

GEEN GESNEDEN BEELDEN? Religie-Kunst-Literatuur, lezing Beetsterzwaag, 10-12-18

Prof. dr Johan Goud (emeritus hoogl. UU en emeritus remonstrants predikant)

Scheiding van terreinen

Van de kunst uit

- De authenticiteit van de kunstenaar: te willen maken/schrijven wat je het liefst wilt en voelt te moeten, niet wat van andere zijde wordt voorgeschreven of opgedragen;
- De autonomie van kunst en kunstbeschouwing, vooral onder invloed van New Criticism (in ons land Kees Fens, T.van Deel e.a.) – tegenwoordig een verschuiving in de richting van biografische belangstelling, mediapresentie.

Van het geloof uit

- De werkelijkheid blokkerende rol van beelden. Heel concreet komt dat bijv. in Psalm 115 tot uitdrukking.
- Filosofische verwerkingen artikel van Maarten van Buuren (in het samen met Hans Achterhuis geschreven *Erfenis zonder testament*, 2015. Spinoza: beeldvorming door de voorstelling en de verbeelding, te boven te komen door het denken. Marx: de ideologie die door illusoire beeldvorming de sociaal-economische realiteit verhult, religie als opium voor het volk. Tenslotte Van Buuren zelf: beelden kunnen ook stimulerende utopieën zijn, door hem autobiografisch uitgewerkt, p.76-79.
- Frans Kellendonk stelt idolatrie en realisme op één lijn. Hoe vinden we beelden die het onbekende intact laten?

Kritiek op het beeld

Historisch

Allereerst wil ik enig begrip vragen voor het protestantse iconoclasme. Want dat is niet zonder méér een kwestie van barbarij. Het spreekt vanzelf dat ik het niet opneem voor de calvinistische beeldenstorm in het zestiende-eeuwse Holland of voor wat enige tijd geleden in Afghanistan voorviel, waar reusachtige Boeddhabeelden werden opgeblazen door extremistische moslims. Dat destructieve gedrag zou ons kunnen doen vergeten, dat dieperliggende, geestelijke motieven schuilgaan achter de kritiek op het beeld. Die kritiek treft men in joodse, christelijke en islamitische teksten aan, maar ook buiten het nadrukkelijk monotheïstische verband. Op veel plaatsen leeft de intuïtie dat er vormen van beeldendienst zijn, die de echte spiritualiteit blokkeren. Soms is het de vrees voor de irrationaliteit en magie die door beelden kunnen worden opgeroepen. De mythe komt dan in de plaats van het mysterie te staan, lees ik in een joodse tekst. ‘Spreek niet, denk niet na, bewonder in stilte en gemoedsrust – dat leert de schoonheid’, volgt daarop. Soms overheerst eerder de vrees voor de vastlegging en onderwerping van wat anders en heilig is. Wie een beeld maakt, berooft het verbeelde van zijn kracht en werkzaamheid, zo meent men. Regels van de (van afkomst katholieke, maar zich later breed religieus ontwikkelende) dichter Rilke onderstrepen dat: “*Wij bouwen beelden van U op als wanden, / Zodat reeds*

duizend muren om U staan. / Want U verhullen onze vrome handen, / Zodra U onze harten opengaan” (vert. Jacq. Van der Waals). Ik begon met de aankondiging van een vloek in de (katholieke) kerk. Toch is ook dat maar zeer betrekkelijk en ten dele waar. Want alle eeuwen door en tot nu toe, is het beeld in de kerk een voorwerp van discussie en kritiek geweest en is over de zuivere toepassing ervan intensief nagedacht. De vraag is dan: Is een beeld mogelijk – een ikoon, geen idool – dat het leven niet fixeert maar het diepte geeft, dat het heilige niet ontheiligt maar integendeel bijdraagt tot een vollediger eredienst?

