

Podium van Europa

FRANS BLOM

Podium van Europa

*Creativiteit en ondernemen in de Amsterdamse
Schouwburg van de zeventiende eeuw*



Amsterdam · Antwerpen
Em. Querido's Uitgeverij BV

2021

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt dankzij een subsidie van
het Nederlands Letterenfonds.

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

Copyright © 2021 Frans Blom
Voor overname kunt u zich wenden tot Em. Querido's
Uitgeverij BV, Weteringschans 259, 1017 XJ, Amsterdam.

Omslag bij Barbara
Omslagbeeld Gerrit van Honthorst, foto: Johnny
Van Haefen Ltd., London/Bridgeman Images
Foto auteur Tessa Posthuma de Boer

ISBN 978 90 214 2578 8 / NUR 320
www.querido.nl

Inhoud

Welkom 7

1	Een nieuw podium	17
2	Bijenkorf in bedrijf	47
3	Vondels geschenk aan stad en burgerij	78
4	Wraak zal komen	98
5	Jozef en de veelervige beelden	127
6	De taal van de liefde	155
7	Zilvervloot	193
8	Het plein van de Vrede	218
9	Duelleren	228
10	Van slavernij tot prinselijke pracht	266
11	Uitverkoren	308
12	Metamorfose	341
13	Het Kack-huys van de Hel	370
14	Napraten	397

Noten 429

Bibliografie 463

Woord van dank 489

Register 490

Welkom

Podium van Europa neemt u mee naar de wereld van het eerste publieke theater van Nederland, de Amsterdamse Schouwburg. Vanaf de opening in 1638 is iedereen er welkom geweest om in *Gysbreght van Aemstel* de ondergang van middeleeuws Amsterdam en de profetie van een gouden toekomst mee te beleven. Rijk en arm, man en vrouw, jong en oud, iedereen kon komen lachen om Bredero's briljante typetjes, of gillen van verontwaardiging bij de razende gruwelscènes van Jan Vos. Het stadstheater was de eerste uitgaansgelegenheid van de stad en nu nog steeds, na bijna vierhonderd jaar, is het een van de belangrijkste plekken om te gaan zien en gezien te worden.

Het is terecht dat de Amsterdamse Schouwburg een speciale plek heeft in het geheugen van Nederland. Voor dit theater is in de zeventiende eeuw het Nederlandse woord 'schouwburg' gemunt, als de vertaling van het Griekse *theatron*. Inmiddels heeft de Schouwburg zijn naam geleend aan schouwburgen in de hele Nederlandstalige wereld. Veel toneelstukken hebben op dit podium hun première beleefd en zijn van hieruit hun weg gegaan naar andere podia. Beroemd werk uit het buitenland is vaak hier voor het eerst aan het Nederlandse publiek getoond. Nieuwe ideeën over theater zijn er geboren, bediscussieerd en zowel op het toneel uitgevoerd als in boeken en boekjes met het publiek gedeeld. Sommige producties uit het rijke verleden van het stadstheater worden nog altijd gespeeld, in de huidige Schouwburg van Amsterdam of op grotere en kleinere podia elders in het land.

Zelf kom ik eerlijk gezegd vaker dan goed voor me is in de Schouwburg. De toneelstukken uit de zeventiende eeuw zijn mijn dagelijkse kost, ik kijk mee over de schouder van de toneel-schrijvers, bestudeer wat vakgenoten over het theater vertellen, heb een grenzeloze bewondering voor de acteurs en actrices die al die rollen spelen, en ik denk met de directie mee over de optimale programmering. 's Nachts in mijn slaap begint de voorstelling pas echt.

Wat hebt u eraan? Om te beginnen is de geschiedenis van de Schouwburg een verhaal over geweldige verhalen. Een schatkamer vol toneelstukken, waarin boeiende personages en intriges door beeld, stem en beweging tot leven komen. De bioscoop van de zeventiende eeuw. Tegelijk gaat het verhaal van de eerste schouwburg in Nederlandstalig gebied over mensen die kunst maken, en over mensen die kunst willen zien. Het is het verhaal van de geboorte van het culturele uitgaansleven en de slag om het publiek. Het gaat over creativiteit, competitie en consumptie, over ondernemen in cultuur.

