

ONBEGRENSD PERSPECTIEF
CULTUURHISTORISCHE VERKENNINGEN

Aangeboden aan Peter Rietbergen, ter gelegenheid van
zijn afscheid als hoogleraar cultuurgeschiedenis aan de
Radboud Universiteit Nijmegen

Onder redactie van
PETTY BANGE & JAC GEURTS

BEKKING & BLITZ
UITGEVERS

Willem Schellinks en India: Tussen Werkelijkheid en Illusie¹

Jos Gommans en Jan de Hond

Het lijkt of sedert de late achttiende eeuw niet alleen politici maar ook het gros van de lezende Europeanen, de maatschappelijke elite, minder dan in de voorafgaande eeuwen, zichzelf en de beschaving van hun wereld in perspectief willen zien, hun "schuld" willen erkennen aan de vele culturen die in de voorafgaande tijden mede het fundament hebben gelegd voor Europa's economische en geestelijke bloei.

Peter Rietbergen in *Europa's India*

Inleiding

De kunstenaar Willem Schellinks (1623-1678) genoot tot voor kort vooral bekendheid door zijn serie topografische tekeningen gemaakt op zijn reizen door Frankrijk en Italië. Kunsthistorici kenden hem daarnaast als schilder van Italianiserende landschappen, wintergezichten en historiestukken als de *Tocht naar Chatham*. Pas de laatste jaren is er meer aandacht gekomen voor enkele werken met Indiase onderwerpen van zijn hand. Het is een vreemd sub-genre binnen zijn oeuvre. Duidelijk is inmiddels dat Schellinks bij het vervaardigen van deze stukken gebruik heeft gemaakt van originele Mughal miniatures, maar de iconografie en de mogelijke betekenis van deze werken is nog steeds in nevelen gehuld. Ook in dit artikel komen wij niet tot een sluitende verklaring van deze Indiase schilderijen, maar we hopen wel aan te tonen dat Schellinks' interesse in en kennis van Mughal India veel verder ging dan die raadselachtige schilderijen alleen. We suggereren dat Schellinks andere bronnen voor zijn kennis over India heeft gekend en gebruikt dan tot nu toe werd aangenomen. Verder tonen we aan dat hij zich ook van andere kunstvormen heeft bediend om zijn fascinatie voor het eigentijdse India te uiten. Zo schreef hij een recent herontdekt lofdicht op de In-

diase miniatuurkunst en liet hij zich inspireren door het theater. Het is onze overtuiging dat twee van zijn Indiase schilderijen direct verwijzen naar (imaginaire) toneeluitvoeringen. Voordat we nader ingaan op deze nieuwe aspecten van Schellinks' interesse voor India, geven we eerst een kort overzicht van zijn loopbaan en oeuvre, meer in het bijzonder zijn Indiase stukken

Loopbaan

Willem Schellinks werd op 2 februari 1623 in Amsterdam geboren.² Zijn vader, Laurens Schellinks was een kleermaker uit het dorp Maasbree bij Venlo maar had zich al in 1609 in Amsterdam gevestigd. Zijn moeder, Catalijntje Cousenaer, was afkomstig uit Keulen en had Nederlandse ouders. Willem had zeven broers en zussen onder wie Daniël Schellinks (1627-1701), zijdekoopman maar tevens geen onverdienstelijk schilder, Jacobus Schellinks (1625-1693), die later een succesvol bestaan als koopman in Nieuw-Amsterdam zou opbouwen, en de eveneens zeer reislustige Laurens Schellinks (1640-1693 of 1698), die als VOC-chirurgijn naar Nederlands-Indië zou varen.

Over de jeugd en opleiding van Willem Schellinks is verder weinig bekend. In 1646 vertrok hij op 23-jarige leeftijd naar Frankrijk. Hij reisde samen met zijn vriend Lambert Doomer, een schilder die reeds een zekere faam had opgebouwd en van wie het initiatief voor deze tocht afkomstig was. Beide kunstenaars maakten onderweg topografische tekeningen en Schellinks hield een dagboek bij.³ Na zijn terugkeer - de vrienden kregen woorden en gingen met ruzie uit elkaar - legde Schellinks zich toe op Italianiserende landschappen in de trant van Jan Asselijn (1610-1652). Hij had het land echter nog nooit bezocht. Die gelegenheid deed zich pas ruim tien jaar later voor. In 1661 vergezelde hij de toen 13-jarige Jacques Thierry (1648-1709), zoon van een rijke Amsterdamse koopman, op diens Grand Tour die maar liefst vier jaar zou duren. Het dagboek dat hij ook op deze reis bijhield toont aan dat hij beschikte over een brede culturele interesse en een zekere reputatie als kunstkenner genoot.⁴ De schilder mengde zich met groot gemak in de kringen van de Europese artistieke en culturele elites en had toegang tot vermaarde kunstkabinetten en schilderijenverzamelingen. De reis begon met een bezoek aan Engeland, waar Jacques' vader was geboren

er. Het is
verwijzen
op deze
eerst een
nder zijn

geboren.²
orp Maas-
stigd. Zijn
had Ne-
vie Daniël
onverdien-
en succes-
ren, en de
1698), die

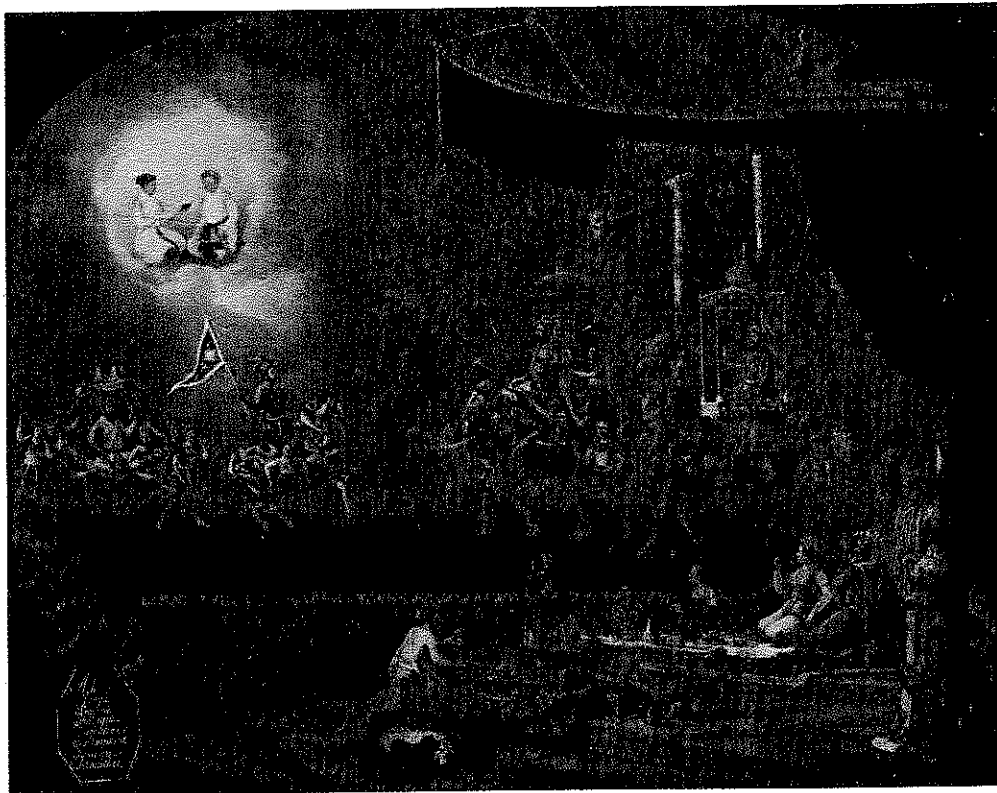
der weinig
nkrijk. Hij
r die reeds
voor deze
topografi-
terugkeer
aar -legde
ant van Jan
zocht. Die
vergezeld
n een rijke
st vier jaar
ont aan dat
re reputatie
ot gemak in
iad toegang
en. De reis
was geboren

en nog steeds handelsbelangen had. Vervolgens trokken ze naar Frankrijk, het Italiaanse vasteland, Sicilië en Malta. Via de Alpen en de Duitse staten keerden ze terug naar Amsterdam waar ze in augustus 1665 arriveerden. De jaren daarna werden grotendeels in beslaggenomen met het uitwerken van zijn reistekeningen voor Laurens van der Hem (1621-1678). Deze schatrijke advocaat bracht een enorme verzameling documenten, kaarten, prenten en topografische tekeningen bijeen. Hij voegde deze toe aan zijn *Atlas Maior* van Joan Blaeu zodat zijn uitgebreide atlas uiteindelijk maar liefst 46 kloeke delen besloeg, die nog steeds bewaard worden in de Österreichische Nationalbibliothek in Wenen.⁵ Schellinks' aandeel bestond uit ongeveer 200 topografische tekeningen waaronder verschillende grote panoramische landschappen en stadsgezichten van meer dan een meter lengte. Schellinks maakte overigens vaak meerdere versies van zijn reisschetsen die hij ook verkocht aan andere collectioneers. Wellicht ondernam Schellinks nog een derde reis. Van hem zijn immers verschillende tekeningen en schilderijen van de beroemde tocht van Michiel de Ruyter naar Chatham in 1667 bekend. Sommige van deze werken zijn zo gedetailleerd dat het voor de hand ligt dat de kunstenaar het tafereel met eigen ogen heeft aanschouwd.

In 1667 trouwde Schellinks met Maria Neus, de 29-jarige weduwe van de graveur Dancker Danckerts. Zij kregen drie kinderen die de volwassen leeftijd bereikten. Beide echtgenoten stierven in 1678, slechts enkele maanden na elkaar. Ze hadden het financieel niet slecht gedaan. Het gezin bewoonde een fraai pand op de Herengracht en bij hun sterven bezat het echtpaar, naast obligaties en huizen, een kapitaal van 19.000 gulden.

