



LARRY SILVER

ZOT &
ZOTTTER

IN DE VLAAMSE SCHILDERKUNST

HANNIBAL

7	WOORD VOORAF DE GROL VAN DE DROL
17	INTRODUCTIE VISUELE IRONIE
21	PROLOOG DWAZE SCHEPSELS
29	HOOFDSTUK I ZOTTEN AAN HET HOF EN IN HET DAGELIJKSE LEVEN
53	HOOFDSTUK II ZOTTEN IN LITERATUUR EN ALLEGORIE
87	HOOFDSTUK III DWAZE LIEFDE EN DE STRIJD OM DE BROEK
121	HOOFDSTUK IV WANGEDRAG — BOEREN
153	HOOFDSTUK V WANGEDRAG — VROLIJKE GEZELSCHAPPEN
181	HOOFDSTUK VI BEDELAARS EN ANDERE CREATUREN
213	HOOFDSTUK VII SPREEKWOORDELIJKE DWAASHEID
243	CONCLUSIE KLEINBURGERLIJKE MORAAAL



Mondeken
toe.

DE GROL VAN DE DROL

of hoe humor de wereld ontmaskert, van de zestiende eeuw tot vandaag

TERREIN VAN DE DUIVEL

Homeros' goden kunnen bulderen van het lachen. Zeus, Hera, Poseidon en de rest van de kliek — ze giechelen, grijnzen en schuddebuiken. Niets menselijks is deze goden vreemd. Het Griekse pantheon is een projectie van het ondermaanse op de hemel. Het is maar wanneer God mens wordt dat het lachen hem vergaat. Jezus vertelt geen vette moppen. In de Bijbel wordt niet gegrinnikt of gegniffeld, laat staan smakelijk geschaterd. Het christelijke geloof is een zaak van bittere ernst.

Dat is tenminste de conclusie van de middel-eeuwse theologen. Bij gebrek aan zelfs maar een bijbelse 'hihi' besluit men dat humor en deugd wel onverenigbaar moeten zijn. Het christendom is een ode aan de rede, in de beste platonische traditie. En rede staat nu eenmaal diametraal tegenover al wat zintuiglijk is — dionysisch, dierlijk en driftmatig ongecontroleerd. Rede staat tegenover de onbedwingbare lach. Erger nog: wie lacht, vervormt Gods schepping. Wangen blazen op, ogen worden dichtgeknepen, tanden komen bloot te liggen, armen en billen beven, buikspieren trekken samen en wie niet oplet, plast in zijn broek. Nee, zedig mariaal glimlachen, tot daar aan toe. Maar proesten, grijnzen en grimassen: dat moet wel het terrein van de duivel zijn — even verderfelijker als andere driften, zoals de lichamelijke liefde, het uitzinnige gelal van de dronkenman, of de verslaving van de gokker. Het is het terrein van de primitieve, impulsieve buitenstaander, van de boer of de zot.

BASSE CLASSE

In de laatmiddeleeuwse Nederlanden weet iedere rechtgeaarde stedeling dat het verschil tussen boeren en zotten gering is. Stadsbewoners kijken laatdunkend neer op dorpers, ook al waren hun ouders, grootouders of betovergrootouders allicht zelf nog boeren. Maar hier, in de Lage Landen bij de grijze Noordzee, davert de oude wereld op zijn maatschappelijke grondvesten. In toenemende mate worden de strategisch gelegen steden er bevolkt door een nieuwe mensensoort. Waar in het goddelijke programmaboekje enkel religieuzen, edelen en boeren stonden, handelen ondernemende burgers zich een plaats op de sociale ladder.

Quinten Metsys

Mondeken toe (detail), ca. 1525–1530

Olieverf op paneel, 60,3 × 47,6 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

Als entrepreneurs zijn ze het gewend om kritisch te zijn, nuchter en realistisch. Ze hoeven geen heroïek of eigendunk — de waarheid van het leven volstaat. Deze burgers kunnen het zich permitteren om te lachen met moppen die een edelman misschien wel grappig vindt, maar waarbij het sociale decorum vereist dat hij de lippen stijfdeftig op elkaar houdt. Tegelijk zijn boeren en dwazen *basse classe*, en dus het ideale voorwerp van spot en scherts. Zo maken de groeipijnen van een nieuwe maatschappijstructuur de welvarende steden van de Nederlanden tot de ideale proeftuin voor een heel nieuw soort humor.

Boeren, zo klinkt het, zijn onnozel, primitief, belust op feesten, schransen, zuipen en seks. Hun deur staat permanent open voor alle denkbare en ondenkbare ondeugden. Ze hebben geen vat op hun dierlijke neigingen. Wat wil je dan — boeren leven nu eenmaal in de natuur, waar ze van God de taak kregen om te telen en te kweken. Het is een missie waar ze zich, volgens de moreel pedante stadsbewoners, maar al te enthousiast van kwijten. In de zelfgenoegzame ogen van handelaars en ondernemers wordt de boer gekneed tot het antibeeld van de gecultiveerde stadsmens, die zijn driften keurig beteugelt — en dus vooral niet te hard mag lachen.

VETTE WORSTEN EN GORE LIEDJES

Behalve dan wanneer het dunne laagje beschaving even wordt weggekrabd. Tijdens kerkelijke zottenfeesten staat de wereld op zijn kop. De schaal van de uitspattingen tart iedere verbeelding. Religieuzen stichten zottenrijken, aangevoerd door een kindbisschop of ezelpaus. Eerbiedwaardige broeders verkleeden zich als vrouw, dansen in het koor en gillen gore liedjes. Op het altaar eten ze vette worsten en wijwater wordt vervangen door urine. Vervolgens trekken de monniken de stad in.

Waar het feest is, volgen de feestvierders. Wat ontstaat als een kerkelijk spotgebruik, gaat in de zestiende eeuw een burgerlijk leven leiden. Pintelierende boemelaars tonen de wereld hun andere kant, hun onderkant — letterlijk met blote kont en alle uitscheidingen die daarbij horen. Een paar keer per jaar zwelgen de stedelingen in een collectieve roes die het toelaat de onaangename kanten van het dagelijkse bestaan tijdelijk te ontkennen en om te zetten in het extatische tegendeel. En waar de

burgers het feest kapen van de religieuzen, pikken ze bij de adel de nar. Al dan niet echt verstandelijk gehandicapte 'sotten' staan drinkebroers en feestneuzen bij in hun zotternij. Ze halen gekke streken uit en bazelen zottenpraat. Om je een kriek te lachen! Jezus mag dan al geen lachebek zijn geweest, maar de late middeleeuwer weet beslist wat kolder is.

DE GROL VAN DE DROL

De nieuwerwetse humanisten staan erbij en kijken ernaar. Om intellectueel greep te krijgen op zoveel prettig gestoorde chaos halen ze de bespiegelingen van Aristoteles, Quintillianus en Cicero, over de werking en effecten van de lach, onder het middeleeuwse stof vandaan. Naast de tragedie ontwikkelt zich zo de komedie, als yin naast yang, Democritus naast Heraclitus, in een soort theatrale peristaltiek waarbij het naar de keel grijpende, ernstige inzicht draaglijk wordt gemaakt door de scheet van de nar. Zo vervellen de ongebreidelde middeleeuwse grollen tot de categorie van het 'sotte', als tegengewicht voor de ernst van het 'vroede'. Dat gebeurt op het toneel, maar evengoed in de schilderkunst. En wie omstreeks 1500 'schilderkunst' zegt, zegt 'Nederlanden'.

Steden als Brugge, Gent en — vooral — Antwerpen zijn in de zestiende eeuw een internationaal kwaliteitsmerk als het gaat over de beeldende kunst. Waar de vraag is, volgt het aanbod: in Antwerpen zijn omstreeks 1560 meer schilders dan bakkers. Tel daarbij een burgerlijk koperspubliek met dito normen en waarden. Kruid af met het bijbehorende gevoel voor humor. De optelsom blijkt het gedroomde recept voor een gloednieuw genre binnen de beeldende kunst.

