

Het schone en het sublieme, de kunst van religieuze kunst

prof.dr. W. Stoker

Rede uitgesproken ter gelegenheid van zijn afscheid als bijzonder hoogleraar Esthetiek aan de faculteit der Godgeleerdheid, Letteren en Wijsbegeerte van de Vrije Universiteit Amsterdam op 15 december 2011.

HET SCHONE EN HET SUBLIEME de kunst van religieuze kunst

Mijnheer de rector, dames en heren



1. *White and Greens in Blue*

Wanneer men in een museum rondloopt kan men schilderijen zien zoals dit kleurveld van Rothko. Het heet *White and Greens in Blue*, 1957 (afb. 1). Dit werk is een voorbeeld van een subliem schilderij. Het kan bij de beschouwer een besef van oneindigheid oproepen. Volgens sommigen is het zelfs een religieus schilderij. De meeste museumbezoekers zullen bij religieuze kunst echter eerder denken aan iconen of aan de klassieke westerse christelijke kunst zoals *Der Isenheimer Altar* van Matthias Grünewald, 1512-1516 (afb. 2). Dat is een schilderij dat

bij de meesten een schok teweeg brengt en ontzetting oproept.

De christelijke theologie heeft vanouds het heilige met het schone verbonden. Het schone zowel in de natuur alsook in de kunst. Bekend zijn de iconen van de Oosters-Orthodoxe kerk. De icoon is van sacramentele waarde en is uitdrukking van een theologie van schoonheid. Voor de kerkvaders was het schone een weg tot God.¹

1 Zie voor de teksten, G.E.Thiessen (ed.), *Theological Aesthetics: A Reader*, London: SCM Press 2004, 15-38; R. Viladesau, *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty, and Art*, Oxford: Oxford University Press 1999, 103-140.

Twintigste eeuwse en hedendaagse katholieke theologen gaan in hun esthetiek doorgaans uit van het begrip schoon. Hans Urs von Balthasar zette daarvoor de toon, García-Rivera ontwikkelde in zijn voetspoor het theologisch schoonheidsbegrip in de context van de Latijns-Amerikaanse bevrijdingstheologie.²



2. Der Isenheimer Altar

Ook protestantse theologen als Van der Leeuw, Moltmann en Jüngel vatten het schone op als dé categorie van het esthetische.

Moltmann wil de ethiek aanvullen met de esthetiek. Zijn overweging is daarbij dat Gods schepping van de wereld niet is terug te voeren op Gods wezen, op noodzakelijkheid. Evenmin is zij een daad van willekeur. Gods scheppingsdaad heeft het karakter van een spel. De scheppende God speelt met zijn eigen mogelijkheden en scheidt uit het niets dat waaraan hij welgevallen heeft.³ In het onverschuldigde karakter van Gods handelen in schepping en verlossing zit het esthetisch element van spel en vreugde. Het is uitdrukking van wat de Bijbel Gods heerlijkheid, zijn glans noemt en dat men doorgaans opvat als Gods schoonheid die zich manifesteert in schepping en verlossing.⁴ De mens dient daarop niet alleen in morele zin te reageren, maar ook met een vrijheid die zich uit in het schone, in spel en vreugde

2 A. García-Rivera, *The Community of the Beautiful: A Theological Aesthetics*, Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press 1999; R. Viladesau, a.w., 189-198; R. Viladesau *The Beauty of the Cross: The Passion of the Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press 2006; R. Viladesau, *The Beauty of the Cross*, in O.V. Bychkov & J. Fodor (eds.), *Theological Aesthetics after von Balthasar*, Aldershot: Hampshire, 2008, 135-151; O. Reitsma, *Schoonheid als mysteerie*: Hans Urs von Balthasars theologische esthetiek, in W. Stoker & O. Reitsma, *Kunst en religie*, 's Hertogenbosch: Mathesis, 21-36.

3 J. Moltmann, *Die ersten Freigelassenen der Schöpfung: Versuche über die Freude an der Freiheit und das Wohlgefallen am Spiel*, München: Kaiser Verlag 1971, 24.

4 Moltmann, a.w., 43.



3. *Christus im Grabe*

de.⁵ Iets soortgelijks zegt Jüngel: het schone straalt vanuit zichzelf en onderbreekt de geordende samenhang van het dagelijks leven. Het schone overtreft die en staat er vrij tegenover.⁶ Je wordt in een esthetische ervaring even boven jezelf uitgetild, ook al is dit niet hetzelfde als een religieuze ervaring.

Dat klinkt wel fraai, maar krijgen zulke beschouwingen over het schone ook handen en voeten? De Amerikaanse kunsthistoricus Daniel Siedell bekritiseert in zijn *God in the Gallery* dat theologen te weinig ingaan op de kunst zelf. Die kritiek herken ik en scherp die nog wat aan. Men gaat niet alleen te weinig op kunst in, maar de focus is te eenzijdig op het schone gericht alsof het esthetische zou samenvallen met het schone. Dat is een wijdverbreid misverstand dat je ook nog vindt in het woordenboek van Van Dale die esthetiek omschrijft als schoonheidsleer. Men kan daarbij wat de kunst betreft denken aan de schone vorm van een kunstwerk, zij het dat de kunstenaar zoals we nog zullen zien soms het artistiek lelijke als kunstvorm kiest. Men kan ook denken aan het schone als onderwerp van een schilderij, de verbeelding van het schone van mens en natuur. Men verdisconteert echter niet dat het schone niet de enige esthetische waarde is. Behalve het schone zijn ook het sublieme, het tragische en het komische esthetische waarden. Kijken we nog eens naar die schilderijen over de lijdende Christus. Als je dan theologen zoals Viladesau uit New York hoort spreken over de schoonheid van het kruis, dan botst dat met wat het oog ziet, kijkend naar het werk van Grünewald en naar *Christus im Grabe*, 1521 van Hans Holbein de jongere (afb. 2 en 3). Men kan dit tegenspreken met te zeggen: het gaat niet om wat het visuele oog ziet, maar om het geloofsoog dat het kruis als schoon ziet. Overtuigt dat antwoord?

5 Moltmann, a.w., 44.

6 J. Jüngel, 'Auch das Schöne muss sterben' – Schönheit im Lichte der Wahrheit, in J. Jüngel, *Wertlose Wahrheit: zur Identität und Relevanz der Christlichen Glaubens*, Theologisch Erörterungen III, München: Kaiser Verlag 1990, 381-382. Hoewel Jüngel terloops het sublieme (385) en de esthetiek van het lelijke noemt (384), vat hijzelf het schone op als kenmerkend voor kunst en het esthetische (379, 380, 385, 388).

Ook de beperking tot het schone in het algemeen lijkt problematisch. Bij het schilderij van Rothko zal menig museumbezoeker zeggen: ‘dat vind ik mooi’, maar men beschouwt doorgaans dat schilderij niet als schoon maar als subliem en dat is heel iets anders.

