat in 1637 van Paul du Prix gekocht was, en dat blijkens de tekening voor 4 voet 6½ duim bebouwd was²⁸. Achter de 150-voetenlijn vinden we achter Helleveetsius' terrein nog niets aangegeven op de plaats waar in 1697 het pakhuis werd gebouwd van binensmuurs 18 bij 46 voet, hetzelfde pakhuis dat we in steeds wisselende gedaanten op de latere tekeningen terugvinden, ook op die van 1772, nog steeds op dezelfde plaats, als we aannemen dat op deze tekening voor de maatlijn van 20 voet in de lengterichting 24 à 25 en in de breedterichting ca. 21 voet gelezen moet worden. Dan

grond welke hij (bladz. 128) de afmetingen van 18.5 bij 44 m toekent. Wybrands (105 e.v.) citeert Wagenaar maar laat op bladz. 106 bij de *Kamer der Regenten* aangekomen een stuk weg dat begint met . . . „die, in 't jaar 1765, merkelyk, verbeterd en ver-groot is. Zy is, zo wel als twee verdiepingen boven de-zelve, voorwaards, naar de Plaats toe, over welke zy, met drie lichten, uitziet, uitgetimmerd; . . .” (Wagenaar, 1760-1767, VIII, 752, 753).

³⁰ Zie ook de *Historie van den Amsterdamschen Schouwburg*, 1772.

³¹ Archief Burgerweeshuis, nr. 139.

³² Zie de plattegrond en zijn beschrijving in *Atlas van de Stad Amsterdam*, 1767 e.v. Het deel over de Schouwburg is verschenen in 1774, de beschrijving van de plattegrond in 1775. De Franse tekst wordt in extenso geciteerd bij Bamber Cascoigne, „Shuffling the

kloppen ook de breedte van het plein en de zaal (ca. 28 en 65 voet), en dan blijkt dat Worp zich vergist wanneer hij van deze tekening de afmetingen van de staanplaats leest: ze liep onder de loges door, gestippeld en netjes met de vier letters N aangegeven³², a-symmetrisch van vorm, in het noorden langs de schuine toegang naar de bak, in het zuiden grenzend aan de gang die van Jacob van Campens oorspronkelijke 65 voet was afgescheiden om bij de draaiing van het toneel in 1665 van de zuidwand naar de doorbraak in de westmuur de zaal symmetrisch voor het toneel te houden.

De doorsnede geeft nog een indicatie voor de datering; op de achterkant staat geschreven „Grootij Introductien / 2 Boek / 38 Deel / numr. 4”. De genoemde plaats bij de Groot handelt over *tocht*, een vruchtgebruik, wat doet vermoeden dat de tekeningen gebruikt zijn in de jaren tachtig van de 17de eeuw, toen een lang slepend geschil met de burens over de zuidmuur beslecht werd³³.

We kunnen nu het volgende opmerken over de twee tekeningen. Ze zijn misschien omstreeks 1680 voor den dag gehaald om als bewijsstukken te dienen, maar ze lijken me met een heel ander oogmerk gemaakt, ze vertonen namelijk *een inventarisatie van de Schouwburg van 1637* voor zover van belang voor de verbouwing van 1665, toen het in de tuin gebouwde toneel gereed was gekomen. Plattegrond zowel als doorsnede zijn verbouwingstekeningen, geen ontwerpen voor iets nieuws. Het tongewelf van Jacob van Campen is netjes met een passer getekend, de balken ernaast zijn doorgetrokken, waarschijnlijk om er een plafond aan te bevestigen, want zo'n enorme ton dwars op de zaal zou een spelbreker zijn in de op het toneel gerichte ruimtelijke conceptie. Maar verder is er geen aanwijzing dat men de ton ook

Schouwburg Scenes”, *Theatre Research*, 9 (1968) nr. 2. De Hollandse tekst en de plattegrond worden herhaald in de *Atlas van de Waereldberoemde Koopstad Amsteldam*, etc., bij J. B. Elwe, Amsterdam 1804.

³³ Zie bijlage V.

³⁴ Er vanuit gaande dat 28,31 cm een redelijk gemiddelde is voor de afmeting van de voet, die niet altijd vaststond.

³⁵ Fokkens, 1662, 247, noteert: „. . . het Toneel is groot met groote hooge zuylen / boven om-hoogh voor den Hemel / aen de Deuren daer Jupiter met Mercurius en de drie Godinnen Juno, Pallas, en Venus in geschil zijn wie de schoonste was / daer onder staen dese woorden: / IUPITER OMNIBUS IDEM” en Filips von Zesen, 1664, 499 zegt: „Über dem schau- oder spiel-gerüste / welches mit grossen hohen seulen und gängen gezieret / stehet Jupiter / und Merkur mit den drei um den gül-

afbraak, men liet kap en spanten voor wat ze waren. Dit wordt bevestigd door de topografische kaarten die er alle genoeg mee nemen achter het bestaande gebouw de uitbreiding te geven, met een of twee kappen waarvan de nokken op het dak van het oude gebouw aanlopen.

De doorsnede die oost-west loopt, maakt het mogelijk met behulp van de hoogtematen een ruwe reconstructie te maken van de noord-zuid doorsnede van Van Campens Schouwburg. Op de gronttekening zien we een trapje van 4 optreden, dat is ongeveer $2\frac{1}{2}$ voet, van de voorzaal naar beneden, naar de kelder. Laat dat kelderniveau samenvallen met de onderlijn van de doorsnede en laat het toneel $5\frac{1}{2}$ voet hoog geweest zijn, dan geeft dat — behalve een mooie kelderruimte van zo'n 7 voet holte — een hoogte tot aan de balken ter weerszijden van het tongewelf van 38 minus 8 is 30 voet (i.e. 8,49 m)³⁴, en tot aan de kruin van het gewelf van 30 plus 11 is 41 voet (dat is 11,60 m wat aardig klopt met Hummelens opgave van 10,90 m; niet klopt zijn berekening van 7,60 m voor de onderzijde van de architraaf boven de hemel, die ligt op Savry's gravure duidelijk hoger dan het balkenplafond op 8,49 m. Is Hummelen misschien uitgegaan van Fokkens en Von Zesens beschrijvingen die het Jupiter Omnibus Idem onder het Parisoordeel noteren?)³⁵.

Behalve de aanduiding dat men het dak van de Schouwburg liet voor wat het was, zien we op de doorsnede de hellende vloer van de bak, naar het nieuwe toneel toe, en daarboven twee lijnen die de vloeren van de loges en galerijen op de eerste en tweede verdieping weergeven³⁶ (en waarop de banken misschien opliepen). Uiterst links zijn doorsneden van daken boven regenboven elkaar, en vervolgens een groot aantal vier-

kanten waarin ik inkassingen voor balken lees. De onderste twee rijen ondersteunden dan van de muur af loges en galerij(en) en de andere helft van het gewicht werd door trekstangen afgeleid [tenkamer en keuken te zien, dan twee ramen] naar de balken van de bovenste rij, die zo enorm groot waren dat ze de volle 65 voet konden overspannen. Deze interpretatie is vrij gewaagd³⁷, ik geef haar voor elke betere.

Nog moeilijker verklaarbaar is de onderbroken lijn op de rechterhelft van de tekening, die een vierkant van 36 bij 36 voet ompant. Twee voorstellen wil ik doen: of ze is in de jaren 1680 getekend naar aanleiding van het geschil over de scheefstaande muur en dergelijke, of de tekenaar wilde al zijn materiaal op één blad hebben en heeft met deze lijn de toneelopening in de westmuur aangegeven. Dan bleef er naast de opening nog ongeveer vijf voet over, die hij ter gedachtebepaling naast de doorsnede gezet heeft. Iets dergelijks vinden we aan de linkerkant. De verbouwing werd tien tegen één ontworpen door Philip Vingboons, de architect die al zo veel te maken had gehad met de Schouwburg. Zijn naam wordt voortdurend genoemd in de rekeningen van 1663-1665, éénmaal ook die van zijn broer Justus. Zie de bijlagen I en II. Een aardige bijkomstigheid is dat Philip getrouwd was met Petronella Questiers³⁸, een zuster van Catharina Questiers met wier stuk „D'ondankbare Fulvius en getrouwe Octavia" de nieuwe „vermaakte en vergroote" Schouwburg op 26 mei 1665 geopend werd³⁹.