Indiase oeuvre

Binnen Schellinks' oeuvre springt een kleine groep werken met Indiase onderwerpen eruit. Die schilderijen en tekeningen zijn des te opvallender omdat de kunstenaar tijdens zijn leven weliswaar langdurig in het buitenland verbleef, maar voor zover bekend nooit een Aziatisch land heeft bezocht. Het gaat tot nu toe om vijf schilderijen en twee tekeningen.⁶ Alle schilderijen hebben Shah Jahan tot onderwerp. Twee werken, nu in Musée Guimet te Parijs en het Victoria & Albert Museum te Londen

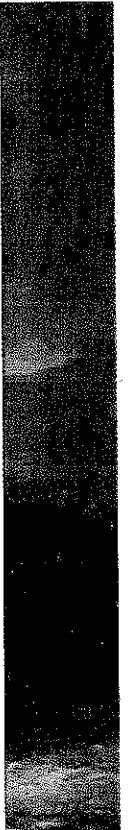


Willem Schellinks, *Shah Jahan en zijn vier zonen*, Musée Guimet, Parijs



Willem Schellinks, *Shah Jahan bekijkt een parade van zijn vier zonen op samengestelde dieren*, Victoria and Albert Museum, Londen

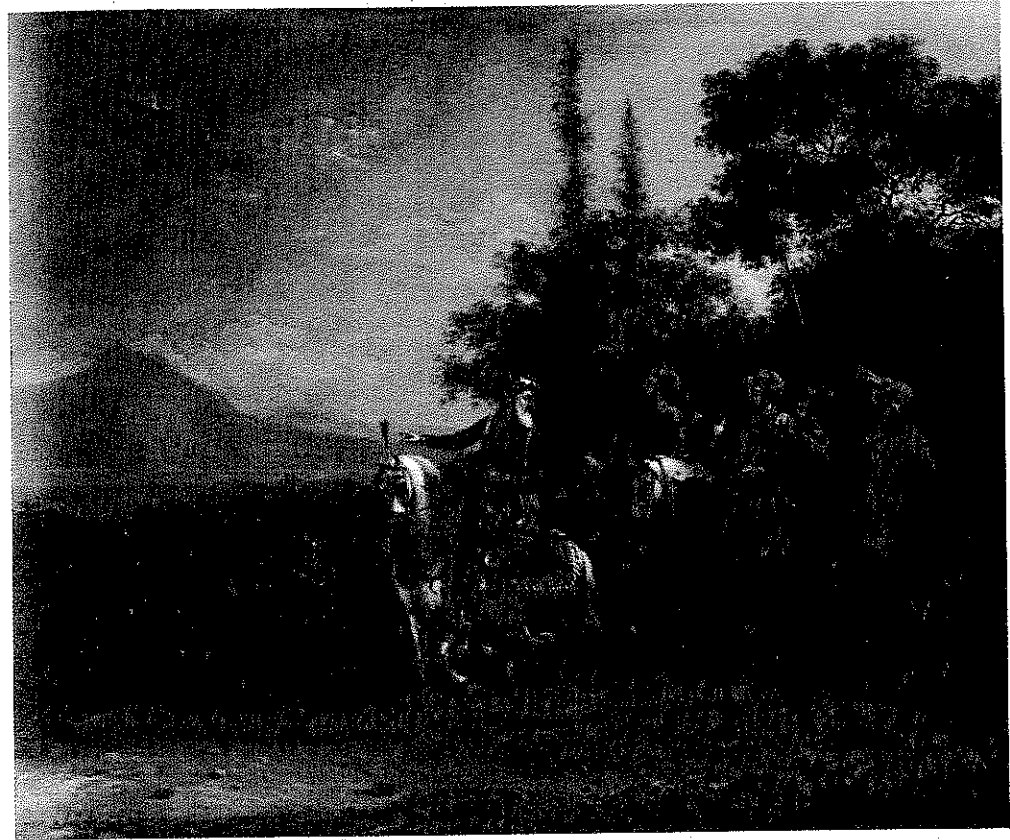
tonen Sh
zeten op
figuren.⁷
grootvac
ook de E
ven door



Willem S
Museum

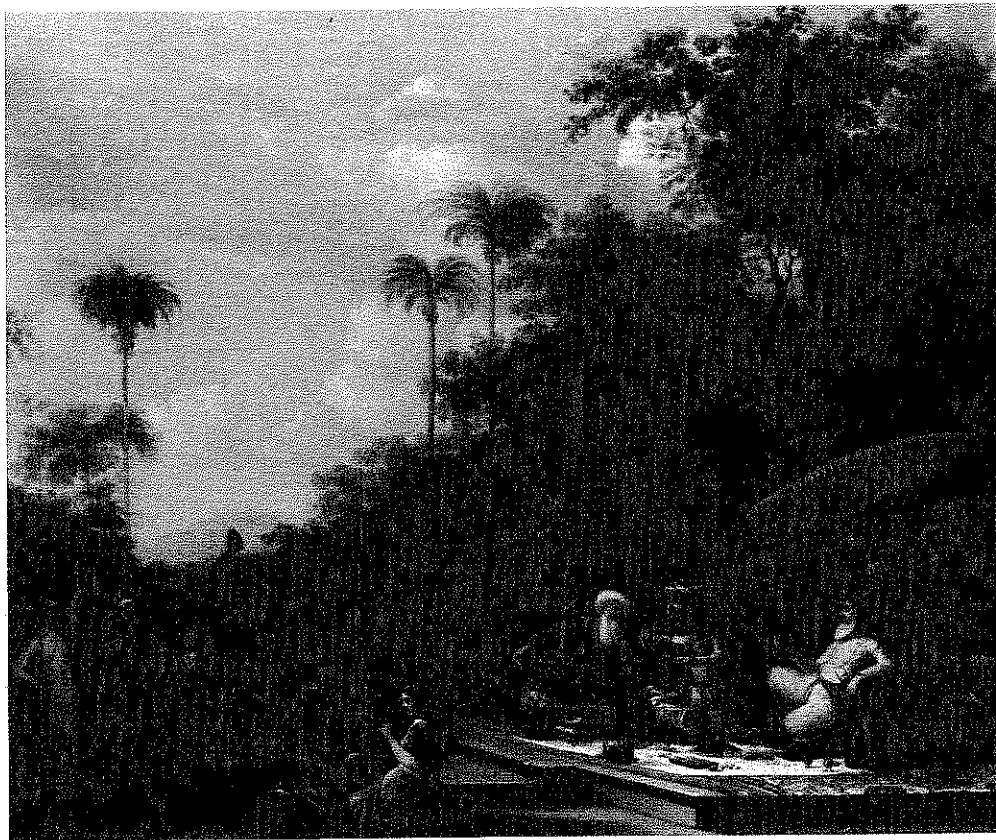
zijn zonen
weids lan
hoorn, in
een kraai
werd gev
twee oos
en worde
laatste sc
alleen ee

tonen Shah Jahan terwijl hij een parade bekijkt van zijn vier zonen gezeten op dieren of in een draagstoel die zijn samengesteld uit vrouwenfiguren.⁷ Boven in de lucht verschijnen Shah Jahans voorgangers: zijn grootvader Akbar en zijn vader Jahangir. Shah Jahan en zijn zonen zijn ook de belangrijkste figuren op een schilderij dat in 2007 werd verworven door het Museum of Islamic Art in Doha.⁸ Het toont de keizer en



Willem Schellinks, *Shah Jahan en zijn zonen op valkenjacht*,
Museum of Islamic Art, Doha

zijn zonen te paard tijdens een valkenjacht met op de achtergrond een weids landschap met daarin een strijd tussen een olifant en een neushoorn, in de lucht gespiegeld door een gevecht van een roofvogel met een kraanvogel. De zonen ontbreken op een vierde schilderij dat in 1985 werd geveild bij Sotheby te Londen.⁹ Shah Jahan discussieert hier met twee oosterlingen terwijl zij genieten van een maaltijd in de buitenlucht en worden vermaakt door muzikanten en danseressen. Op het vijfde en laatste schilderij zit Shah Jahan op een tapijt en onder een parasol met alleen een zwarte bediende achter hem.



Willem Schellinks, *Shah Jahan geniet met een gezelschap van een maaltijd in de openlucht*,
Veiling Londen (Sotheby), 5 juli 1984

De huidige verblijfplaats van dit werk is niet langer bekend.¹⁰ De tekeningen, tenslotte, betreffen een uitgewerkte voorstudie voor het reeds genoemde keizerlijke jachtgezelschap in de collectie van het British Museum en een schets van 'een Indostaansche Heijlige, Jogijs genaemt' die in 2012 werd verworven door het Metropolitan Museum of Art, New York.¹¹

Schellinks' Indiase schilderijen zijn volstrekt uniek in de Europese schilderkunst. Hij gebruikte immers originele miniatures als bronnen voor zijn schilderijen. Zo gaan de curieuze samengestelde dieren ongetwijfeld terug op vergelijkbare voorstellingen op Indiase miniatures. Deze miniatures nam Schellinks niet letterlijk over, maar hij gebruikte ze als model voor zijn hoofdfiguren die hij echter weergaf volgens de conventies van de westerse schildertraditie: dus volledig driedimensionaal, met volop licht-donker effecten en geplaatst in een perspectivisch correcte architecturale of landschappelijke setting. Het resultaat is een opmerkelijke combinatie van enkele getrouw weergegeven en vaak opvallende



gedetailleerd
exotisch
Om het
enkele b
een palm

Niet duid
miniatur
geval ge
het Euro
Via de M
turen, d
kwamen
Philips c
publiek

In Schel
turen vo
ste verm
grote str
zijn Indi
verkrege



te openlucht,

De teke-
het reeds
het British
; genaemt'
m of Art,

ese schil-
nen voor
ongetwij-
ren. Deze
ikte ze als
e conven-
onaal, met
h correcte
en opmer-
opvallende



Willem Schellinks,
*Shah Jahan met een zwarte
bediende, huidige verblijf-
plaats onbekend*

gedetailleerde protagonisten, met gefantaseerde bijfiguren met een vaag exotisch uiterlijk in een sterk westers aandoend gebouw of landschap. Om het geheel wat meer "oosters" te maken voegde hij tenslotte nog enkele bekende oriëntalistische gemeenplaatsen toe zoals een olifant of een palmboom.

Niet duidelijk is hoe Schellinks aan zijn voorbeelden kwam en welke miniaturen hij precies gebruikt heeft. Uit recent onderzoek is in ieder geval gebleken dat de Republiek in de zeventiende en achttiende eeuw het Europese centrum was van de handel in Indiase miniatuurkunst.¹² Via de VOC arriveerden hier opvallende grote hoeveelheden miniaturen, deels specifiek vervaardigd voor de westerse markt, die terecht kwamen in de Nederlandse konst- en rariteitenkabinetten, zoals die van Philips de Flines, Simon Schijnvoet en Nicolaas Witsen. Vanuit de Republiek vonden ze vervolgens ook hun weg naar buitenlandse collecties.

