

De amor met het masker.

Dr. Reinhard Stupperich

Op de onlangs te Düsseldorf gehouden tentoonstelling van de verzameling Poensgen is in de katalogus¹⁾ een tegel afgebeeld, welke beschreven werd als "dwerg met hoed en puntbaard" (*afb. 1*). Op het eerste gezicht lijkt de korte figuur zonder armen inderdaad een breedgerande hoed met veer op het zeer grote hoofd met zware baard te dragen. In Elseviers tegelboek²⁾ is een andere tegel met dezelfde voorstelling afgebeeld. Met nog twee tegels uit het museum Huis Lambert van Meerten in Delft zijn deze vier tegels samengevat onder de aanduiding "duivels-en spookfiguren". Het gaat hierbij om voorstellingen van de griekse herdersgod Pan, die in Arcadië, het herdersparadijs van de klassieke Oudheid en Renaissance, thuis hoorde. Pan is de ene keer staande afgebeeld met een kruik, een andere keer van voren gezien, hurkend met een fakkel. Dit misverstand is begrijpelijk en gemakkelijk te verklaren. De klassieke beeldbeschrijving van de herdersgod Pan, in de gestalte van een geit, heeft blijkbaar invloed uitgeoefend op de christelijke wijze van voorstelling van de duivel met horens.



afb. 1. Amor met toneelmasker, blauw, midden 17e eeuw, vindplaats Vlissingen (koll. A. Poensgen, Schleiden).

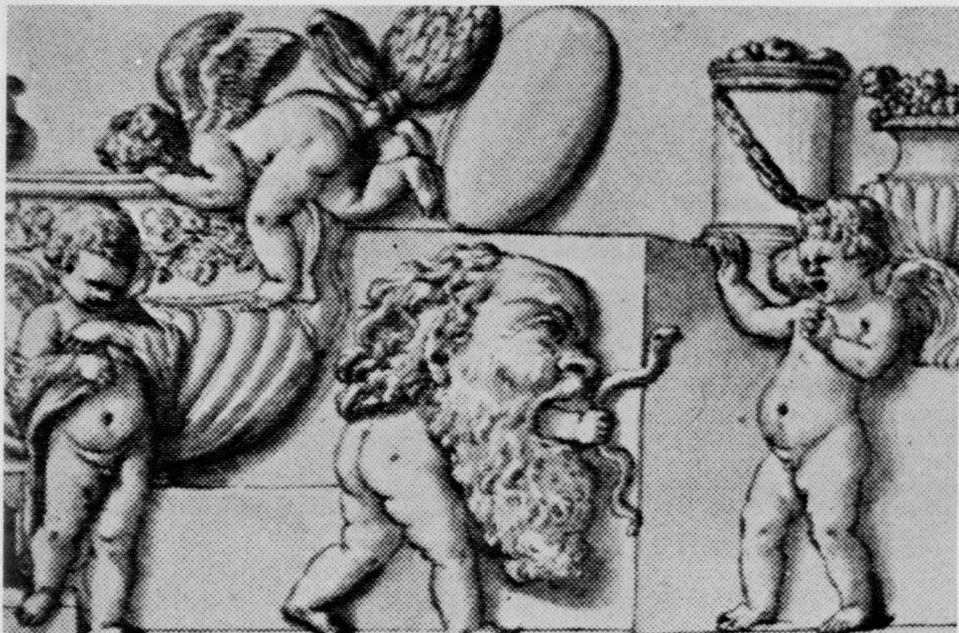
Op dezelfde bladzij worden ook twee bijbelse tegels met de voorstelling van de verzoeking van Jezus Christus afgebeeld; de duivel is daarbij met horens, baard, huid, staart en poten volstrekt gelijk gemaakt aan het voorbeeld van Pan.

In de idyllische samenhang met deze Pantegels, die zeker in de verdere betekenis in de sfeer van de landelijk-idyllische herders-tegels behoren, kan een "Dwerg met hoed" nauwelijks een plaats vinden. Gewoonlijk wordt een dwerg ook niet zo voorgesteld en zeker niet naakt en zonder armen. Anderzijds behoort hij ook niet tot de fantastische misvormingen als van een aardmannetje, zoals de gemengde wezens op de schilderijen van Jeroen Bosch en andere schilders van het magisch realisme.