Kunst is te complex om haar enkel onder de noemer schoonheid te brengen. Weliswaar stond de discussie over schoonheid in kunst hoog op de agenda in de negentiende eeuw, dat is in de twintigste eeuw anders, vooral in de kunstpraktijk zelf.⁷ Ook het lelijke heeft zijn plaats in de kunst. Kijk nog eens naar dat schilderij van Holbein. Is lijden en dood schoon of lelijk? Is de representatie ervan schoon? Zelf heb ik in dit verband gesproken van ‘terrible beauty’, schoonheid die onbehaaglijke emoties oproept.⁸ Daar kom ik van terug. Zo’n begrip ‘terrible beauty’ acht ik onhelder. Schoonheid roept juist vreugde op en niet onbehaaglijke emoties op of zelfs afkeer.

Dit alles overwegende, zoek ik antwoord op drie kwesties: de eerste gaat over Moltmanns intrigerende voorstel om in de theologie en in de geloofsgemeenschap naast de ethiek het *esthetische* een belangrijke plaats te geven. Ik bekijk of behalve liturgie ook kunst hier een rol kan spelen. De tweede kwestie betreft de vraag hoe zo’n uitbeelding van *de lijdende Christus* te benoemen is. Mijn voorstel is dat het *sublieme* hier een betere term is dan het schone. Het sublieme is niet alleen een esthetische, maar ook een theologische categorie. De derde kwestie betreft de uitleg van Rothko’s *White and Greens in Blue*. Dat schilderij is op een andere wijze *subliem* dan dat van de lijdende Christus. Maar hoe stel je vast dat Rothko’s schilderij een religieus schilderij is? Wat is de kunst van religieuze kunst?

1. Het esthetische: kunst als spel

Moltmanns voorstel om religie met het esthetische te verbinden is allerm minst vanzelfsprekend. Kierkegaard had in zijn *Over het Begrip Ironie* de romantische esthetiek bekritiseerd als een ontvluchten van de bestaande wereld naar een droomwereld. In het eerste deel van Kierkegaards meesterwerk *Of/Of* beschrijft de pseudonieme schrijver A aan de hand van het thema liefde het romantisch esthetische als onmiddellijk zinlijk genot en zintuiglijke schoonheid. De pseu-

7 Zie voor de negentiende eeuwse discussie over schoonheid: E. Prettejohn, *Beauty & Art 1750-2000*, Oxford: Oxford University Press, hfdst. 2 en 3.

8 W. Stoker, *Beauty as a Theological Concept. A Critical Examination of the Aesthetics of Hans Urs von Balthasar and Gerardus van der Leeuw*, in: H. Zock (ed.), *At the Crossroads of Art and Religion: Imagination, Commitment, Transcendence*, Leuven: Peeters 2008, 169-171.

donieme schrijver B meent echter in het tweede deel van *Of/Of* dat het esthetische beter tot zijn recht komt in een ethisch-religieuze levensvisie. B verbindt het esthetische en schoonheid met het dagelijks leven van huwelijk, arbeid en vriendschap. Kunst is op een ethische wijze poëtisch leven. Op deze wijze geeft hij het esthetische een plaats in religie in algemene zin, in het ethische stadium, zoals Kierkegaard dat noemt. Als het gaat om het christelijk geloof, legt Kierkegaard die verbinding van het esthetische en kunst maar in minimale zin. De reden daarvan ligt vooral in zijn theologische opvatting van radicale transcendentie, God als de geheel Andere, naar wie de mens vanuit zichzelf niet kan reiken. Deze godsopvatting blokkeert voor hem een positieve relatie tussen christendom en cultuur, het esthetische en de kunst.⁹

Ook de filosoof Nicholas Wolterstorff acht Moltmanns voorstel maar zeer beperkt mogelijk.¹⁰ Zijn argument is dat het esthetische een relatie van religie met kunst blokkeert. Maar wat is het esthetische eigenlijk volgens Wolterstorff? Hij wijst dan op het 'grote moderne verhaal van de kunsten'. Dat begon in de achttiende eeuw, toen er een nieuwe houding tegenover kunst ontstond: die van de belangeloze contemplatie van kunst. Belangeloos is zo op te vatten: je kijkt niet naar kunst om het ergens voor te gebruiken, maar omwille van zichzelf, om de intrinsieke esthetische waarde ervan. In feite is het kunstwerk nutteloos en dient geen extern doel. Die houding tegenover kunst werd bevorderd door de opkomst van de concertzaal, het museum en de galerie. Vóór de achttiende eeuw was kunst meer functioneel, in dienst van politiek en religie. De aandacht gaat zich, aldus Wolterstorff, nu uitsluitend richten op de esthetische kwaliteit van het kunstwerk zelf.

Wolterstorff bekritiseert niet het esthetische als zodanig, maar de omgang ermee in de kunstwereld, het esthetische losgemaakt van het dagelijkse leven. Zoals Clive Bell schrijft over de esthetische contemplatie: 'dat is een aparte wereld niet verbonden met de betekenis van het leven.'¹¹ Zo kijk je naar het kunstwerk om zijn pure vorm; die vorm raakt ons waardoor aldus Bell het kunstobject zelf iets heiligs wordt. Zo maakt men van kunst religie, hetgeen Wolterstorff mijns

9 W. Stoker, *The Place of Art in Kierkegaard's Existential Aesthetics*, in: *Bijdragen, International Journal in Philosophy and Theology* 71/2010, 2, 180-196.

10 Zie voor dit en het nu volgende: N. Wolterstorff, *Beyond Beauty and the Aesthetics in the Engagement*, in O.V. Bychkov & J. Fodor (eds.), *Theological Aesthetics after von Balthasar*, Aldershot: Hampshire, 2008, 119-135; N. Wolterstorff, *Art in Action: toward a Christian Aesthetic*, Grand Rapids: Eerdmans 1987, 19-39.

11 Clive Bell, *Aesthetics*, London: Chatto & Windows 1914, 28, geciteerd door Wolterstorff, a.w., 126. Voor een dergelijke opvatting verwijst hij ook naar de Romantiek, met name naar Wilhelm Wackenroder (123). Ook is te wijzen op R. Fry, *Vision and Design*, New York: Peter Smith 1947, 159.

inziens terecht bekritiseert.

In Wolterstorffs visie op het esthetische is er geen ruimte voor het religieuze of het spirituele in museumkunst. Die kunst betreft het 'instituut van hoge kunst', dat kunst buiten het dagelijks leven plaatst. Ook geldt Moltmanns genoemde voorstel maar zeer beperkt: vreugde en spel zijn alleen iets voor de liturgie.