Het zotte wroet zich los uit de marges — letterlijk. In middeleeuwse manuscripten en kerksculpturen bevonden de grappen en grollen zich vaak aan de randen. Nu groeien de marginalia uit tot thema's in hun eigen recht. Narrentaferelen houden de toeschouwer een spiegel voor, want zijn we niet allen zot en dwaas? Ongelijke liefdes tonen hoe onbesuisde oude kerels zich laten verleiden door listige juffers die ervandoor gaan met de beurs van meneer, hahaha! Manwijven dragen de broek en maken hun echtgenoot tot mietje, hihihi! Apen apen mensen na, en zo worden singerieën — apenschilderingen — een geestig lepeltje honing bij het verbeelden van een *inconvenient truth*. Vaak richten lachende personages zich tot de toeschouwer en

sporen hem of haar aan om mee te lachen, als de lachband bij een komische reeks.

Veel humor is daarbij van het niveau dat *FC De Kampioenen* intellectueel laat lijken. Maar zelfs de grootste bolleboos blijkt stiekem al eens onderuit te zakken op de sofa en te lachen om de vette scheten en foute moppen van *Dumb & Dumber*. In 1604 omschrijft zelfs kunstenaarsbiograaf Karel van Mander kakkertjes op schilderijen genoeglijk als 'aardige bootsen' (leuke grappen). Laat het natuurlijk de Fransen zijn die zich te goed voelen voor dat soort pis en kak: in de zeventiende eeuw vraagt een Franse handelaar in Vlaamse schilderijen expliciet om stukken waarop alstublieft eens géén pissende figuren te zien zijn. Blijkbaar kan de Parijse beau monde niet lachen met de grol van de drol.

ZALF OP DE WONDE

Gelukkig is er voor meer fijnbesnaarde zielen ook kolder van een ander kaliber. Wanneer je een humanist loslaat op het burleske zotte, dan is het resultaat eerder Monty Python dan Mister Bean. De middeleeuwse grollen worden erasmiaans ironisch en evolueren tot een intellectueel spel dat je kunt spelen met geestesgenoten. In die context recupereren schilders als Quinten Metsys (ca. 1466–1530) of Marinus van Reymerswaele (ca. 1490–ca. 1546) al snel de karikaturen van Leonardo da Vinci (1452–1519): beklievende portretten die tonen hoe de natuur zelf niet vies is van wat ironie, wanneer ze schoonheid laat verleppe en gladde huidjes vervormt tot rimpelige kraters met diepliggende ogen en kromme neuzen. De ijdelheid van de jeugd is om fijntjes bij te lachen, het verval van de ouderling pijnlijk grappig, want humor is ook een zalf op de wonde van de werkelijkheid.

In de beeldende kunst is er niemand die dat zo goed begrijpt als Pieter Bruegel de Oude (ca. 1525/1530–1569). Zijn taferelen gunnen de toeschouwer een blik in de bolle spiegel van het leven. Wie lacht omdat de ene blinde de andere leidt, valt zelf in de greppel. Dit is *next level*-humor, vernuftig, speels en tegelijk bloedserieus. Niet voor niets noemt Karel van Mander Bruegel in één adem 'geestig en bootsig' — 'schrandere en grappig'. Al doopt hij hem vervolgens ook sappig 'Pier den Drol', als verwijzing naar de kluchtige drolligheid die de oude Bruegel zo eigen was.

Quinten Metsys

Nar met houten lepel (detail), ca. 1525–1530

Olieverf op papier, bevestigd op paneel, 25,3 × 19,4 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION





WIJZE DWAAS

Intussen verovert de zot de wereld. Of neen — de wereld blijkt van de zotten. In de Nieuwe Wereld worden nieuwe mensen ontdekt. Naar westerse normen lachen ze primitief hard maar zijn ze ook heerlijk onschuldig. Het zijn de verloren kinderen van het paradijs, verre neven van de *fol saige*: de zotten die de dans van de zondeval wisten te ontspringen en een vage afspiegeling zijn van de puurheid van de eerste mensen. Deze wijze dwazen zijn niet bezoedeld door duivelse boekenwijsheid. Want ging het niet fout met de wereld toen Adam beet in de vrucht van de Boom van Kennis? Omdat God geen half werk levert, verkeerde de schepping oorspronkelijk in een volmaakte balans — maar na de fatale hap ging die harmonie verloren. Voortaan wortelde de wereld in het kwaad, als op de *Tuin der Lusten* van Jheronimus Bosch. In één beweging verloor de schepping haar primitieve zuiverheid. Maar dat was buiten de onnozele zotten gerekend. Omdat zij zich niet schuldig maken aan kennis, belichamen zij nog een stukje ongerept paradijs.

De erfzonde maakt bovendien dat de vrouw de bonen heeft gevreten. Adam zou nóóit in gelijk welke verboden vrucht hebben gebeten als Eva hem die niet bevallig had aangeboden. Ah, had de vrouw zich maar aan de goddelijke spelregels gehouden! Dan hoefden wij vandaag nog steeds niet te werken voor de kost, was er een eeuwigdurende lente en waren we met zijn allen voor altijd 33 — merci, Eva. Zij was het die Adam verleidde, en dus belichaamt de vrouw als soort sindsdien alles wat staat voor lust en drift. De vrouw moet, met andere woorden, worden beteugeld als was ze een schaterlach. Mannen die zich door een vrouw laten domineren, zijn zowel in de literatuur als in de schilderkunst het voorwerp van billenkletsers. Het overkomt nochtans de besten: zelfs Aristoteles liet zich berijden door Phyllis. Zo blijkt de grootste geleerde bijwijlen de onnozelste zot.

COMEDY CUP

Ironisch genoeg ontsnapt net de zot aan dat soort maatschappelijke hokjesdenken. Of hij nu daadwerkelijk psychisch gestoord is of slechts acteert: hij bevindt zich in een sociaal vacuüm. En dat heeft zo zijn voordelen. De zot hoeft zich niet te houden

aan de sociale geplogenheden. Man, vrouw, keizer, koning, admiraal — het zal hem allemaal worst wezen. Hij leeft in een koldereske ruimte waarin de vergoelijkende mantel van de vaak platte humor hem toelaat zonder verpinken maatschappelijke problemen aan de kaak te stellen. Zijn fysieke mismaaktheid is zijn vrijbrief. Bochels, dwerggroei en waterhoofden: deze zot is geen potsenmaker. Hij — of zij — kan het zich permitteren om al lachend de waarheid te zeggen, ook al zit die dan verscholen tussen pis en stront, seks en snot.

Precies daarom voert ook Erasmus in zijn *Lof der Zotheid* niet zelf het woord maar laat hij die eer aan *Stultitia*, niet toevallig een vrouw. Op die manier is de Dwaasheid een brede rug waarachter de wijze zich kan verschuilen wanneer hij maatschappelijke kritiek geeft. Wie Erasmus' opvattingen te hard vindt, kan altijd worden gewezen op het feit dat niet de humanist, maar een personage deze of gene mening was toegedaan. In het licht van de godsdiensttroebelen wordt die truc gretig gerecycleerd door iedereen die de katholieke rituelen door de mangel wil halen, de aflaat- en relikwieënhandel, de niet zo onthechte levenswijze van de clerici. Maar wat goed genoeg is voor de nieuwbakken protestanten, is ook goed voor de goeie oude katholieken, die via spot en satire het protestantisme aan de kaak stellen. Al hoeft het niet altijd zo verfiend, want de hardste lach klinkt bij de platste woorden, en dus worden heiligenbeelden vergeleken met zotten, katholieken zijn katten of paapse papegaaien. Omgekeerd heten de geuzen ganzen, de calvinisten kalveren. De Comedy Cup win je er niet mee, maar het effect is er niet minder om.

VAN BURLESK NAAR PITTORESK

Dat geeft meteen aan dat humor niet enkel plaats- maar ook tijdgebonden is. In de zestiende eeuw wordt er gegrold met als mens verklede dieren, spreekwoorden, boertige kluchten, clichés en karikaturen als de ongelijke liefde, keisnijdingen, narren, vrekken, manwijven en mietjes. In de zeventiende eeuw verschuift de artistieke focus naar op het dagelijkse leven geïnspireerde situaties. Liefdesperikelen blijven een favoriet, maar worden minder burlesk en daardoor herkenbaarder. Militairen doen hun intrede, want ook in oorlogstijd moet een mens kunnen lachen om de bittere pil van de

Omgeving van Jan Massijs

Rebus: de wereld voedt veel zotten (detail), ca. 1530-1540

Olieverf op paneel, 37,5 × 48,2 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

werkelijkheid te verzachten. Vrolijke drinkers waren er altijd al, artsen blijven charlatans, rokers zijn mee met de nieuwste trends, maar dwaas zijn ze allemaal. Wie echt artistiek wil scoren, gebruikt de techniek van de trompe-l'oeil en neemt zo de toeschouwer bij de neus. Want geestige humor neemt het nu over van de billenkletsers.