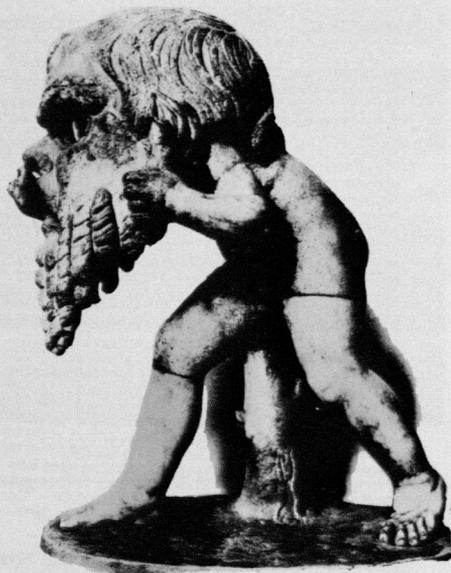
Nu is het zeer wel denkbaar of bijna aan te nemen, dat de schilder van de tegel de afbeelding op zijn directe schilderveerbeeld zelf al niet helemaal begrepen heeft en zo de verkeerde interpretatie heeft ondersteund. De details moeten immers toch zo duidelijk aangegeven zijn geweest, dat de tegelschilder genoodzaakt was nog voldoende aanknopingspunten ter vaststelling van de identiteit mee te schilderen.

Dat de figuur op de tegel in de verzameling Poensgen niet in het water loopt, maar dat alleen de bodemlijn te hoog is uitgevallen, laat de vergelijking met het andere exemplaar in Delft zien.

Bij een nauwkeurige analyse van de voorstelling zie je, dat de figuur voor driekwart uit een luchtig weergegeven naakt, putto-achtig lichaam en een om zo te zeggen daarover heen geslagen, naar verhouding aanzienlijk groter hoofd, van opzij gezien, bestaat. Daar, waar aan het lichaam de armen zouden moeten zitten, steekt ter hoogte van de oren bij het hoofd een ovaal voorwerp naar achteren en komt er een kleiner voorwerp aan de voorkant van het oog te voorschijn. Hier kan niets anders bedoeld zijn dan de bovenarmen en wel met een hoek eraan bevestigd en het erover geslagen hoofd bij de oren houdend. Op de tegel in Düsseldorf is de linkerhand ook nog duidelijk te herkennen. Heeft men de voorstelling eerst eenmaal zover begrepen, dan is het ook volkomen duidelijk om wat voor een figuur het hier gaat en uit welk milieu hij de weg in de wereld van de tegelafbeeldingen gevonden heeft.



afb. 2. Tekening van onbekende schilder uit de Renaissance naar Romeinse erotensarcofaag (Rome, Palazzo Mattei). Zie Vermeule, afb. 227⁶) (Royal Library, Windsor Castle).



afb. 3. Amor met masker, marmer, Romeins.

In de decoratieve kunst van de Romeinse keizertijd treft men, meestal ondergeschikt, maar veelbetekenend bijwerk van tamelijk grote taferelen, groepen van spelende amor-afbeeldingen aan. Vrij dikwijls spelen ze daarbij met van het doel vervreemde gereedschappen van andere figuren, bijvoorbeeld met de wapens van de oorlogsgod Mars, of ze nemen de rollen van bepaalde beroepsgroepen over³).

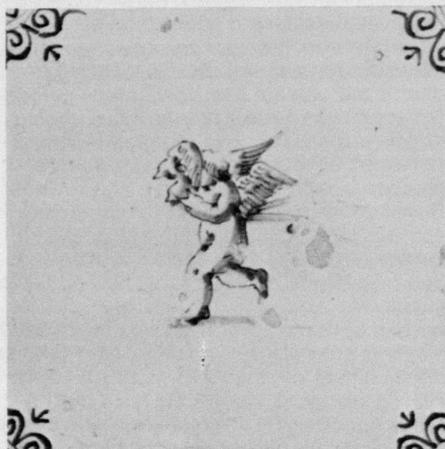
Onder andere treedt ook een amor op, die een veel te groot masker van een Griekse toneelspeler voor zijn gezicht houdt en daarmee een andere amor aan het schrikken maakt (afb. 2 en 3). In de klassieke Oudheid werden bij de schouwburguitvoeringen altijd maskers gebruikt, die al naar de aard van het drama en het karaktertype van de rol oppervlakkig vastgezet waren⁴). De hoed met de brede hoedband is waarschijnlijk slechts een misvatting voor het kale hoofd met de haarkrans van het komediemasker, die de amor op sarcofaagreliefs meestal draagt. De brede rand wordt door de smalle amorvleugel gevormd, die ook op andere tegels zo voorkomen⁵).

Waarschijnlijk was oorspronkelijk zelfs de veer aan de hoed de ene vleugel, de rand eronder de linker arm, het ovaal daaronder de bijbehorende hand.

Op Romeinse sarcofaagreliefs komt dit tafereel vaker voor en al vanuit de Renaissance door schilders in hun schetsboeken bewaard gebleven⁶⁾. Uit zulke bronnen werd echter de voorraad afbeeldingen van de mythische beeldbeschrijving van deze tijd in eerste instantie gevoed en daarmee ook de drukunst⁷⁾.

Weliswaar kunnen we op het moment niet aangeven, wanneer precies in de prentkunst dit motief werd overgenomen om daarna als een direkt voorbeeld voor een type tegel te worden gebruikt. Maar dat het langs deze weg aangereikt moet zijn, is, na alles wat wij verder van de oorsprong van de motieven van dergelijke tegels kennen, zeker.

