

HEEFT DIT ÜBERHAUPT IETS MET GOD TE MAKEN?

HET RELIGIEUZE IN DE EIGENTIJDSE
NEDERLANDSE KUNST

*Stefan Gärtner, Ruben van Wingerden
en Frank Bosman (red.)*

OPEN
PRESS
TiU



HEEFT DIT ÜBERHAUPT
IETS MET GOD TE
MAKEN?

HET RELIGIEUZE IN DE EIGENTIJDSE
NEDERLANDSE KUNST

*Stefan Gärtner, Frank Bosman
en Ruben van Wingerden (red.)*

INHOUD

Over God en Kunst in Nederland. Een introductie <i>Stefan Gärtner en Frank Bosman</i>	6
‘Kijk in mijn ogen’: Een communicatie-georiënteerde analyse van Hansa’s <i>Madonna del mare nostrum</i> <i>Frank G. Bosman</i>	16
De Sint Maarten Parade in Utrecht als heilig spel <i>Kees de Groot</i>	42
Van Jezus van Nazaret (2008) tot Benedetta (2021): Paul Verhoevens kijk op Jezus <i>Caroline Vander Stichele</i>	68
Religie in klank: Joep Franssens en zijn <i>Harmony of the spheres</i> <i>Martin Hoondert en Nataliia Vdovychenko</i>	88
De Nederlandse passie voor de Passie: Johann Sebastian Bachs <i>Matthäuspassion</i> <i>Stefan Gärtner</i>	108
Tekens van een vollediger leven: Nabeschouwing <i>Johan Goud</i>	126
Colofon	146
HEEFT DIT ÜBERHAUPT IETS MET GOD TE MAKEN	5

INTRODUCTIE

Stefan Gärtner en Frank Bosman

In april 2023 vond in het Museum Catharijneconvent te Utrecht een symposium plaats met als titel: 'Het mysterie op het spoor'. Anders dan een van de deelnemers schertsend opperde, ging het niet om spirituele ervaringen die je weleens tijdens een treinrit kunt opdoen. Het ging ook niet over het terugkerende raadsel dat de reis-app wel een overstap belooft maar de werkelijkheid op het perron toch anders blijkt. Het symposium werd dan ook niet georganiseerd in het Nederlands Spoorwegmuseum, eveneens gevestigd in Utrecht, maar te midden van de omvattende collectie van de kunst en het erfgoed van het christendom in Nederland.

Het Catharijneconvent bood een passende setting. De dag was namelijk gewijd aan de vraag hoe religie zich manifesteert in eigentijdse kunst. Deze zoektocht was breder opgezet dan alleen het identificeren van christelijke sporen in de laatmoderne kunstwereld. De esthetiek heeft zich sinds de Verlichting juist losgemaakt van de historische kerkelijke dominantie. Ze heeft zich in 'westerse' landen onttrokken aan de zeggenschap van het geïnstitutionaliseerde

christendom. Kunstwerken zijn niet langer illustraties van leerstellingen om deze voor de gelovigen toegankelijker te maken. Eén beeld zegt immers meer dan duizend woorden. De coalitie van kerk en kunst ten behoeve van evangelisatie en verkondiging is echter een gepasseerd station, om nog een analogie te trekken met de spoorwegen. Christendom en kunst rijden in de late moderniteit op verschillende sporen (nu echt als allerlaatste verwijzing).

Met de secularisatie brokkelde de invloed van de gevestigde kerkgenootschappen ook in de bredere samenleving meer en meer af. Dat betekent weliswaar niet dat de belangstelling voor spiritualiteit, zingeving, diepgang, betekenis, transcendentie en levensbeschouwing verdwenen is, maar het christendom is niet meer de enige of zelfs maar preferente leverancier daarvan. Terwijl veel kerken leeglopen, trekken onder andere musea de aandacht als plekken waar het mysterie gezocht en gevonden wordt. Mensen zoeken dus nog steeds 'iets', maar vaak niet meer binnen het kerkelijke instituut. In plaats daarvan is de kunst voor hen één van de vindplaatsen van iets dat het alledaagse overstijgt. Hoe verschijnt het religieuze dan opnieuw in de kunst, nu de georganiseerde godsdiensten voor een meerderheid van de Nederlanders irrelevant zijn geworden?