De geschiedenis van de Schouwburg is op vele manieren een leerzame parabel. Anders dan we tegenwoordig misschien geneigd zijn te denken, bedienden de theatermakers van toen bijvoorbeeld lang niet alleen, of liever gezegd bij voorkeur niet, de elite in de stad. Dit commerciële theater opende de deuren voor een zo divers mogelijk publiek en bood toneel aan voor wie maar een kaartje kon of wilde betalen. Het aanbod van de Schouwburg is dus een spiegel van het kijkgedrag van brede lagen van de samenleving. De populairste toneelstukken die in de opeenvolgende hoofdstukken van dit boek aan de orde komen, zijn vensters op het vermaak en de smaak, gevoeligheden, angsten en fantasieën van mensen die anders zijn dan wij, maar in veel opzichten ook overeenkomen.

Bezoekers, voor het leeuwendeel bewoners van de stad, maar ook passanten uit de regio en reizigers uit den vreemde, konden kiezen uit een aanbod dat in de loop der jaren steeds diver-

ser werd. Op het programma kon een episode staan uit het eigen verleden, zoals *Gysbreght van Aemstel*, of het verhaal van een bekende figuur uit de oudheid, zoals Medea. Ook Bijbelverhalen boeiden. De moed van de beeldschone Esther die het gedoemde Joodse volk redt, sprak tot de verbeelding van mannen en vrouwen. En dat deed ook een personage als Jozef. Het leven van de mooie jongen met de veelervige rok, zoals dat in het Oude Testament te lezen is en voor de gemeenschap vanaf de kansel werd verteld en geduid, kon dankzij de krachtige wendingen van zijn lot, ten goede én ten kwade, gesitueerd in een exotische setting en met herkenbare elementen als macht en seks, op grote belangstelling rekenen wanneer het in de Schouwburg op eigen kracht tot leven kwam.

De toenmalige status als publiekslieveling valt voor een toneelstuk als *Gysbreght van Aemstel* samen met de huidige superstatus als Nederlands erfgoed. Maar veel populair repertoire van de Schouwburg, om niet te zeggen het merendeel van het aanbod, was van vreemde komaf. De theatermakers van toen hebben zich bepaald niet opgesloten binnen de muren van het eigen theater en de eigen stad. Zij lieten zich inspireren door toneelspel elders, gaven ogen en oren de kost om hun voordeel te doen met spraakmakende successen.

Als een voorstelling van *Titus Andronicus* het goed deed onder reizende Engelse gezelschappen op het continent, dan kwam daarvan een Nederlandstalige variant in de Schouwburg. *Le Cid* was in Parijs zo'n grote hit, dat Amsterdam al snel de Nederlandstalige première had. De *corrales* in Madrid trokken massa's met werk van Lope de Vega, en het publiek in Amsterdam sloot de 'Fénix de los ingenios' in de armen nog voordat de Vrede van Münster de oorlog tussen de twee landen beëindigde. Calderóns wereldberoemde stuk *La vida es sueño* werd in die tijd als eerste naar het Nederlands vertaald en stond onder de titel *Sigismundus, Prince van Poolen* meer dan honderd jaar achtereen geprogrammeerd in Amsterdam. Als in een bijenkorf bracht de

Schouwburg de smaken van het Europese theater bijeen voor de lokale liefhebbers. Dat internationale aspect, zo typerend voor de geschiedenis van het stadstheater, en misschien wel voor de Nederlandse cultuur in het algemeen, krijgt in *Podium van Europa* naast wat Vondel ‘onze eige zaecken’ noemde, uitgebreid aandacht.

Bezoekers kwamen niet alleen om bekende personages te zien, de toneelstukken boden ook tijdloze en, gezien de internationale ontleningen, grenzeloze thematiek. Ongelijkheid, machtsmisbruik en de moedige strijd van onmachtigen tegen onderdrukking waren bijna wekelijks op het toneel te zien. Misleiding, bedrog en ontmaskering passen van nature goed bij het spel van illusie dat theater is, maar de grootscheepse thematisering ervan in de zeventiende-eeuwse populaire cultuur geeft te denken over de zekerheden in het bestaan van de consumenten. ‘Al sietmen de lui, men kentse niet’ is beroemd als motto van Bredero’s *Spaanschen Brabander*, maar de tegenstelling van zien en niet-zien, verhullen en onthullen, het spel van zinsbegoocheling en het onvermogen om de waarheid te aanschouwen, doen in vrijwel ieder stuk hun dramatische werk en zijn favoriete onderdelen in de Amsterdamse theaterbeleving.