Deze opvatting van het esthetische is te beperkt. Het tekort



4. Piëta

van zijn visie is dat hij het esthetische in feite versmalt tot een belangeloze houding van contemplatie. Het formalisme heeft het esthetisch vormelement zo ver doorgevoerd dat het bij een kunstwerk alleen maar om de vorm zou gaan en niet meer om de inhoud. Zo zegt Robert Fry over de Piëta van Giotto in de Scrovegni-kapel in Padua, 1300 (*afb. 4*): 'Het lijkt me mogelijk onze reactie op de pure vorm los te maken van onze reactie op zijn ermee verbonden ideeën.'¹² Als je op voorstel van Fry dit fresco alleen beoordeelt op de visuele kracht van zijn vorm, dan is te wijzen op de diagonaal van links onder naar rechtsboven, de muur die naar boven loopt. Er is naar de vorm bekeken een verschil tussen de wezens onder de diagonaal en die er boven. Die beneden de diagonaal zijn zwaar en stevig en vertonen allerlei bewegingen en geven de compositie zwaarte; die boven de diago-

12 R. Fry, a.w., 87. Fry voegde deze opmerking later toe in een voetnoot omdat zijn hoofdstuk uit 1901 over Giotto juist het dramatisch idee van diens fresco benadrukte. Dat strookte niet met zijn latere formalisme.

naal zweven en lijken gewichtloos en maken de beweging van een afgeplatte cirkel. Op deze wijze zou je kunnen invullen wat Fry bedoelt als hij zegt dat we onze reactie op de pure vorm kunnen los maken van onze reactie op de ermee verbonden ideeën.¹³ Zo naar een fresco kijken is een voorbeeld van estheticisme, belangeloze contemplatie, los van inhoud en functie. In de kunsttheorie staat deze positie van het formalisme ter discussie.¹⁴ Zonder op die discussies verder in te gaan, stel ik dat kunst niet samenvalt met dit formalisme. Een kunstwerk is niet te reduceren tot de esthetische vorm van een kunstwerk, maar heeft ook een inhoud.

In afwijzing van het formalisme moet je niet in de andere eenzijdigheid vervallen van sommige conceptuele kunstenaars zoals Sol LeWitt die beweert dat het in kunst alleen gaat om het bedenken van inzichten zonder deze een vorm te geven. Zo ontzeg je aan kunst het esthetisch element. De vorm doet er niet meer toe. Er is dan ook geen onderscheid meer tussen kunst en filosofie. Dan kan de kunstenaar alleen volstaan met een concept te bedenken. Daartegenover is te stellen dat bij een kunstwerk de vorm er toe doet en daarom als eenheid van vorm en inhoud esthetisch is te noemen. Kunst geeft op haar eigen manier inzichten en doet dat op een andere wijze dan wetenschap. Eigen aan kunst is dat zij niet is te parafraseren in begripstaal. Kant legt uit waarom. Hij ziet de kunstenaar als een schepper van de esthetische idee. Kant - dus geen formalist, maar een esthetisch cognitivist - merkt op dat we van producten die deels als schone kunst worden beschouwd, soms vinden dat het ontbreekt aan esprit:

Esprit in esthetische zin, is het inspirerende principe in de geest ... Nu beweer ik dat dit principe niets anders is dan het vermogen om *esthetische ideeën* weer te geven. Onder een esthetische idee versta ik een voorstelling van de verbeeldingskracht die veel te denken geeft, zonder dat er een bepaalde gedachte, d.w.z. een *begrip*, volledig aan kan beantwoorden; een voorstelling dus die geen enkele taal volledig kan bereiken en begrijpelijk kan maken.¹⁵

In deze visie gaat kunst de begripstaal te boven en geeft een voorstel-

13 Aldus E. Prettejohn, *Beauty & Art 1750-2000*, 164.

14 D. Fenner, Attitude: Aesthetic Attitude, in M. Kelley (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 1998, 1, 150-153; de artikelen over het formalisme, Kelly, a.w., 4, 213-225; Prettejohn, a.w., hfdst. 2; P. Crowther, *Art and Embodiment: from Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford: Clarendon Press, 1993, 17-30.

15 Zie voor dit en het nu volgende: I. Kant, *Kritiek van het Oordeelsvermogen*, (vert. enz. J. Veenbaas & W. Visser), Amsterdam: Boom, par. 49 (B193, B197).

ling die 'ons bij een begrip allerlei onbenoembare zaken laat denken waarvan het gevoel de kenvermogens bezielt en [te denken is aan de dichter ws] aan de taal, als louter letters, esprit geeft.' Een schilderij geeft te denken of evoceert emoties, zonder dat wat het toont volledig te articuleren is in taal. De vorm dient de esthetische idee succesvol te belichamen. Er is daarom een eenheid van vorm en inhoud. Op het fresco van Giotto betreft die inhoud een bepaalde visie op Christus' lijden. Hier zo uitgebeeld dat die een beroep doet op de affectiviteit van de beschouwer om compassie te hebben met de dode held. Op deze fresco huilt iedereen, ook de engelen. De fresco geeft het inzicht uit de periode van de gotiek dat het lijden van Christus compassie vraagt. Daarin verschilt deze van de visie op de passie van de romaanse periode die Christus als heerser en overwinnaar ziet.¹⁶

Het bezwaar van Wolterstorff tegen het esthetische betreft zoals gezegd een bepaalde opvatting van het esthetische, die van het formalisme Dat sluit een andere opvatting van het esthetische niet uit. Moltmanns suggestie om het esthetische een plaats te geven in de religie geef ik als volgt handen en voeten. Aanknopend bij zijn algemene spreken over het spel, meen ik dat kunst juist te typeren is als spel. Kunst is spel, zeg ik met Gadamer.¹⁷ Eigen aan kunst als spel is dat er sprake is van een omzetting van een gegeven uit het leven tot een structuur, een configuratie (Gebilde). Neem een toneelstuk: de toneeldichter vormt de gegevens uit het leven zo dat er een werk ontstaat dat over iets gaat. Hij modelleert bijvoorbeeld het tragische uit het dagelijkse leven zo dat het als het ware uitvergroet wordt in het toneelstuk. Daarvoor is de kunstvorm belangrijk, waarin de grote toneeldichters zo excelleren in combinatie met hun grote verbeeldingskracht om karakters en scènes op het toneel te brengen. Iets dergelijks is het geval in de beeldende kunst: een visueel beeld maken houdt in het configureren van stoffelijk materiaal om een bepaalde stand van zaken te representeren met behulp van vorm, kleur, textuur en massa. Zo ontstaat een esthetisch object verschillend van het natuurlijke gegeven waarnaar het verwijst.¹⁸ De vorm is vaak schoon en heeft een functie binnen het kunstwerk: hij dient de

16 Viladesau, *The Beauty of the Cross*, 140. P. Schmidt, *In de handen van mensen: 2000 jaar Christus in kunst en cultuur*, Leuven: Davidsfonds/Kampen: Kok, 180-182.