Cultuurfilosofisch

Het ‘proteïsch’ (kameleontisch) karakter van postmoderne mensen (Roger Lifton, 1993), naar de figuur van Proteus die alle gedaanten aan kan nemen en zich steeds aanpast aan zijn omgeving. Er is een overstelpend aanbod van voorbeelden, rolmodellen – verveelvuldigd door de media. We gaan, zegt men wel, ondanks de pretentie van zelfbeschikking en zelfbepaling steeds meer op in de uitwendige tekens die onze imago markeren. Men noemt dat ook wel het narcisme van de (post)moderne mens. Want al dat bezig zijn met wie je bent in de ogen van anderen, met het beeld dat anderen van je hebben, blijkt mensen uiteindelijk in zichzelf (in een zelf dat almaar leger en vluchtiger wordt) gevangen te houden. We hebben oriënterende beelden nodig, beelden ook die boven ons uitreiken, die het ons mogelijk maken ons zelf op een niet narcistische manier te vinden. Zijn zulke betrouwbare, richting wijzende spiegels te vinden? We kunnen hierbij wellicht denken aan bijbelplaatsen over de samenhang tussen een niet-narcistische zelfkennis en de ‘godskennis’. Bijvoorbeeld I Kor 13:12 (‘Nu kijken we nog in een wazige spiegel, maar straks staan we oog in oog. Nu is mijn kennen nog beperkt, maar straks zal ik volledig kennen, zoals ik zelf gekend ben.’ Paulus verbindt dat overigens met zijn levensloop: eens een kind, nu volwassen.) Religie en literatuur zijn beide leveranciers van spiegels en beelden. Ze zijn zo beschouwd bondgenoten, al werken ze vaak zeer verschillend. Schrijvers, kunstenaars, zijn geneigd de radicale tegenstellingen waarin profeten dikwijls denken, te relativeren, ermee te spelen.

Hoe om te gaan met het onbekende?

Langs twee wegen: de theologische en de cultuurfilosofische, komen we zo uit bij de vraag naar beelden die het leven heiligen en eren. Een vraag die met grote kracht door Frans Kellendonk werd gesteld (o.a. in zijn tekst ‘Idolen: over het tweede gebod’) : “Het tweede gebod zit me hoog. Niet omdat ik een fundamentalist zou zijn: de gave des geloofs is mij nooit geworden, en ik kan niet anders dan hier voor alle gezindten preken. Maar het gebod roert een vraagstuk aan dat, zoals wel meer vraagstukken die in de Heilige Schrift ter sprake komen, allesdoordringend is, namelijk: Hoe dienen we om te gaan met het onbekende?” (*Het complete werk*, 849-850). Voor God vulde hij in feite de werkelijkheid in. Wat idolatrie doet ten aanzien van God, doet realisme ten aanzien van de werkelijkheid. In beide gevallen lijkt de maker met zekerheid te weten waar we het over hebben. Die pretentie negeert het onbekende en kleineert het mysterie. In tegenstelling hiermee gaat het erom beelden te vinden die het onbekende intact laten. Kellendonk pleitte overigens, in verband hiermee, voor een maximale ‘gekunsteldheid’: de ogenblikken dat een verhaal of gedicht eerlijk bekent dat het van taal gemaakt is, dat een schilderij blijk geeft van zijn verf, of een beeldhouwwerk het materiaal waarvan het is vervaardigd gehoorzaamt, dat zijn voor mij de bevrijdende ogenblikken in de kunst. Dan toont het mysterie zijn geheimzinnigheid.” (859-860).

Kritiek van de kant van het geloof op het beeld: de protestanten

Straks zal ik het een en ander vertellen over figuren en stromingen in het nieuwere (negentiende- en twintigste-eeuwse) protestantisme die in de richting van de visuele kunsten ruimte hebben gecreëerd. Voor de literatuur en de muziek behoefde die ruimte niet bevochten te worden; in het geval van de beeldende kunsten lag dat anders. Maar voor ik die nieuwere tendenzen naar voren haal, doe ik er vermoedelijk goed aan om een klein profiel van de protestantse spiritualiteit te schetsen. Ik doe dat – naar het voorbeeld van veel ouderwets protestantse preken – in drie punten.

Drie kenmerken van protestantse spiritualiteit

De protestantse spiritualiteit is om te beginnen van huis uit *kritisch*. Ze staat argwanend ten aanzien van menselijke bewegingen in de richting van God: door kennis, door kunstvaardigheid, door vroomheid. Uiteindelijk is dat alles aan het oordeel onderworpen en staat de mens met lege handen. Het zal als het erop aankomt nooit om hem of haar mogen draaien, maar alleen om de eer van God. Waar dit oordeel aanvaard wordt en de juiste beslissing wordt genomen – ‘oordeel’ en ‘beslissing’ zijn twee betekenissen van het Griekse woord ‘krisis’ dat in ons woord ‘kritiek’ doorklinkt -, daar is op een typisch protestantse manier ook erkenning van menselijke grootheid mogelijk. Ik haal enkele markante uitspraken van theologen aan om dit toe te lichten: In kunst en cultuur ontmoeten we “de majesteit van de zonde” (C.W.Mönnich). “Ook wat schoon is, moet sterven” (Eberhard Jüngel, die Schiller citeert). Of deze: “Het schone is op zijn best het hele, maar kan nooit het heil zijn” (Gerhard Nebel). De theoloog die dit laatste opmerkte, schreef overigens op een andere plaats dat schoonheidsminnaars “in de schuren van de Reformatie wel eens rillen van de kou (...) en naar Rome trekken”.