De plattegrond geeft aanwijzingen voor het werk dat er aan de muren van Van Campens Schouwburg moest gebeuren. In tegenstelling tot de huidige conventie zijn niet de te dichten stukken muur, maar de (te maken) openingen kruisgewijs gearceerd. Aan de poort werd iets veran-

denen apfel streitenden Gättinnen / vor dem himmel abgemahlet; und darunter dieser spruch: Jupiter omnibus idem".

³⁶ Er wordt gesproken van „in de back, ider huysje, neffens de huysjes" en „ider persoon naer boven", waarvan Worp, 1920, 170, maakt: „in den bak, op de galerij" en „boven". Cf. de opgave in het archief van het burgerweeshuis nr. 184.

³⁷ Voor ramen zijn de openingen zeer klein, ze zouden dan voor verlichting of ventilatie (daarvoor zijn het wel wat veel) van een gang dienen. Waren het bestaande gaten? Een uittreksel van contracten in het archief van het burgerweeshuis nr. 139, waarschijnlijk in de 18de eeuw opgesteld (de schrijver pent telkens bij vergissing 17zoveel voor 16zoveel) vermeldt over de schikking met Paul du Prix aangaande de andere (de noord-)muur . . . *ter Somma van f 1200:— met belofte*

dat de 2 couzijs en verdere lichten en gaten komende in de Muur van de voorz. academie in 't geheel off ten deelen ten eeuwigen dagen buiten Timmeragie niet zullen mogen verblinden off vertimmeren 12 feb: 1740. Maar als het bestaande openingen waren, dan loopt de rechtse kolom wel erg dicht bij de muurstijl X.

³⁸ *Nieuw Ned. Biografisch Woordenboek*, II, 1145 (dat abusievelijk 25 mei 1665 als openingsdatum geeft).

³⁹ Wybrands, 1873, 113-114, vermeldt „Fulvius en Octavia" zonder auteur, Worp, 1920, vermeldt op bladz. 132 dat de Schouwburg geopend werd met een allegorisch stukje van Jan Vos, pas op bladz. 134 komt bij hem na dit voorstukje Catharina Questiers aan de beurt.

derd. De voorbouw behield zijn diepteafmeting — pas veel later zou hij naar de „plaes” toe uitgebreid worden —, alleen werd de toneelspelerskamer veranderd in een „kuecke” met een plaatsje erachter, dat heden ten dage nog zo bestaat. De toegangsdeur naar de zaal schoof wat op, maar de trap naar loges en galerijen bleef gehandhaafd. De tuinmuur werd doorbroken over circa 36 voet om de toneelopening te maken ter weerszijde waarvan of waarin de beelden van Thalia en Melpomene werden opgesteld. Het toneel was buitenwerks 40 voet breed en 66 voet diep, terwijl ernaast nog een bergplaats kwam (met een

toilet) ter breedte van 20 voet, op het stuk grond van 50 bij 20 voet in 1664 van Dirk Bartolomeus gekocht (en waarvoor op 21 mei 1665 betaald werd, Archief Burgerweeshuis 168).

Na die koop had men nog te elfder ure kunnen besluiten het toneel breder te maken. Maar daaraan bestond niet de minste behoefte: polytopische bespeling had als laatste niet-barokke kunstvorm afgedaan⁴⁰ en de samenballende eenheden van plaats, tijd en handeling wonnen het pleit. Zo was in 1665 eindelijk het laatste maniëristische bastion gevallen en de zegepraal van het centraliserende barok compleet.

BIJLAGEN 41

I

Betalingen aan Philip Vingboons van 1651 tot 1662

Behalve de al vermelde post van 1642 vinden we de volgende vermeldingen in het archief van het Burgerweeshuis:

in nr. 214, bij 31 januari 1651:

aan Philips Vingboons, architect als p(er) rek(eninge) f 43:2:—

in nr. 214, bij 25 januari 1653:

aan Philippo Vingboons voor tekening(en) als by reck(ening) f 42:15:—

in nr. 214, bij 27 januari 1657:

aan Philippe Vingboons architect ab 1655: en 1656 verdient f 138:7:—

in nr. 181, na 3 feb. 1663 (benevens kleine posten aan timmerman, steenkoper en metselaar):

Voor schouburgh betaelt

13 en 14 Julij 1662 was de maeltijt

aan architect Philips Vingboons aen Schouburg volgens Rek(eninge) de som van f 22:15:—

II

Betalingen aan Philip en Justus Vingboons van 1663 tot 1666 en aan een heibaas in 1659

Op 17 november 1663 zijn de regenten op zaterdagmiddag vergaderd, Vingboons mag een tekening maken, maar de zaak klinkt nog niet erg serieus: (nr. 182):

... en(de) is | Vingboons lastgegeven 1 tekening te maken | van Schouburg Welke tekening door | Sr Vingboons den 21^{en} d^o aent Comptoir | aen(de) Regentenis v(er)toont.

Maar een jaar later breekt men zich het hoofd er al over of het toneel volgens de ene ofwel de andere orde versierd zal worden:

nr. 184, maart 1665:

A^o 1664 den 2^{en} November

een tekening gemaect streckende over de breete van het Tooneel met 3 bogen met syn

Sieraets en(de) pylasters en werck en 'tw(er)schiet als ter zijden f 12:—:—

Noch drie tekeningen gemaect tot

Schermen alles op de Corintse

manier daeraen v(er)dient f 9:—:—

Noch een tekening gemaect op de

Romeynse orden e(nde) daaraen verdient f 6:—:—

Noch een dito na de Dornese (of Doriese?)

order getekent f 5:10:—

somma f 32:10:—

ondertbt. u Ed W'd Justus Vingboons

Het enige werk in Nederland, dat bekend is van Justus Vingboons, is het Trippenhuis. Het zou buitengewoon interessant zijn als ooit nagegaan kon worden of één van deze voorstellen voor verbouwing uitgevoerd is, ook al zou Justus het werk in regie hebben gegeven aan zijn broer Philip. De vele betalingen aan Philip maken duidelijk dat hij zeer nauw bij het werk betrokken was, als hij dan niet het ontwerpen van zijn broer overgenomen had, dan had hij toch het bouwkundig toezicht. Het Trippenhuis, enkele jaren eerder klaargekomen, in 1662, is het monumentaalste grachtenhuis van Amsterdam; het zal zeker een geweldige indruk hebben gemaakt. De voornaamste werken van Philip en het Trippenhuis zijn o.a. in 1648 en 1674 uitgegeven, gegraveerd door een derde broer, Johannes (zie ook I. H. van Eeghen, „De familie Vinckboons-Vingboons”, *Oud-Holland* 67 (1952), 217-232).

Het is hoogst eigenaardig dat er over drie bogen over de breedte van het toneel gesproken wordt, moeten we denken aan één grote (proscenium)boog en twee bogen met een vast verschiet terzijde, waarachter dan coulissen werden opgesteld? Stonden Thalia en Melpomene voor die zijbogen? (In elk geval behouden de twee godinnen tot 1772 een boog- of nisvormige achtergrond). En van wat voor soort schermen is hier sprake

⁴⁰ De Cockpit was weldra verlaten na een opknopbeurt in 1660.

⁴¹ Grote dank ben ik verschuldigd aan professor Hellinga die mij inzage heeft verleend in het kaartstelsel van het Instituut voor Neerlandistiek waarin ik

de gegevens van de eerste twee bijlagen uit de moeilijk toegankelijke bankrekeningen van het weeshuis heb aangekomen, en aan de staf van het instituut voor zijn hulp bij ontcijfering, transliteratie en verklaring van de archivalia.

ke? Het feit dat ze volgens drie orden worden ontworpen doet nog aan het oude, zo sterk door de architectuur bepaalde systeem denken, waarbij pilasterstellingen als kader voor schermen dienden, terwijl we in deze tijd toch eerder aan het meer door de schilderkunst bepaalde coulissensysteem mogen denken.

In maart 1665 komt er dan weer een betaling aan Philip. Omdat deze post twee keer teruggevonden wordt hebben we hierin een aanwijzing dat Philip ook ander werk voor de Regenten deed, hetzij aan het Weeshuis zelf, hetzij aan het overige bezit aan onroerend goed. De tweede keer komt er namelijk een bedrag bij dat misschien voor iets anders is.

nr. 168, van 14 maart 1665:

Betaelt aen Philippe Vingboons | Architect voor Sijn diensten | Vacatien, caerten Volgens Sijn Rekening
f 188:11:—

En in nr. 184, van maart 1665:

Philips Vingboons architect quam vant Weeshuis
f 29:10—

d'Zelve van Schouburgs Vacatien f 188:11—

f 218:1

Verder zijn er nog betalingen aan een „frans Tooneelmeester“ die kennelijk assisteerde bij de toneelinrichting, en tegelijk met het betalen van de achtste en zestiende penning over 1666 (in nr. 139: *Rekeningen ten laste van schouburgh te betalen* en idem: *Copia Vande Laetste Rek(eninge) met Claes henrixs Vereff(end)*) nog een kleine post aan Philippe Vingboons van 34 gulden en 10 stuivers.