17 H-G Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr 1965, 97-127.

18 P. Crowther, *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*, Stanford: Stanford University Press 2009, 26., 55-56. Ook de kwestie van de oorspronkelijkheid van het werk van een kunstenaar is van belang voor de vraag wat kunst en het esthetische is (zie P. Crowther, *Art and Embodiment*, 182-200). Aandacht verdient hier ook de vraag in hoeverre installatiekunst de opvatting van kunst en het esthetische verandert (J. González, *Installation Art*, *Encyclopedia of Aesthetics*, 2, 502-508).

inhoud van het kunstwerk namelijk succesvol te belichamen.¹⁹ Er is daarom bij een kunstwerk sprake van een onlosmakelijke eenheid van vorm en inhoud.

Door kunst als spel op te vatten concentreert men zich niet meer eenzijdig op het kunstwerk zelf, maar men betreft ook de beschouwer bij kunst opgevat als spel. Daarmee is het versmalde begrip van het esthetische van het formalisme afgewezen. De beschouwer is niet langer een eenzaam individu dat belangeloos een kunstwerk esthetisch beschouwt. Nee, het individu gaat op in het spel; naar kunst kijken is aan kunst deelnemen, is een gebeuren. Als kunst over iets gaat, betekenis heeft en naar iets verwijst, dan is kunst hermeneutisch gezien een zaak van verstaan. En echt iets verstaan of begrijpen is zo met iets omgaan dat je het kunt verbinden met je levenswereld. Voor de esthetische ervaring is dus niet kenmerkend een belangeloze houding, maar het uittreden uit jezelf, geconfronteerd worden met het andere buiten je, het kunstwerk, en vervolgens dit verbinden met de eigen levenswereld.²⁰

Kortom: mijn antwoord op de eerste kwestie is dit. Het esthetische en kunst hebben hun plaats in de theologie en de geloofsgemeenschap, mits ze niet versmald worden tot formalisme, tot kunst omwille van de kunst. Als men kunst opvat als spel kan zij een plaats hebben binnen religie.²¹

2 De lijdende Christus: het sublieme

Kan lijden schoon zijn? Kan een representatie van de lijdende Christus schoon zijn? Deze vraag betreft de artistieke weergave van het lijden. Deze wordt bepaald door de theologische visie van de kunstenaar. Dostojewski formuleert het probleem van de schoonheid van het kruis naar aanleiding van Hans Holbeins *Christus im Grabe* (afb 3). De verteller in zijn roman, *De Idioot*, laat Ippolit zeggen dat dit schilderij vanwege het afschuwelijke van deze dood-scène van Holbein, botst met de (theologische) traditie van kunstenaars om het kruis mooi te verbeelden:

19 Hier ligt de grens tussen kunst en niet-kunst. Zie voor een discussie over ready-mades: P. Crowther: *The Kantian Aesthetic*, E-Book (www.oxfordscholarship.com), 165-168; P. Crowther, *Phenomenology of the visual arts*, 120-138.

20 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 63-66, 92-96.

21 Voor een verdere uitwerking van de relatie religie, kunst en spel is de suggestie van de cultureel antropoloog André Droogers van belang over 'speelse religie' (*Playful Religion: Challenges for the Study of Religion*, A. van Harskamp e.a. Delft: Eburon 2006; A. Droogers, *Zingeving als spel: over religie, macht en speelse spiritualiteit*, Almere: Parthenon 2010).

Ik geloof dat kunstschilders zich gewoonlijk aan het gebruik hebben gehouden om Christus zowel áán het kruis als na de afname nog met een *glans van uitzonderlijke schoonheid op het gelaat* uit te beelden; ze zijn erop uit om hem zelfs onder de meest verschrikkelijke folteringën die schoonheid te laten behouden. Maar op het schilderij van Rogozjin [een reproductie van het schilderij van Holbein ws] was er geen sprake van schoonheid; dit was in de volle zin des woords het lijk van een mens die nog vóór het kruis eindeloze kwellingen te doorstaan had gehad ...²²

Theologen spreken over de schoonheid van het kruis als een paradox en doelen dan op het onderwerp van de kruisverbeelding.²³ Het gaat om twee momenten bij het kruis. Enerzijds is het lijden een kwaad, uitdrukking en resultaat van zonde. Dit lijden is lelijk in de morele zin en het tegendeel van schoon, zoals Jesaja zegt: 'zo gruwelijk, zo onmenselijk was zijn aanblik, zijn uiterlijk had niets meer van een mens' (52:14 NBV). Anderzijds is er dat moment waarop Johannes wijst: de vernedering is de verhoging; het kruis als symbool van verlossing (Joh.12: 20-33). Op die beide momenten van het kruis wijst de Hebreënbrieff (Hebr. 5:7-9).

In de opvatting van het kruis als schoonheid speelt soms een bepaalde visie op het kwaad mee, die van het pancalisme, de orde van de kosmos is schoon. Die visie gaat uit van de (neoplatoonse) opvatting dat het schone is en het kwaad een gemis van de vorm is. Het pancalisme stelt dat het lelijke, het kwaad, het lijden zijn plaats heeft binnen het geheel van de geschapen wereldorde die als zodanig schoon is. Het kwaad heeft in die schone orde een functie: het is schoon in relatieve zin omdat het bijdraagt aan de schoonheid van het geheel. Alexander van Hales (13e eeuw) brengt die visie als volgt onder woorden:

22 F.M. Dostojewski, *De Idioot*, Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1960, 502-503. Een voorbeeld van de schoonheid van de dode christus zijn de halo's van Christus en van de omstanders op Giotto's fresco's van de piëta (afb. 4).

23 Zie hiervoor Viladesau, *The Beauty of the Cross*, in O.v.Bychkov & J. Fodor (eds.), *Theological Aesthetics after von Balthasar*, 135-137 en over Augustinus' spreken over de schoonheid van het kruis: Viladesau: a.w., 138-139. Matthias Smalbrugge wil mijns inziens Augustinus' schoonheidsbegrip redden door het donkere schoonheid te noemen. Daartegen geldt hetzelfde bezwaar als tegen mijn vroegere spreken over verschrikkelijke schoonheid: schoonheid roept geen onbehaaglijke emoties of afkeer op (zie noot 8) (M.A. Smalbrugge, *Donkere schoonheid, theologische esthetiek bij Augustinus* (T.J. van Bavel, B. Bruning (eds.) *Sint Augustinus*, Brussel/Heverlee 2007, 301-308).