Dat neemt overigens niet weg dat sommige kunstenaars nog steeds de relatie zoeken met het christendom door bijvoorbeeld brokstukken uit deze traditie in hun werk te citeren, spot te drijven met paus, bisschoppen en priesters, of de schaduwkanten van kerk en geloof aan de kaak te stellen. Dat gebeurt nog volop. Tegelijkertijd is de focus van de meesten van hen die zich vandaag de dag bezighouden met religie, breder. Het christendom is vaak niet meer de favoriete, laat staan de enige sparringpartner. Andere religies, vormen van spiritualiteit en levensbeschouwelijke stromingen zijn daarbij gekomen. In een tijd van globale migratie, digitale communicatie en de transculturele vervaging van grenzen tussen naties, gemeenschappen en groepen leveren verschillende spelers inspiratie aan kunstenaars. Kunst gaat in dialoog met een samenleving die gesecculariseerd wordt genoemd, maar tegelijkertijd een turbulent religieus veld blijkt te hebben. In dit veld zien we restanten van de traditionele godsdiensten én verschijnen er nieuwe religies op het toneel. Daarnaast wordt het heilige in een nieuw jasje gestoken of duikt het op in fenomenen die op het eerste gezicht niet eens als religieus te herkennen zijn.

Kunstwerken zijn ook zelf een belangrijk onderdeel van dit religieuze veld. Ze reflecteren niet alleen esthetisch op rituelen, religieuze genootschappen en spirituele tradities of op *topoi* uit de christelijke dan wel andere levensbeschouwelijke iconografieën. Door de presentatie van kunstwerken in musea en galerijen kunnen deze kunstwerken zelf een religieuze aura of een bijzondere laag krijgen. De daarbij passende architectuur geeft het museum iets van een kunsttempel. Kunst wordt dan een vorm van religie.

Ook de attitude van de bezoekers maakt dat zij in de kunst iets hogers ontdekken. Daardoor kan een esthetisch object voor hen, maar soms ook voor de maker, een religieuze functie, lading of betekenis hebben. Dat leidt tot impliciete en niet institutioneel-specifieke religieuze ervaringen. Mensen kunnen bijvoorbeeld in een museum uitstijgen boven hun dagelijkse realiteit. De kunst maakt dat ze anders naar zichzelf en de wereld gaan kijken. Sommigen voelen zich verbonden met de andere bezoekers die naast hen naar een schilderij, een video-installatie of een sculptuur kijken. De kunst biedt een moment van inkeer en bezinning maar roept ook op tot protest en politieke actie. Ze verheft maar drukt de bezoekers in het museum ook met hun neus op soms gruwelijke feiten en gebeurtenissen in de wereld waarin ze leven. Dat zijn allemaal ingrediënten die vroeger aan de gevestigde godsdiensten werden toegeschreven. In de late moderniteit worden deze ingrediënten door equivalenten van de religie geleverd zoals in ons geval door de werking van esthetische objecten.

Kunst kan dus in een laatmoderne samenleving een commentaar zijn op de traditionele godsdiensten, een van de opvolgers van de geïnstitutionaliseerde religie, maar ook een creatief spel met het heilige, het spirituele, het hogere, het sacrale of het mythische. Daarmee is de brede horizon geschetst van deze bundel. Het gaat hier niet over religieuze kunst in de traditionele zin, hetgeen dus eigenlijk niet meer bestaat in een ontkerkelijkte samenleving, maar over het religieuze *in* de kunst en over het religieuze *als* kunst.

Het boek is geschreven door een groep Tilburgse wetenschappers die ook het genoemde symposium in Utrecht heeft georganiseerd. De groep bestaat sinds 2021 aan Tilburg University als interfacultaire en interdisciplinaire onderzoeksgroepsgemeenschap 'Dutch Art & Religion'. De deelnemers doen onder-

zoek naar naoorlogse Nederlandse kunst in relatie tot religie vanuit theologisch, religie- en cultuurwetenschappelijk perspectief of vanuit een mix van deze benaderingswijzen. Het materiaal is eigentijdse kunst als onderdeel van een turbulent en complex religieus landschap.

Daarbij maken we geen onderscheid tussen zogenoemde hoge of elitaire en populaire kunst. Ook wordt geen genre, medium, stijl of richting op voorhand uitgesloten. In dit boek komen onder andere (oude en eigentijdse) muziek, film en *community art* langs. Methodologisch gebruiken we eveneens een brede waaier. We analyseren de wisselwerking tussen kunst en religie vanuit verschillende invalshoeken zoals kunstenaarsperspectief en receptie-esthetisch, *solid* en *liquid*, transcenderend en transcendentiaal, publiek en privé. Tevens gebruiken we functionalistische en substantiële opvattingen van religie.