De veranderingen aan de Schouwburg van 1637 zijn een enkele keer misschien wel ingrijpend geweest, zoals een post uit 1659 doet vermoeden: (nr. 168):

Den 5en Julij betaelt aen Claes Gerritsz mastekoper
f 38:8:— | *Voor 24 masten het stuck 32 stuivers gebeijt in 't pleijn* f 38:8:—

De omschrijving van de bak als „plein in schouburgh“ op de verbouwingstekening maakt het niet gemakkelijk de plaats van deze palen te vinden.

III

Onduidelikheden en misvattingen bij Wagenaar over de architect van 1637 en over de verbouwing in 1665. Vondel en Van Campen. Het borstbeeld van Frederik Hendrik

Het toneel dat ontstaan is door de verbouwing van 1664-1665, is geen lang leven beschoren geweest. Velen waren er niet erg tevreden mee, en we mogen aannemen dat het lang voor 1738 al weer verbouwd was. Deze vele veranderingen hebben de latere geschiedschrijvers parten gespeeld. Ze halen verschillende stadia door elkaar, en wanneer we vinden dat Wagenaar van een toneel zegt dat het onbeweeglijk is, moeten we uiterst op ons hoede zijn om deze kwalificatie op Van Campens toneel toe te passen, vooral als Wagenaar in dezelfde zin schrijft over het borstbeeld van Frederik Hendrik dat sinds 1632 (Wybrands, bladz. 46, die zich beroept op Van Lenneps Vondels Werken, III, 862; Worp, bladz. 50, die Ungers Vondel aanhaalt, schrijft

1630) het toneel versierde. G. Warnars en P. den Hengst in hun *Historie van den Amsterdamschen Schouwburg* (1772), menen — in tegenspraak met wat we nu gevonden hebben — dat het „gantsche Gebouw gesloopt“ is en naar de „Italiaansche wyze“ herbouwd, dan zeggen ze voorzichtig: „Niets meent men dat van het oude Toneel is blyven staan dan alleenlyk de Beelden van Melpomene en Thalia, die den Voorgond ter wederzyde versieren“, maar ze weten wel precies en in overeenstemming met de bankrekeningen van ca 1665 de kosten ad 36 663 gulden, 18 stuivers en 8 penningen te geven, (bladz. 16).

Jan Wagenaar in zijn *Amsterdam in zyne opkomst* . . . (8ste stuk, 1765, bladz. 742 e.v.) schrijft: „De Raad, Claas of Nicolaas van Kampen, die ook Regent van 't Weeshuis, en niet onbedreeven in de Bouwkunde was, hadt het opzigt over het bouwen. Het Tooneel, welk onbeweeglyk, en met fraai beeldwerk, en, onder anderen, met een gelauwerd beeld van Prinse Frederik Henrik (i), versierd was, stondt toen in 't zuiden van 't gebouw, waar nu de veertien stuiversplaats is. De kosten der herbouwinge beliepen, in alles, negen en twintig duizend een honderd drie guldens en eenige stuivers (k)“. (i) verwijst naar „Vondels Poëzye, 1 Deel, bl. 330“, (k) naar het Recueil der Documenten van het Weeshuis, f. 146. Maar nu de naam van Vondel gevallen is, wordt duidelijk waar de schoen wringt. Alles wat Vondel ooit aan Jacob heeft kunnen wijden is een vierregelig versje „Op Jacob van Kampen, Heer van Randenbroeck, Bouwmeester en Schilder“: „D'Aertsbouheer, uit de stam / Van Kampen, rust hier onder, / Die 't raedthuis t'Amsterdam / Gebout heeft, 't achtste wonder“. Maar Nicolaas van Campen krijgt als Raadsheer bij de opening van de Schouwburg 26 regels en bij zijn dood nog eens zes; het eerste is zo ingekleed dat er gemakkelijk verwarring ten aanzien van wat wij nu het auteurschap noemen zou kunnen rijzen. Ik citeer een paar regels: „Wy bootzen 't groote Rome na in 't kleen, / Nu Kampen bezigh is met bouwen, / En na den hemel vaert met hout en steen“. en: „ . . . daer groeit ons Amsterdamsche jeughd, / Die in haer schick den bouwheer prijzen: / Zoo dat zijn naem, op 't schatren van haer vreughd, / Tot in den boogh om hoogh koomt rijzen, / En stuit 'er op, en barst ten venstren uit“.

Van Lennep in zijn Vondels Werken, III, bladz. 862, dateert het gedicht „Inwyng van 't gelaurieerde PRINCEBEELT op den Schouwburg“ op 1632, in het gedicht zelf komt het woord „schouwburg“ niet voor, wel een aanduiding van een hoge toneelopbouw: „Dees hooge speelstellaedje / Zie 't Heldenhoofd gehult met 's Hertogen Bosschaedje“.

Wagenaar heeft gelijk met zijn vermelding van de plaats van het toneel: toen hij schreef lag inderdaad de veertien stuiversplaats in het zuiden. Wagenaar vervolgt: „De Academie, die nu den naam van *Schouwburg* kreeg, werdt, op den derden January des jaars 1638 (l), [dat is dezelfde noot als k] ingewyd, met een nieuw Treurspel van den Digter JOOST VAN VONDEL, *Gysbrecht van Aemstel* genaamd. Schout, Burgemeeste-

ren, Schepenen en Raaden vereerden 't Schouwspel met hunne tegenwoordigheid. Maar in 't jaar 1664, werd het gantsche gebouw wederom gesloopt, en aan den nieuwen Schouwburg, die nog staat, op den 24 Maart des gemelden jaars, de eerste steen gelegd, door de digteres *Maria Vos*, Dogter van den bekenden Digter *Jan Vos*. Het Tooneel werd, sedert, [mogen we in dit sedert een aanwijzing vinden dat het toneel van 1665 niet die Proteïsche beweeglijkheid had, die men wel wenste?] beweeglyk gemaakt, naar de Italiaansche wyze, zynde, zo men meent, van het oud Toneel, alleenlyk de beelden van Melpomene en Thalia, die den voorgrond, ter wederzyde, versieren, nog overgebleeven. Doch deze verandering, die zes en dertig duizend, zes honderd drie en zestig guldens agttien stuivers en agt penningen gekost hadt (recueil der Documenten van het Weeshuis f 148) werd, by sommigen, voor eene verslimmering van 't gebouw aangezien (A. PELS Gebruik en misbruik des Toneels, bl. 15). In laater tyd, en zelfs voor weinige jaaren, zijn 'er ook nog verscheiden veranderingen en verbeteringen gemaakt aan de Schouwplaats. En terwyl wy dit schryven, in den Zomer en Herfst des jaars 1765, worden 'er merkelyke veranderingen gemaakt in 't voorgebouw, welk, naar de Voorplaats toe, uitgetimmerd wordt'.

IV

De grootte van het terrein van 1637. Arbitrage bij een geschil

Wybrands verwijst op blz. 69 naar zijn bijlage A op bladzijde 217, waar hij vijf stukken uit het archief opnoemt (die ik verder met Wybrands 217, 6 tot en met Wybrands 217, 10 zal aanduiden), die hem doen spreken van vijf bij zeventig voet en nog wat. De stukken die aanwezig zijn in het Archief van het Burgerweeshuis, nr 139 (oud) geven inderdaad alle aanleiding om te denken dat bij een oorspronkelijk per vergissing bepaalde lengte van 70 voet na enige strubbelingen inderdaad nog 5 voet gevoegd zijn. Ik vermeld hier niet — evenmin als ik elders gedaan heb — uit welk omslag de stukken komen, zo groot is nr. 139 nu ook weer niet, en de opschriften op de omslagen wijzen in verkeerde richtingen (ze hebben voor de stukken van 1637 en later vermeldingen als „betreffende het Schouwburggebouw voor de brand van 1772“).