Humor wordt een deel van het ideaal van de welopgevoede hoveling en burger. Anna Roemer Visscher (1583–1651) weet: 'Hy is niet wijs, die niet bij wijlen sot kan sijn.' In galante gezelschappen wordt grappen maken een kunst: kwinkslagen die kort en spitsvondig zijn, schijnbaar zonder moeite in de conversatie worden gevlochten en zo aanzetten tot glimlachen — niet tot vettig grimassen. Schoonheid en fatsoen gaan voortaan hand in hand. Dat laat ook artistiek weinig ruimte voor de excessen die noodzakelijk zijn voor een goeie mop. Zelfs de zeventiende-eeuwse boeren vervellen van zestiende-eeuwse rabauwen tot bucolische herdertjes en herderinnetjes, en uiteindelijk tot idyllisch behang. Zo schuiven ze van burlesk naar pittoresk en kunnen de Engelsen hen in de achttiende eeuw invoeren als welkome versnapering tussen de categorieën van het heroïsche en het idyllische. Daar gloort al het victoriaanse denken, dat zich met hernieuwd enthousiasme ent op al wat platonisch is en niet om kan met al wat te lichamelijk en al wat te aards is. Geen wonder dat de Angelsaksische wereld vaak nog een beetje wit wordt rond de neus bij de platte fratsen van Verbeeck en de zijnen, of bij de uit het leven gegrepen lompigheid van Jacob Jordaens.

DE LACH ONTMASKERT DE WERELD

Voor het echter zo ver is, slingert het pad van de humor langs de verlichte satire van Voltaire en de 'witzige' taalspelletjes van Frederik de Grote in Sans Souci. Met de Franse Revolutie vergaat het lachen de adel en de clerus. De sociale evolutie die ooit begon in de middeleeuwse Lage Landen haalt nu het hele systeem onderuit, met de burgermaatschappij als resultaat. Ze brengt de vrijheid om moppen te maken — tot wanneer de politieke correctheid de humoristen in de eenentwintigste eeuw de mond lijkt te snoeren, want waar eindigt de humor en begint de kwetsuur? Kan het ene zonder het andere, of gaat humor bijna per definitie ten koste van iets of iemand? Durven we misschien niet meer in de spiegel te kijken?

Mop en moppentapper stellen zichzelf in vraag en het paradigma verschuift — alweer. Oude moppen lijken misplaatst, foute moppen worden geweerd, of niemand snapt de grap. Maar als voorliggend boek een ding duidelijk maakt, dan is het wel dat historische dingen moeten worden gezien in een historische context, zeker wanneer ze aanmatigend lijken. Want niets toont zo duidelijk hoe de wereld in elkaar zit als een grap. Grappen tonen wat taboe is en wat niet, laten de verschillen voelen tussen de heersende klasse en de underdogs; ze tonen wat mensen bezighoudt. De lach ontmaskert de wereld.

Het is de grote verdienste van Larry Silver dat hij in dit boek met een onbevangen blik kijkt naar de grappen en de grollen van de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne moppentappers. De lachende zotten en de bedrogen mannen, de bazige vrouwen, de dansende boeren, de kakkende kereltjes: ze blijken de toegangspoort tot een verdwenen wereld vol platte potsen en spitse scherts, vol dromen en angsten, zorgen en ambities, gewoontes en gebruiken, kortom — tot een wereld vol mensen. Voor wie door deze bril kijkt, worden de beelden uit dit boek plots ontstellend herkenbaar. Aan het einde van de rit getuigen ze van een diepmenselijk verhaal. Want de moppen mogen dan al evolueren, de mensen erachter blijken ook vijf eeuwen later nog verrassend herkenbaar.

Humor is 'Ulieden Spiegel' — het is altijd zo geweest, het zal altijd zo zijn. Humor legt onze besognes bloot, onze denkkaders, onze ware aard. Humor, hoe plat of hoe 'fout' ook, toont wat ons tot mensen maakt.

Dr. Katharina Van Cauteren

Wetenschappelijke Uitgever en Stafchef van
The Phoebus Foundation

pp. 14–15

Pieter van der Heyden naar Pieter Bruegel de Oude

De heks van Mallegem (detail), 1559

Gravure, 370 × 480 mm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

Onbekende meester

Portret van Claus Narr von Ranstedt, ca. 1530

Olieverf op paneel, 15,9 × 13,7 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION







Combi...
quado...
Jan hernakel

P. brueghel
inventor



Lachten mensen? Ze lachten vooral met wie bizar, misvormd of zwak was. [...] Hoe harder iemand lachte, hoe dichterbij hij stond bij het object van dat gelach: de agressieve spotter en de sullige lomperik.

— Hessel Miedema¹

Quinten Metsys

Ongelijke liefde, ca. 1520-1525

Olieverf op paneel, 61,6 × 81,3 cm

WASHINGTON, NATIONAL GALLERY

VISUELE IRONIE

Het proces van de menselijke verlossing was een ernstige zaak en daarom werden in de christelijke kunst van de middeleeuwen humor en afbeeldingen van het gepeupel naar de marges verbannen. In duistere hoekjes onder aan de pagina's van verluchte gebedenboeken en op de onderkanten van functionele houten structuren, zoals de misericordes van koor-gestoelten, werden ironische taferelen uit het dagelijkse leven van de gewone mens, of vulgariteiten en zelfs dieren, weergegeven.² In dit boek belichten we een ingrijpende culturele omwenteling die begon op het einde van de vijftiende eeuw, toen deze marginale voorstellingen van menselijke zwakheden een centraal thema werden in de publieke kunst — vooral op paneelschilderingen, maar ook in het nieuwe medium van gedrukte prenten en boeken. Het leidende concept van deze nieuwe kunst over menselijk (wan)gedrag is dwaasheid, belichaamd door de figuur van de zot: de hofnar, de clown, de hansworst of zelfs de gek.³ Gedreven door zijn instinct en vatbaar voor allerlei verleidingen, destabiliseert hij de maatschappij door chaos en verwarring te zaaien. Maar tegelijk wekt hij de lach op.⁴ Deze studie begint met het beeld van de nar zowel aan het hof als in de stad en onderzoekt hoe zijn dwaasheid als humoristisch werd ervaren, maar ook als een leerzaam tegenvoorbeeld van een normale wereld die op zijn kop wordt gezet (we hebben het dan over de zogenaamde *exempla contraria*).⁵ In *Koning Lear* (V. 3. 83) zegt Shakespeare: 'spotters zijn vaak profeten'. Net als vaak al spottend de waarheid wordt gezegd, schuilt er bij veel grappen tevens een addertje onder het gras dat een les kan zijn voor de toehoorder of zelfs kan aansporen tot pijnlijk zelfonderzoek.

Naast de nar kan ook de volkse cultuur aanzetten tot sociale omkering. Dat geldt vooral voor het jaarlijkse carnaval dat de structuren van de maatschappelijke orde op hun kop zet en ze daardoor des te zichtbaarder maakt. Onder aan de sociale piramide stond de hardwerkende boer, ver weg van het stadsleven met zijn kunst en publiek. Hij was dan ook een ongeunsteld onderwerp (zie hoofdstuk IV), dat door zijn werk verbonden is met de natuur en de seizoenen. Boerenfeesten boden mogelijkheden om ongebreidelde genotzucht — drankzucht, gulzigheid, wellust en boosheid — weer te geven.