In Schellinks' woonplaats Amsterdam waren dus genoeg Indiase miniaturen voor handen. Daarbij moet wel worden aangetekend dat de oudste vermelding van Indiase miniaturen in Nederland dateert uit 1655: de grote stroom kwam pas enkele decennia later op gang.¹³ Schellinks kan zijn Indiase miniaturen ook rechtstreeks via zijn broer Laurens hebben verkregen, die immers in dienst was bij de VOC. In zijn nalatenschap

bevond zich "een omslagh met Oost-Indische teekeningen".¹⁴ Helaas is niet bekend of het hier om originele Aziatische tekeningen ging, of om tekeningen die Laurens zelf of een andere Westerse kunstenaar had gemaakt. Evenmin is bekend wanneer Laurens zijn reis naar Azië heeft gemaakt. Verder kan Schellinks Indiaas materiaal gezien hebben in de collectie van Laurens van der Hem. In diens atlas zaten niet alleen veel cartografisch en topografisch werken, maar in ieder geval ook één originele Indiase miniatuur.¹⁵ Een veel duidelijker en interessanter relatie is er echter met de collectie van Schellinks' collega, Rembrandt van Rijn. Toen deze in 1556 bankroet ging werd hij gedwongen zijn collectie te verkopen. De boedelinventaris vermeldt "een dito [boek] vol curieuse minijateur teeckeninge nevens verscheyde hout en koper printen van alderhande dracht".¹⁶ Het is aannemelijk dat hier Indiase miniaturen worden bedoeld omdat Rembrandt juist rond deze tijd een serie tekeningen naar Mughal voorbeelden maakte. Waarschijnlijk maakten deze deel uit van zijn eigen verzameling.¹⁷ Enkele van de miniaturen die Rembrandt schetste, zijn ook gebruikt door Schellinks. De voorstelling van Jahangir die Akbar een boek voorhoudt, bijvoorbeeld, werd door Rembrandt nagetekend, maar vinden we ook terug in Schellinks' schilderijen uit Londen en Parijs, waarin Shah Jahan een parade van zijn zonen bekijkt.¹⁸

De Indiase miniaturen werden in Europa vooral gewaardeerd vanwege hun historische, etnografische of religieuze informatie. De Franse arts en numismaat, Charles Patin, die in 1672 de Republiek bezocht en daar ook miniaturen zag, schreef bijvoorbeeld: "On descouvre dans celuy-ci [tableaux Indiens & Chinois] les plus secrettes particularitez des histoires, de la façon de vivre, & de la religion du pays".¹⁹ Rembrandt en Schellinks lijken de enige kunstenaars geweest te zijn die esthetische waardering hadden voor de Indiase kunst. Bovendien verwerkten zij de Indiase miniaturen ook in hun eigen werk. Rembrandt deed dat slechts in beperkte mate: alleen de compositie van zijn ets *Abraham onthaalt de engelen* (1656) lijkt direct ontleend aan een Indiase miniatuur.²⁰ Schellinks wijdde een hele serie schilderijen en tekeningen aan India waarvoor hij intensief gebruik maakte van Mughal miniaturen.

Schelli

Willem
te vinde
in de jar
riode ke
Amsterda
Lusthof, A
van Sch
woordsp
de waarc
wynys Sek
getuige
allegaag
tafereeltj
te tienta
schilderi
protesta
teur van
deren vo

Opvaller
de versc
naar aan
nis. De
doorga
zang-reek
punt nar
pastoraal
betekeni
serie kor
ga's, die
zongen e

Die dich
kringen v
hij same
David Q
onymus
nemer. E

Schellinks en de zusterkunsten

Willem Schellinks was naast schilder ook dichter. Zijn werk is vooral te vinden in enkele bloemlezingen en liederenboeken – een genre dat in de jaren vijftig van de zeventiende eeuw een kortstondige bloeiperiode kende – zoals de verschillende uitgaven van *De Oldipodrogo*, *De Amsterdamsche Vreugbde Stroom*, *De Nieuwe Haagsche Nachtegaal*, *Cupidoos Lusthof*, *Apolloos Minnezangen*, *Den Koddigen Opdisser* en *Klioos Kraam*.²¹ Veel van Schellinks' gedichten verschenen onder pseudoniem, meestal een woordspeling op zijn achternaam. Een schellinkje was een munt met de waarde van ongeveer zes stuivers en zo ontstond *W 6 Stuyvers*, *Srewynts Seks*, *Six Soucx* en *Sis Sou*.²² Schellinks had een brede interesse die, getuige de onderwerpen van zijn gedichten, niet voorbijging aan het alledaagse en platte. Hij dichtte in het Amsterdamse dialect over volkse tafereeltjes, publiceerde pikante rijmpjes en vrijmoedige versjes, maakte tientallen gelegenheidsgedichten op verjaardagen, begrafenissen, schilderijen en zo voort, maar droeg ook met een gedicht bij aan de protestantse gebedsbundel *'t Gebedt onzes Heeren*. Hij was tevens de auteur van *Het volmaecte ende toe-geruste Schip*, een bundel gedichten en liederen voor de "lief-hebbers der grote Zee-vaert" verschenen in 1678.²³

Opvallend is zijn deelname aan een aantal literaire spelletjes waarbij de verschillende deelnemers op elkaar reageerden. Dit geschiedde naar aanleiding van een ander literair werk of een speciale gebeurtenis. De vorm en het rijmschema van deze dichterlijke puzzels waren doorgaans zeer strikt. Een bekend voorbeeld is de zogenaamde *Knipzang*-reeks die het eerste van P.C. Hoofts "Velddeuntjes" als uitgangspunt nam. Vervolgens creëerden 17 dichters gezamenlijk een pikant pastoraal verhaaltje, waarbij ze telkens varieerden op de verschillende betekenissen van het woord "knippen". Enigszins vergelijkbaar is de serie komische verjaardagverzen die Schellinks en drie andere collega's, die allen op 2 februari geboren zouden zijn, elkaar in 1657 toezongen en waarin ze elkaar telkens dezelfde lauwerkrans toezonden.²⁴

Die dichtspelletjes en verzamelbundels geven een goed inzicht in de kringen waarin Schellinks verkeerde. De reeks verjaardagverzen schreef hij samen met Hieronymus Sweerts, Gerbrandt van den Eekhout en David Questiers; dezelfde vier droegen ook bij aan de *Knipzang*. Hieronymus Sweerts was vermoedelijk van beide projecten de initiatiefnemer. Deze dichter/drukker was de zoon van de gelijknamige kunst-

schilder en kleinzoon van de graveur Emanuel Sweerts. Gerbrandt van den Eekhout was zelf schilder en een leerling van Rembrandt en David Questiers was loodgieter en de broer van de bekende dichteres Catharina Questiers die ook enig talent bezat als schilderes, graveur en boetseerster. De vier dichters hadden dus allen, in meer of mindere mate, connecties met de beeldende kunsten. Juist rond het midden van de eeuw waren de relaties tussen de literaire en beeldende kunsten zeer innig.²⁵ Dichters, schilders en beeldhouwers werkten bijvoorbeeld nauw samen bij de totstandkoming van het nieuwe Amsterdamse Stadhuis, bij het ontwerpen van decoraties voor feestelijke intochten en bij de populaire tableaux vivants. Op initiatief van de kunsthandelaar Marten Kretzer werd in 1654 de *Broederschap der Schilderkunst* opgericht. Schellinks, Sweerts, Van den Eekhout en Questiers waren vanaf het begin lid.²⁶ Deze Broederschap vierde de verbinding tussen de schilderkunst en de poëzie die immers als zusterkunsten werden beschouwd. Vooraanstaande dichters als Joost van de Vondel, Jan Vos en Jan Asselijn luisterden de oprichting van de broederschap op met lofdichten. Het was dezelfde kring die ook publiceerde in de verzamelbundels waarin Schellinks participeerde. Veel van hen hadden banden met het toneel. Dichters, zoals Vondel, schreven zelf toneelstukken, Marten Kretzer was een voormalig regent van de Amsterdamse Schouwburg en Jan Vos was van 1649 tot 1669 zelfs hoofd van deze instelling.

Schellinks functioneerde dus binnen een breed cultureel netwerk van kunstenaars, toneeldichters en literatoren die opvallend openstonden voor elkaars talenten. Een stapje over de grenzen van het eigen specialisme werd duidelijk gewaardeerd. Bij de schilders zal ook zeker meegespeeld hebben dat de associatie met de dichtkunst hun een hogere status opleverde. Hun beroep werd van een ambacht nu meer een intellectuele arbeid. Schellinks was natuurlijk een schoolvoorbeeld van iemand die beide zusterkunsten praktiseerde. Zijn vriend Gerbrand van den Eekhout zong hem toe:

Gij huwt uw zinrijk rijm aan 't vloejende penſeel,
En doet voor oog en oor uw verf en letters spreken.²⁷

Een lofdic.

De belar
teraire k
tweede c
kers van
Vondel,
gedichte
der-konst
kwaliteit
Wij geve

Op de S

De S
Ter e

De k
Doo

De C
Dees

Doo
Ont:

Gelt
Den

Wier
Dat

Nu t
Zeer

Een lofdicht op de Indiase schilderkunst

De belangrijkste reden waarom wij geïnteresseerd zijn in Schellinks' literaire loopbaan ligt in een gedicht dat hij in 1657 publiceerde in het tweede deel van de verzamelbundel *Klioos Kraam*.²⁸ Onder de medewerkers van deze publicatie bevonden zich inmiddels bekende namen als Vondel, Jan Vos, Hieronymus Sweerts en David Questiers. Schellinks' gedichten zijn niet zo heel bijzonder, behalve zijn lofdicht *Op de Schilder-konst der Benjanen*. Dit onderscheidt zich niet zozeer door zijn literaire kwaliteit, maar wel door het onderwerp: de miniatuurkunst uit India. Wij geven het gedicht hier in zijn geheel weer:

Op de Schilder-konst der Benjanen

De Schilder-vond strek den Chaldeer
Ter eeuwiger geheug, een eer.

De Konst-kroon is haar van het hoofd
Door eelder konstenaars gerooft.

De Griekze leer-zucht had vermoog
Dees konst te voeren hemelhoog.

Door der Latynen vlijt haar weer
Ontschaakt wierd kloekelyk deze eer.

Gelukigh waagden mee dees kans
Den Hoogh en Neder-duits en Frans:

Wiens dapp'ren yver blijkende,
Dat haar de konst-kroon pasten mee.

Nu toont den schrand'ren Gusuratt,²⁹
Zeer heerlijk, op het zyde blat,

Zyn Schildery zo wonder eel,
 Als oit kon maalen 't konst-penceel:

Waar door dat hy, Euroop ten hoon,
 Weer af stijkt deze Schilder-kroon.

Zo wert de konst door konst verkracht.
 Wat konstenaar had oit gedacht,

Dat daar de Schilder-konst ten top
 Zou klimmen tot de sterren op?

Met recht is nu 't gantsch Christendom
 Ten hoogst verwondert en staat stom.

Den Griek laakt met een keurig-oogh
 Appell' en Zeuxis, machtig hoog,

Gerezen door haar konst, en zeit:
 Gy hebt de Dieren wel verleit;

Maar 't is den Indostan gelukt
 Die heeft ons al door konst verrukt.

Chaldeën toont ons int verschiet
 Den Schilderbron, en meerder niet.