Allereerst het achttiende-eeuwse stuk *Schouwburg Grond Eijgen*, al eerder vermeld in noot 38, dat een opsomming schijnt te zijn van de akten die toen in het archief waren. Hierin vinden we de quitantie van Wybrands, 217, 8 vermeld: *quijtschelding door Paul du Prijs ten behoeve van 't Wees en OudeMannenhuijs voor Schepenen alhier gepasseert, van een agter Erfje gelegen op de W^t Zijde van de Keijzersgragt aan de N^t Zijde van de academie, breed 5 en lang omtrent 70 v^t, daar lendenen van Zijn de voorz. academie aan de Z: Zijde en den verkoper aan de N^t Zijde, Sreckende voor van des verkopers agterwoning tot agter aan de Erven van de princegragt: 28 Julij (van 22 Julij is 28 Julij gemaakt). Achter de laatste regel is een noot toegevoegd: *de uijtspraak van de voor(schreven) 5 voet(en) Erfs. in dato 6 Maart 1637. Slaat dit**

op de verkoopakte van 6 maart 1637 en mogen we daarin Wybrands 217, 6 zien? De akte van die datum luidt, afgezien van de gewone formuleringen:

a. . . . *zekere vyff voeten erfs, gelegen aende Noortzyde vande Accademi, te meten uyte grond ofte muur vande voors(chreven) Accademij, ende dat strekkende vande huysinge van(de) voorn(oemde) de Prys tot aent eynde van zijn erfve, deurgans vyf voet vande Accademij voorn(oemd). Voor de somme van Achthondert gul(.)dens, te betalen op Maye eerstkomende neffens de behoir!(ijcke) Opdracht. De Regenten zullen dese vyf voeten erfs mogen aenvaerden, alst haer gelegen zal komen, mits eerst de zelvige tot haren kosten met een houten schutting afschietende vant erff dat du Prijs blyft behoudende, om t' zelvige te bevyden vanden overloop der hayers, Metselaers en ander ongemack. Ook zullen de Regenten t'haren kosten versetten den Regenwaters back vant' voors(chreven) gekochte erff op het erff dat du Prys blyft behoudende, en van gelycken repareren al wat zy aent huys van du Prys komen te breken. Getekend door Jan maertsz en Ysbrant Hem.*

Hierin is nog slechts sprake van f 800.—. Weldra ontstaat dan onenigheid over de noordmuur die regenten gaan optrekken, het wordt een gemene muur en Du Prix krijgt f 100.— erbij; bovendien klaagt zijn huurder over het ongemak en moet ook daarvoor wat betaald worden. Het stuk is van drie jaar later, vóór mei 1637 is kennelijk al ruzie ontstaan die de betaling voor het reepje grond zolang opgehouden heeft. Misschien is dit Wybrands, 217, 7, gezien zijn formulering *Contract . . . bebelzende eenige zaken, bij den verkoop in acht te nemen. 6 Maart 1637*. De rekening is een opsomming van posten, die tenslotte op elfhonderd guldens uitkomt:

b. A^o 1637: *adij 6 meert Vercoft aende E regenten soo Van t'wees als oude mannen huis 5 voeten erfs gelygens opdekeijzers gragt naest d'Academie Volgens d'witspraeke Van goede mannen coniant te betaelen Voor de somme van acht hondert guldens f 800.—:*

Voor 3 jaeren interest terekenen tot den 6 Meert 1640: a 6¹/₄ per(cent) f 150.—

betaelt aan s^r(?) Jan haen die in myn huis woonde neffens dacademie voor alle de Incomodatie vuylicheyd soo over heijen metselen graven als mede over 't missen vande 5 voeten erfs som(m)e van f 35.—

aen syn dienstmaecht tot een v(er)eeringe gegeven f 15.—

f 1000.—

Vorder soo hebbe de E regenten vergunt en(de) toegelaeten op hunne v(er)soeck 20 voeten rontsomme mijn achter saet(en) bun 4 duijmen beneffens de mijne te Laeten betimmeren en(de) met eenen gemeenen muer op te trecken — Als meede den wittersten gront laeten op trecken vande muer staende annex mijn erve op de Voors(chreven) 5 voeten lang 74 voeten waer vooren mijns oordeel (ond(er) Correctie) niet mjnder kan toegelejt werden dan f 100.—

soma f 1100.—

de ondertekening luidt: *v Ed w p du prijs.*

Saeten betekent hier „land”, „grond”. Blijkens de verbouwingstekening was de Schouwburg 64 voet 6½ duim breed, als het erf 65 voet breed was, dan schoot er inderdaad nog zo'n 4½ duim over. Is hier al sprake van de vijf voet achter de zeventig, waarover verschil van mening ontstond? Als men toen, in 1637, dacht dat de hele strook 70 voet lang was, en nu dat zij 74 voet telde, en ik interpreteer „rontsomme” als „in het vierkant”, dan klopt dat met het vermenigvuldigen van vier met vijf.

V

Regeling aangaande de noordmuur. Strubbelingen over de zuidmuur

De Regenten, die blijkbaar in 1637 met grote voortvarendheid te werk gingen, hebben daarbij op de koop toegenomen dat ze onenigheden zouden krijgen met de eigenaars van de belendende percelen. De al eerder aangehaalde 18de-eeuwse schrijver, die 12 feb. 1740 in plaats van 1640 noteert, noemt f 1200.—, wellicht heeft Wybrands van hem de informatie over dit bedrag. (De alinea begint *acte van bovengem: du Prijs, waar bij hij bekend voldaan te zijn van bovengem: 5 voeten erfs ter Somma van f 1200.— met belofte dat de 2 couzijns . . . etc.*).

Het stuk van 12 februari 1640 in nr. 139 zegt erover: (Wybrands 217, 9 en kopie 217, 10) (De regenten etc. hebben mij voldaan) *vande vijff voeten erfs, gelegen aen(de) noordsijde vande Academij, breders vermogens 't contract en(de) de uijtsprake van ijsbrant Hem en(de) Jan Marisz als goede mannen in date vij martij a(nn)o 1637: Soo ist dat ick hebben beloofst gelijk ick belove mits desen, dat ick de Twe casijns en(de) de vordere lichten en(de) gaten commende inde muer vande voors(chreven) Academij naest mijn erve, sal laten blijven in allen schijn de zelve in de voors(chreven) muer staen. Sonder dat ick dezelve casijns ende lichten, soo lang ick eijgenaer van mijn erf ben, sal mogen betimmeren, ofte een schutting daer voor op halen. Mits dat de Regenten buiten Voor de*

twe casijns sullen doen maken houten schuijne kisten: en voor de onderste gaten, houte sporten ofte traliën, op dat ter geen katten of bonden door komen. getekend Paul du Prijs. Maar dan is er nog iets ondergeschreven: . . . voor de onderteijkeningh belove ick onderge(schrevene?) dat ick noch mijne nasaten de bovengescreven lichten in 't geheel of deel ter eeuwigen dagen, buiten timmeragie niet en sal mogen v(er)blinden of belemmeren. p du prijs. Allicht dat voor deze belofte nog f 100.— extra is betaald.

We horen dan niets meer over de noordmuur, maar over de zuidmuur breken herhaaldelijk tussen 1637 en 1688 ruzies uit. De regenten doen van alles: ze betalen precario voor lichten en ankers in de muur, ze beloven vrij toegang aan de bureu, maar als tenslotte de muur nog overhelt ook, laait de strijd hoog op, het komt zelfs tot gijzeling van een van de partijen. Omstreeks 1680-1681 is er een procedure met de executeurs van het testament van Elbert Joosten den Uyl over de zuidmuur; er is een verzoekschrift (van 1688?) aan burgemeesters, om de regenten te willen *ordonneren haer overhangende muur te regten, en te stellen volgens de keuren deser stad, op dat sy supplianten ook u Ed: Agtb: vonnissen kunnen voldoen*, en een stuk van 3 november 1682 dat drie feiten, waarvan de laatste twee grievende, opsomt: *dat de suydermuur naest het erf van Elbert Joosten op uiterste gront, dat de ligten in deselve gestelt buiten de keur en dat er amkers buiten deselve muur waren uytsteekende*. Nu was al eens overeengekomen (op 29 november 1642, kopie van de akte in nr. 139) dat deze lichten en ankers „mochten staan precario”, en de zaak was zeker niet zo hoog opgelopen als de regenten in 1637 of 1665, zoals voor de andere muur, een sluitende en voortdurende oplossing hadden gevonden, in plaats van op een methusalemische leeftijd van de bureu te hopen toen ze hun vrij toegang beloofden: (in 1666, vrij toegang voor) *Jan en Cornelis root, gebroeders en haer huysvrouwen gedurende beurluyder leven*.

LITERATUUR

Ben Albach, *Duizend jaar toneel in Nederland*, Bussum 1965.

Atlas van de Stad Amsterdam (R. Ottens, P. Yver, J. Smit, F. W. Greebe, A. van der Kroe en J. C. Sepp), Amsterdam 1767 e.v.