Hoewel Pieter Bruegel de Oude (ca. 1525/1530–1569) niet de eerste was die aandacht schonk aan de ongebreidelde joligheid van boeren, geniet zijn werk niet alleen bijzondere populariteit, maar het vormt ook de aanleiding voor talrijke, vaak tegen-

gestelde interpretaties. In vele opzichten is deze studie ontstaan uit de vraag of Bruegel met zijn schilderijen van uitbundige boerenfeesten *samen met* zijn mollige personages lacht, of ze *uitlacht*. In de jaren 1970 verhardde deze discussie tot een verhit debat tussen specialisten.⁶ Wat het tijdsbestek betreft, staat Bruegel in het chronologische centrum van deze studie. Zijn eenvoudige boeren zijn exemplarisch voor de basale menselijke natuur. De vraag hoe we zijn boerenthema's moeten interpreteren, is tegelijk een casestudy over hoe we de betekenis van deze nieuwe ontwikkelingen in de voorstelling van alledaags menselijk gedrag in de Vlaamse kunst moeten beoordelen. Maar we zullen ook zien (zie hoofdstuk V) hoe de top van de sociale piramide, de aristocratie, zich eveneens te buiten ging aan excessen en dwaasheden, wanneer ze misbruik maakte van haar rijkdom en privileges.

Als het klopt dat, zoals in de Bijbel staat, 'het aantal dwazen oneindig' is (Prediker), of dat 'alle plaatsen gevuld zijn met dwazen' (Cicero, *Epistulae ad familiares* IX, xxii), dan is het onvermijdelijk dat alle mensen eerder krom dan recht zijn en dat ze hun dwaasheid onverbeterlijk voor iedereen zullen etaleren. Dwaasheid lijkt inherent te zijn aan de menselijke natuur. We zijn allemaal potentiële dwazen en we hebben hoe dan ook een zekere dwaasheid in ons. Dat is althans de boodschap van de *Lof der Zotheid* (1511 — zie hoofdstuk II), het humoristische *jeu d'esprit* van de theoloog Desiderius Erasmus.

Hoe moeten we dan de beelden van zotheid die hier aan bod komen interpreteren? Cruciaal daarbij zijn de noties van het wel of niet nemen van volwassen verantwoordelijkheid of het in stand houden of doorbreken van de maatschappelijke orde. Een occasionele, dwaze en humoristische overtreding van de norm zal die norm juist versterken, terwijl infantiele genotzucht kan worden beschouwd als een slechte morele keuze of louter als een amusante, voorbijgaande pekelzonde. Dat zijn de humoristische lessen van de beelden die hier worden besproken.

De humor van deze fascinerende beelden — en de essentie van genrekunst zelf — is gebaseerd op het inzicht dat we hier geen alledaagse personages in actie zien, ook al zijn ze ogenschijnlijk uit het 'leven van alledag' gegrepen.⁷ Eigenlijk worden deze genrepersonages net gedefinieerd door wat ze *niet* zijn. Het zijn geen mythische helden, goden, religieuze heiligen, herkenbare portretten of individuen. Ze zijn anoniem. Vaak worden ze voorgesteld met de visuele attributen van regelrechte satire: een bepaald

lichaamstype, welbepaalde gelaatstreken of vreemde kostuums die hen van ons vervreemden. Ze kunnen dus niet worden verward met hun toeschouwers en hun dwaasheden wekken zo des te gemakkelijker onze minachting of onze lach. Deze figuren hoeven niet per se de middeleeuwse christelijke zeven doodzonden uit te beelden — hoewel Jheronimus Bosch hun activiteiten door die traditionele lens bekeken weergaf. Ze zijn vaak, en dikwijls op het eerste gezicht, lachwekkend. Soms, zoals bij zeventiende-eeuwse schilders, als Jacob Jordaens en Jan Steen, is de humoristische lading door het gebruik van karikaturen en grof gedrag, en dus de satirische bedoeling, overduidelijk.⁸

In andere werken, zoals in Bruegels feestelijke boerentaferelen, is de positieve of negatieve lading dubbelzinnig en geeft ze aanleiding tot tegenstrijdige interpretaties. Toch zien tal van moderne Bruegel-specialisten in zijn onuitgesproken en laconieke voorstellingen een picturale tegenhanger van Erasmus' verbale ironie in zijn pseudolofrede uitgesproken door de Dwaasheid in eigen persoon.⁹ Dus deze genreschilderkunst is ook doorspekt met humor, maar de vraag blijft hoe dergelijke beelden moeten worden begrepen: lachen we deze kleurrijke maar anonieme figuren door ons kijkgedrag (samen met Hessel Miedema) uit, of genieten we indirect (samen met Svetlana Alpers) mee van hun feesten en plezier en lachen we samen met hen.

NOTEN

- 1 Hessel Miedema, 'Realism and the Comic Mode: The Peasant', *Simiolus* 9 (1977), p. 211.
- 2 Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge, MA, 1992. Meer gespecialiseerde studies: Lilian Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, 1966; Betsy Chunks-Dominguez, *English Gothic Misericord Carvings: History from the Bottom Up*, Leiden, 2017.
- 3 William Willeford, *The Fool and his Scepter*, Evanston, 1969.
- 4 De subversieve en zelfs groteske aspecten van instinctmatig gedrag worden levendig geanalyseerd door Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, MA, 1968; en in Peter Stallybrass en Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, NY, 1986, vooral pp. 1–66.
- 5 Korine Hazelzet, *Verkeerde werelden. Exempla contraria in de Nederlandse beeldende kunst*, Leiden, 2007.
- 6 Samengevat door Walter Gibson, 'Bruegel and the Peasants: A Problem of Interpretation', *Pieter Bruegel the Elder: Two Studies*, Lawrence, KS, 1991, pp. 11–79. Ook interessant: Ethan Matt Kavaler, *Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise*, Cambridge, 1999, vooral pp. 184–211. Hessel Miedema, geciteerd in het motto, stond lijnrecht tegenover zijn antagonist Svetlana Alpers, die repliceerde met 'Taking Pictures Seriously: A Reply to Hessel Miedema', *Simiolus* 10 (1978–1979), pp. 46–50.
- 7 Peter van der Coelen en Friso Lammertse (red.), *De ontdekking van het dagelijks leven van Bosch tot Bruegel*, tent.cat. (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2015), vooral pp. 9–29. Wat opvalt, is dat de term 'dagelijks leven' deel uitmaakt van de titel. Zoals ze schrijven, werd de term 'genre' in de negentiende eeuw retrospectief ingevoerd; zie ook Wolfgang Stechow en Christopher Comer, 'The History of the Term Genre', *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 33 (1975–1976), pp. 89–94.
- 8 Zowel de werken van Jordaens als van Steen worden geanalyseerd in Mariët Westermann, *The Amusements of Jan Steen*, Zwolle, 1997, vooral pp. 89–135, 'The Pictorial Poetics of Comedy': 'Steen maakte opmerkelijk vaak karikatuur, gevatheid en humor tot zijn eigenlijke thema's [...] Steens thema's zijn vaak zo nauw verwant aan die van de komische literatuur dat deze schilderijen teksten lijken uit te beelden of teksten schilderijen lijken op te roepen. [...] Maar de minder officiële weergave van artsen en patiënten suggereert dat deze geschilderde grappen ook overduidelijk waren voor toeschouwers die niet beschikten over dergelijke achtergrondinformatie.' (pp. 100–101).
- 9 Dat geldt vooral voor Jürgen Müller, wiens onderzoek is samengevat in zijn indrukwekkende *Bruegel*, Keulen, 2018, bijvoorbeeld op p. 35: 'Net als Erasmus dat voor hem deed in de *Lof der Zotheid*, slaagt Bruegel erin om het ernstige te verpakken in het frivole. Hij maakt gebruik van het aan de retoriek — die erg geliefd was bij de humanisten — ontleende *serio ludere*, door middel van spot het ernstige verhullen.' Ook Reindert Falkenburg en Michel Weemans benadrukken in *Bruegel*, Parijs, 2018, de verborgen betekenissen in Bruegels werk. Falkenburg wijst erop dat voor Bruegels schilderijen *spéculation* nodig is en Weemans stelt dat het *images pièges* ('picturale vallen') zijn. Over de problematiek van ironie in de literatuur, zie Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, 1974.