Het kwaad als zodanig is wanstaltig ... Niettemin is het, aangezien van het kwaad het goede komt, daarom juist gezegd, dat het bijdraagt aan het goede en vandaar kan het schoon worden genoemd binnen de orde [van de dingen]. Dus het wordt niet schoon genoemd in absolute zin, maar schoon binnen de orde; in feite verdient het de voorkeur te zeggen: 'de orde zelf is schoon'.²⁴

Anselmus van Canterbury had deze visie op het kwaad toegepast in zijn kruistheologie van zijn *Cur Deus Homo* (circa 1093-1097). Gods eer kan niet worden aangetast. Zonde en kwaad kunnen niet Gods macht en waardigheid aantasten, maar ze verstoren wel de orde en de schoonheid van het universum. Vanuit de pancalistische opvatting beweert hij dat zonde en kwaad op te vatten zijn als uiteindelijk ten dienste staand van de orde en de schoonheid van het universum. God brengt het goede voort uit vele vormen van het kwaad zoals het kruis. Het kwaad van het kruis wordt zo opgenomen in de schoonheid van het goddelijk plan.²⁵

Het spreken over de schoonheid van het kruis overtuigt mij niet als het gaat om kruisafbeeldingen die vanaf de gotiek het accent gaan leggen op het lijden van Christus. Als behalve het beroep op Johannes' visie op het kruis als verheerlijking een van de overwegingen het pancalisme is, is het wijsgerig en theologisch weinig overtuigend om na Auschwitz zo over het kwaad te spreken. Het moreel-lelijke, het kwade wordt immers gezien als een nuttig onderdeel van de schone orde dat een bijdrage levert aan het geheel, de schepping, de kosmos die als zodanig schoon en goed is. Zo veronachtzaam je de macht en de ernst van het kwaad door het als een schaduw te zien die het licht beter tot zijn recht laat komen.

Ook los van dit pancalisme is het spreken over de schoonheid van het kruis niet ter zake. Wil de theoloog niet speculatief zijn, dan past hem bescheidenheid. Mozes mocht Gods schoonheid niet zien (Ex 33: 20). Ook in het evangeliieverhaal over de verheerlijking van Jezus duiken de discipelen weg voor het goddelijke licht omdat het te overmachtig is (Matth.17:6). Theologen die over de schoonheid van het kruis spreken, oriënteren zich te veel op het Johannesevangelie. Men verdisconteert niet dat de drie andere evangeliën spreken over duisternis die intreedt bij het sterven van Jezus. Duisternis is het

24 A. van Hales, *Summa Halesiana*, II, geciteerd door U. Eco (ed.), *On Beauty: A History of a Western Idea*, 2004, Secker & Warburg: London, 149.

25 Anselmus van Canterbury, *Cur Deus Homo*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, boek I, hfdst. 15.

tegendeel van schoonheid als glans, lichtstraal. Theologen spreken over schoonheid van het kruis in termen van een ‘veranderde’ betekenis van schoonheid. Dat is een omkering van waarden.²⁶ Begeeft men zich op het gebied van de kunst die voorwerp is van verschillende vakwetenschappen, dan dient men zoveel mogelijk begrippen te vermijden die in een ander vakgebied en in het algemeen iets anders betekenen.

Mijn voorstel is om de getoonde uitbeeldingen van de lijdende Christus niet schoon maar subliem te noemen. Behalve het schone behoren bijvoorbeeld ook het sublieme en het lelijke tot de esthetische sfeer. Het sublieme is iets anders dan het schone. Het schone is wat behaaglijk is voor oog en oor. Het staat voor vorm, harmonie en eenheid. Het moderne sublieme staat voor het vormloze, voor de fragmentatie en de disharmonie.²⁷ Het richt de aandacht niet op wat schoon is, maar op wat pijnlijk is, alsook op geestvervoering en verrukking.²⁸ Binnen het sublieme kan het accent verschillend worden gelegd: er zijn twee basisbetekenissen van het sublieme. Die andere betekenis komt straks aan de orde bij Rothko’s schilderij. Hier de betekenis van het sublieme voor het altaarstuk van Grünewald.

Het sublieme is soms uitdrukking van een *schokkende gebeurtenis*. Het sublieme heeft een tegenstrijdige inhoud: fascinatie voor iets, ook al doet het pijn of jaagt het vrees of onbegrip aan.²⁹ Edmund Burke merkt er wel bij op dat pijn en gevaar niet al te dichtbij moeten zijn, want dan kunnen ze geen plezier (*delight*) schenken, maar zijn ze eenvoudigweg verschrikkelijk.

26 Aldus Moltmann, a.w., 47; Viladesau spreekt van een ‘converted’ sense of beauty, a.w., 137.

27 Ik beperk mij tot het moderne sublieme. De bron van de term is Longinus, *Het Sublieme* (Groningen: Historische Uitgeverij 2000). Deze schrijver uit de 1e eeuw na Christus vat het sublieme op als het rhetorisch sublieme met het accent op verheffing van de ziel (29), als expressie van grootse diepzinnige geestrijke gedachten die bewondering en verbijstering wekken (22; 30); het sublieme als object van verlangen naar al wat groter en goddelijker is dan wijzelf (73). De invloed van Longinus was in het neo-classicistische achttiende eeuwse Engeland nog groot: S. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Michigan: The University of Michigan Press, passim. Zie ook: E. Rutten, Goddelijke verheffing of spel van vrees en lust?, het sublieme bij Longinus, Burke en Kant, in W. Stoker & O. Reitsma, *Kunst en religie*, 39-52.

28 Monk, a.w., 233.

29 ‘Al wat op enige wijze geschikt is om de ideeën van pijn en gevaar op te wekken, dat wil zeggen, al wat op enigerlei wijze verschrikkelijk is, of verschrikkelijke objecten betreft of op een manier werkt die analoog is aan verschrikking, is een bron van het sublieme’, aldus E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. A. Phillips, Oxford: Oxford University Press 1990, 36 (Part One section 7).



5. *Bambi*

Een voorbeeld geeft Miroslaw Balka, *Bambi*: twee hertjes die rond huppelen voor het voormalig concentratiekamp Auschwitz (afb.5).³⁰ En de kruisafbeeldingen?

Het sublieme is niet alleen een esthetisch begrip, maar ook, als het gestempeld is door het ver-

haal van kruis en opstanding, een theologische begrip. Het drukt uit dat God zich in zijn liefde identificeert met het lelijke van dood en zonde en deze teniet doet in de opwekking van Christus. Niet alleen het schone, maar ook het sublieme is te incorporeren binnen de enkele manifestatie van de heerlijkheid van God in het Oude en Nieuwe Testament.³¹ Een aanwijzing daarvoor is onder meer de duisternis die volgens Matteüs, Marcus en Lucas invalt bij de kruisiging. Ook wijs ik op Rudolf Otto's omschrijving van de Heilige als het mysterie dat huiveringwekkend (*tremendum*) is, maar ook aantrekt, fascineert (*fascinans*).