In de tweede plaats is de protestantse spiritualiteit een *subjectieve* spiritualiteit. Het protestantisme is ontstaan in wat we de moderniteit noemen, de eeuwen volgend op de katholieke middeleeuwen. Het waren eeuwen waarin zich een nieuw ik ontwikkelde, een ik dat zich gaandeweg vrij maakte, dat zelfbewust was en naar zelfverwerkelijking zocht. Het protestantisme gaf er – door institutionele bemiddelingen tussen de mens en God af te breken – zijn eigen impulsen aan. De ware en volkomen wijsheid bestaat, aldus Calvijn, in twee delen: de kennis van God en de zelfkennis. Deze protestantse nadruk op de zelfkennis en de vrije subjectiviteit liet overigens zijn sporen na bij denkers als Rousseau en Nietzsche, filosofen van de authenticiteit. Bij de protestantse oproep tot zelfkennis, namelijk van jezelf als een zondig en van Gods genade afhankelijk individu, voegde zich een opvallend zelfbesef: dat van iemand die zich uitverkoren mocht voelen tot zijn speciale taak in de wereld, “niet om daar zelf gelukkig te worden maar om een hogere opdracht te vervullen”¹. Ik ontleen deze woorden aan een typering van John Bunyans *The Pilgrim’s Progress* (1678), een stichtelijk boek dat een ongekend grote verspreiding heeft gekregen en van de zeventiende eeuw af door door talloze protestanten naast de Schrift gelezen is. Het leven van de uitverkorene moest, zo maakte dat boek duidelijk, een leven van permanente zelfkritiek en zelfreflectie zijn. Dit nieuwe zelfbesef – dat ongetwijfeld mede van invloed is geweest op de ontwikkeling van moderne kunstvormen – werd versterkt door andere ontwikkelingen.

Want protestantse spiritualiteit is in de derde plaats een *moderne* spiritualiteit, getekend door wat we de ‘secularisatie’ noemen. Het kerkelijk domein, de clerus en het contemplatieve leven verloren hun aanzien en privileges. Protestanten wilden

Gods eer dienen midden in de wereld, in het beroep dat ze daar uitoefenden. Aan de hiërarchie tussen het wereldse en het hoger geschatte geestelijke leven werd een eind gemaakt. De twintigste-eeuwse theoloog Paul Tillich sprak daarom over het belang van de 'evangelische profaniteit' en was in zijn explicatie van wat dit betekende nogal radicaal. De apartheid van het heilige, dat ondergebracht is in de mythe en de cultus, in heilige ruimtes en instituties, is "het duidelijkste bewijs voor onze gevallen toestand"². De menselijke geest raakt onder die condities vervreemd van zichzelf, want religie is present in alle functies van ons geestelijk leven en in de hele cultuur. Dit laatste brengt nog iets anders met zich mee. Het alledaagse, wereldlijke leven emancipeert zich in religieus opzicht en ondergaat een rehabilitatie: Gods licht bergt het in zich. De sporen van de hierdoor gewekte nieuwe manier van kijken naar het alledaagse zien we in de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst. Rembrandt, Jan van Goyen, Frans Hals, Johannes Vermeer, Jan Steen – ze zagen het huiselijk leven en het Hollandse landschap in een licht dat het boven het gewone uittilde³. Deze seculariserende religieuze visie weerspiegelde zich ook in de gereformeerde kerkbouw en kerkinrichting. Het contrast met de hemelse kerkinterieurs van de gothiek is enorm. Abraham Kuyper, voorman van de dolerende gereformeerden die zich eind negentiende eeuw organiseerden, schreef daarover als volgt: "Wij gereformeerden hechten zo weinig aan het gebouw als gebouw. Kan de Gemeente, kunnen de gelovigen in een daarvoor ingericht, deftig, luchtig gebouw samenkomen, des te beter. Maar de vergadering als vergadering hangt van 't gebouw niet af. Is er geen gebouw beschikbaar, dan vergadert de Gemeente in de open lucht, gelijk onze vadersen het deden bij hun 'hagepreken'. Is het daarvoor te koud, dan huurt men een stal, of fabrieksgebouw, of manege. (...) Juist dat los zijn van het gebouw karakteriseert dan ook de bijeenkomst als 'vergadering', die gemaakt of bepaald wordt, niet door muren of banken, of door een orgel met een preekstoel, maar die gemaakt en bepaald wordt door de aanwezigheid van de leden der Gemeente."⁴