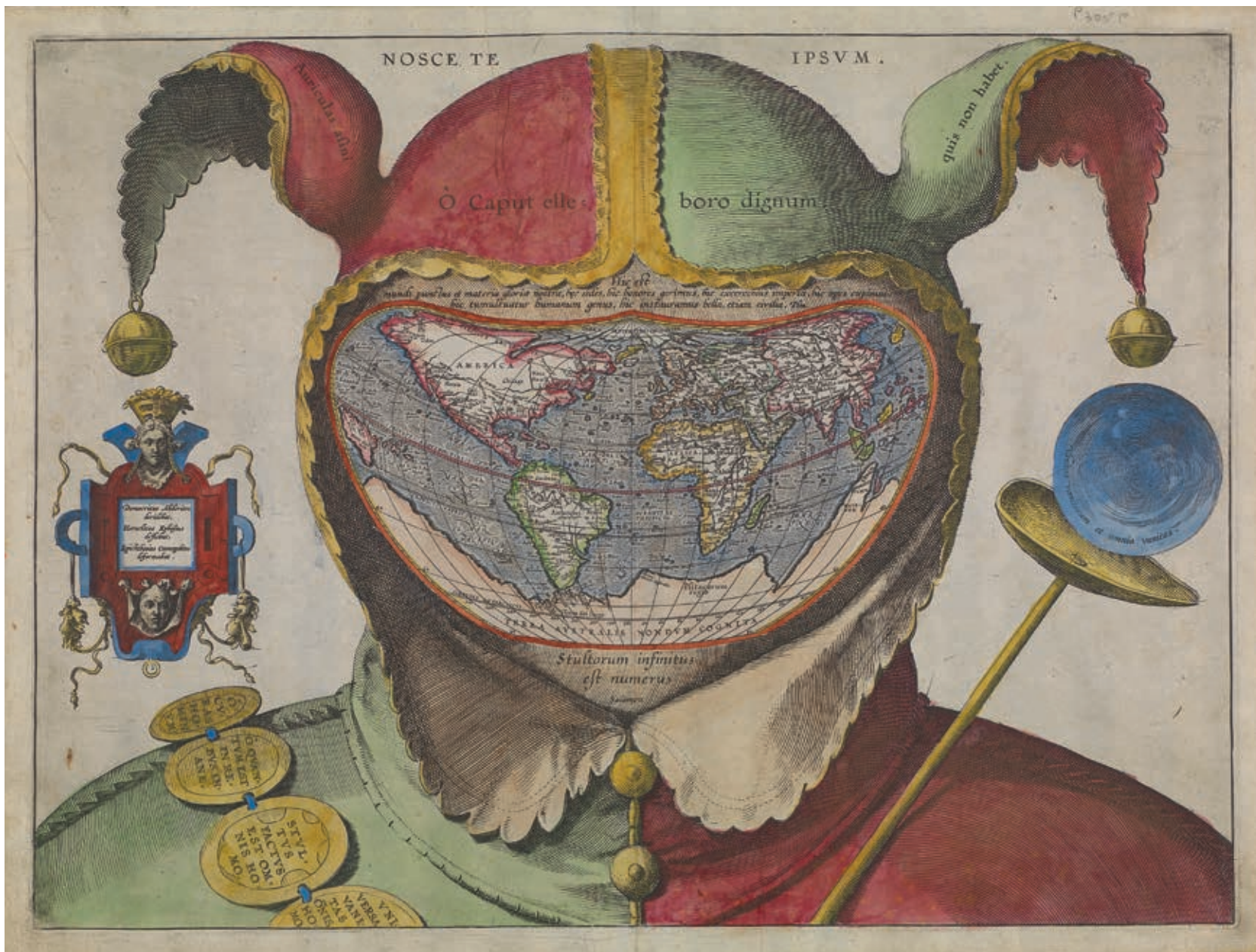


Jacob Jordaens

Trompe-l'oeildeurstuk: ongelijke liefde, ca. 1640–1645

Olieverf op doek, 190,5 × 88,5 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION



Heer, hoe dwaas zijn toch die lieden!

— Shakespeare, *Een midzomernachtsdroom*

Onbekende Franse meester, uitgegeven door Jean de Gourmont de Jonge

Nosce te ipsum/Ken uzelf, ca. 1580–1590

Houtsnede, 360 × 480 mm

PARIJS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, CABINET DES ESTAMPES

DWAZE SCHEPSELS

Zotheid en zonde in de Vlaamse kunst

Een aan het eind van de zestiende eeuw, wellicht na 1570, in Parijs door Jean de Gourmont de Jonge (actief 1559–1598) uitgegeven anonieme houtsnede (links), confronteert de toeschouwer met een merkwaardig beeld. Wat een frontaal, starend gezicht zou moeten zijn, is een wereldkaart gebaseerd op de toen meest recente cartografische projecties die Abraham Ortelius na 1570 in Antwerpen ontwikkelde. Het hoofd is getooid met een zotskap met volgende decoratieve elementen: neerhangende punten eindigend in belletjes en een geribbelde strook op de kruin van het hoofd, allemaal kenmerkende attributen van een nar. De neerhangende punten verwijzen naar de oren van een ezel en de geribbelde strook naar de kam van een kraaiende haan, want een nar die zijn publiek vermaakt, balkt en kraait. Traditioneel hanteert een nar bovendien een eigen scepter, alsof hij de spot drijft met zijn koninklijke opdrachtgever. Maar ook die staf heeft een functie. De nar gebruikt hem als praatstok — een zogenaamde zotskolf of marot — die de zot kan manipuleren als een buikspreker. Zo lijkt het of zijn beledigingen, grappen of waarheden door de stok worden uitgesproken en niet uit de mond van de nar komen. Het ontbrekende gezicht dat de toeschouwer aanstaart op de Franse houtsnede, vertegenwoordigt dus de hele wereld in een narrenpak — wat erop neerkomt dat iedereen een nar is. Deze boodschap wordt boven aan de prent nog benadrukt door het Latijnse opschrift *Nosce te ipsum*, de vertaling van de befaamde Griekse spreuk ('ken uzelf'). Dit is het door Socrates en de antieke wereld gepropageerde ideaal van een bewust leven, dat boven de deur van de tempel in Delphi hing.

In de zestiende eeuw was er in de hele West-Europese wereld opmerkelijk veel aandacht voor menselijke dwaasheid — een soort transgressie die kon variëren van genotzucht en domheid tot regelrechte zondigheid. Zowel de toenmalige kunst als de literatuur droeg bij tot dit nieuwe scherpe bewustzijn van menselijke tekortkomingen en wan-gedrag. Dit betekende een totale breuk met de late middeleeuwen waarin de nadruk op vrome emoties van monastieke zelfdiscipline en gebed lag en een devoot individu biddend voor een heilige figuur de norm was. De uitdrukking 'ken uzelf' was een van de belangrijkste Latijnse adagia onder de klassieke referenties die al in 1500 werden geciteerd door Erasmus van Rotterdam, de man die in zijn *Lof der Zotheid* (1511) via de stem van de Dwaasheid, de zwakheden van de mensheid te kijk zette.

Op de prent komen nog meer Latijnse spreuken voor. Zo lezen we op de nek van het narrenpak het epigram uit Prediker: 'Het aantal dwazen is oneindig.' Het citaat rond het bovenste deel van de zotskolf komt eveneens uit Prediker: 'IJl en ijdel, alles is ijdel.' De ezelsoren hebben hun eigen opschrift: 'Ezelsoren, wie heeft ze niet?' Op het voorhoofd: 'O hoofd, een zuivering waard.' We zullen zien hoe de mythische 'steen der dwazen' als de oorzaak wordt beschouwd van dwaas gedrag en kan worden weggesneden uit het voorhoofd van de gek (zie hoofdstuk II). Vier medaillons op een ketting bevatten commentaren die een sequentie vormen. De eerste twee citeren uit een satire van Persius: 'O! De kwellingen van de mensheid!' en 'O! Hoeveel waardoosheid is er in de wereld.' Dan volgen citaten uit de Latijnse Vulgaat: Jeremiah 10:14, 'Eenieder mens is dom en onvernünftig', en Psalm 38/39:6: 'Eenieder mens is enkel ijdelheid.' In een kleine lijst uiterst links wordt verwezen naar twee antieke filosofen die al voorkomen bij Erasmus. De ene (Heraclitus) huilt om de dwaasheden van de wereld, terwijl de andere (Democritus) zich vrolijk maakt over hoe belachelijk en universeel ze zijn.

Later, in het midden van de zeventiende eeuw, generaliseerde Jacob Jordaens deze tegenstelling in het werk *De wijze en de zot* (ca. 1650; p. 23). De grijnzende nar draagt hier eveneens een kleurrijke zotskap met ezelsoren, hanenkam en belletjes en leunt uit het raam in de ruimte van de toeschouwer. Zijn strenge tegenspeler draagt een bril (vaak een symbool voor zelfbedrog) en leest in een boek dat hij met beide handen vasthoudt. Hij draagt een geleerdenbaret die verwijst naar zijn kennis. Hij heeft zich teruggetrokken uit de wereld en in zijn opperste concentratie toont hij alleen zijn nors grimassende profiel.