En natuurlijk ziet het publiek van de Schouwburg de liefde. Glorieus, almachtig en verheven, zoals in het drama van Rodrigo en Chimene in de *Cid*, waar de liefde de strijd aanbindt met plicht en eer. Onderdrukt en vervolgd, zoals in een Spaanse *comedia* als *Vervolgde Laura*, waar de geliefden een uitweg zoeken uit ouderlijke macht en paternalistische huwelijkspolitiek. En wat de liefde, of beter gezegd de lust, vermag in het boertige repertoire, laat zich raden. *Oene*, de klucht van Jan Vos, is zo scabreus dat er na de zeventiende eeuw nooit meer plaats voor is geweest op het publieke podium.

Bedrog, geld, macht, ongelijkheid, wraak, recht, de liefde: mensen spraken erover, droomden ervan, vreesden ervoor, en men gaf er dus uiting aan in de verbeelding. Thema’s die gewild

waren in zusterkunsten als de schilderkunst, muziek, literatuur, in genres als embleemboekjes of liedbundels, werkten ook goed in het theater, waar die verschillende kunsten voor oog en oor versmelten en in beweging komen. Strikt genomen gaat de geschiedenis van de Schouwburg dus weliswaar over Nederlands-talige toneel in het stadstheater, maar het verhaal is niet compleet zonder sociale context of verbanden met andere kunstuitingen, en de internationale uitwisseling van theater.

De vraag wie de hoofdrolspelers waren in de productie van het Schouwburgaanbod, levert een verrassend antwoord op. Ten eerste lijkt het uit modern oogpunt onmogelijk dat nieuwe stukken werden aangeleverd ‘uyt liefde’, dat wil zeggen onbetaald. Maar velen in Amsterdam hadden als liefhebbers een gevoel van betrokkenheid, mede doordat de opbrengsten van de voorstellingen niet in de zakken van de exploitant verdwenen maar ten goede kwamen aan armlastigen in de gemeenschap, de wezen en bejaarden. De Schouwburg mocht dan een commerciële onderneming zijn, dankzij de publieke zaak had het theater sympathie en steun van producenten en consumenten.

De betrokkenheid van de mensen in de stad bij ‘hun’ theater verklaart dat een aanzienlijke hoeveelheid stukken die als repertoire met regelmaat en voor langere tijd, soms meer dan een eeuw, in de programmering blijven, tot stand is gebracht door acteurs, auteurs, vertalers, berijmers en andere werkbijeen die niet op een sokkel staan in de Nederlandse literatuuroverzichten of theatergeschiedenissen. Terwijl ze kennis van andere toneeltradities en andere talen verenigden met ervaringen in en buiten het theater, hebben deze lieden gezamenlijk heel wat toneel uit het buitenland om weten te zetten tot geslaagde uitvoeringen voor het plaatselijke publiek. *Podium van Europa* laat zien dat de toneelstukken in de Schouwburg niet alleen van individuele toneelschrijvers afkomstig zijn, maar dat een groot deel van het aanbod in creatieve netwerken rondom de Schouwburg tot stand is gebracht.

Dat betekent dat er naast grote lokale leveranciers als Vondel en Jan Vos ook minder bekende mensen over het voetlicht komen als Jacob Barocas, de Sefardische Jood die door de inquisitie werd verdreven uit zijn thuisland en als immigrant in Amsterdam vertalingen maakte van klappers uit Spanje. Hij werkte samen met de Amsterdammer Isaak Vos. Ook diens naam en faam zijn niet groot, hoewel hij destijds nogal een verschijning was, vooral met viool onder de arm in kluchtige rollen. Deze Vos heeft het aanbod van de Schouwburg met negen buitenlandse werken verrijkt. Zelf sprak hij geen woord buiten de deur, en toch lukte het hem om dankzij de migranten in de stad de Spaanse comedia onder de aandacht te brengen van het grote publiek. De Amsterdamse Schouwburg in de Gouden Eeuw heeft veel te danken gehad aan mensen zoals Vos en Barocas, die kanalen naar het buitenlandse toneellevens openden om de honger te stillen in het eigen stadstheater.