We spreken van een sublieme gebeurtenis waar de overmacht van de gebeurtenis sterk is: fascinatie voor iets, ook al doet het pijn of jaagt het vrees aan. Het kruis is daarom niet een voorbeeld van het schone maar van het sublieme. Het sublieme als ambivalentie van schrik en opluchting. Door zo van het sublieme te spreken heeft dat twee voordelen: men vermijdt een eigenzinnig (*idiosyncratisch*) ge-

30 Zie voor het hedendaagse sublieme: P. Crowther, (ed.) *The Contemporary Sublime: sensibilities of transcendence and shock*, in *Art and Design* 10, 102, 1995, 6-95; H. den Hartog Jager, *Het Sublieme: het einde van de schoonheid en een nieuw begin*, Amsterdam: Atheneum – Polak & Van Gennep 2011.

31 Ook Millbank gaat in zijn bespreking van het hedendaagse sublieme in deze richting: J. Millbank, *Sublimity: The Modern Transcendent*, in: R. Schwartz (ed.), *Transcendence: Philosophy, Literature, and Theology: Approach the Beyond*, New York and London: Routledge 2004, 231.



6. *Der Auferstehung*

bruik van de term schoonheid door deze op te rekken. Het erkent bovendien dat in het evangelieverhaal Gods manifestatie de mens nog te machtig is zoals bij de opstanding van Jezus. Grünewald verbeeldt dit indrukwekkend in zijn *Der Auferstehung* op het *Isenheimaltar* (afb 6). Van der Leeuws commentaar erbij is terzake: hij spreekt van de 'vreeselijke pracht van zijn kleuren en den daemonischen rijkdom van [Jezus] waanzinnig-onmogelijke bewegingen'. Bij de soldaten en de kijker spreekt hij van 'de vrees voor het Spook. Toch niet zonder de majesteit van den goddelijken schrik'.³² Alleen, dat is niet schoon zoals Van der Leeuw beweert, maar su-

bliem. En daarbij kom ik terug op de kunstvorm. Die is niet altijd schoon. Grünewald maakt in zijn verbeelding van kruis en opstanding gebruik van het lelijke als artistieke vorm. Zie de heel expressief vorm gegeven handen en voeten van Christus aan het kruis. Het is een weloverwogen perverteren van de vorm om de aandacht daarop te vestigen.³³ In veel twintigste eeuwse avantgardkunst wordt het lelijke ook als kunstvorm gebruikt. Emil Nolde doet in zijn voetspoor vier eeuwen later iets dergelijks in zijn *Kruisiging*, 1911-1912. Zo ook Otto Dix in zijn werken over de vervreemde samenleving.³⁴

32 G. van der Leeuw, *Wegen en Grenzen*, Amsterdam, H.J. Paris 1948, 258.

33 Het lelijke wordt hier niet opgevat als gebrek aan of het tegendeel van schoonheid. Het lelijke en het schone zijn hier in conceptueel opzicht onafhankelijke begrippen. Zo opgevat kun je het lelijke als een positieve waarde zien, buiten de beoordeling van moreel/niet-moreel (R. Moore, Ugliness, in M. Kelley (ed.) *Encyclopedia of Aesthetics*, 4, 417-421).

34 R-C Long, Brücke and German Expressionism: Reception Reconsidered, in Neue Galerie New York (ed.), *Brücke: the Birth of Expressionism in Dresden and Berlin*, 1905-1913, Ostfildern: Cantz 2009, 78-101. Zie voor Otto Dix: S. Pfäffe, Der ästhetische Wert des Hässlichen, in S. Pfäffe, Otto Dix, *Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart: Hatje 1991, 16-20.

En dat schilderij van Holbein? Dat is niet schoon, evenmin is het subliem. Voor mij is dit een grensgeval. Kant zegt dat lelijkheid van iets dat echt weerzinwekkend is – en dat is een lijk - niet natuurgetrouw is weer te geven zonder de esthetische kunstvorm te vernietigen.³⁵ Of moet je zeggen: hier gaat het om lelijkheid als kunstvorm?

Kortom: mijn antwoord op de tweede vraag is dat het begrip schoonheid te smal is om de verbinding tussen religie en kunst te leggen. Werken met het accent op het menselijk lijden van Christus vanaf de Renaissance zoals van Grünewald en anderen zijn niet schoon, maar subliem. En dat zowel met betrekking tot het thema, de sublimiteit van het kruis, als ook wat de artistieke weergave betreft, het artistiek lelijke als kunstvorm.

3. Het sublieme in Rothko's *White and Greens in Blue*

Mijn derde kwestie betreft het sublieme van het schilderij *White and Greens in Blue* van Rothko. Het is op een andere wijze subliem dan dat van Grünewald. Laten we er eens naar kijken.

Op een donker helder blauwe achtergrond zweven drie horizontale velden boven elkaar. Het bovenste van de drie is het grootste en is donkergroen. Van de twee kleinere vlakken eronder is het middenste donkergroen maar als zodanig meer herkenbaar als groen dan het grote veld erboven, dat bij het eerste kijken heel donker lijkt. Het onderste vlak is wolkachtig wit doordat het blauw van de achtergrond er af en toe doorheen komt, en is aan de onderkant rafelig.

Voordat ik wat van het sublieme van dit schilderij zeg, moeten we eerst weten hoe je kunt bepalen of het een religieus schilderij is, of dit sublieme kan gelden als religieus subliem. Zo'n schilderij van Rothko is veel minder herkenbaar als religieuze kunst dan uitbeeldingen van de lijdende Christus. Toch meen ik dat bij een deel van hedendaagse en twintigste eeuwse schilderkunst argumentatief is vast te stellen of het een religieus of spiritueel schilderij is. Als dat het geval is, zijn er namelijk kenmerken (qualifiers) op een schilderij aan te wijzen die het als religieus herkenbaar maken.

Kenmerken

Hoe blijkt een op het eerste gezicht seculier schilderij kenmerken te hebben die het religieuze ervan aangeven? Om die vraag te beantwoorden verbreed ik de vraag: wanneer is er sprake van een religieuze situatie in een gesecculariseerde wereld? De godsdienstfilosoof Ian

35 Kant, a.w., par. 48 (B189).

Ramsey geeft een aantal kenmerken van religieuze taal waarmee een situatie als religieus is aan te duiden.³⁶ Ik beperk me tot het kenmerk van *odd discernment*. Religie wordt gekenmerkt door een vreemde onderscheiding. Er zijn situaties die ‘ruimtelijk-tijdelijk zijn en meer’. Dat zijn situaties die een diepte aannemen en een seculiere situatie tot een religieuze situatie maken. Ramsey past dat toe op de taal en stelt zich de vraag: waar kun je aanwijzen dat seculiere taal religieuze taal wordt? Dat is daar waar taal vreemd (*odd*) wordt gebruikt: bijvoorbeeld hyperbolen zoals ‘je vijand liefhebben’ of paradoxen, ‘je leven winnen door het te verliezen’, of parabels zoals Jezus ze in de evangeliën vertelt, waarbij de afloop steeds heel anders is dan men verwacht. Het is taal met een vreemd kenmerk die het religieuze van de situatie aangeeft. Hetgeen onthuld wordt, is afhankelijk van die kenmerken, de te verifiëren gegevens die taal tot religieuze taal maken, maar overstijgt die kenmerken wel.