Den Mogol stost vry op zyn vond,
 Peru ten trots, dat Gualpas³⁰ mond

Deed' Silver braaken tot zyn luk,
 En Spanjen, dien het strekt een kruk.

Al bood West-Indjen den Benjaan
 Voor deze konst, al 't zilver aan,

Dat Potozi noch heeft in 't vat,
 Hy zey, ik ruil geen konst voor schat,

Dees
 De k

De strekl
 derkunst
 kroon do
 overgenc
 gaat dez
 immers c
 als oit ko
 van het g
 tig naar c
 zo levens
 vruchten
 zo van h
 al het Sp
 Petosi in
 voor de E

Schellink
 Oosten e
 origineel.
 Vasari de
 Oosten,
 uiteindeli
 Vasari's N
 der-boeck (
 nen van c
 Egyptena
 ke, Italiaa
 trekt de I
 Nederlan
 zijn tijd.
 ten, is de

Helaas sp
 ase minia
 hij niet. V
 Toch is a
 lijke voet

Dees les leert ons al t'zaam Euroop,
De kunst is met geen gelt te koop.

De strekking van het eerste deel van het gedicht is duidelijk: de schilderkunst is ontstaan bij de Bijbelse Chaldeeërs, zij hebben de schilderkroon doorgegeven aan de Grieken en Romeinen en vervolgens is deze overgenomen door de Duitsers, Nederlanders en Fransen.³¹ Nu, echter, gaat deze schilderkroon, geheel onverwacht, naar India. Daar wordt immers ongekend fraaie kunst gemaakt: "zyn Schildery zo wonder eel, als oit kon maalen 't konst-penceel". De compositie van het tweede deel van het gedicht is minder strak. Schellinks verwijst daarin wat plichtmatig naar de Griekse schilders Apelles en Zeuxis. Die laatste schilderde zo levensecht een tros druiven dat vogels kwamen aanvliegen om de vruchten op te eten. Tenslotte eindigt hij met de stelling dat de Indiërs zo van hun kunst houden dat ze deze niet zouden willen ruilen voor al het Spaanse zilver en goud uit de haast onuitputtelijke mijnen van Petosi in Zuid-Amerika. Laat dit, aldus de dichter, een voorbeeld zijn voor de Europeanen.

Schellinks centrale thema – de schilderkunst is ontstaan in het Bijbelse Oosten en wordt van daaruit geëxporteerd naar Europa – is niet echt origineel. In het voorwoord van zijn *Vite* (tweede editie, 1568) voert Vasari de oorsprong van de beeldende kunsten al terug op het Bijbelse Oosten, vanwaar ze zich verspreiden naar Griekenland en Rome om uiteindelijk tot volle bloei te komen in het Italië van de Renaissance.³² Vasari's Nederlandse navolger, Karel van Mander, borduurt in zijn *Schilder-boeck* (1604) voort op dit thema. Ook hij constateert dat de bronnen van de schilderkunst gezocht moeten worden bij de Chaldeeërs en Egyptenaren, waarna hij een overzicht geeft van de belangrijkste antieke, Italiaanse en, uiteraard, Nederlandse schilders.³³ Schellinks, echter, trekt de lijn nog iets verder door. Hij stopt niet bij de Italianen of de Nederlanders, maar laat de schilderkroon terugkeren naar het India van zijn tijd. Daarmee maakt hij de cirkel weer rond. Geboren in het Oosten, is de schilderkunst uiteindelijk weer teruggekeerd naar het Oosten.

Helaas spreekt Schellinks slechts in zeer algemene termen over de Indiase miniatuurkunst. Veel verder dan "zeer heerlyk" en "wonder eel" komt hij niet. Wat er nu precies zo bijzonder aan is, komen we niet te weten. Toch is alleen al de constatering dat de Indiase miniatuurkunst op gelijke voet met, ja misschien zelfs een trede hoger staat dan de Europese

schildertraditie al opzienbarend. Sinds de Europeanen op het eind van de vijftiende eeuw directe contacten legden met Aziatische landen als India, China en Japan kwam er een gestage stroom kunstnijverheidsproducten uit deze gebieden op gang. Indiase juwelen, Chinees porselein en Japans lakwerk werden in het Westen zeer gewaardeerd. Niet alleen vanwege de exotische uitstraling, maar ook omdat de Europeanen bewondering hadden voor het hoge niveau van het vakmanschap en de uiterste verfijnde uitvoering. Deze waardering bleek alleen al uit het feit dat de Europese kunstenaars al snel de vreemde technieken, materialen en decoraties probeerden te imiteren. Voorbeelden hiervan zijn Delfts aardewerk en het imitatie lakwerk van de Amsterdammer Willem Kick. De beeldende kunsten uit Azië oogsten echter veel minder bewondering. Zeker op het gebied van de schilderkunst wensten de Europeanen hun eigen esthetische criteria niet aan te passen. Ze waren ervan overtuigd dat de westerse schilderkunst alle andere tradities verre achter zich liet. Die kenden immers geen wetenschappelijke perspectief of schaduwwerking die zo kenmerkend werden geacht voor de ontwikkeling van de Europese schilderkunst sinds de Renaissance. Zelfs de schilder Cornelis de Bruyn, die op zijn reis door Azië zelf ook Indiase miniaturen kocht, typeerde de Perzische schilderkunst in 1711 als "slegt, plat, styf, en geheel kunsteloos".³⁴ Het lofdicht van Schellinks getuigt van een heel andere houding. Het is voor zover ons bekend de vroegste literaire bron waar uit blijkt dat een Europese kunstenaar de Indiase kunst op esthetische gronden bewonderde.

De wereld als schouwtoneel

We laten Schellinks' literaire productie even achter ons en keren terug naar zijn schilderkunstige werken. De twee hoogtepunten uit Schellinks' Indiase oeuvre zijn ontegenzeggelijk de twee kleurrijke olieverf schilderijen uit Parijs en Londen waarbij we zien hoe de vier prinsesjes Dara Shikoh, Shuja, Aurangzeb en Murad Bakhsh langs hun verbaasd opkijkende vader Shah Jahan paraderen (p. 70).

Voor we dieper ingaan op de opvallende encenering van de twee schilderijen, eerst in het kort iets over de inhoud. Welk fascinerend schouwspel speelt zich hier voor onze ogen af? Beide doeken zijn al vrij uitvoerig geanalyseerd als allegorische verbeeldingen

van de l
1658-16
vorst Sh
om de c
toezien
Dara Sh
maar m
Deorai)
en Aura
in 1659
allengs
had Au
dochter
hij uitei

Wat we
tot op l
ste gezi
omvang
vervaarc
"inhoud
volgord
daard m
op de ac
parasol,
naar de
aan het

Hoe int
verder t
ken. We
tele vrag
Schellin
en zijn z
gedie te
met elka

van de bloederige burgeroorlog die het Indiase Mughalrijk in de jaren 1658-1661 teisterde.³⁵ Door een plotselinge ziekte van de heersende vorst Shah Jahan in 1657 (r. 1628-1658) ontbrandde er een felle strijd om de opvolging. Opgesloten in zijn paleis in Agra, moest Shah Jahan toezien hoe zijn vier zonen elkaar naar het leven stonden. De oudste, Dara Shikoh, was weliswaar de regent en favoriet van zijn vader, maar moest in 1658 (slag bij Samugarh) en opnieuw in 1659 (slag bij Deorai) het onderspit delven tegen de samenspannende broers Murad en Aurangzeb. De laatste zou uiteindelijk zegevieren waarna hij Dara in 1659 en Murad in 1661 liet executeren. In datzelfde jaar werd de allengs naar Arakan uitgeweken tweede zoon Shuja vermoord en had Aurangzeb het rijk voor zich alleen. Bijgestaan door zijn oudste dochter Jahanara Begam bleef Shah Jahan in gevangenschap en stierf hij uiteindelijk pas in 1666.³⁶

Wat weten we verder over de relatie tussen de twee doeken? Dit blijft tot op heden raadselachtig. De twee scènes lijken elkaar op het eerste gezicht te spiegelen, maar dat is toch vooral schijn. Het verschil in omvang suggereert eigenlijk dat beide als afzonderlijke projecten zijn vervaardigd. Behalve het omgekeerde perspectief, zijn er een aantal "inhoudelijke" verschillen tussen beide werken die een chronologische volgorde suggereren. Interessant is bijvoorbeeld dat de Mughal standaard met de symbolische zon en leeuw, die op het Londense doek nog op de achtergrond prijkt, op het Parijse doek, samen met een ingeklapte parasol, op de bodem terecht is gekomen. Is dit wellicht een verwijzing naar de val van de dynastie en gaat derhalve het Londense doek vooraf aan het Parijse doek?

Hoe intrigerend ook, de huidige bijdrage heeft geenszins als doel om verder te speculeren over de inhoudelijke betekenis van de beide doeken. We willen ons hier vooral bezighouden met twee meer fundamentele vragen die tot op heden onderbelicht zijn gebleven. Hoe kwam Schellinks aan deze toch vrij gedetailleerde informatie over Shah Jahan en zijn zonen, en waarom koos hij voor een theatersetting om deze tragedie te verbeelden? Zoals we zullen zien, hebben beide vragen direct met elkaar te maken.

Schellinks' bronnen

Schellinks nauwgezette verwijzing naar de Mughal opvolgingsstrijd betekent dat hij zeer goed op de hoogte moet zijn geweest van het geen zich daar had afgespeeld.³⁷ Men gaat er voornamelijk van uit dat Schellinks moet hebben geput uit de eerste uitvoerige verhandelingen van die strijd in het getuigeverslag van de Franse arts François Bernier en de daarop gebaseerde kroniek van de Amsterdams historicus Olfert Dapper. Beide werken zagen echter pas na 1669 het licht, dat wil zeggen, circa 10 jaar na de gebeurtenissen en na Schellinks lofzang op de Indiase schilderkunst.³⁸ Zijn er wellicht andere, eerdere informatiekanalen geweest die Schellinks kan hebben gebruikt?

Op de eerste plaats is het zeer wel mogelijk dat hij direct heeft kunnen putten uit de verslaglegging door de vertegenwoordigers van de Verenigde Oostindische Compagnie in Mughal India. Een van die verslagen was van de Compagniessecretaris T.J. Groeneveldt zoals opgetekend door de geleerde bibliothecaris Adam Olearius in het relaas van de Sleeswijkse Compagnieesoldaat Volquard Iversen. Dit werd in 1669, dus één jaar voor Bernier, in het Duits gepubliceerd en verhaalt vrij nauwkeurig de gebeurtenissen rondom de opvolgingsstrijd.³⁹ Toch leidt de meest waarschijnlijke bron voor Schellinks niet naar de VOC, maar naar dat andere grote Aziatische informatienetwerk: de Sociëteit van Jezus.