Een ander zestiende-eeuws schilderij met de titel *Rebus: de wereld voedt veel zotten*, uit de omgeving van Jan Massijs, gaat over de alomtegenwoordige figuur van de dwaas (ca. 1530–1540; pp. 24–25). Links zien we eens te meer een nar in een narrenpak of veelkleurig kostuum, met de typische ezelsoren en een kap eindigend in een naar een hanenkam verwijzende punt. Tegenover hem bevindt zich een andere dwaas met een lange neus en een ongedekt hoofd, eveneens in een narrenpak. Hun armen zijn in elkaar verstrengeld en beiden kijken de toeschouwer lachend aan, terwijl de nar links pap lepelt. Boven hen is een rebus te zien bestaande uit letters en objecten: de letter D, een globe, een voet en een vedel. We kunnen de rebus als volgt ontcijferen:

‘De wereld voedt veel zotten’. De D staat voor ‘de’, de globe voor ‘wereld’, de voet voor ‘voedt’, en de vedel staat voor ‘veel’. De rest van de zin wordt vervolledigd door de twee zotten die zich voeden en met hun blikken de toeschouwer bij de uitspraak betrekken.

In het laatste derde van de zestiende eeuw inspireerden prentmakers zich op voorbeelden van Pieter Bruegel de Oude, onder meer op zijn *Zottenbollenfeest* (pp. 62–63). Een van hen, de Mechelse etser Frans Hogenberg (ca. 1539–1590), maakte prenten voor de Antwerpse uitgever Bartholomeus de Mompere. Van zijn hand is de ets met de Latijnse titel *Stultorum Choreia* en de Middelnederlandse titel *Der sotten dans (De dans van de zotten)* (ca. 1570, pp. 26–27), waarop narren een rondedans uitvoeren. De hen omringende muur en de vloer zijn overvloedig voorzien van opschriften. Alle figuren dragen een narrenpak met belletjes, ezelsoren en hanenkam. Ze dansen op de muziek van een soortgelijk geklede trompetspeler die in het midden staat. Vanuit twee nissen in de muur observeren twee bebaarde filosofen of patriarchen hun dans. Het opschrift naast de man links luidt dat het aantal zotten eindeloos is, terwijl de wijze man rechts gematigdheid en zelfbeheersing aanprijst om aan deze narrendans te ontsnappen: ‘Wie mate en regel can houwen in allen dinghen. Die mach desen dans der sotten ontspringen.’

Elke nar in de cirkel vertegenwoordigt een bepaalde ondeugd die telkens expliciet vermeld wordt. Daartoe behoren de zeven doodzonden, maar ook meer bescheiden ondeugden als smaad, vleierij, nieuwsgierigheid en spilzucht. Bij elke nar hoort ook een korte geschreven uiteenzetting, waarin deze commentaar geeft op zijn ondeugd en te kennen geeft dat hij geen spijt heeft. Maar ter hoogte van de trompetspeler is de cirkel doorbroken. Net als in de eerder besproken contemporaine Franse houtsnede, richt de maker van de prent zich tot de toeschouwer en nodigt hem uit om de narren te vervoegen: ‘Wie niet ziet wat juist is, noch luistert naar terechte waarschuwingen, geef me de hand en sluit hier aan.’ Bij de danser links van de opening hoort een opschrift dat verwijst naar de gevolgen voor diegene die zich aansluit bij de dansers: ‘Hij moet deze [ezels]oren aan zijn hoofd naaien.’

Met de Franse houtsnede uit het einde van de zestiende eeuw en met de geschriften van Erasmus aan het begin ervan, zien we een nieuw bewustzijn over dwaasheid ontstaan dat een grote invloed zal hebben op de beeldende kunst (en de literatuur) die daaruit voortspuit. In dit boek benaderen we dat gegeven thematisch en concentreren we ons vooral op prenten en schilderijen, want op prenten staan vaak opschriften die een licht werpen op de non-verbale inhoud. Dikwijls zijn deze teksten gebaseerd op spreekwoorden en zijn ze bedoeld als algemeen

geldende uitspraken over de zwakheden en het wangedrag van de mens. Prenten brengen ons ook bij andere dan de overbekende meesters van de Vlaamse en de Nederlandse kunst, van Bosch tot Bruegel — hoewel ook zij, en hun navolgers, vaak zullen opduiken in dit boek. We zullen eveneens stilstaan bij het werk van vroegzeventiende-eeuwse kunstenaars als Adriaen Brouwer, Adriaen van de Venne en Jacob Jordaens. De hier besproken werken hebben betrekking op de hele maatschappij — van bedelaars en kreupelen tot boeren en de aristocratische elite. Ze kunnen allemaal ten prooi vallen aan mateloosheid en begeerte. Soms kent dwaas gedrag geen sociale grenzen. Dit komt vooral tot uiting in ‘vrolijke gezelschappen’, zowel met boeren als patriciërs. Deze dwaze gezelschappen komen samen in herbergen of in meer gesofisticeerde groene settings, om zich over te geven aan gulzigheid, lust en vadsigheid, vaak overgoten met de nodige drank. Feestelijke vieringen lopen dikwijls uit de hand. Hebzucht en de strijd om de macht — zelfs in huishoudens heerst de ‘strijd om de broek’ (zie hoofdstuk III) – behoren ook tot de tekortkomingen van de gewone mens. Met hun uitbeelding van dergelijke dwaasheden bedachten kunstenaars uit de Nederlanden een nieuwe soort iconografie, die later bekend werd als ‘genretaferefen’, voorstellingen van alledaagse figuren en activiteiten.

De zestiende-eeuwse fascinatie voor zotternij introduceerde dus in het culturele bewustzijn een nieuwe, moderne mentaliteit bij stedelijke consumenten. Door middel van ironie en het tonen van ongewenst gedrag van onaantrekkelijke rolmodellen willen deze werken leerzame lessen meegeven. Maar naast de educatieve functie zorgen de werken die hier besproken worden ook voor visueel (of verbaal) genot. En het is natuurlijk mogelijk dat men zich — zoals in de Franse houtsnede — herkent in deze universele dwaasheid.

Het aantal dwazen is oneindig.

— Prediker



Jacob Jordaens

De wijze en de zot, ca. 1650

Olieverf op doek, 95 × 74,5 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

pp. 26-27

Frans Hogenberg

Der sotten dans (De dans van de zotten), ca. 1570

Ets en gravure, 321 × 523 mm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

Omgeving van Jan Massijs

Rebus: de wereld voedt veel zotten, ca. 1530-1540

Olieverf op paneel, 37,5 × 48,2 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION







STULTORVM
Der sotten

*Stultorum non est numerus sua nam voluptas
Quae trahit sese nemoq; nosse s'rudet*
Den hoop der sottē es sonder ghetal
Want elck volghet sijn Wellustichz oueral



Adulator pluystrykedesot
*Omnia dissimulo, simulog. & blandus adulator.
Omnibus ore, manu, vultu animog; duplex.*
Alle dinck veysick die elck can soetelick vleyen
Mette monde en thertē Vol dobbelheijen

Loguax Clapachtichsot
*Prodit lingua loquax stultū, facit regat, ipse
Stulticia fatuus si tacuisse queat*
De clappende tonghe can den sot betinghen
Wat sulx sotthz bedeckt bleef cost hy gezynge

*Me dirie Eumenides agitant, parissq; quietem.
Exosus, rixas undiq; spargo truces
De hellsehe raserijē doe mij peys en Srede haten
Dus stroje ick gheclijf en t'wylt in alle staten.*

Curiosus
*Omnia tū sectar, nil obsequor, omnia nosse
Omnia habere parati, noui habere, nihil*

Contetiosus
Kijffachtichsot



Nidusichsot
*Ik wil al ochtichachtich
In mijn veldtich sijt
niet veldt alre dinge
te hebben / van
en vordich sijt.*

Luxuriosus. Luxuriansot
*Quem serabitor nemo est, ipse spurca libido
Eman exit natus viribus, atq; animo.*
Gheē ongheluckiger da ick / Wiens Wel
Mij heeft Van ghelckē machtē, en sin be.