En dan waren er natuurlijk nog de eigenaren, en de onder hun supervisie werkende directeuren van de Schouwburg. Zij voerden het bewind over deze commerciële uitgaansgelegenheid en stelden de bedrijfsvoering zo af dat er tegenover de noodzakelijke kosten van productie zo hoog mogelijke recettes kwamen te staan. Hun zoektocht naar winst is een leerzame balanceeract. Er waren zakelijke belangen, er waren artistieke belangen. Er waren dure en goedkope acteurs. Er waren concurrerende gezelschappen waar sterke spelers uit aangetrokken werden maar evengoed sterren naar vertrokken. Er waren er die het wel goed vonden zoals het ging en op de winkel wilden passen, maar er waren er ook die snapten dat investeringen en innovaties konden leiden tot hoger batig saldo. Er waren mannelijke acteurs voor vrouwenrollen, maar er was ook de overtuiging dat echte vrouwelijke acteurs bij het Schouwburggezelschap meer publiek zouden trekken. Om maar te zwijgen van het dreigende verbod door de kerkenraad, die helemaal geen toneel in de stad wilde, laat staan actrices op het publieke podium. En niet te vergeten: er

waren andere theaterondernemers, die het succes van het Amsterdamse stadstheater dreigden te kapen. Hoe directie en eigenaren zochten naar goede wind in de zeilen, wat ze deden om de compagnie sterk en gezond te houden en mouterij te voorkomen, wat hen bewogen heeft om het theater grondig te renoveren, hoe ze hun koopwaar gewild hielden en georganiseerd aan de man bleven brengen, en hoe ze zich bij tijden schrap hadden te zetten tegen vijandige dreiging, maakt allemaal deel uit van het verhaal over de Amsterdamse Schouwburg, en van iedere culturele onderneming.

In *Podium van Europa* is een grote rol weggelegd voor het toenmalige publiek. Bezoekerscijfers worden als graadmeter gebruikt om het verhaal te kunnen richten op de populairste toneelstukken. Die mogelijkheid is te danken aan een unieke bronnenrijkdom. Om te beginnen heeft de Amsterdamse uitgeefindustrie, die in de zeventiende eeuw meer dan de helft van het wereldwijde drukwerk verzorgde en de stad tot centraal boekhuis en ‘magasin du monde’ maakte, tekstboekjes gemaakt bij vrijwel elke voorstelling. Ze waren te koop voor zowel theaterbezoekers als lezers thuis. Het zijn de stille getuigen van het spel op het podium. Zolang een stuk in de programmering stond, maakten uitgeverij er boekjes van. Verder is veel van wat achter de schermen is gezegd in vergaderingen, vastgelegd in besluiten, aantekeningen en notulen. In de stad legden notarissen afspraken en overeenkomsten vast in contracten. En in het theater werden iedere speeldag weer na afloop de centen geteld om in de boekhouding de opbrengst te noteren. In de boeken van ‘Ontfang en Uijtgift van d’Amsteldamsche Schouburg’ lees je aan de ene kant de recettes, en zie je daartegenover welke acteurs en musici tegen welk salaris uitbetaald dienden te worden, en hoeveel overige kosten er waren.