We hebben eerder gezien dat Schellinks van 1661 tot 1665 een Grand Tour maakte door Engeland, Frankrijk, Italië, Sicilië, Malta, Zwitserland en Duitsland. Zijn uitvoerige dagboek van deze reis verhaalt onder meer van zijn bezoek aan Rome gedurende de dagen rondom Pasen 1664. Hier had hij het voorrecht om de pantoffel van Paus Alexander VII te kussen en bezocht hij een lange reeks van bezienswaardigheden, waaronder het beroemde rariteitenkabinet van Athanasius Kircher.⁴⁰

Het is ook precies tijdens Pasen 1664 dat een andere globetrotter Rome aandeed en als vriend van Kircher ook het Kircherianum moet hebben bezocht. Het gaat om de Duitse jezuïet Heinrich Roth (1620-1668). We kennen Roth vooral als de zeer verdienstelijke auteur/vertaler van de eerste Europese, en in het Latijn vervaardigde, grammatica van het Sanskrit.⁴¹ Voor ons is meer relevant het feit dat hij van 1654 tot 1662 dienst deed als missionaris in Agra en in die hoedanigheid een nabije

getuige van enkele Indië-avonturen. In zijn *Chin* elkaar tegen welc log breekt Philipp aan het l de herto odor Rh Roth's R van de N in Ascha zijn terug

Deze op of er een twee the nen in ie 1658 pas schijnlijk Murads het verre daarover gemaakt 1682 ge mon de ' dam bes

Een ander links, is l "cultro", ee laat verr "petit cout omgeleg bij het re berijder "cultro" var het alger

getuige was van de Mughal opvolgingsstrijd.⁴² In Rome schonk Roth enkele Indiase miniaturen aan Kircher die ze gebruikte voor de afbeeldingen van de zogenaamde Tien Nederdaligen van de God Vishnu in zijn *China Illustrata* (1667).⁴³ Het blijft gissen of ook Schellinks en Roth elkaar tijdens die paasdagen in Rome tegen het lijf zijn gelopen. We weten wel dat Roth zijn ervaringen aangaande de Mughal opvolgingsoorlog breed heeft uitgemeten. Na zijn bezoek aan Rome, nodigde hertog Phillipp Wilhelm van Neuburg Roth uit om zijn spectaculaire verhaal aan het barokke Neuburgse hof te komen vertellen. Waarschijnlijk was de hertog daartoe aangezet door zijn biechtvader, tevens jezuïet, Theodor Rhai. Het een en ander leidde al in 1665 tot de publicatie van Roth's *Relatio rerum notabilium Regni Mogor*, een uiterst zeldzaam verslag van de Mughal successiestrijd, uitgegeven bij Joannis Michaelis Straub in Aschaffenburg, een plaats die Schellinks in datzelfde jaar aandeed op zijn terugtocht naar Amsterdam.⁴⁴

Deze opvallende samenloop van elkaars levenslopen roept de vraag op of er een relatie te detecteren is tussen Schellinks en Roth, tussen de twee theaterdoeken van de eerste en de *Relatio* van de laatste. We kunnen in ieder geval voorzichtig constateren dat de opvolgingsstrijd van 1658 pas in 1665 groot nieuws werd in Europa. Verder is het onwaarschijnlijk dat Schellinks nog voor zijn Grand Tour in 1661 (het jaar van Murads executie) kon beschikken over de details van wat zich daar in het verre India allemaal had afgespeeld. De volledige bijzonderheden daarover werden pas met het werk van Roth meer publiekelijk bekend gemaakt. Alhoewel het werk uiterst zeldzaam is, werd Roth's *Relatio* in 1682 gedeeltelijk in het Nederlands vertaald door de veelschrijver Simon de Vries.⁴⁵ We mogen derhalve aannemen dat de *Relatio* in Amsterdam beschikbaar moet zijn geweest.

Een andere, meer inhoudelijk aanwijzing voor Roth als bron voor Schellinks, is het feit dat in de Latijnse tekst gesproken wordt van een "*ingenti cultro*", een enorm mes, waarmee Aurangzeb zijn rivaal Murad Bakhsh laat vermoorden.⁴⁶ In Berniers verslag wordt dit mes gereduceerd tot een "*petit couteau de cuisine*" en wordt niet Murad Bakhsh, maar Dara Shikoh omgelegd. Met dit laatste had overigens niet Roth maar Bernier het bij het rechte eind.⁴⁷ En inderdaad, een blik op de twee doeken laat de berijder van de kameel met een bloedend mes zien, toch meer de *ingento cultro* van Roth dan het keukenmesje van Bernier. Groenveldt, die over het algemeen dicht bij de historische werkelijkheid blijft, is minder spe-

cifiek over het moordwapen en spreekt ten aanzien van Dara en Murad respectievelijk over "umbbringen" en "nider sebeln".⁴⁸ Op basis van deze redeneringen ligt het voor de hand om te concluderen dat Schellinks' doeken zijn gebaseerd op Roths haastig aandoende *Relatio* uit 1665 en zijn geschilderd voor de publicatie van de meer gedegen weergaves van Groenveldt (1669) en Bernier (1670).

Mise en scène

Het jaar van Roths uitgave van de *Relatio* (1665) valt samen met Schellinks' terugkeer in Amsterdam en de oplevering van de verbouwde Schouwburg aldaar. De nieuwe Schouwburg was veel meer dan zijn voorganger in staat om met behulp van ingewikkelde machinerieën en geschilderde decors een illusionaire wereld op te roepen.⁴⁹ Het was vooral het intrigerende spel van werkelijkheid en illusie dat het theater zo geliefd maakte in de zeventiende-eeuwse steden en hoven van Europa. In Amsterdam bleken de vertaalde en bewerkte toneelstukken van Spaanse en Franse toneelschrijvers zoals Calderón, Lope de Vega en Corneille ware kaskrakers. Dit waren veelal historische treurspelen met heftige gevoelens van plichtsgevoel, wraak en liefde, en vooral veel ingewikkelde hofintriges.⁵⁰ Tot de tijdelijke sluiting van de Schouwburg in 1672 en de ingezette versobering onder het nieuwe theatergezelschap *Nil Volentibus Arduum* domineerde in Amsterdam bovendien het spektakel- en ontspanningstoneel, liefst met muziek en zo veel mogelijk kunst- en vliegwerk. Dit was bij uitstek het specialisme van Jan Vos, de schouwburgdirecteur van 1647 tot 1667. Tot zijn succesvolle repertoire behoorde ook het oogverblindende tableau vivant waarin historische gebeurtenissen op een spectaculaire wijze allegorisch werden verbeeld. Net als Vondel behoorde Vos tot een kleine maar invloedrijke kring van katholieke toneelmakers rondom de Amsterdamse Schouwburg.⁵¹ Het is in het licht van de voorgaande observatie ten aanzien van de zusterkunsten niet verbazingwekkend dat er ook tussen het toneel en de schilderkunst nauwe artistieke en sociale banden bestonden – een relatie die in ieder geval is aangetoond voor de twee meest vermaarde representanten van beide disciplines: Vondel en Rembrandt.⁵² Met deze namen bevinden we ons in ieder geval opnieuw in de eerder genoemde kringen van Schellinks' literaire vrienden en ontwaren we geleidelijk een nauw met de regerende Remonstrantse regentenklasse verweven

netwerk

Dit voer-
derijen.
een voor
soort he
of ruimt
del van
waren b
midden
Schellin
opening
is zeer
de-eeuw
toninge
tussen a
vreemd

Bladere-
langstel
stukken
de setti
tussen S
het or
of de t
iets van
met ee
gevoerc
gefanta
ning.⁵⁶
overeer
sen het
en de
Schouw
de verb
wat dit
houvast
dat Sch
eur van
weliswa

netwerk van bevriende schilders, dichters én theatermakers.

Dit voert ons terug op de theatrale encensering van de Schellinks' schilderijen.⁵³ In het Parijse stuk is er duidelijk sprake van twee dimensies, een *voor* en een *achter* een doorzichtig doek. Op de voorgrond lijkt een soort hofnar Shah Jahan en zijn dochter die andere dimensie in tijd en/of ruimte voor te schotelen. Het spelen met realiteit en illusie door middel van een doorzichtig doek (*espejo*) en een tovenaars (*magus*) of clown waren bekende toneelmiddelen in die tijd.⁵⁴ Ook hemelse figuren te midden van een wolkenpartij – zoals wellicht Akbar en Jahangir bij Schellinks – werden regelmatig vertoond, zij het door middel van een opening in het plafond of door een eenvoudig takelmechanisme. Het is zeer wel denkbaar dat zo af en toe, in de traditie van het zestiende-eeuwse *theatrum mundi*, de hele theaterruimte werd gebruikt voor vertoningen waarbij er bewust geen duidelijk onderscheid werd gemaakt tussen acteurs en toeschouwers, eens te meer bijdragend tot het vervreemdende effect van een illusoire werkelijkheid.⁵⁵

Bladerend door zijn reisdagboeken komt overduidelijk Schellinks' belangstelling voor het toneel naar voren. Hij bezoekt regelmatig toneelstukken en opera's met veel aandacht voor het geboden perspectief en de setting. Tot op heden hebben we echter nog geen duidelijke relatie tussen Schellinks en een toneelschrijver kunnen detecteren, waardoor het onduidelijk blijft of de twee schilderijen iets van doen hebben met een werkelijk opgevoerde dan wel een gefantaseerde vertoning.⁵⁶ De opvallende overeenkomsten tussen het Londense doek en de Amsterdamse Schouwburg (van *voor* de verbouwing!) bieden wat dit betreft weinig houvast. Het is duidelijk dat Schellink het interieur van de Schouwburg weliswaar niet letterlijk



Hans Jurriaenszoon van Baden, *De Amsterdamse Schouwburg in 1653*, Theater Instituut Nederland

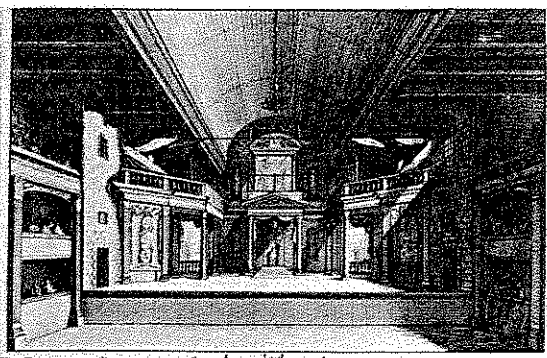
heeft gekopieerd, maar hij lijkt er wel door geïnspireerd te zijn. De ronde zaal, de balkons met balustrades gedragen door een zuilenrij, het publiek dat vanaf boven op het toneel kijkt: het lijken meer dan toevallige overeenkomsten.