Dat kenmerk van een vreemde onderscheiding (*odd discernment*) is voor mij een van de sleutels om te verhelderen dat een op het eerste gezicht seculier schilderij in feite een religieus schilderij is. Uiteraard zijn bij een schilderij die kenmerken geen retorische stijlmiddelen maar bepaalde beeldelementen in het geheel van de compositie.

Op deze wijze is controleerbaar vast te stellen of schilderijen religieuze schilderijen zijn. In traditionele religieuze kunst zijn die kenmerken volgens conventie vastgelegd zoals in de icontraditie of de westerse religieuze kunst voor 1800. Op de fresco van Giotto’s piëta hebben de dode Jezus en zijn moeder zo’n kenmerk in de goudgele halo. In hedendaagse religieuze werken zijn die kenmerken vaak de eigen uitvinding van de schilder of ontleend aan verschillende religieuze bronnen. Daarom is het religieuze karakter van recente en hedendaagse kunst alleen per geval vast te stellen. Van Kandinsky’s geometrische abstractie zoals *Komposition 8*, 1923 zijn de religieuze kenmerken de driehoeken, cirkels, lijnen en punten en de vlakverdeling van beneden en boven. Voor Warhols *The Last Supper Dove*, 1986 geldt iets dergelijks. De prijskaart, het GE-logo en het advertentie-logo Dove Soap zijn de kenmerken die dit schilderij tot een religieus schilderij maken. Het schilderij toont met behulp ervan de heilsbetekenis van de Christusfiguur voor de consumptiesamenleving.³⁷

Men zou kunnen tegenwerpen: ‘ik onderga zulke schilderijen niet als religieus.’ Mijn antwoord daarop is dat men de religieuze kenmerken op een schilderij dient te onderscheiden van de disclosure

36 Ian T. Ramsey, *Religious Language: An Empirical Placing of Theological Phrases*, London: SCM Press 1973, hfdst. 1 en 2.

37 W. Stoker, *Kunst van hemel en aarde: het spirituele bij Kandinsky, Rothko, Warhol, en Kiefer*, Zoetermeer: Meinema, 2012, hfdst. 2 en 4.

die mogelijk plaats vindt bij de beschouwer van een schilderij. Een disclosure, een ontsluiting, betreft de kwestie hoe een beschouwer het schilderij ervaart. Sommigen ervaren de genoemde schilderijen van Kandinsky of Warhol als religieus, anderen niet. Dat is iets wat niet is af te dwingen; het kijken naar een schilderij heeft het karakter van een impressieve ervaring. Het kenmerk daarentegen wijst op het religieuze karakter van het schilderij. Of de beschouwer het ook als een religieus schilderij ondergaat is iets anders, dat is een zaak van disclosure.

Het oneindige sublieme

De religieuze kenmerken op Rothko's schilderij zijn de drie lege vlakken. De hint om die lege vlakken als religieuze kenmerken vast te



7. *Der Mönch am Meer*

stellen komt van de kunsthistoricus Rosenblum. Hij zag in zulke kleurvelden als *White en Greens in Blue* een parallel met Friedrichs *Der Mönch am Meer*, 1808-1810 (afb 7).³⁸ Het wolkachtige wit doet denken aan Friedrichs lege luchten. Bij Friedrich is het schilderij onmiskenbaar subliem, het oneindige sublieme. Friedrichs schilderij

38 Rosenblum noemt als voorbeelden *Light, Earth and Blue*, 1954, *Green on Blue*, 1956 en *Number 10*, 1950; R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (New York: Harper & Row 1975, 14; Rosenblum, *The Abstract Sublime*, in E. G. Landau (ed.), *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique* (New Haven & London 2005), 239-244.

toont een monnik die letterlijk tegen zijn horizon oploopt, hier aangegeven door de grens tussen land, zee en luchtruim. De horizon is hier het religieuze kenmerk samen met het grote vlak van de zee die overgaat in de lucht.

Friedrichs en Rothko's schilderij zijn voorbeelden van het sublieme als confrontatie met 'wat in absolute zin groot is', met het niet te beheersen oneindige.³⁹ Dat is de tweede basisbetekenis van het sublieme. Ik noem dat het oneindige sublieme. Voor de filosoof Kant is dit sublieme het gevoel van onlust dat voortkomt uit de beperking van onze waarneming: we zijn niet in staat een reusachtig groot object als een afgeronde aanschouwing te representeren. Er is ook een gevoel van lust omdat we het oneindige wel kunnen denken.⁴⁰ Zo breekt er iets door in onze ervaring wat ondanks een moment van frustratie toch een gevoel van opluchting geeft, omdat we op een of andere manier met onze grenzen kunnen omgaan. Dus ook hier is er sprake van de ambivalentie van schrik en opluchting, maar dan vooral in verband met onze eigen grenzen als eindige mensen.

Ik zou ook Rothko's schilderij een voorbeeld van het oneindige sublieme willen noemen. De lege vlakken lijken sterk op het lege vlak op het schilderij van Friedrich. Er is wel een verschil tussen Rothko's lege vlakken en die bij Friedrich. Het schilderij van Friedrich verwijst naar een menselijke figuur, strand en zee. Rothko's schilderij verwijst naar zichzelf en wil in de kijkervaring zelf het sublieme oproepen. De verklaring daarvoor is dat Rothko het religieuze anders opvat dan Friedrich.

Vergeleken met het werk van Friedrich (maar ook met werken van Kandinsky, Warhol, Kiefer) zijn de kenmerken op Rothko's schilderij minder herkenbaar. Aanvullende argumentatie is nodig om aannemelijk te maken dat het hier gaat om het religieus sublieme en dat *White and Greens in Blue* een religieus schilderij is. Daarbij is te wijzen op andere werken van Rothko zoals zijn kapelschilderijen in Houston die onmiskenbaar religieuze transcendent zijn en verder op uitspraken van de kunstenaar zelf. Ook mijn andere sleutel om het religieuze van zulke kunst te duiden, het model van typen van transcendentie, werkt hier verhelderend. Het gaat daarbij om de verhouding van 'hemel en aarde'/'ginds en hier'. Die betreft het eigene van

39 Kant, a.w., par. par. 25 (B 80).

40 Kant, a.w., par. 26 (B 91-92). Het hedendaagse sublieme kent ook de beide boven genoemde betekenissen bij Burke en Kant: P. Crowther, (ed.) *The Contemporary Sublime: sensibilities of transcendence and shock*, in *Art and Design* 10, 1/2, 1995, 10-11, 16. H. den Hartog Jager, *Het Sublieme: het einde van de schoonheid en een nieuw begin*.

de spiritualiteit van een kunstwerk.⁴¹

Dat de kenmerken bij Rothko minder evident zijn heeft mijns inziens een religieuze reden. Bij Rothko wordt het religieus sublieme opgeroepen op de wijze van de negatieve theologie: in deze wereld zijn geen sporen van transcendentie zoals bij Friedrich wel het geval is. Er is een gap tussen die andere werkelijkheid en de onze. Daar wijst het grote donkergroene vlak op dat het religieus sublieme op een schrikwekkende wijze oproept alsof het een soort donkere leegte is. Het oneindig sublieme is hier ambivalent. Het schilderij evoceert een verte die het niet geeft, transcendentie als donkere leegte. Hier dus ook het sublieme van vrees en fascinatie. Vrees vanwege dat donkergroen dat op een afstand houdt en de aantrekkingskracht van het wolkachtig wit van het onderste vlak.