Preco
Deherault / achterdanser

Prodigus Verquisten sot

*Dissipo res, nulla dando seruans rationem
Nec mihi prospiciens / pauperitūe timens.*
Het mine veldtich / die hondēde veldtich int gheē
Miet veldtich / mocht veldtich d'vromedich kienē

*Qui sequitur, quorum animi peruersa libido,
Impulerit / agit haec sicut auricula.*

Wie al volghet / Waar tot he stiert sijn sinlichheit bloot
Die narje dese ooren vest aen sijn hoot

Antemisi pulmo
Quam numero cla

Mij s'vordē / van
vromedich d'vromē

CHOREA

dans

Omnib' in rebus mediū modumq; tenere
Qui sapit Impure hunc transeat ille chorū.

Wie mate en regel can houde in alle dinghen
Die mach desen dans der sotten ontspringhen



Superbus Hooghveerdichsot
no bon? S sapiens nec dignor honore,
aliquo pre me, nā mihi nemo placet.

Ambitios Eerghierichsot

Omnia presumo temerarius omnia de me,
Pollicor proprie laudis amore furens
Alle dinghe vermetick mij en beroeme mij seere
Want ick ben rasende om my eyge eere.

Detractator Achterclappia

Sollicitu quidagant alij nouisse labore.
Et mea no spectans facta aliena noto.
Wat anderhe make wil ick alstje acmerken
Niet siende mijns sels herghick ces anders werke

Inuidus Haerijndichsot

Gaudia tristitia, luctu pariunt mihi risus,
Tabco cunctorum prosperitate miser

Ignauus

Frigora probra sunt, vicijs incanada nulli
Qua de seculis istis laetitia feru.



Auarus

Dū locuples moriar viuo miser Inter uer
Auri semper egem, S mihi desit? putat

Luyesot

Ick sijde hogher dorst en kan doe niet karguen
Ten miste dat ick luyje en ledich mach bliuen.

Gherichsot

Om dat ick rijck sou sterue leuick armelijck loos
Al heb ick goets genoeg nochtas claghick altoos

Preco

Rosij de herault
Voerdanser

Gulosus

Gullichsot

Indulgere epulis prestat. Viuos, futuri.
Sollcito memet, quā macerare metu.
Te beter op een smeyssen en diercke te stellen
Dan mij seluen met sorchvuldicheyde te quellen.

buery, crepent Vocitando
audi nostra chorea queat

Blasij der sijnich de ha.
daz you couch (volmalch)

ui no ipse videt rectu, nec recta macem.
Sistunt huc heneri parigie ille nisi.
niet en siet dat rechte es, nochtas en hoort na rechte Vermaent
heut mij de hant, en houue hier op.



Hans Burgkmair
Hofnarren, ca. 1517
 Houtsnede, 410 × 370 mm
 WENEN, ALBERTINA

Hans Burgkmair
Natuurlijke gekken, ca. 1517
 Houtsnede, 410 × 370 mm
 WENEN, ALBERTINA

Nikolaus en Gregor Türing
Hofnarren dansen de moriskendans, ca. 1496–1500
 Gepolychromeerd zandstenen reliëf, 82 × 76 cm
 INNSBRUCK, FERDINANDEUM

ZOTTEN AAN HET HOF EN IN HET DAGELIJKSE LEVEN

ZOTTEN AAN HET HOF

Op enkele houtsneden van de *Triomftocht van Maximiliaan I*, de keizer van het Heilige Roomse Rijk (reg. 1493–1519), zijn twee wagens met in het verleden echt bestaande en met naam vermelde narren en gekken afgebeeld. Ze verbleven in het begin van de zestiende eeuw aan het keizerlijke hof. De werken illustreren hoe dergelijke gekostumeerde dwazen integraal deel uitmaakten van het keizerlijke vermaak (p. 30).¹ Op de prenten wordt een onderscheid gemaakt tussen narren (*Schalksnarren*) — gekenmerkt door hun mentale scherpzinnigheid en fysieke vaardigheden zoals jongleren of acrobatie — en 'natuurlijke gekken', verstandelijk gehandicapt met wie de spot werd gedreven. De door de hoofdhofnar Conrat ('Kunz') von der Rosen, die vooraan in de wagen zit, uitgesproken verzen verwijzen naar hun gedrag aan het hof:

'Ich hab mit guetem Vleis gedicht,
Schalcks Narren auch dahin gericht,
aufs allerschimpffichist so Ich west,
darin gethan für war das besst
die Kaiserliche Mayestat
vil kurtzweil dauon genomen hat.'²

Het is veelzeggend dat de eerste groep — de narren — uitbundige gebaren maakt en weelderige kostuums draagt met kettingen en insignes die hun hoofse status illustreren. Op het met belletjes getooide baldakijn van hun wagen zit een aap. Ook de zijkanten van het voertuig zijn versierd met apen (voor de relatie tussen belletjes en narren, zie de proloog; voor hun associatie met de ongetemde wildheid van apen, zie hoofdstuk VI). De tweede wagen in de *Triomftocht* wordt niet getrokken door statige paarden, maar door ezels, wat verwijst naar de lagere status van de passagiers. Deze 'natuurlijke' gekken spelen lukraak op instrumenten, zoals een eenvoudige mondharp (ook Joodse harp genaamd en vaak geassocieerd met leugenachtigheid; zie p. 59). Zowel hun wagen als hun hoofddeksels zijn, in plaats van met veren, met bladeren versierd, als om aan te geven dat hun toestand door de natuur is bepaald en niet door kunstgrepen. Uit de begeleidende verzen blijkt dat het hof hen uitlachte en niet samen met hen lachte:

'Ein ander Gesindt hernahet bey
kumbt auch gefahren an den Rey;

Nattürlich Narren ist es genant,
ans Kaisers hof gar wol bekandt,
Sy haben maniche kurtzweil gemacht
so artlich das man Ir hat gelacht.'³

Niet alleen konden de houtsneden van Maximiliaans *Triomftocht* gemakkelijk verspreid worden, een aantal van de blokken werd ook gesneden door Vlaamse prentmakers, met name Jost de Negker en Willem en Cornelis Lieftrinck van Antwerpen.⁴

Dat in de *Triomftocht* zowel de narren als de natuurlijke gekken met naam worden genoemd, getuigt dat ze vertrouwde en voor de keizer welbekende figuren uit zijn entourage waren. Bovendien namen de narren deel aan de festiviteiten aan Maximiliaans hof, zoals blijkt uit hun levendig weergegeven fratsen op het decoratieve houtsnijwerk van het zogenaamde Gouden Dak (Goldenes Dachl) van zijn residentie in Innsbruck (p. 28 rechts).⁵ Daarop voeren ze een *morisca* of moriskendans uit. Deze acrobatische dans werd aan het hof geassocieerd met de exotische cultuur van de Moren in Noord-Afrika en was tevens een mannelijke demonstratie van vurige hofmakerij in de wedijver voor de affectie van een vrouw.⁶ De feesten aan het hof van Maximiliaan werden opgevrolijkt met dergelijke dansen en exotische kostuums en ze fascineerden de keizer zo dat hij illustraties van deze maskerades liet opnemen in de *Freydal*, een literair-autobiografisch toernooiboek over de geregeld door hem georganiseerde steekspelen.⁷ Zoals we verder zullen zien (zie hoofdstuk III), kan zowel liefde als lust mannen tot waanzin drijven in hun permanente jacht op vrouwen. De moriskendans is dus een hoofse rituele versie van universele dwaasheid.