Een kritische, een subjectieve, een moderne spiritualiteit: op hun eigen wijze konden die kenmerken de kunstbeoefening stimuleren en hebben ze dat ook wel gedaan. Enkele lijnen heb ik in het voorafgaande aangewezen. Er waren echter ook complicerende en hinderende factoren werkzaam, in het bijzonder wat de beeldende kunsten betreft. Protestantisme hadden van hun traditie uit meer met het horen dan met het zien. Dezelfde Kuyper die zojuist werd geciteerd, schreef op een andere plaats: "Onder al zijn kunstgenoten is alleen de Dichter de volkomen vrijgeborene, van natuur en tijdgeest desnoods onafhankelijk, alleen levende bij de gratie van zijn God"⁵ Het Woord, dat van God en dat van mensen, was dominant. Daarbij kwam nog het geloof in een God die de Verborgene en gans Andere is. De geschapen werkelijkheid draagt weliswaar sporen van het goede begin met zich mee en wijst heen naar het glorieuze einde, maar is onvermijdelijk door zonde en dood getekend.

Enkele voorbeelden

De verhouding tussen geloof en kunst is bij protestanten al met al ingewikkeld. Het is niet zo eenvoudig er theologisch in en vervolgens weer uit te komen. Maar opmerkelijk is dat het protestantisme ondanks zijn uiterst kritische opstelling, niet een zonder meer a-cultureel en kunstvijandig verschijnsel is geworden – enkele uitzonderingen, zoals de vroege Dopers en sommige ultragereformeerde piëtisten, daargelaten. Dat dit zo is, licht ik u toe met enkele voorbeelden van 'protestantse motieven' – het zij met de nodige relativering gezegd, want natuurlijk zijn ook andere invloeden van belang geweest – in de beeldende kunst.

Afbeelding: Rembrandt, 'Kruisoprichting', ca. 1633

Over de rehabilitatie van het dagelijks leven bij de door het protestantisme gestempelde, Hollandse schilders van de zeventiende eeuw, is in het voorafgaande al het een en ander opgemerkt. De brieflezende vrouw van Vermeer, Jan Steens scènes uit het boerenleven, ze laten de diepte, de ongewoonheid van het alledaagse zien. In het grote werk van Simon Schama over Rembrandt komt diens protestantisme nadrukkelijk ter sprake. Anders dan in de voorstellingen van de katholieke Rubens, biedt de gekruisigde Christus van Rembrandt "een calvinistisch beeld van het lichaam – aangrijpend nietig, gebroken en bloedend, de armen deerniswekkend dun en breekbaar", "een menselijk offer van de onbarmhartigste soort"⁶. Een door het protestantisme gevormde manier van kijken is ook bespeurbaar in de toewijding waarmee Rembrandt het oeroude perkament van de Schrift tot leven brengt. Bijzondere aandacht wijdt Schama aan de 'Kruisoprichting' van 1633. "Op het schilderij van Rembrandt wordt de calvinistische last van gedeelde schuld, van collectieve verantwoordelijkheid, aangegeven door de ruiter met tulband die de toeschouwer recht aankijkt. (...) De betrokkenheid wordt des te schokkender doordat de kunstenaar, met baret en wambuis, zichzelf opvoert als de beul, met grimmige kaak, zijn handen rond het Kruis geslagen, op het punt de Verlosser omhoog te sjoeren."⁷

Onvermijdelijk is bij dit beeld de associatie met de beroemde dichtregels van de steile calvinistische dichter Revius (1586-1658):

*T'en zijn de Joden niet, Heer Jesu, die u cruysten,
Noch die verradelijck u togen voor 't gericht
Noch die versmadelijck u spogen in 't gesicht
(...)
Ick bent, o Heer, ick bent die u dit heb gedaan,
Ick ben de sware boom die u had overlaan,
Ick ben de taeye streng daarmee ghij ginct gebonden.*

Tweede voorbeeld. Het was de eerder genoemde theoloog Paul Tillich, die Picasso's 'Guernica' eens als "een groots protestants schilderij" typeerde⁸.