A. G. H. Bachrach, *Sir Constantine Huygens and Britain 1596-1687*, Londen en Leiden 1962.

F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Verona-Vicenza 1952.

C. Barlaeus, *Blijde Inkomst der alldoorluchtigste Koninginne Maria de Medicis t'Amsterdam*. Vertaelt uit het Latijn des hooghgel. heeren Kasper van Baerle. Amsterdam 1639.

O. D(apper), *Historische Beschrijvingh der Stadt Amsterdam*, Amsterdam 1663.

T. van Domselaer, *Beschrijvinge van Amsterdam*, Amsterdam 1665.

J. H. Emck, *Perspectief*. R. Jellema, M. C. A.

Meischke, J. A. Muller, *Bouwkunde*, IV, 5de dr., afd. F., Delft (1964).

M. Fokkens, *Beschrijvinge der wijdt-vermaarde Koopstadt Amstelredam*, Amsterdam 1662.

Katharine D. H. Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1959.

Katherine D. H. Fremantle, „The Open Vierschaar of Amsterdam's Seventeenth-century Town Hall as a Setting for the City's Justice”, *Oud Holland* (1962).

Bamber Cascoigne, „Shuffling the Schouwburg Scenes”, *Theatre Research*, 9 (1968), nr. 2.

S. J. Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, diss. Würzburg 1938.

S. J. Gudlaugsson, *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten*, Den Haag 1945.

S. J. Gudlaugsson, „Jacob van Campens Amsterdamse schouwburg door Hans Jeurriaensz van Baden uitbeeld”, *Oud-Holland* 66 (1951), 179 e.v.

- W. Gs. Hellinga, *Rembrandt fecit 1642*, Amsterdam 1956.
- W. Gs. Hellinga, „La représentation de „Gijsbreght van Aemstel” de Vondel”. *Le lieu théâtral à la renaissance*, Parijs 1964, 323 e.v.
- Historie van den Amsterdamschen Schouwburg, met fraaije afbeeldingen* (G. Warnars en P. den Hengst), Amsterdam 1772.
- W. M. H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamsche Schouwburg van 1637 = Verhandelingen der Kon. Ned. Akademie van Wetenschappen*, afd. Letterkunde, N.R., LXXIII, nr. 3, Amsterdam 1967.
- B. Hunningher, „De Amsterdamsche Schouwburg van 1637, type en karakter”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 9 (1958).
- B. Hunningher, *Het Toneel in de Amsterdamsche Schouwburg van 1637 = Mededelingen der Kon. Ned. Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde, N.R., XXII, nr. 4, Amsterdam 1959.
- B. Hunningher, „A Baroque Architect Among Painters and Poets”, *Theatre Research*, 3 (1961), nr. 1.
- G. Kalff, „De Letterkunde en Het Tooneel”, *Amsterdam in de zeventiende eeuw*, Den Haag 1901-1904, III.
- J. H. Krul, *Minne-Spiegel ter Deughden*, Amsterdam 1639.
- J. H. Krul, *Pampiere Wereld*, Amsterdam 1644.
- P. Leendertz, „Rembrandt's Faust en Medea”, *Oud-Holland* 41 (1923-1924).
- Van Lennep, *Vondels Werken*, III, Amsterdam 1857.
- A. Pels, *Gebruik, én Misbruik des Tooneels*, Amsterdam 1681.
- G. Schöne, „Les traités de perspective, sources historiques du théâtre”, *Theatre Research*, 3 (1961), nr. 3.
- F. Stark, *Architectuur-perspectief (Netvlies-theorie) Nederlandsche bewerking door Sypko Bosch*, Amsterdam, z.j.
- J. Summerson, *Inigo Jones*, (London) 1966.
- E. Viollet le Duc, *Histoire d'un Dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Parijs z.j.
- J. Wagenaar, *Amsterdam in zijne opkomst, aanwas, etc.* Amsterdam 1760-1767.
- A. W. Weissman, „Jacob van Campen” II, *Oud-Holland* 20 (1902).
- Glynne Wickham, „The Cockpit Reconstructed”, *New Theatre Magazine*, 7 (1967), nr. 2.
- N. Wijngaards, *Jan Harmens Krul*, Zwolle 1964.
- J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het 10oneel in Nederland*, Groningen 1904.
- J. A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen Schouwburg 1496-1772*, Amsterdam 1920.
- C. N. Wybrands, *Het Amsterdamsche Tooneel van 1617-1772*, Utrecht 1873.
- Filips von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam*, Amsterdam 1664.

SUMMARY

A MANNERIST THEATRE BY A BAROQUE ARCHITECT

Some definitions emphasize the stern character of Early-Baroque architecture which appears in Holland first with Jacob van Campen in the second quarter of the Seventeenth Century. Differences between Mannerist and Baroque architecture. In Italy Peruzzi, Vasari and Buontalenti were Mannerist architects who occupied themselves with the theatre. The work of Palladio is also in many aspects mannerist, e.g. in the amount of arches and perspective-streets (five in all) in the Teatro Olimpico.

A strong gothic tradition played a great role in Dutch and English Mannerist architecture, and there were influences of Flemish architects and painters. Baroque architecture in England and Holland started some 50 years later than in Italy with Inigo Jones and Jacob van Campen. The old drama tradition, the “Rederijkers” in Holland, had a strong influence on the stage. Even Inigo Jones and Jacob van Campen had to build Mannerist theatres, the Cockpit theatre (1630) and the Schouwburg (1637) respectively. See for the Cockpit the article by Glynne Wickham in *New Theatre Magazine*, Vol. 7, nr. 2 (and for a presumably earlier theatre design by Jones Rowan's

article in *New Theatre Magazine*, Vol. 9, nr. 3, Summer 1969). There are striking resemblances between the two theatres and the author sees the Cockpit influencing Jacob van Campen rather than influence of Italian theatre-plans.

Illustrations 1, 2, 3 and 4.

A special feature of the plays by the “Rederijkers” and even by Vondel, Holland's most Baroque poet, were the so-called “Vertoningen” or “Figuren”, *tableaux-vivants* representing special episodes from the plays. Those “Vertoningen” were used independently as a kind of decoration, e.g. when Maria de Medici visited Amsterdam in 1638. As some of them were performed a second time in the Schouwburg they provide useful information about the use of flats in the Schouwburg. Ill.6 represents such a “Vertoning”: the compartment is very shallow (the “Figure” does not move), we observe the flats before the side-walls with their depth-suggesting pillars and arches, really the direct fore-runners of the perspective paintings on wings used at the Schouwburg after its conversion of 1665. Rembrandt drew a series of actors playing their parts in Vondel's *Gijsbrecht van Aemstel*, the first play

to be performed in the Schouwburg, when it was not yet completely finished. May be he recalled the Schouwburg in this state when he made the famous Medea-etching (ill. 7). The big arched windows perhaps give us the key to the mystery of the strong illumination of the two flats with perspective vistas represented on Savry's engraving (ill. 3).

Mr. Hummelen of Groningen University has published a study in which he has tried to reconstruct the stage of the Schouwburg with the help of the engravings found in first editions of plays performed on this stage. The author is not quite happy with his method and doubts the value of his results. Most of the prints lack craftsmanship and Mr. Hummelen fails to make clear why he attaches more accuracy to one than to the other. Part III deals with his arguments at some length. The illustrations 8, 9 and 10 are reproduced to confute his method. On these engravings we see, as well as on his illustrations, elements of the stage of the Schouwburg. But the last two are from a play that most probably was never performed at the Schouwburg and the first engraving was made in 1634, three years before the building of the Schouwburg.

Savry uses, to convey a sensation of space, a method of perspective with projection upon a bent surface, comparable with a wide-angle camera. There is no evidence that the four documents (ill. 2, 3, 4 and 5) are contradictory. The American photograph of the Van Baden painting shows a symmetrical centre of the stage that has been cut off from the Utrecht photograph Mr. Hummelen uses.

If one wishes to compare the Schouwburg with an Italian theatre one will find that the decoration uses the two systems of superposition of pilasters and of the giant order in the reverse way as Scamozzi does in his theatre at Bibiena. The Schouwburg bears more resemblance to contemporary Amsterdam churches with timber interiors.

Most probably flats were used, perhaps pivoting in a frame that suited the irregular silhouette between the pilasters.

Since the publications of Wybrands (1873) and Worp (1920) it has been a convention to consider the plan of the Schouwburg of 1772, after a series of conversions, as the plan of 1665. This is an error.