In *Driekoningenavond* laat Shakespeare Viola het volgende zeggen over de gevatheid van Feste, de hofnar en professionele clown: 'Die gek is slim genoeg om voor nar te spelen / [...] Voor goeie grappen moet je serieus te werk gaan. / Bovendien heb je aan een slimme dwaas meer dan aan een dwaze slimmerik.' (*Driekoningenavond*, III. 1. 60–68). Een dergelijke gevatheid is de essentie van de professionele hofnar.⁸ Op het einde van de middeleeuwen waren dergelijke hofnarren en potsenmakers al heel courant aan de Europese hoven. Aan het einde van de veertiende en in de vijftiende eeuw wordt in documenten melding gemaakt van dergelijke figuren aan het Engelse en het Franse hof. Zo vergezelde Maistre Jehan in 1358 zijn beschermheer, koning Jan de Goede van Frankrijk, als gevangene in ballingschap. Hij wordt in documenten



Onbekende meester

Portret van een nar aan het hof van keizer Maximiliaan I, waarschijnlijk Narr Pock of Hanns Wynter, ca. 1515

Olieverf op paneel, 30,6 × 21,9 cm

ANTWERPEN, THE PHOEBUS FOUNDATION

Meester van het Angerer Portret

Nar met hond, ca. 1520

Olieverf op paneel, 44,5 × 33,7 cm

NEW HAVEN, YALE UNIVERSITY ART GALLERY,
LEGAAT VAN DR. HERBERT EN MONIKA SCHAEFER



van het hof vermeld als een ernstige hoveling, die dure kleren en sieraden kreeg.⁹ Ook de volgende Franse koningen voorzagen een budget voor hun favoriete narren. Zelfs in de zeventiende eeuw zijn dergelijke figuren nog verbonden aan het Spaanse hof van Filips IV. Hofschilder Diego Velázquez vereeuwigde hen in een volledige reeks afzonderlijke, individuele portretten.¹⁰ Al deze hovelingen kunnen geïdentificeerd worden en het betreft zowel gewone gekken als hofnarren en dwergen met esprit of imbecielen.

Op groepsportretten van monarchen en hun families komen vaak dwergen voor. Een bekend voorbeeld daarvan zijn de fresco's van de Camera Picta, ook wel bekend als de Camera degli Sposi (1465–1474) die Andrea Mantegna voor het hertogelijk paleis in Mantua schilderde. Barbara, de hertogin van Mantua, is zittend weergegeven en naast haar staat een naamloze vrouwelijke en rijkelijk geklede hofdwerg.¹¹ Ook in de zeventiende eeuw zijn er talrijke voorbeelden van dwergen te vinden. Het bekendste is *Las Meninas* (1656; Madrid, Museo Nacional del Prado) van Velázquez, dat zich eveneens in het koninklijk paleis afspeelt. De namen van alle hierop afgebeelde figuren zijn bekend, inclusief die van de twee dwergen Mari Bárbola en Nicolas Pertusato, die Antonio Palomino in zijn postume biografie van de kunstenaar (1724) identificeerde.¹² Rubens maakte een portret van Robin, de dwerg van de graaf van Arundel (Stockholm, Nationalmuseum), dat hij later hernam in het groepsportret van de familie Arundel, met gravin Aletheia Talbot als hoofdfiguur (1620; München, Alte Pinakothek).¹³ Op nog andere zeventiende-eeuwse portretten — zoals dat van *Koningin Henrietta Maria en haar dwerg Sir Jeffrey Hudson* (1633; Washington, National Gallery) van Anthony van Dyck — zijn vorsten of edelen afzonderlijk afgebeeld met hun favoriete gezelschapswerg.¹⁴ Vanwege zijn kleine gestalte en geestigheid was Hudson een geliefde aanwezigheid aan het Engelse hof.

Naast Kunz von der Rosen en andere hofnarren die voorkomen op de houtsneden van Hans Burgkmair, werden er ook individuele portretten gemaakt van enkele andere gewaardeerde narren. The Phoebus Foundation bezit een schilderij met een buste van een man die is geïdentificeerd als een van Maximiliaans hofnarren (p. 30). Het gestreepte kostuum, de weelderige materialen en zijn gouden ketting suggereren dat hij aan het hof verbonden was. Op zijn rode hoed met veer en grote strikken is eveneens een x-vormige broche te zien (mogelijk verwijzend naar het Sint-Andrieskruis, dat symbool stond voor de Bourgondische bezittingen van keizer Maximiliaan en dat tevens was afgebeeld op zijn strijdvlaggen). Ook de gouden speld op zijn hoed met het gekroonde initiaal 'M', naast een gouden Sint-Christoffel, verwijst naar Maximiliaan. Het dwaze personage met vier ringen aan de rechter-

hand en een drinkglas in dezelfde hand, staart ons sullig en met open mond en glazige ogen aan. Zijn gebrek aan etiquette in het portret wijst op de ongedwongenheid waarmee deze figuur zich in zijn sociale omgeving kon bewegen, iets wat typisch is voor een hofnar.¹⁵

Nog een ander busteportret van mogelijk een hofnar of een echte krankzinnige wordt toegeschreven aan de Meester van het Angerer Portret, meestal geïdentificeerd als Marx Reichlich (New Haven, Yale University Art Gallery; p. 31). De niet-geïdentificeerde figuur draagt een traditionele narrenkap met een decoratieve centrale hanenkam en in belletjes eindigende hangende ezelsoren.¹⁶ Net als een hoveling draagt hij ringen, gouden kettingen en ook een medaille of munt met het profiel van een vorst, waarschijnlijk de oude Romeinse keizer Commodus, die zoals bekend een voorliefde had voor het dragen van een herculeaanse leeuwenvacht. In de linkerhand houdt hij een praatstok of zotskolf (zie proloog), het bekendste attribuut van een nar, zijn nepscepter — in dit geval met een identieke hanenkam en ezelsoren. Op de houten plank voor hem staat een glas. Ernaast liggen een stuk brood en een gebroken ei met een uitlopende dooier, die de figuur blijkbaar van plan is om op te eten, terwijl een bruine pup aan zijn mond snuffelt. Mogelijk verwijst het gebroken ei naar de man zelf — de domme blik, de loensende ogen en de brede grijns suggereren de eenvoudige geest van een natuurlijke gek.

Het personage op een nog vroeger, midden vijftiende-eeuws informeel portret — toegeschreven aan de beroemde Franse hofschilder en verluchter Jean Fouquet — is naar verluidt een beeltenis van de befaamde Italiaanse nar Gonella (Wenen, Kunsthistorisches Museum; p. 33), hoewel daar geen sluitend bewijs voor is.¹⁷ Gonella was de tweede van drie baanbrekende Italiaanse hofnarren met dezelfde naam. Hij was aan het hof van markies Niccolò d'Este III (gest. 1441) in Ferrara verbonden en stond bekend om zijn gevatheid. Er werd zelfs een huldebiografie aan hem gewijd.¹⁸ Mogelijk schilderde Fouquet het portret rond 1445 — toen hij op weg was naar Rome — in opdracht van Lionello d'Este (reg. 1441–1451), de opvolger van Niccolò. Fouquet werkte in de minutieuze olieverf-techniek van Jan van Eyck en andere Vlaamse kunstenaars en schilderde nauwgezet de stoppelbaard en lachrimpeltjes rond de ogen. De nar draagt een veelkleurig kostuum en een met bont afgeboorde rode hoed. Met schuin geheven hoofd kijkt hij de toeschouwer rustig en met een gewiekste glimlach om de lippen aan. Zijn kostuum is niet conform de standaardvoorstellingen en heeft abnormaal grote knopen en felgekleurde strepen. De houding van deze vermoedelijke nar met gekruiste armen is erg onconventioneel.



Jean Fouquet

Portret van Gonella van Ferrara, ca. 1445

Olieverf op paneel, 36,5 × 26 cm

WENEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

COLOFON

TEKST

Larry Silver

met een inleiding door

Katharina Van Cauteren

VERTALING

Hilde Pauwels

REDACTIE

Sandra Darbé

Leen Kelchtermans

BEELDRESEARCH

Séverine Lacante

BEELDREDACTIE

Katrijn Van Bragt

PROJECTCOÖRDINATIE

Hadewych Van den Bossche

UITGEVER

Gautier Platteau

VORMGEVING

Paul Boudens

DRUK

die Keure, Brugge, België

INBINDING

IBW, Oostkamp, België

Met dank aan

Niels Schalley

ISBN 978 94 6436 608 2

D/2022/11922/76

NUR 646

© Hannibal Books, 2022

www.hannibalbooks.be

HANNIBAL



Coverbeeld

Onbekende meester

Nar die door zijn vingers kijkt, ca. 1520

Olieverf op paneel, 45 × 30,5 cm

Antwerpen, The Phoebus Foundation

Backcoverbeeld

Jan Massijs en atelier

Feestend gezelschap (detail), ca. 1560–1565

Olieverf op paneel, 51,5 × 67 cm

Antwerpen, The Phoebus Foundation

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.