De Amsterdamse Schouwburg heeft het oudste en compleetste artistieke en zakelijke theaterarchief ter wereld. Verspreid over collecties als de Universiteitsbibliotheek van Am-

sterdam en het Stadsarchief Amsterdam komen de bronnen dankzij digitalisering allemaal bij elkaar. De tekstboekjes zijn massaal beschikbaar in scans en transcripties via de Digitale Bibliotheek der Nederlandse Letteren (DBNL), de site CENETON van de Universiteit Leiden en de scans van Google Books. Bestuurlijke documenten vind je op de site van het Stadsarchief. Gegevens over de bedrijfsmatige kant, inclusief de programmering en recettes, zijn digitaal op te vragen in ONSTAGE, de online database voor de Schouwburg van de Universiteit van Amsterdam. Zodoende weten we van ieder individueel toneelstuk in de Schouwburg waar het over gaat, kennen we de drukgeschiedenis en de tekstboekjes, en weten we tegelijk ook de opvoeringsgeschiedenis en de opbrengst, zodat we de stukken niet alleen kunnen lezen en hun artistieke waarde kunnen beoordelen, maar het toenmalige succes ervan kunnen uitdrukken in getallen, bedragen en statistieken.

Omdat van andere theatertradities in Europa soortgelijke materialen digitaal beschikbaar komen, zal het in de toekomst mogelijk zijn om de prestaties van de Amsterdamse Schouwburg te vergelijken met buitenlandse grote theaterinstituten als de Comédie-Française uit Parijs. Dat moet nu nog even wachten. Wel biedt de digitale zichtbaarheid van de verschillende bronnen al de mogelijkheid om de Nederlandstalige opvoeringen van de Schouwburg die uit een andere omgeving afkomstig zijn, te relateren aan de bron in den vreemde.

De verhalen in *Podium van Europa* zijn dan ook gelardeerd met citaten uit diverse oorspronkelijke bronnen en natuurlijk uit de speelteksten van de Schouwburg zelf. Hoe duidelijk laat vergelijking met bronnen zien dat de theatermakers in Amsterdam het vreemde materiaal met kleinere of grotere aanpassingen naar hun hand zetten voor het eigen publiek. De zeventiende-eeuwse citaten (die het verdienen om hardop gelezen te worden) laten bovendien de stemmen horen van de acteurs op het podium en van de mensen in en rond het theater. Ze vragen concentra-

tie van oog en oor, zoals een toneelstuk dat zelf op bepaalde momenten ook doet. De beloning is groot, want daar gebeurt het pas echt. Hoe rijk is die taal, hoe beeldend zijn de monologen, hoe krachtig de dialogen, hoe heet gaat het er achter de schermen soms aan toe. En wat gonst de Schouwburg in de zeventiende eeuw van creativiteit en ondernemingsdrang om het publiek mee te nemen in een wereld van grenzeloze verbeelding.

1 Een nieuw podium

In Amsterdam was het toneellevens aan het einde van de zestiende eeuw nog niet veel anders dan in andere Nederlandse steden. Het publiek had het bepaald niet voor het uitzoeken. Reizende gezelschappen kwamen bij tijd en wijle naar de stad en bespeelden tijdelijke podia waar je kon gaan kijken tegen betaling. Of lokale gezelschappen speelden in de rederijderskamers.¹ Maar die waren niet publiek toegankelijk. De Kamers, zoals ze heetten, waren clubs of verenigingen waar alleen mannen lid konden zijn en waar je met de juiste connecties door de ballotage kwam.² Rederijders hebben naderhand de naam van drinkebroers gekregen, maar het niveau en de standing waren ooit nog van dien aard dat het echt niet voor iedereen was weggelegd. Het was societygebeuren in de meest letterlijke zin des woords.

Eenmaal kamerist kon je participeren in geëngageerde poëziewedstrijden, luisteren naar verhandelingen over ethisch-maatschappelijke kwesties of discussiëren over een vraagstuk als wat de oudste taal ter wereld was. Tegelijk werden er de laatste nieuwtjes uitgewisseld over ambten, huwelijken, handel en levenswandel. Ambitieuze vertier voor de middenklasse. Vrijwel alle grote namen uit de stad waren er te vinden, zoals Hendrik Laurensz Spiegel of Roemer Visscher, en ook leden van het stedelijk bestuur en de ‘voortreffelijkste wethouders en burgers’.³

*Na'tleven afgebeeldt de groote en cleyne Vleys-hal, met de Voghel, Conijne, 1,
ghecooske spijs, ende Wortel-marckt, met hare overvloedt.*