Kortom: mijn antwoord op de derde kwestie is het volgende. Om de kunst van religieuze kunst vast te stellen dient men naar religieuze kenmerken op het desbetreffende werk te zoeken. Bij Rothko's *White en Greens in Blue* zijn de kenmerken de drie grote vlakken. Het schilderij is een voorbeeld van het oneindig sublieme, meer specifiek van transcendentie als leegte

Mijn algemene conclusie – de drie kwesties samennemend – is dat het esthetische opgevat als kunst-als-spel zijn plaats heeft in de theologie en de geloofsgemeenschap. Behalve het schone is ook het sublieme een categorie om sommige religieuze kunst te duiden, zowel het sublieme als schokkende gebeurtenis als het oneindige sublieme. De kunst van religieuze kunst vast stellen bestaat uit het aanwijzen van kenmerken op een werk.

41 Stoker, a.w., hfdst. 1 en 3.

Dankwoord

Mijn dank gaat uit naar u allen dat u zo attent bent hier aanwezig te zijn bij mijn afscheid. 'Afscheid is – zo zegt Van Dale - een handeling van het scheiden van personen van welke de een de ander gaat verlaten, vooral met het oog op de omstandigheden waaronder de scheiding plaats heeft, de aandoeningen die erbij opgewekt worden en de betuigingen die men elkaar geeft' zoals teder, aandoenlijk, hartelijk dan wel koel, stijf of beleefd. (Ik merk het straks wel). Dit afscheid is niet zozeer een afscheid van personen, evenmin is het een afscheid van mijn werk – een alfawetenschapper heeft zo hij wil de mogelijkheid om in het harnas te sterven - maar het is het afscheid van de drie faculteiten waaraan ik verbonden ben.

Dit gebouw oogt zo eenvormig, maar als men de cultuur proeft van alleen maar deze drie faculteiten, dan is er een wereld van verschil. Tentamen-en examenregelingen bijvoorbeeld zijn bij alle drie de faculteiten verschillend. Hoe dat te organiseren voor colleges voor studenten van deze drie faculteiten? Dat is dankzij de soepelheid van de drie onderwijsbureau's goed verlopen. Mijn dank daarvoor.

De kleinste cirkel waarin ik werkte is de sectie godsdienstwijsbegeerte en vergelijkende godsdienstwetenschap, de onderzoeksgroep Cultuur en Transcendentie en de scriptie en promotiegroep van mijn leerstoel. Van al uw inhoudelijke bijdragen en de discussies heb ik genoten. Er zijn te veel namen om te noemen, ik beperk mij. Grote waardering heb ik voor mijn nabije collega Prof. Willie van der Merwe. Onze synergie leverde meerwaarde op. We hebben onze krachten in het onderzoek gebundeld en dit is het resultaat: de twee bundels over transcendentie.⁴² Deze twee boeken verschijnen komend voorjaar. Bedankt Willie voor de heel plezierige samenwerking. Oane Reitsma, aio esthetiek, veel dank voor je voortreffelijke organisatorische ondersteuning bij het congres vorig jaar en voor onze algemene samenwerking, waarvan zo dadelijk een vrucht zal worden getoond.⁴³ Lourens Minnema, mijn grote waardering voor de organisatie van het symposium de waarheid van het beeld dat mij door de Nederlandse Vereniging voor Godsdienstwijsbegeerte werd aangeboden. Ik heb genoten van de bijdragen van de vier sprekers: Laurens ten Kate, Gerrit Steunenbrink, Andrew Louth en Martien Brinkman.

Een speciaal woord van dank verdient de theologische faculteit

42 Wessel Stoker & W.L. van der Merwe, *Culture and Transcendence: A Typology of Transcendence*, Leuven: Peeters 2012; Wessel Stoker & W.L. van der Merwe, *Looking Beyond? Shifting Views of Transcendence in Philosophy, Theology, Art and Politics*, Rodopi: Amsterdam/New York 2012.

43 W. Stoker & O. Reitsma, *Kunst en religie*, 's Hertogenbosch: Mathesis.

teit. Zo'n initiatief om een interdisciplinaire leerstoel esthetica in te stellen is kenmerkend voor de creativiteit van de theologische faculteit. Het is namelijk mede aan het energieke beleid van de decanen Martien Brinkman, Bram van de Beek en Wim Janse te danken dat de faculteit tot grote bloei is gekomen. Al deze drie decanen hebben de eigenschap van calvinistische wilskracht en ondernemingslust. De VU kan trots zijn op deze faculteit.

Dit afscheid is geen afscheid van personen zoals Van Dale omschrijft, maar van een instelling waaraan ik als student, docent, hoofddocent en hoogleraar met hart en ziel verbonden ben. Ik schreef vorig jaar een kleine notitie voor de decaan in verband met een module zingeving die VUbreed zou moeten worden aangeboden. Ik uit wel een zorg – Van Dale laat bij een afscheid immers alle aandoeningen toe. Die zorg is de invulling van de VU-visionair die in de plaats is gekomen van de universiteitspastor. Ik wens de VU toe dat zij haar onderscheidend karakter als een universiteit waar levensbeschouwing ertoe doet, zal blijven behouden. Uiteraard zoals Abraham Kuyper zei: in rapport met de tijd.

Ik dank u voor uw aandacht

Afbeeldingen

1. Mark Rothko, *White and Greens in Blue*, 1957, National Gallery Washington
2. Matthias Grünewald, *Der Isenheimer Altar*, der Kreuzgung, 1512-1516, Museum Unterlinden Colmar
3. Hans Holbein de jongere, *Christus im Grabe*, 1521, Basel Kunstmuseum
4. Giotto, De piëta in de Scrovegni-kapel, 1300, Padua
5. Miroslaw Balka, *Bambi* (Winterreise 2003), DVD projection Gladstone Gallery, New York
6. Matthias Grünewald, *Der Isenheimer Altar*, *Der Auferstehung* 1512-1516
7. Caspar David Friedrich *Der Mönch am Meer*, 1808-1810, Berlin