Afbeelding: Picasso, *Guernica*, 1937

In het geval van Picasso kan deze typering vanzelfsprekend niet worden gestaafd door een verwijzing naar zijn religieuze biografie of voorkeur. Het gaat Tillich om een stijlprincipe dat onafhankelijk daarvan in de 'Guernica' werkzaam zou zijn, een stijlprincipe dat hij ook wel 'expressionistisch' noemt. Door zijn expressie van het rauwe leed dat mensen wordt aangedaan, maakt Picasso de religieuze dieptedimensie van ons bestaan zichtbaar. Hij brengt ons, anders gezegd, in aanraking met 'wat ons onvoorwaardelijk aangaat', Tillichs aanduiding van wat de bijbel 'God' noemt. De kwalificatie 'protestants' onderstreept, dat de dieptedimensie hier oplicht door de negativiteit, de gewelddadigheid, de lelijkheid heen. De 'Guernica' is een kunstwerk dat op zijn eigen manier appelleert aan wie het ziet en dat beslag legt op hem of haar. Met een door geen woord te evenaren intensiteit herinnert het aan het lijden van dat in 1937 door Hitler en Franco vernietigde Spaanse stadje en drukt het een schreeuw van protest tegen de wreedheid van mensen uit. Naar Tillichs mening geeft het protestants geloof in zekere zin een

adekwaat antwoord op deze niets verbloemende expressie van menselijk lijden door toedoen van mensen. Het spreekt immers over de paradoxale moed “jenzelf als aanvaard te aanvaarden, al ben en blij je onaanvaardbaar”⁹.

Tillich was overigens een theoloog die in verband met het thema ‘kunst en religie’ een bijzondere en haast on-protestantse bijdrage had. Beeldende kunst was essentieel voor hem, een zelfstandige bron van theologisch inzicht en geloof. Hij had een open oog voor de universele aanwezigheid van het religieuze en voor wat hij de sterfelijkheid van religieuze symbolen noemde. Voorstellingen als die van God de Vader of de hemelvaart, - ze zijn ooit in de menselijke geest geboren en kunnen er ook sterven. Ze kunnen, met andere woorden, hun betekenis en zeggingskracht verliezen. We hebben kunstenaars nodig om nieuwe vormen van expressie te vinden en het menselijk bestaan een vorm te geven die boven zich uitwijst. Aldus Tillich, en ik stem met zijn visie en de ermee verbonden verwachting van harte in.

Afbeelding: Yves Klein, ‘Monochrome Blue’, ca. 1950

Commentaar van de protestantse theoloog Marcel Barnard, *Wat het oog heeft gezien. Verbeelding als sleutel van het credo*, Zoetermeer 1997, p. 23: “Als ik Kleins blauw zie, versta ik geloven als een leren dat wat voor ogen is het laatste niet is; als een leren leven met de leegte van de onzichtbare God; als een uittrekken, abstraheren uit wat voorhanden is. De God van de bijbel is een lege plek die slechts gevuld wordt door een stem, door het Woord dat een belofte behelst. Athene, met haar creatieve geest die zich heeft uitgedrukt in onovertroffen plastiek die de zinnen bevredigt, treedt terug achter Jeruzalem dat in de lege binnenruimte van de tempel gewacht heeft op het spreken van haar God. Het geloof vereist blindheid en een scherp gehoor. Er is niet meer te zien dan raadselen in een spiegel.”

¹ Frits de Lange, in zijn bijdrage aan P.N.Holtrop-F.de Lange-R.Roukema (eds.), *Passion of Protestants*, Kampen 2004, p. 109.

² Paul Tillich, *On Art and Architecture*, J. and J.Dillenberger (eds.), New York 1987, p.33. Zie over Tillich's kunstbeschouwing, mijn artikel in de in noot 1 vermelde bundel, in het bijzonder p.139-143.

³ Vgl. Marcel Barnard, *Wat het oog heeft gezien. Verbeelding als sleutel van het credo*, Zoetermeer 1997, p.27,33.

⁴ Aldus geciteerd in: R.Steensma en C.A.van Swighem, *Honderdvijftig jaar Gereformeerde kerkbouw*, Kampen 1986, p.61.

⁵ A.Kuyper, *Het Calvinisme en de kunst*, Amsterdam 1888, p.29.

⁶ Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Harmondsworth 1999; Nederl. vert., p.289 (door JFG aangepast).

⁷ A.w., p.294.

⁸ Paul Tillich, a.w., p.22.

⁹ Dez., *The Courage To be*, New Haven-London 2000, tweede druk, p.164.