Vleys-hallen twee, siet ghy hier vvel voorfien,
 Van veel schoon vleysch, soo buyten als van binnen,
 In overvloedt, dat men nau can versinnen,
 VVaer het al blijft, 'tgeen brengen hier de Lien.
 Comt Vrouvvkens vry, vvilt hier u gheltd besteden;
 Coopt vvat u lust, en vvat u vvel behaeght:
 VVant van dir vleysch de Man gheen' hoornen draeght:
 Die reyn in comt, die sal oock reyn uyt treden.
 Vraeght ghy, vvat volck dat daer om hooghe is?
 'Tzijn Chirurgijns, die vvonden maken fris,
 In d'Edel Conft sy vvorden ondervvesen.
 Red'rjckers soet hier comen oock by een:
 D'een doet de vvond' van 'tMenschen lichaem schein,
 De and're pooght de Ziele te ghenesen.



Boven de Vleeshallen in de Nes hangt de vlag uit bij De Eglentier. De rederijkerskamer bevond zich in de bovenzaal, evenals de chirurgijnszaal, een goede combinatie getuige het bijschrift: 'om hooghe' werd je behandeld voor lichamelijk letsel én vond je genezing van 'de Ziele'. Prent van het stadsprofiel door Claes Jansz Visscher, 1611, uitsnede.

Werd er buiten door de rondtrekkende gezelschappen, die vooral uit Engeland kwamen en de Nederlandse taal amper beheersten, eenvoudige communicatie gebruikt om hoofdzakelijk spektakel op het podium te brengen, in de Kamers was het toneel Nederlandstalig en speelde in de uitwisseling tussen acteurs en toeschouwers het woord de hoofdrol. Als liefhebbende amateurs speelden de kameristen hun voorstellingen zo goed en zo kwaad als dat ging zelf. Ook wat zij speelden, kwam voort uit de eigen geledingen. Stukken werden aangeleverd door getalenteerde leden. In de oude Amsterdamse Kamer van De Eglentier bijvoorbeeld, gelegen in de Nes ongeveer waar nu theater De Brakke Grond is te bezoeken, kwamen spelen op toneel van de burgemeesterszoon P.C. Hooft. Zoals zijn *Geeraerd van Velsen* waren veel van de verhalen die er gespeeld werden inheemse, lokale geschiedenissen. Plaatselijkheid kenmerkt bijvoorbeeld ook de spelen van Bredero die hier vertoond werden. De schildertoneelschrijver die op de titelpagina's van zijn werken nogal eens het epitheton 'Amsterdammer' meekreeg, maakte er zijn handelsmerk van om Amsterdamse of regionale tafereeltjes tot leven te wekken door typetjes te laten spreken in plat Amsterdams of met een regionaal accent. Mede door de setting waren Bredero's stukken in De Eglentier zeer populair.

Ook in de tweede Amsterdamse Kamer, Het Wit Lavendel, stond de eigen identiteit van de leden centraal. Hun toneelwerk was wel veel minder typisch Amsterdams dan dat van De Eglentier, want dit was het culturele bolwerk van de zuidelijke vluchtelingen in de stad. Het Wit Lavendel verenigde mensen in Amsterdam die de voorgaande decennia in groten getale het oorlogsgeweld in de Zuidelijke Nederlanden ontvlucht waren en een nieuw bestaan hadden gevonden aan het IJ. Joost van den Vondel is van deze Kamer lid geweest, als de zoon van Antwerpse vluchtelingen. Lang voordat zijn *Gysbreght van Aemstel* de Schouwburg opende, maakte hij voor Het Wit Lavendel zijn eerste toneelspelen zoals *Pascha* en *Jeruzalem verwoest*. Ze be-

handelden thema's als onderdrukking, strijd en ballingschap, zoals de zuiderlingen die in elke recente familiegeschiedenis kenden. Zuidelijke kleur hadden ook de kluchten in deze Kamer, zoals die van Breugel. Geen verheerlijking van Amsterdam dus in Het Wit Lavendel, of talige genrestukken met Amsterdamse couleur locale, maar door oorlog en ontheemding ingegeven creaties.⁴ Ook Abraham de Koning schreef er Bijbelse stukken als *Achab*, *Jephtah*, *Hagar* en *Simson*. De parallellen met het volk van Israël betekenden veel voor de leden die huis en haard in brand hadden zien staan en om het geloof verjaagd waren van hun geboortegrond.