Tenslotte nog een korte opmerking over de toneelmode van die jaren. Het theater was al geruime tijd een bekende metafoor voor het leven in het algemeen, maar voor het hofleven meer in het bijzonder. Dankzij de bekende Engelse diplomaat Thomas Roe beschikken we zelfs over een directe verwijzing naar het hof van de Mughals wanneer hij tijdens zijn verblijf in India van 1615 tot 1617 constateert:

This sitting out hath so much affinity with a Theatre, the manner of the King in his Gallery; the Great men lifted on a Stage, as Actors.⁵⁷

Roe's bekende observatie was deels ontleend aan de Europese theaterpraktijk. Alhoewel we op basis van de vrij uitvoerige gegevens over zeventiende-eeuwse toneelstukken vrijwel kunnen uitsluiten dat Schellinks een bestaand toneelstuk heeft geschilderd, sluit de dramatiek van de Mughal opvolgingsstrijd zeer wel aan bij het historiserende Spaans-Franse repertoire dat in de jaren vijftig en zestig in Amsterdam hoogtij vierde.⁵⁸

Opstandige koningszonen en eindeloze hofintriges speelden zich niet alleen af aan het Mughalhof, maar bijvoorbeeld ook in het zeer succesvolle stuk van Calderón *La vida es sueno* vertaald als *Sigismundus, prince*



HET TONEEL VAN AMSTERDAMSCHE SCHOUWBURG. DREEST HET EEN JAAR 1657 EN VERBODEN MET IN 1660.
 De schilder heeft niet zigt op het toneel, veronderstelt dat hij op de plaats van het publiek staat.
 Het toneel is de voorstelling van het hof van de Mughals.
 J. v. Vondel.

S. Savry, *Het toneel van de eerste Amsterdamse Schouwburg*, Gravure 1658, Rijksmuseum Amsterdam.

van Poolen en in de jaren vijftig en zestig zelfs drie maal opgevoerd.⁵⁹ Maar ook de thematiek van grote Aziatische "omwentelingen" kon zich in die tijd verheugen op een grote populariteit zoals *De Grooten Tamelan* uit 1657 van Johannes Serwouters – notabene over de grote wereldveroveraar Amir Timur, tevens de stamvader van de Indiase Mughals. Wellicht

minder p
 Sina (166
 het licht :
 ding moe

Terugkijk
 mode var
 fascinatie
 Oosterse
 werkelijk
 ghlijke o
 ghestolpt
 la Van M
 dan beho
 ke exotis
 oriëntalis
 langstell
 dragen; z
 borgene e

Met de o
 werd het
 de men te
 en plaats.
 meer pass
 Witt en c
 Amsterda

Conclus

In het voc
 dia een n
 besteden
 stelling vo
 de Schilder
 die openl

minder populair, maar het feit dat ook stukken zoals *Trazil of overrompelt Sina* (1666) van Van der Goes en *Zungchin* (1667) van Vondel in deze tijd het licht zagen, laat zien dat eigentijds Azië steeds meer tot de verbeelding moet hebben gesproken.⁶⁰

Terugkijkend naar de twee stukken van Schellinks, zien we de theatermode van de Amsterdamse jaren zestig: een gecombineerde tripartite fascinatie voor het opzienbarende spektakelstuk à la Vos, de eigentijdse Oosterse omwentelingen à la Serwouters en het intrigerende spel van werkelijkheid en illusie à la Calderón. In hun zoektocht naar "behaglijke oft nutte verborghen dinghen" die "onder veel versieringhen ghestolpt" gingen, was dat laatste nadrukkelijk ook iets dat schilders à la Van Mander biologeerde.⁶¹ Als we al een categorie willen opleggen, dan behoren Schellinks Indiase schilderijen, ondanks het overduidelijke exotisme, meer tot de beeldtaal van de barok dan tot die van het oriëntalisme in Saidiaanse zin. Ook Schellinks' ontegenzeggelijke belangstelling voor het visuele, blijft een symbolisch en gelaagd karakter dragen; zijn naturalisme blijft ondergeschikt aan zijn hang naar het verborgene en het dubbelzinnige.⁶²

Met de opkomst van het nieuwe theatergezelschap *Nil Volentibus Arduum* werd het toneelrepertoire in de jaren zeventig veel soberder en keerde men terug tot de strakke classicistische eenheid van handeling, tijd en plaats.⁶³ Wij denken dat ook Schellinks' barokke theaterdoeken niet meer passen in een periode waarin, met de moord op de gebroeders De Witt en de terugkeer van de Stadhouder, ook het politieke klimaat in Amsterdam een meer conservatieve wending nam.

Conclusie

In het voorgaande hebben we Willem Schellinks' schilderwerk over India een nieuwe duiding proberen te geven door speciaal aandacht te besteden aan de wisselwerking van zijn schilderwerk met zijn belangstelling voor de dichtkunst en het toneel. Met zijn dichterlijke ode aan de *Schilder-kunst der Benjanen* is Schellinks de eerste Europese kunstenaars die openlijk en op artistieke gronden bewondering toont voor de Indi-

ase schilderkunst. Deze bewondering komt het meest spectaculair tot uitdrukking in zijn twee schilderijen waarin hij op allegorische wijze de van 1657 tot 1661 woedende opvolgingsstrijd in Mughal India verbeeldt. Tijdens of vlak na zijn Grand Tour moet Schellinks dit verhaal hebben opgepikt uit het vertelde dan wel gepubliceerde relaas van Heinrich Roth. De dramatiek van het verhaal sloot wonderwel goed aan bij de heersende smaak aan de Amsterdamse Schouwburg, zijn directeuren en zijn publiek: spectaculaire opvoeringen van historische hofintriges, bij voorkeur in een exotische encenering met veel kunst- en vliegwerk. Ook gezien de nauwe banden tussen toneelschrijvers en schilders, is het verre van verwonderlijk dat Schellinks het historische verhaal van Roth in een theatrale encenering zet. Gezien de illusoire thematiek van het Amsterdamse theater is het alleen maar gepast dat we aan het einde van ons betoog geen zekerheid kunnen bieden over het reële dan wel imaginaire gehalte van zijn twee schilderijen.

Noten

¹ Wij zijn speciale dank verschuldigd aan Ineke Loots voor haar hulp bij de vertaling van Roths *Relatio*. Zeer vruchtbaar waren de gesprekken over Willem Schellinks' "theaterstukken" met Ton Harmsen en Katherine Butler Schofield alsmede met de deelnemers aan de workshop "Europe and Islamate Asia: Early Modern Perspectives" op 26 november 2014 aan het European Institute in Florence: Jorge Flores, Ebba Koch, Stefano Pellò en Tilmann Kulke. Erlend de Groot heeft ons geholpen met informatie over Schellinks' dagboeken en het boekenbezit van Laurens van der Hem. Verder willen we de boekbinder Gijs Wortel bedanken voor zijn warme gastvrijheid bij ons bezoek aan zijn unieke boekenkabinet in Someren-Eind.

² Voor de biografische gegevens over Willem Schellinks, zie Stijn Alsteens en Hans Buys, *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVIe et XVIIe siècles* (avec une contribution de Véronique Mathot et une traduction des journaux des voyages en France de Willem Schellinks par Jan Blanc) (Paris, 2008), 40-55; Pierre F.M. Mens, "Willem Schellinks", *Dictionary of Art*, XXVIII (1996), 73-4; Bernard Aikema e.a., *W. Schellinks Fecit: Viaggio al Sud 1664-1665* (Rome, 1983); A.D. de Vries, "Willem Schellinks: Schilder, teekenaar, etser, dichter", *Oud Holland*, 1 (1883), 150-63; Arnold Houbraken, *De groote schouburg der Nederlandsche konstschilders en schilderessen* (Amsterdam, 1753, tweede druk), deel 2, 263-73

³ Voor Schellinks' reis door Frankrijk, zie: Stijn Alsteens en Hans Buys, *Paysages de France*. Hierin zijn ook Schellinks' Franse dagboekfragmenten opgenomen.

⁴ Versies van dit reisjournaal bevinden zich in Oxford (Bodleian) en Kopenhagen (Ko-

ninklijke Bi
pleegd in h
HaRKD.03
Maurice Ex
1663 (Lond
Rome, zie
della Sicilia à
⁵ Voor de A
Collector: Th
⁶ Dat Sche
beeld uit h
bezat met t
"alle van W
slaat zeer w
Paysages de l
⁷ Willem Sc
Schellinks,
Albert Mus
⁸ Willem Sc
Doha. Voor
Culture of Lu
⁹ Willem S
Londen (Sc
¹⁰ Het schil
de Fondatic
werk. Sinds
¹¹ Willem S
1923,0013.
of Art, New
attent maak
hebben een
¹² R.W. Ligh
Italy", *Journ*
Scheurleer,
Bulletin van k
The Use of
(1650-1740
¹³ Lunsingh
¹⁴ Aikema e
¹⁵ Lunsingh

ninklijke Bibliotheek). Wij hebben een kopie van het Kopenhagen manuscript geraadpleegd in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag (NL-HaRKD.0389). Het Engelse deel van dit dagboek is vertaald en uitgegeven door Maurice Exwood en H.L. Lehmann, *The Journal of William Schellinks' Travels in England 1661-1663* (London: Royal Historical Society, 1993). Voor de Italiaanse delen ten zuiden van Rome, zie Aikema e.a., *W. Schellinks Fecit* en Liliane Dafour, *Naturalia et Mirabilia Viaggio della Sicilia del '600: Nelle Impressioni di Willem Schellinks e di Albert Jouvim* (Catania, 2013).

⁵ Voor de Atlas Blaeu-Van der Hem, zie Erlend de Groot, *The World of a Seventeenth-Century Collector: The Atlas Blaeu-Van der Hem* (Houten, 2006).

⁶ Dat Schellinks vermoedelijk meer Indiase onderwerpen heeft getekend blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat de kunsthandelaar Jan Pietersz. Zomer in de jaren 1720 een album bezat met topografische tekeningen van Engeland, Frankrijk, Italië, Malta "en Indië", "alle van Willem Schellinx, met moeiten en gevaar na 't leven getekent". Dat "na 't leven" slaat zeer waarschijnlijk niet op zijn tekeningen van Indië. Stijn Alsteens en Hans Buys, *Paysages de France*, 44 en 53 (noot 43).

⁷ Willem Schellinks, *L'empereur Shab Jaban et ses quatre fils*, Musée Guimet, Parijs; Willem Schellinks, *Parade of the Sons of Shab Jaban on Composite Horses and Elephants*, Victoria and Albert Museum, Londen, inv. nr. IS.30-1892

⁸ Willem Schellinks, *Hunting scene with Shab Jaban and his sons*, Museum of Islamic Art, Doha. Voor dit schilderij zie ook de betreffende catalogus entry in *Asia in Amsterdam: The Culture of Luxury in the Golden Age*, Yale University Press (New Haven/ London, 2015)

⁹ Willem Schellinks, *A Turkish Sultan and his Court entertained by Dancing Girls*, Veiling Londen (Sotheby), 5 juli 1984, lot nr. 365.