Ongetwijfeld lag het in de bedoeling de mogelijkheid van een dergelijke amor met masker te combineren met een eenvoudige naar rechts gekeerde amor, die, zoals op de afbeeldingen van de sarcofagen, het slachtoffer werd (afb. 4).



afb. 4. Amor, hardlopend met toneelmasker. Het masker is aangepast aan de grootte van de amor. Deze mist de baard en het achterhoofdgedeelte. Het beantwoordt meer aan de moderne voorstelling van een masker. Tegel, blauw, 2e helft 17e eeuw (koll. H.G. Baumann, Hamburg).

Verdeling van een tafereel van figuren over meerdere tegels met één figuur komt immers ook voor bij andere mythologische onderwerpen, zoals bijvoorbeeld bij de daarom ook bij Poensgen al verkeerd begrepen achtervolging van de nymf Syrinx door Pan⁸⁾.

De "Dwerg met hoed en puntbaard" behoort dus tot de overgenomen typen mythische figuren uit de beeldbeschrijving van de klassieke Oudheid; het type tegel is waarschijnlijk een deel van een grotere tegelserie met amors die op verschillende wijzen bezig waren.

Noten:

- Poensgen, A., "Niederländische Fliesen, 16-19. Jh.", Kat. Düsseldorf, 1983, pagina 74 en 101, afbeelding 48a.
- Berendsen, A. en anderen, "Elseviert Tegelboek", Amsterdam, Brussel, 1965, oorspronkelijke titel "Fliesen, eine Geschichte der Wand- und Bodenfliesen", München 1964. Afbeeldingen pagina 188, boven rechts en boven en midden links.
- Vergelijk Stupperich, R. in "Niederländische Wandfliesen in Nordwestdeutschland", Kat. Osnabrück, 1984, pagina 94 en verder.
- Vergelijk Blume, H.-D., "Einführung in das antike Theaterwesen", Darmstadt, 1978, pagina 88. Bij de in bemerking 6 genoemde voorstellingen heeft de amor meestal een Silenusmasker (Silenus is gezelschap van Bacchus) met een kaal hoofd, soms ook een ander komisch dan wel tragisch masker. In de hand, die de amor vaak door de grote mondopening van het masker naar voren steekt, houdt hij soms een slang vast. De slang doet mogelijk meer schrikken dan het masker zelf.
- Zie bijv. "Niederländische Wandfliesen in Nordwestdeutschland" - Hoofdstuk 5 - Stupperich, R., "Antike-Motive auf niederländischen Fliesen in Ostfriesland", pag. 96, afb. V.7.
- Tekeningen uit de klassieke Oudheid in: Vermeule, C.C. - "The Dal Pozzo Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle." "Transactions of the American Philosophical Society" N^o 56,2 (1966), afb. 227.
Romeinse sarcofagen in: Matz, F. - "Ein römisches Meisterwerk". Der Jahreszeiter sarkophag Badminton - New York. Berlin 1958, pag. 73 en verder.
Koch, G. en H. Sichter mann - "Römische Sarkophage. Handbuch der Archäologie". München, 1982, pag. 209, noot 16, afb. 272 (Ostia) en afb. 339.
Reinach, S. - "Répertoire de Reliefs Grecs et Romains", Paris 1912, II 3,3 (Karthago), III 138,1 (Rome, Villa Albani) en 295,3 (Rome, Palazzo Mattei-dit is het voorbeeld voor de Dal-Pozzo tekening).
Arndt, P. en W. Amelung - "Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen". München, 1883, nr. 189-3 (Genève) en ook als beeldjes de nrs. 4315 (Rome, Villa Albani) en 5007-5009 (Rome).
- In de latere schilder- en grafische kunst komt dit motief vaker voor, soms in randversieringen en vignetten. Op schilderijen van Gerard Dou en zijn school, Frans de Oudere en Willem van Mieris en M. Naiveau worden - J. Pluis maakte mij hierop attent - bij het naar binnen kijken in een ruimte met genrevoorstellingen of die van beroepen, de omliggende (panelen) onder het raam vaak voorzien van een reliëf met spelende amors zoals bij Romeinse sarcofagen. De bekendste voorstelling, bij Gerard Dou bijna altijd terugkerend, toont links een zittende amor met een masker en rechts een groepje rond een geleitbok, zie bijvoorbeeld Martin, W. - "Gerard Dou, des Meisters Gemälde". Stuttgart-Berlin, 1913. Afb. 19, 73, 84, 86, 132, 135, 152.
- Ovidius, "Metamorphosen I", 689-713.
Poensgen, A. - "Niederländische Fliesen", pag. 75 en 102 nr. 49e (gegevens overgenomen uit de velling-katalogus 337 van Sotheby Mak van Waay B.V., 18 nov. 1981, nr. 178).