Between 18th century papers in the City Archives of Amsterdam are kept a rough plan and a section (ill. 11 and 12) which I take to be drafts for the conversion of 1665. One wall was opened up over 36 feet only, the remainder acting as a proscenium arch for a stage of about 66 feet in depth that was built in the former garden. It was said to be "in the Venice manner", probably with wings. Thus this Baroque stage was in everything the opposite of the old one with its depth of 20 feet and its width of 50 feet. The architect was probably Philip Vingboons, noted for his elegant Amsterdam houses, perhaps with the help of his brother Justus Vingboons.

One more thing to note is that there have been continuous (small) redecorations. The appendices show payments during the whole period of the first Schouwburg's existence.

BOEKBESPREKINGEN

László Gerö, *Ungarische Burgen*, Gyoma 1969, 46 bladz. tekst, 1 kaart, 128 afb.

Wie zich wilde oriënteren met betrekking tot de middeleeuwse kastelen van Hongarije, was tot voor kort in hoofdzaak aangewezen op het in 1958 verschenen tweede deel van Bodo Ehardt's *Der Wehrbau Europas im Mittelalter*. In het afzonderlijk gebonden tweede stuk geeft deze schrijver in circa 25 bladzijden een overzicht van de Hongaarse burchten; de verhandeling is rijk geïllustreerd met plattegronden, schetsen en enkele foto's. Wie er van op de hoogte is, dat Bodo Ehardt al vele jaren geleden stierf zonder zijn levenswerk voleindigd te hebben en de uitgave verzorgd werd door de erfgenamen van zijn wetenschappelijke nalatenschap, vroeg zich wel eens af, of de tekst wel als up to date mocht worden beschouwd. Vooral, wanneer een blik op de rijk voorziene literatuurlijst duidelijk demonstreert, dat de materiaalverzameling in hoofdzaak voor de Tweede Wereldoorlog had plaats gevonden.

Zeer weinigen wisten daarenboven nog de weg te vinden tot de andere, schaarse bronnen van informatie: het Bulletin van het Intern. Burgen-Institut (I.B.I.) en het orgaan van de Deutsche Burgenverein. In de nrs 14, 22 en 24 (1961, '66 en '68) van het Bulletin van het I.B.I. heeft de architect ir. László Gerö korte artikelen over de ontwikkeling van het Hongaarse kasteel en een uitvoerig bericht over de restauraties en consolidaties gepubliceerd. Vooral na de oorlog is in dit opzicht een grote activiteit ontplooid. Ook in het tijdschrift van de Deutsche Burgenverein *Burgen und Schlösser*, 1969, I, heeft Gerö de conservering uitvoerig behandeld.

Vanzelfsprekend is in het tijdschrift van de Hongaarse Monumentenzorg heel wat materiaal te vinden; dit echter bleef voorbehouden voor de weinigen, die voldoende kennis van het Hongaars hebben. Het valt te betreuren, dat het Westen zo weinig op de hoogte kwam van de ontwikkelingen in Hongarije. Er vallen daar opmerkelijke zaken te constateren. Zo komt een restauratie of consolidatie in Hongarije als regel tot stand door samenwerking van een team; de architect krijgt een archeoloog toegevoegd en soms staat een soort driemanschap borg voor een goede en juiste restauratie: de architect, de archeoloog en de kunsthistoricus. De weerschijn van deze situatie is trouwens wel terug te vinden in de artikelen, gepubliceerd in de Bulletins van het I.B.I.

László Gerö heeft de resultaten van zijn waarnemingen en studies tenslotte samengevat in een mooi uitgevoerd boekwerk, verlicht met vele foto's en tekeningen, getiteld *Magyar Várak* (Budapest 1968). Vanzelfsprekend wederom in het Hongaars geschreven en helaas zonder résumé in een van de West-Europese talen. Toch valt er, met Bodo Ehardt er naast, wel mee te werken.

Ongetwijfeld heeft Gerö — die in het Westen geen onbekende is — begrepen, dat hij de deur naar West-Europa zelf een beetje diende open te zetten. Hij heeft dat gedaan door in 1969 een plaatwerk *Ungarische Burgen* te laten verschijnen. Naast de Duitse bestaat er ook een Franse en een Engelse editie.

Het boekje bevat een inleiding over de ontwikkeling, een kaart met aanduiding van het type en de globale ligging van de besproken kastelen en korte beschrijvingen der afbeeldingen. Het zijn er dertig van de ongeveer 140, die hetzij goed geconserveerd, hetzij als ruïne deel uitmaken van de Hongaarse monumenten.

Vanaf omstreeks 1950 staan de kastelen in de bijzondere belangstelling van de Monumentenzorg en elk jaar wordt er veel gedaan voor herstel en behoud van bestaande kastelen en bouwvallen. Gerö ziet de belangstelling voor de kasteelruïnes vooral als een gevolg van de herstelwerkzaamheden aan de in 1944/45 zwaar beschadigde koningsburcht in Buda. Na de puinruiming was men begonnen met groots opgezette onderzoekingen naar het middeleeuwse kasteel. De vondsten waren van groot belang en reeds in 1948 begon men plannen uit te werken voor de conservering van de blootgelegde overblijfselen. Onder gebruikmaking van het bewaard gebleven muurwerk heeft men sinds 1950 steeds gewerkt aan de wederopbouw van de middeleeuwse burcht. Door het zoeken naar analogieën werd de studie van de nog bestaande ruïnes sterk bevorderd. Het mag na dit alles geen verwondering baren, dat de vele nieuwe gegevens aanleiding hebben gegeven tot nieuwe inzichten in de bouwgeschiedenis. Het beeld, dat Gerö van de middeleeuwse koningsburcht Buda geeft, wijkt dan ook sterk af van datgene, wat Bodo Ehardt ons voorschotelde.

Het uitsluitend recht van de koning om burchten te bouwen — het regaal — werd door de Hongaarse vorsten even streng gehandhaafd als door bijvoorbeeld de koningen van Engeland.

Pas na de Mongoolse invasie van 1241-'42 stond koning Bela IV zijn machtige edelen toe zelf kastelen te bouwen. De grote bouw golf begint daardoor eerst omstreeks het midden van de 13de eeuw. Dientengevolge dateren de oudste overblijfselen dan ook op een enkele uitzondering na uit die tijd.

Gerö onderscheidt zich van vele „castellologen” door een uitermate nuchtere kijk op de dingen. Hij schrijft inzichten neer, die bij velen op weerstand zullen stuiten, maar die andere vakgenoten met genoegen zullen onderschrijven. Hier volgt één van zijn opmerkingen: „Die Zeitbestimmung nach den Baustilen — wie es bis in die jüngste Vergangenheit üblich war — ist bei den Burgen irreführend”. Een ander heilig huisje, dat Gerö glimlachend achter zich laat: „Viele sind der Meinung dasz sich die europäischen Burgen aus dem römischen Castrum entwickelt haben, einen direkten Zusammenhang zwischen jenen römischen Militäranlagen und den quadratischen Festungen des Flachlandes voraussetzend...”. Hij geeft vervolgens enkele tegenargumenten ter overdenking.

De auteur ziet geen termen voor een eigen, speciaal Hongaarse vormgeving. De kasteelbouw is ook hier een loot van de zware Europese stam, die hoofdzakelijk in Franse bodem wortelt. Voor de 16de eeuw wordt dat ook in het oude Hongarije anders; het zijn dan de Italiaanse krijgswaarkundige ingenieurs, die de toon aangeven. Het Turkse gevaar noodzaakte trouwens tot grote inspanningen. Na de nederlaag der Turken voor Wenen in 1683 gelukte het, deze steeds verder terug te dringen. In 1686 kwam Buda weer in westerse handen. Bij de vrede van Karlowitz (1699) geven de Turken hun Hongaars bezit op. Van toen af hadden de fortificaties geen functie meer en begon hun verval. Maar reeds het einde van de 16de eeuw, wanneer de scheiding tussen versterkt landhuis en vesting een feit wordt, geeft het eindpunt van Gerö's tocht door de ontwikkelingsgeschiedenis.

Het werkje blijkt in de eerste plaats als plaatwerk bedoeld en daarmee als opwekking tot nadere kennismaking. Men zoekt derhalve tevergeefs plattegronden van de besproken kastelen. De platen zijn soms wat zwart uitgevallen; wellicht een gevolg van een artistiek verlangen naar zware contrasten. De meer documentair ingestelde beschouwer zou verschillende afbeeldingen misschien wat minder emotioneel wensen! Voor wie zich dieper met het middeleeuws kasteel in

Hongarije wil bezighouden, vormt *Magyar Várak* een onontbeerlijke completering.