¹⁰ Het schilderij werd in de jaren 1980 door een Londense kunsthandel aangeboden aan de Fondation Custodia in Parijs. Zij bezitten nog steeds een goede afbeelding van het werk. Sindsdien is de verblijfplaats van het werk onbekend.

¹¹ Willem Schellinks, *Oriental Horsemen riding to the Hunt*, British Museum, inv. nr. 1923.0013.20; Willem Schellinks, *An Indian Yogi tied to a Palm Tree*, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. nr. 2014.118. Met dank aan Pauline Lunsingh Scheurleer die ons attent maakte op de laatste tekening. Pauline Lunsingh Scheurleer en Corinna Forberg hebben een artikel over deze tekening in voorbereiding.

¹² R.W. Lightbrown, "Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), 228-79; Pauline Lunsingh Scheurleer, "Het Witsenalbum: Zeventiende-eeuwse Indiase portretten op bestelling", *Bulletin van het Rijksmuseum*, 44 (1996), 167-254; Corinna Forberg, "Imported Chronology: The Use of Indian Images of Kings and Gods in European Paintings and Book Art (1650-1740)", *The Medieval History Journal*, 17,1 (2014), 107-44.

¹³ Lunsingh Scheurleer, "Het Witsenalbum", p. 211.

¹⁴ Aikema e.a., *W. Schellinks Fecit*, 21 (noot 17).

¹⁵ Lunsingh Scheurleer, "Het Witsenalbum", 216-7.

¹⁶ Pauline Lunsingh Scheurleer, "De Moghul-miniaturen van Rembrandt", in Hanneke van den Muyzenberg en Thomas de Bruijn (red.), *Waarom Sanskrit? Honderdvijftwintig jaar Sanskrit in Nederland* (Leiden, 1991), 96.

¹⁷ Voor de Indiase tekeningen van Rembrandt, zie: Leonard J. Slatkes, *Rembrandt and Persia* (New York, 1983); Lunsingh Scheurleer, "De Moghul-miniaturen", 95-114; Zirka Z. Filipczak, "Rembrandt and the Body Language of Mughal Miniature", *Nederlands Kunstbistorisch Jaarboek*, 58 (2007-2008) (Zwolle, 2008), 163-87.

¹⁸ Pauline Lunsingh Scheurleer, "Mogol-miniaturen door Rembrandt nagetekend", *De Kroniek van het Rembrandthuis*, 32, 1980/1, 10-39, m.n. 24-26. Aannemelijk is ook dat Schellinks de verschillende originelen van Rembrandts ruitportretten van Shah Jahan en andere edellieden (onder andere met valken op de arm) heeft gebruikt voor zijn *Shah Jahan en zijn zonen op valkenjacht*.

¹⁹ Geciteerd uit Lunsingh Scheurleer, "Het Witsenalbum", 214.

²⁰ Lunsingh Scheurleer, "De Moghul-miniaturen van Rembrandt", 96. Recent is wel betoogd dat de invloed van Indiase miniatuurkunst op Rembrandt veel groter en breder was. Die invloed zou bijvoorbeeld niet alleen te herkennen zijn in de door hem geschilderde kostuums, maar zelfs in zijn schilderstijl, compositie en de houding van zijn figuren. Zie N. Courtright, "Origins and Meanings of Rembrandt's Late Drawing Style", *The Art Bulletin*, 78, 485-510; Filipczak, "Rembrandt and the Body Language", 163-87 en recentelijk Forberg, "Imported Chronology", 118-26.

²¹ Voor de populariteit van bloemlezingen in deze periode, zie: Karel Porteman en Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1560-1700* (Amsterdam, 2008), 510-8.

²² Voor Schellinks literaire productie, zie De Vries, "Willem Schellinks", 150-63; P. Minderaa, "De Knipzang", *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 79 (1963), 10-35, m.n. 30-1; Alsteens en Buys, *Paysages de France*, 41-2.

²³ Deze bundel is geschreven door een zekere 'Willem Schellinger', maar Minderaa identificeert deze auteur als Willem Schellinks omdat de laatste regels van het boekje zijn ondertekend met 'W. Ses Stuyvers', een pseudoniem dat ook door Schellinks werd gebruikt. Deze toeschrijving is recent in twijfel getrokken door Hans Buijs, vermoedelijk op basis van een verkeerde datering van de bundel. Minderaa, "De Knipzang", 31 en Alsteens en Buys, *Paysages de France*, 52 (noot 17).

²⁴ Minderaa, "De Knipzang", 31.

²⁵ Willem Frijhoff en Marijke Spies, *1650: Bevochten eendracht* (Den Haag, 2000), 441 e.v.; Porteman en Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*, 561-9.

²⁶ Schellinks zou later in de verzamelbundel *Kliios Kraam* (1657) ook een gedicht aan Kretzer opdragen: "Op een slechte schildery in een kostelijcke vergulde lijst".

²⁷ Geciteerd uit Minderaa, "De Knipzang", 31.

²⁸ *Kliios Kraam, vol verscheiden gedichten*. De tweede opening (Leeuwarden: Hendrik Rintjus, 1657), 351-2.

²⁹ Wellicht "maar zeker" India: de reg album uit 16 oorsprong h *Manuscript to South Asia*, V. ³⁰ Schellinks ring in 1545 ³¹ Het motie bevriende di knipoog het van de vier v ³² Giorgio V. [testo a cura 1966-), 10 d voor de bro ³³ Carel van "Eyndelijc, c nende of sy Griecken, v ³⁴ Geciteerd the East", in *Dutch Venture Schwartz*, "J as DaCosta *Culture in Asia* ³⁵ Auboyer v Indiase bron miniatures n onderzoek r Artful Embr: Corinna For *Jahrhunderts* (het schrijver de artistieke interpretatie ³⁶ Voor een l deze gebeur Capture and

²⁹ Wellicht "Benjanen" (i.e. de Indiase Bania kaste, veelal actief in handel en financiën), maar zeker "Gusuratt" (i.e. de Indiase regio/provincie Gujarat) verwijzen naar Noordwest India: de regio waar de VOC belangrijke factorijen bezat en waar ook Phillip Angells album uit 1658 – met daarin de afbeeldingen van de tien avataars van Vishnu – zijn oorsprong heeft (Carolien Stolte, *Philip Angel's Deex Autaers: Vaishnava Mythology from Manuscript to Book Market in the Context of the East India Company, c. 1600-1672 (Dutch Sources on South Asia, Volume 5)* (Delhi, 2012).

³⁰ Schellinks verwijst hier naar Diego Gualpa, de Inca-Indiaan die volgens de overlevering in 1545 de zilver- en goudmijnen bij Petosi had ontdekt.

³¹ Het motief van de doorgegeven schilderkrans doet denken aan de lauwerkrans die de bevriende dichters elkaar in hun verjaardagcyclus doorgaven. Zou Schellinks bewust een knipoog hebben gegeven? De verjaardagverzen werden ook in 1657 geschreven en drie van de vier vrienden waren met gedichtjes vertegenwoordigd in *Klioos Kraam*.

³² Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nella redazione del 1550 e 1568* [testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi] (Firenze 1966-), 10 dln, dl Testo 2, "Proemio delle vite", 3-23. Zie ook het deel Commento 2 voor de bronnen die Vasari weer heeft gebruikt.

³³ Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck* (Haarlem 1604) [Reprint Utrecht 1969], fol. 61: "Eyndelijc, de Schilder-const is (nae al dit merckelijc bewijs) een seer oude Const, schijnende of sy aenvanckelijc met alle ander vernuftichz uyt Chaldeen door Egypten in Grieecken, van daer te Room, en also herwaerts is gecomen en verspreyt geworden".

³⁴ Geciteerd uit Jan de Hond, "Cornelis de Bruijn (1652-1726/27). A Dutch Painter in the East", in Geert Jan van Gelder en Ed de Moor (red.), *Orientations 2. Eastward Bound: Dutch Ventures and Adventures in the Middle East* (Amsterdam/Atlanta 1994, 41). Zie ook Gary Schwartz, "Terms of Reception: Europeans and Persians and Each Other's Art", in Thomas DaCosta Kaufmann and Michael North (eds), *Mediating Netherlandisch Art and Material Culture in Asia* (Amsterdam, 2014).

³⁵ Auboyer was de eerste auteur die uitgebreider aandacht besteedde aan Schellinks' Indiase bronnen: J. Auboyer, "Un maitre hollandaise du XVIIe siecle s'inspirant des miniatures mogholes", *Arts Asiatiques*, 2 (1955), 251-73. Voor de laatste stand van het onderzoek naar beide doeken, zie Sanjay Subrahmanyam, "A Roomful of Mirrors: The Artful Embrace of Mughals and Franks, 1550-1700", *Ars Orientalis*, 39 (2010), 39-83 en Corinna Forberg, *Die Rezeption indischer Miniaturen in der Europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* (Petersberg, 2015), 46-65; 185. Deze diepgravende studie kregen wij pas na het schrijven van deze bijdrage onder ogen. Het biedt een voortreffelijk overzicht van de artistieke herkomst van Schellinks' Indiase werk, maar wijkt qua contextualisering en interpretatie deels af van onze studie.

³⁶ Voor een kritische vergelijking tussen de Europese en Indo-Perzische bronnen over deze gebeurtenissen, zie de nog steeds nuttige verhandeling van H. Blochmann, "The Capture and Death of Dara Shikoh", *Journal of the Asiatic Society of Bengal*, 39 (1870), 274-8.

³⁷ Schellinks kon voor de meer algemene toestand aan het Mughalhof ten tijde van Shah Jahan beschikken over andere verslagen van tijdgenoten zoals Manrique (1649), Terry (1655) en vooral Boullaye le Gouz (1657). In Rome kon hij wellicht ook putten uit de missieverslagen van o.m. Daniello Bartoli en Acquaviva.

³⁸ François Bernier, *Histoire de la dernière révolution des états du Grand Mogol* (Paris, 1670), in 1672 gevolgd door vertalingen in het Nederlands van Simon de Vries. Voor Berniers relaas, zie de recente editie van Frédéric Tinguely, *Un libertin en l'Inde moghole. Les voyages de François Bernier (1656-1669)* (Paris, 2008); Olfert Dapper, *Asia of naukeurige beschryving van het rijk des Grooten Mogols, en een groot gedeelte van Indiën* (Amsterdam, 1672).