Volk op de Dam aan het begin van de zeventiende eeuw. Prent van Claes Jansz Visscher, 1611, uitsnede.

Een openbaar karakter hadden de toneelopvoeringen in de Kamers nog niet, zodat voor het gros van de Amsterdamse bevolking de rederijdersproducties aanvankelijk onbekend bleven. Toneelspel van de Kamers bleef letterlijk binnenskamers en werd 'den volke zeer zelden vertoont'.⁵ Heel anders dus dan in de latere publieke Schouwburg waren er in de rederijdersverenigin-

gen nog geen structurele inkomsten van betalende bezoekers; ze draaiden op liefhebbers en vrijwilligerswerk, het eenmalige lidmaatschapsgeld van 30 gulden en de jaarlijkse contributie van anderhalve gulden per kamerist.⁶ Incidenteel kreeg de stad iets mee van de Kamer, bijvoorbeeld wanneer bijzondere gebeurtenissen in de stad opgeluisterd werden met openbare vertoningen op de Dam en andere drukbezochte plekken. Anders dan in de Kamers zelf domineerde bij zulke publieke evenementen het beeld.⁷



Publieke voorstelling door De Eglentier. Prent van Claes Jansz Vischer, 1609, uitsnede.

De viering van het Twaalfjarig Bestand in 1609 was zo'n moment dat de Kamer op uitnodiging van het stadsbestuur naar buiten trad. De voorstelling vond plaats in het hart van de stad, op de Dam. Daar trakteerde De Eglentier 'des nachts by toortslicht' de bevolking op een tiental tableaux vivants waarin de strijd tegen tirannie werd verbeeld.⁸ Te zien waren epi-

soden uit het leven van de Romeinse tiran Tarquinius Superbus, de geschonden maar standvastige Lucretia en de heroïsche vrijheidsstrijder Brutus. Het beeldverhaal, dat voor het Nederlandse publiek herkenbaar was en actuele betekenis droeg, werd niet verteld in een doorlopende toneelhandeling; de voorstelling presenteerde als het ware ‘screenshots’ of gefixeerde momenten die de Romeinse geschiedenis als in schilderijen van vlees en bloed in beeld brachten.



De vertoning dat Lucretia zich van het leven berooft. Prent van Claes Jansz Visscher, 1609, uitsnede.

Ook een bezoek van een buitenlandse vorst kon aanleiding geven tot publieke vertoningen. Ronduit spectaculair waren de tableaux ter ere van de Blijde Inkomst van Maria de Medici. De komst van de Franse vorstin had grote politieke betekenis en werd door de Amsterdamse theatermakers Samuel Coster en Johan Victorinus letterlijk in beeld gebracht als internationale erkenning voor de handelsstad en de jonge Republiek. Bij binnenkomst in de stad hield de koets van de vorstin stil bij een voor de gelegenheid nagebouwde triomfpoort. Op het toneel boven in die poort

was een voorstelling te zien van haar huwelijk met koning Hendrik IV van Frankrijk, in 1600. Het levende schilderij toonde het vorstenpaar dat werd gekroond door twee engelen. Om hen heen stonden de mythologische figuren Hercules, Mars en Pallas. Op de Amstel waren er beelden van Neptunus, die in een zeeschelp werd voortgetrokken door zeepaarden, en van Mercurius en de stedenmaagd van Amsterdam. De ruimte van het gehele water tussen beide Amstelbruggen, zo schreef een tijdgenoot, was ‘een doorluchtige Schouburg’.⁹ Net als voor de buitenlandse vorstin en haar gevolg, die geen Nederlands beheersten, voerde voor het grote publiek dat massaal was toegestroomd, de visuele vertelling de boventoon. De taalbehandeling, die bij het toneel in de Kamers zo hoog in het vaandel stond, kwam in verband met de openbare opvoeringsomstandigheden en het grotere en minder geschoolde publiek op de tweede plaats.



Vertoningen bij het bezoek van de Franse vorstin Maria de Medici. Prent uit Caspar Barlaeus, *Medicea Hospes* (Amsterdam: Joan en Cornelis Blaeu, 1638).