J. G. N. RENAUD

Friedrich Gorissen, Ludwig Jupan von Marburg, Rheinland Verlag, Düsseldorf 1969, Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 13.

De Kleefse stadsarchivaris Friedrich Gorissen bijvert zich zeer om de sculptuur in het gebied van de Nederrijn grotere bekendheid te geven. In 1963 organiseerde hij een tentoonstelling van Kleefse beeldhouwwerken te Kleef. In 1965 volgde een tweede tentoonstelling, ditmaal in Grubbenvorst en Nijmegen. Thans traden de zogenaamde Meester van Varsseveld en Kersken Woyers, genoemd Van Ringenberg, voor het voetlicht. De Meester van Varsseveld identificeerde hij met Arnt van Kalkar of Arnt van Zwolle, terwijl Kersken Woyers zijn bescheiden oeuvre aanzienlijk zag uitgebreid, zij het op dubieuze wijze. De herinnering aan beide manifestaties wordt levend gehouden door goed doorwrochte en welgedocumenteerde catalogi.

Dit jaar verscheen er een derde grote publikatie van zijn hand, ditmaal gewijd aan een meester, die tien jaren lang in Kalkar werkzaam was, Ludwig Jupan.

Gorissen wordt in zijn rusteloos speurderswerk dapper terzijde gestaan door een werkgroep van leerlingen, die zijn moeizame taak verlichten en hem tevens als klankbord kunnen dienen. Hij houdt ervan om sensatie te verwekken. Daar is niets op tegen, mits het wetenschappelijk fundament maar sterk genoeg is. Zijn nieuwste werk over meester Ludwig beantwoordt stellig aan deze voorwaarde, zodat wij ons zeker kunnen verheugen over deze knuppel die hij in het Nederrijnse hoenderhok geworpen heeft. Zijn werk betekent een slag voor degenen, die de rijke sculpturensembles in de Sankt Nicolaikerker te Kalkar bij uitstek als producten van de Nederrijnse of zeer speciaal Kleefse ateliers beschouwden. Een belangrijk deel van de in de kerk aanwezige beeldhouwwerken komt nu op naam te staan van een Hessische meester. Gorissen doet de taak, die hij zich heeft opgelegd, steeds zeer grondig. Hij begint met een onderzoek van de naam en het land van oorsprong van de meester en zijn familie, zijn genealogie en bekende data uit zijn leven. Vervolgens behandelt hij de tamelijk lange periode, waarin Ludwig werkzaam was, namelijk van omstreeks 1475 tot zijn sterfjaar 1538. Dat tijdvak begint met zijn leertijd. Omstreeks 1485 werkt

hij als zelfstandig meester in Marburg, totdat hij in 1498 naar Kalkar geroepen wordt om de taak van de reeds in 1492 te Zwolle overleden meester Arnt over te nemen en tot een goed einde te brengen. Ruim tien jaar verblijft Lodewich te Kalkar, waarna hij naar Marburg terugkeert, daar nog menige opdracht krijgt te vervullen en in 1538 op bijna tachtigjarige leeftijd komt te overlijden. Na een korte bespreking van de geringe invloed van de meester op de Nederrijnse kunst en de enkele leerling van betekenis die hij heeft gehad, volgt een uitgebreide bronvermelding, die uit de beschikbare archieven geput werd.

Het tweede deel van zijn boek is eigenlijk een catalogue raisonné van het oeuvre zoals Gorissen dat ziet. In chronologische volgorde behandelt hij de gedateerde stukken, de ongedateerde en de beeldhouwwerken, die hij meent aan de meester te mogen toeschrijven. Deze catalogus bestaat uit vier delen: de eerste Marburger periode van omstreeks 1485-1498, de tijd te Kalkar doorgebracht, 1498-1508/09, de korte overgangstijd van Kalkar naar Marburg, van 1508-1510, en de tweede Marburger periode van 1510-1538. Daarna volgt nog een korte appendix, waarin een enkel werk wordt besproken van een zogenaamde leerling uit Goch. Niet minder dan acht registers besluiten deze belangrijke studie.

Over het geheel genomen is de figuur van Ludwig nu helder naar voren gekomen en kunnen wij ons een uitstekend beeld van zijn werk vormen. Natuurlijk blijven enkele onduidelijkheden bestaan. De overkomst van Ludwig uit Marburg naar Kalkar houdt direct verband met de moeilijkheden, die na de dood van Meester Arnt te Zwolle ontstaan waren. De provisoren van de O.L. Vrouwebroederschap te Kalkar hadden aan deze beeldhouwer, die in 1484 zijn atelier van Kalkar naar Zwolle verplaatst had, de opdracht verstrekt het beeldhouwwerk voor het hoogaltaar of passiealtaar te leveren. Uit genoten ontvangsten blijkt, dat Arnt in 1490 met zijn arbeid al een eind gevorderd moet zijn geweest. Maar in 1492 komt de meester plotseling te overlijden. Terstond laten de provisoren nu alle voltooide en onvoltooide beeldgroepen naar Kalkar overbrengen, waar zij in het stadhuis worden ondergebracht. Zes jaren verstrijken nu met het zoeken naar een nieuwe beeldhouwer. De pogingen Meester Raeb Lambert Lueten Soen uit Emmerik en daarna Evert van Monster met de voltooiing te belasten, leden schipbreuk. Wel voltooide een vroegere leerling van Arnt, Jan van Halderen,

in 1498 twee groepen in de predella: de Intocht in Jerusalem en het Laatste Avondmaal. De Voetwassing was reeds door Arnt zelf gebeeldhouwd, zodat de predella althans gereed was gekomen.

Het was nu de edelsmid en wijnhandelaar Peter van Rijseren uit Kalkar, die het initiatief nam Ludwig uit te nodigen naar Kalkar te komen. Daarna verloopt alles voorspoedig, zodat in het jaar van de eeuwwisseling het altaar voltooid en wel in het koor kon prijken.

Gorissen is er goeddeels in geslaagd het aandeel van Arnt en dat van Ludwig van elkaar te onderscheiden. Arnt werkt plastisch, meer in het driedimensionale, Ludwig houdt zijn figuren meer in reliëf en is veelal de man, die zorgde voor het landschap. Zijn typerende spons- of zwamachtige struiken en bomen met kronkelende stammen komen in zijn gehele oeuvre, ook het latere deel dat weer in Marburg ontstond, voor. Ludwig heeft volgens Gorissen zowel in het thema als in de compositie, zoals Arnt die zich voor ogen had gesteld, enige wijzigingen aangebracht. Hierdoor is het gehele altaarschrijn overvol geworden en kwam de architectonische achtergrond bijzonder in het gedrang. Het zal wel inderdaad zo zijn dat Arnt op de wijze van Rogier van der Weyden zijn groepen meer op de voorgrond had willen plaatsen om achterin de ruimte meer open te kunnen houden. Vele van de losse figuren zullen nog wel grotendeels door Arnt zelf ontworpen en uitgevoerd zijn, maar het lijkt mij wel wat hachelijk om nu, precies zoals Gorissen doet, uit te maken welk gedeelte daarvan van Ludwig en welk van Arnt kan zijn. Doordat het werk van Ludwig over het algemeen iets harder aandoet met scherpe draperieplooien, en dat van Arnt een veel vloeiender en soepeler karakter vertoont, kunnen wel sommige blokken zonder meer op naam van Ludwig worden gezet. Dit is allereerst het proefstuk dat hij voor zijn opdrachtgevers moest maken: Gethsemane, en verder zeker de Kruisafneming en de Graflegging alsook alle voorstellingen in de omlijsting (afb. 43, 115, 125).

Ludwig beeldhouwde daarna vermoedelijk in de jaren 1507-1508 de sculpturen voor het Mariaaltaar en de predellagroepen van dit altaar met taferelen uit het leven van Joannes de Evangelist. Het eigenlijke retabel bevat dus hoogtepunten uit het leven van Maria, maar in de predella worden bijzonderheden uit het leven van Joannes de Evangelist weergegeven. Dit is geschied omdat de altaartafel of mensa, waarop het retabel is aangebracht, onder het patronaat van Joannes

stond. Ook twee van de drie groepen van de predella van het voormalige Kruisaltaar, thans geplaatst onder het St. Jorisretabel, werden door Ludwig gebeeldhouwd omstreeks 1509-1510. Gorissen schrijft aan Ludwig zelf de Bewening en de Marteling van Erasmus van dit altaar toe, maar de Gregoriusmis aan een medewerker, die in het gebied van de Nederrijn inheems geweest moet zijn (afb. 230, 235, 241).