³⁹ Jürgen Andersen en Volquard Iversen, *Orientalische Reisebeschreibung*, uitgegeven door Adam Olearius (Sleeswijk: 1669): hoofdstuk XV in deel Iversen, 209-13. In Van Dams *Beschryvinge* wordt ene Thieleman Janszoon Groeneveld (Simon de Vries geeft Groeneveld) genoemd, geboortig uit Utrecht, in 1693 als vrijburger te Surat in dienst genomen als onderkoopman, later bevorderd tot opperhoofd te Brochia (Pieter van Dam, *Beschryvinge van de Oostindische Compagnie*, Tweede Boek, Deel III, red. F.W. Stapel ('s-Gravenhage, 1939), 168).

⁴⁰ In de kopie van zijn dagboek in het RKD ontbreken de folionummers 679-88 over Rome. Ontbrekende gegevens zijn derhalve ontleend aan Arnold Houbraken, *De groote schouburg der Nederlandsche konstschilders*, deel 2, 269. Schellinks deelde overigens ook Kirchers belangstelling voor de Zuid-Italiaanse *Tarantella*, een medicinale dans die Schellinks heeft getekend en waarvan Kircher de muziek heeft opgetekend, onder meer te beluisteren op <https://www.youtube.com/watch?v=RD6khYNpnS4> (geraadpleegd op 12-2-2015).

⁴¹ A. Camps and J.C. Muller (eds.), *The Sanskrit Grammar and Manuscripts of Father Heinrich Roth, S.J. (1620-1668)* (Leiden: Brill Publishers, 1988).

⁴² Voor Roth, zie de studies van Arnulf Camps, *Studies in Asian Mission History, 1956-1998* (Leiden, 2000) en Claus Vogel in *Neue Deutsche Biographie*, 22 (2005), 106-7.

⁴³ Lunsingh Scheurleer, "Het Witsenalbum", 213. Lunsingh Scheurleer beweert dat deze miniaturen bewaard worden in de Abdij van Postel, België. Dit berust waarschijnlijk op een misverstand. In Postel bevindt zich in ieder geval Philip Angels manuscript over de tien avataars. Niet in detail en afwerking, maar wel in compositie zijn Angels afbeeldingen zeer wel vergelijkbaar met die van Kircher en gaan ze waarschijnlijk beide, gezamenlijk of ieder apart, terug op een Gujarati origineel (zie de studie van Stolte, *Philip Angel's Deex Autaers*).

⁴⁴ *Relatio rerum notabilium regni Mogor in Asia* (Aschaffenburg, 1665). Wij hebben de Parijse editie van de Bibliothèque Nationale de France gebruikt. Dit werk is waarschijnlijk van Roth zoals opgetekend door Rhai (zie ook de aantekeningen van Roth vertelling in Koninklijke Bibliotheek van België (ms. 6828-69, p. 415-417). Dit verklaart wellicht ook het grote aantal historische onjuistheden in de *Relatio*. Voor Rhai en Neuburg, zie Klaus Jaitner, *Die Konfessionspolitik des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm von Neuburg in Jülich-Berg von 1647-*

1679 (Disse

⁴⁵ Simon de *dige dingen* (U

⁴⁶ *Relatio*, 15

⁴⁷ Bernier, U nissen als v verslagen, v rangzeb laat

⁴⁸ Andersen

⁴⁹ Rick Elen relatie tot h (2004), 285-

⁵⁰ Porteman

⁵¹ Voor Jan ' num, 72 (198 kering van het zie Mieke B

1720: Van e

⁵² Voor Von "Rembrandt algemeen he

Malerei und de

Corneille he lip Koch, "C

⁵³ De enige : onder meer

is Jean de Le res moghole

49-54, maar dagen in An

⁵⁴ W. Cruick of *Spanish Stu*

17-30; H.T. Analysis of J

doet denker voorzegging, g

tegen Karel terwijl Kare

1609-1674: L

⁵⁵ Richard B.

tijde van Shah
1649), Terry
utten uit de

s, 1670), in
or Berniers
: *Les voyages de*
chryving van het

geven door
1 Van Dams
eef Groene-
enst genomen
Dam, *Beschry-*
:-Gravenhage,

9-88 over
en, *De groote*
ens ook Kir-
die Schel-
er meer te
pleegd op

atber Heinrich

y, 1956-1998

eert dat deze
schijnlijk op
cript over de
els afbeeldin-
eide, geza-
olte, Philip

en de Parijse
chijnlijk van
elling in
t wellicht ook
rg, zie Klaus
Berg von 1647-

1679 (Dissertation Freiburg (CH), 1970), 27-8, 40-4.

⁴⁵ Simon de Vries, *Curieuse aanmerckingen der bysonderste Oost en West-Indische verwonderens-waerdige dingen* (Utrecht, 1682), 1229-31.

⁴⁶ *Relatio*, 15.

⁴⁷ Bernier, *Un libertin en l'Inde moghole*, 123. In de *Relatio* wordt de volgorde van de gebeurtenissen als volgt (foutief) weergegeven: (1) drie broers strijden tegen Dara die wordt verslagen, verraden en geëxecuteerd, (2) Murad en Aurangzeb verslaan Shuja, (3) Aurangzeb laat Murad vermoorden.

⁴⁸ Andersen en Iversen, *Orientalische Reisebeschreibungen*, resp. 211, 215.

⁴⁹ Rick Elenbaas, "De verbouwing van de Amsterdamse Schouwburg (1663-1665) in relatie tot het repertoire, het publiek en de toneelorganisatie", *De Zeventiende Eeuw*, 20 (2004), 285-98.

⁵⁰ Porteman en Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*, 524.

⁵¹ Voor Jan Vos, zie S.A.C Dudok van Heel, "Jan Vos (1610-1667)", *Jaarboek Amstelodanum*, 72 (1980), 23-43 en recentelijk Nina Geerdink, *Dichters en verdiensten. De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610-1667)* (Hilversum, 2012). Voor tableaux vivants, zie Mieke B. Smits-Veldt, "Vertoningen in opvoeringen van Vondels tragedies 1638-1720: Van emblema tot 'sieraad'", *De Zeventiende Eeuw*, 11 (1995).

⁵² Voor Vondel, zie Smits-Veldt, *Vertoningen*, 214; voor Rembrandt, zie Ben Albach, "Rembrandt en het toneel", *De Kroniek van het Rembrandtbuis*, 31 (1979), 2-33. Meer in het algemeen het oude werk van S.J. Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts* (Würzburg, 1938). Het is ook veelzeggend dat Corneille het theaterstuk beschrijft als een *portrait vivant* en een "peinture parlante" (Philip Koch, "Cornelian Illusion", *Symposium* (Summer, 1960), 97).

⁵³ De enige studie die serieus aandacht schenkt aan deze theatersetting en verwijst naar onder meer de "bouffon" op de voorgrond en het "écran transparent" op de achtergrond is Jean de Loewenstein, "À propos d'un tableau de W. Schellinks s'inspirant des miniatures mogholes", *Arts Asiatiques*, 5 (1958), 293-8. Recentelijk ook Forberg, *Die Rezeption*, pp. 49-54, maar ook hier zonder vergelijking met de vigerende theaterpraktijk van die dagen in Amsterdam.

⁵⁴ W. Cruickshank, "All Done with Mirrors: Calderonian Experiments in Staging", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 85 (2008), 17-30; H.T. Barnwell, "L'illusion comique: A Dramatic Anticipation of Corneille's Critical Analysis of his Art", *Theatre Research International*, 8 (1983), 110-30. Een scene die meteen doet denken aan Schellinks theaterstukken wordt beschreven in Jan Zoets *Wonderlijke voorzegging, gedaan binnen Londen, door de bof-nar van Karel Stuart*, een hekeldicht uit 1666 tegen Karel II. Zoet laat een "taaffelgek" namens Prudens zijn bijzondere kennis etaleren terwijl Karel zich te goed doet aan wijn en drank (Rudolf Cordes, *Jan Zoet, Amsterdammer 1609-1674: Leven en werk van een kleurrijk schrijver* (Hilversum, 2008), 537-8).

⁵⁵ Richard Bernheimer, "Theatrum Mundi", *The Art Bulletin*, 38 (1956), 225-47.

⁵⁶ Dankzij het in 1675 voor het eerst uitgegeven verslag van de Franse reiziger Jean Baptiste Tavernier weten we dat in het zeventiende-eeuwse Golkonda door vrouwen daadwerkelijk een olifant kon worden samengesteld: "These women have so much suppleness and are so agile that when the King who reigns at present wished to visit Masulipatam, nine of them very cleverly represented the form of an elephant, four making the four feet, four others the body, and one the trunk, and the King, mounted above on a kind of throne, in that way made his entry into the town" (Jean Baptiste Tavernier, *Travels in India*, trans. V. Ball, second edition (Delhi, 1977), vol.1, 128). Schellinks baseerde zich waarschijnlijk op een Indiase miniatuur, maar ook "zijn" olifant bestaat uit de 9 vrouwen zoals beschreven door Tavernier.

⁵⁷ *Travels in India in the Seventeenth Century: The Journal of Sir Thomas Roe* (London, 1873; AES Reprint, 1993), 21.

⁵⁸ Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980* (Cambridge, 1983). Een fraai overzicht biedt Porteman en Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*, 523-45.

⁵⁹ Voor Calderóns thematiek, zie Alexander A. Parker, *The Mind and Art of Calderón: Essays on the Comedias* (Cambridge, 1988) en Margaret Rich Greer, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca* (Princeton, 1991).

⁶⁰ Voor een recente analyse van *Zungchin* en de verbeelding van de Oriënt op het Amsterdamse toneel, zie Manjusha Kuruppath, "Dutch Drama and the Company's Orient: A Study of Representation and its Information Circuits" (Dissertatie Universiteit Leiden, 2014).

⁶¹ Woorden van Van Mander in zijn *Wtleggingh op den Metamorphosis Pub. Ovidij Nasonis*, geciteerd en uitgelegd in Hessel Miedema, "Karel van Mander's *Grondt der Edel Vry Schilderconst*", *Journal of the History of Ideas*, 34 (1973), 658.

⁶² Voor een eerdere interpretatie in deze zin, zie Jos Gommans, "Nederlandse schilders in de Oost: Een hypothese", in Alicia Schrikker and Thomas Lindblad (red.), *The verre gezicht: Politieke en culturele relaties tussen Nederland en Azië, Afrika en Amerika. Opstellen aangeboden aan Prof. Dr. Leonard Blussé* (Franeker, 2011): 66-88. Voor Schellinks' proto-oriëntalisme, zie Subrahmaniam, *A Roomful of Mirrors*; voor zijn naturalisme, zie Forberg, *Die Rezeption*, 185.

⁶³ Porteman en Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen*, 530.

Lang l
kon b
Emma
De bl
ninklij
Neder
iswaar
nog.¹

reiken
de har
in het
lang h
van ko
met N
sche r
makke

Venlo

Bij de
lo, eer
burg s
der Ne
slecht,
len.² E
Franse
de poc
wist de
Duitsl
1826 r