In Marburg wachtten Ludwig na zijn terugkeer nog grote opdrachten, waaronder die voor een Maria-altaar, een Elisabethaltaar, een altaar met Anna en de drie Maria's en een altaar gewijd aan St. Joris en Martinus. Hoewel door stijlvereenkomsten met het werk in Kalkar Ludwigs hand in Marburg goed te herkennen is, schijnt het toch dat Ludwig, eenmaal in Marburg teruggekeerd, zich moest aanpassen aan de smaak van zijn opdrachtgevers. Zijn gestalten vallen soms veel groter uit en zijn soms minder verfijnd. Het is de kracht van Gorissen, dat hij, steunend op archiefstukken en toegewijd met een goed rondziend ogenpaar, de persoon van Ludwig voor ons heeft weten te doen herleven, maar soms wil hij wel eens teveel onderzoeken, wanneer hij speurt naar bronnen, waaruit Ludwig zijn motieven geput zou hebben. Ook brengt zijn stijlkritisch onderzoek hem wel eens op gladde wegen. Ongetwijfeld zijn echter zijn kennis en eruditie bijzonder groot.

Er volgen nu een aantal kanttekeningen.

Blz. 63, 1ste kolom:

Bij de bespreking van de groep uit het Kalkarer Passie-altaar, de strijd om Christus' rok zonder naad, noemt Gorissen als het hem oudst bekende voorbeeld: het vechttafereel van de Meister von Schöppingen op zijn Soester altaar, ca. 1460. Hij vermoedt tevens een Nederlandse bron. Deze mening kan zeker juist zijn, omdat een dergelijk bloederig tafereeltje tevens voorkomt op een Noordnederlands passiepaneeltje in het Aartsbisschoppelijk Museum dat eveneens omstreeks 1460 geschilderd moet zijn.

Blz. 112-114:

Niet duidelijk is hoe de verhouding ligt tussen Ludwig en zijn leerling Kerstken van Ringenberg bij de bespreking van de beelden van Crispinus in de Nicolaikirche te Kalkar en Rochus in de R.K. kerk te Üdem in het Kleefse (afb. 246, 247, 249). Gorissen blijft m.i. aarzelen tussen Ludwig en zijn leerling. Vermoedelijk moet het zo gezien worden dat Ludwigs aandeel vooral uitkomt bij de beelden van Rochus te Üdem en Crispinus te Kalkar wegens de verticale

draperiebehandeling en de weinig geplooid mantel, maar de beelden, die in verder verband door Gorissen worden vermeld en afgebeeld (afb. 250-253), St. Rochus in de R.K. kerk te Hanselaer en de Crispinus en Crispinianus in de R.K. kerk te Horst behoren dan zeker tot de sfeer van Kerstken van Ringenberg. Zij onderscheiden zich onmiddellijk door de terugslagplooï op hun rechter-schouder en het sterk opkroezen van de mantel bij de mouw. Voor de Rochus van Ludwig zocht Gorissen naar een voorbeeld bij A. Dürer in zijn *Salus animae* (Neurenberg 1503). Afgezien van het gebaar, het wijzen op de pestbuil met de rechterhand, is het verschil in kleding en houding bijzonder groot (afb. 246, 247, 248).

Blz. 131-132:

In de groep, die laat zien hoe het lichaam van Elisabeth uit het graf wordt gelicht, is ook keizer Frederik II aanwezig. Gorissen is ervan overtuigd dat Ludwig voor de afbeelding van deze heerser keek naar de houtsnede in Schedels *Weltkronik* (afb. 278, 279). De verschillen tussen beide voorstellingen zijn echter te groot om deze met stelligheid geuite bewering staande te kunnen houden.

Blz. 133-134:

Gorissen gaat beslist te ver wanneer hij bij de bespreking van het Sippealtaar te Marburg het tafereel van de staande Maria, die haar borst gaat ontbloten om het Kind te voeden, in verband brengt met de *lactatio Sancti Bernardi*, waarbij Maria een straal melk spuit op de lippen van Bernardus (afb. 234). Overigens is het voeden van het Kind in een combinatie met de voorstelling van de Anna-te-Drieën niet ongewoon. Gorissen haalt Neuber aan, die zegt dat een dergelijke voorstelling in het Aartsbisschoppelijk Museum moet zijn, maar dat hij, Gorissen, er niet in slaagde deze te vinden. Deze voorstelling, een staande Anna-te-Drieën, waarbij Maria de borst ontbloot, Hollands werk van omstreeks 1530, bevindt zich niet in Utrecht maar in het Bisschoppelijk Museum te Haarlem (*Cat. Kunstschaten uit het Bisschoppelijk Museum van Haarlem*, 1967, no. 46). Overigens bezit het Aartsbisschoppelijk Museum wel een groep van de zittende Anna-te-Drieën, Gelders-Duits van omstreeks 1500, waarbij Maria reeds met het voeden begonnen is (*Cat. Beeldhouwkunst Aartsbisschoppelijk Museum*, Utrecht 1962, no. 211).

Terecht is Gorissen niet steeds tevreden over de publikaties, die vóór zijn tijd over Kalkar en Marburg verschenen zijn. Maar hoe onvolkomen ook, toch verdienen al die vorsers ontzien en ge-

waardeerd te worden. Pioniers hebben het altijd moeilijk. Hun horizon is beperkt, hun gezichtsvermogen is ongeïfend en hun interpretaties zijn vaak onjuist. Maar tegen hun arbeid kunnen latere onderzoekers zich afzetten en zo wordt toch op hun werk verder gebouwd. Laten wij hen dus niet hard vallen. Tenslotte komt na het lezen van Gorissens publikatie een grote verzuchting naar voren: Het ware te wensen dat er meer contact zou ontstaan tussen de archiefvorser en de kunsthistoricus. Beider prestaties, afzonderlijk verricht, zijn vaak onvolmaakt. De archiefdeskundige kan de oude documenten doorlezen en

weet ze ook te verstaan in hun historische context. De kunsthistoricus kijkt en vergelijkt op stilistische gronden. Soms kan hij de oude archiefstukken wel ontcijferen, maar om deze echt te begrijpen is een kennis vereist (gewoonten, geldswaarde, economie) die zijn studieterrein wel eens ver te buiten zal gaan.

Tezamen zouden zij, de vorser en de kunsthistoricus, door onderlinge uitwisseling van gegevens tot grote prestaties kunnen komen en de wetenschap op een bijzondere wijze kunnen dienen.

D. BOUVY

KONINKLIJKE
NEDERLANDSE OUDHEIDKUNDIGE BOND
OPGERICHT 17 JANUARI 1899

Beschermvrouwe H. M. Koningin Juliana

Voorzitter Dr. W. C. Braat;

Secretaris Mr. P. J. van der Mark, De Poorterstraat 22, Den Haag;

Peningmeester Mr. G. J. Wit, p.a. Blaak 10, Rotterdam;

Mr. P. J. W. Beltjes, Drs. C. Boschma, Drs. H. Halbertsma, Dr. M.

Elisabeth Houtzager, Mr. G. J. Kalf, Mr. J. Korf, Prof. Dr. C. J. A. C.

Peeters, Mr. H. E. Phaff, Drs. I. L. Szénássy, Dr. Ir. C. L. Temminck

Groll, P. L. de Vrieze

De jaarlijkse contributie bedraagt voor leden van de Kon. Ned. Oudh. Bond *f* 20.—, voor leden van de Kon. Ned. Oudh. Bond en tevens van De Museumdag *f* 12.50, voor verenigingen *f* 25.—, en voor student-leden *f* 7.50. Stukken betreffende het lidmaatschap en alle overige stukken betreffende de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond zende men aan de secretaris. Het postgironummer van de Bond is 140380 te Amstelveen.

Het Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond verschijnt in vier afleveringen per jaar, het Nieuwsbulletin maandelijks. Beide worden gratis toegezonden aan de leden van de Bond, alsmede aan de leden van de Vereniging 'De Museumdag'. Bijdragen worden gehonoreerd met *f* 10.— per tekstpagina. Losse nummers van *vorige* jaargangen zijn verkrijgbaar voor zover de voorraad strekt. Prijs op aanvraag bij de firma Brill. Van de *lopende* jaargangen zijn losse nummers van het Bulletin en het Nieuwsbulletin te verkrijgen voor resp. *f* 6.— en *f* 1.— per nummer bij de firma E. J. Brill, Oude Rijn 33a te Leiden.

Gedrukt bij

E. J. BRILL, LEIDEN