Ons onderzoek maakt deel uit van de brede wetenschappelijke belangstelling voor *material religion*, *implicit religion*, *invisible religion* en *lived religion* in de late moderniteit. Hierbij staat niet meer de vraag centraal hoe het christendom nog terug te vinden is in de seculiere wereld. Ofwel: heeft een kunstwerk te maken met God? Een gevaar van deze 'Gods'-benadering is in het bijzonder voor theologen dat zij daarbij de eigen traditie als een soort meetlat gebruiken om een esthetisch object te beoordelen. In plaats daarvan zijn de volgende vragen veel creatiever: hoe behandelt een kunstwerk het concept 'geloof' of 'godsdienst' en hoe verschijnt het christendom daardoor zelf in een nieuw licht? Vanuit de religie- en cultuurwetenschappen richt de interesse zich bijvoorbeeld op esthetische objecten als een zelfstandige vorm van mythologie, als een heilig spel of als presentie van een nieuwe, niet institutioneel gevestigde sacraliteit.

Zoals gezegd, heeft de dynamiek van de secularisatie vooral gevolgen voor de positie van de grote christelijke kerken in Nederland. Daarnaast zien we een meervoudig beeld van post-secularisme, nieuwe spirituele bewegingen, politieke conflicten over geloof in het publieke domein, de kenmerkende waarden en rituelen van de Nederlandse *civil religion*, de transformatie van kerk en pastoraat alsook geïndividualiseerde vormen van multi- en interreligiositeit. Natuurlijk zijn deze processen ook elders in de wereld te vinden, maar de Nederlandse casus is bijzonder interessant. Dit land staat nog steeds aan de

voorhoede van de aangeduide ontwikkelingen, al is zijn rol als gidsland van de religieuze deinstitutionalisering in West-Europa intussen uitgespeeld. Maar er blijven redenen genoeg om in deze bundel uitdrukkelijk Nederlandse kunst centraal te stellen.

De bijdragen hebben een essayistisch karakter. Ze willen toegankelijk zijn en leesplezier bieden. Geen kurkdroge wetenschap dus – dat was tenminste onze intentie bij het schrijven van de artikelen. Inhoudelijk hebben alle teksten een inductief en fenomenologisch vertrekpunt. Elke auteur heeft een eigentijds Nederlands kunstwerk gekozen en ontwikkelt zijn of haar visie op de verhouding van religie en kunst vanuit een beschrijving en esthetische analyse van dit object. Zodoende gaat het boek niet over *dé* kunst in relatie tot religie. Bij een dergelijke abstracte aanpak ligt altijd het gevaar op de loer dat men te weinig recht doet aan de individuele kunstenaar en zijn of haar werk. Het hoort immers bij de laatmoderne esthetiek dat de uitdrukkingwijzen, de technieken, de thema's, de motieven, de genres enz. soms zelfs binnen één oeuvre sterk uiteenlopen. Encyclopedische uitspraken worden daarom in eerste instantie vermeden. De religieuze implicaties van kunstwerken zijn, meer dan in het verleden, divers en persoonlijk zowel wat betreft de intentie van de makers als aan de kijkerskant.

Het inductieve en fenomenologische vertrekpunt van alle bijdragen wordt echter wel verbonden met meer fundamentele en theoretische uitspraken over hoe een kunstwerk religie in een ontkerkelijkt land weerspiegelt. Heeft dit kunstwerk bijvoorbeeld zelf een religieuze functie of laag? Wat betekent een esthetisch object eigenlijk – voor de kunstenaar, voor de kijkers of hoorders, voor de samenleving? Hoe reflecteert een object op religie in (post-) seculier Nederland? Gaat een kunstwerk al dan niet in gesprek met een religieuze traditie, praktijk of repertoire? Wat maakt dat een esthetisch object een bijzonder aura krijgt? En ten slotte: hoe wordt vanuit wetenschappelijk perspectief de verhouding tussen eigentijdse kunst en religie geïnterpreteerd?

Weliswaar houdt de laatste vraagstelling in alle teksten nauw verband met wat uit de analyses van de concrete kunstwerken naar voren is gekomen. Maar om aan deze vraagstelling uitdrukkelijk recht te doen, wordt deze bundel afgeslo-

ten met een overkoepelende bijdrage van Johan Goud. Hij vat de algemene inzichten en uitkomsten van ons onderzoek samen en bespreekt deze kritisch in de context van het wetenschappelijk debat over kunst en religie. Zo laat hij de historische aanloop naar convergerende ontwikkelingen op het religieuze veld nu in Nederland zien: dit veld transformeert én de post-seculiere samenleving is wel degelijk open voor zingeving, betekenis en verdieping. Goud komt uiteindelijk uit op de vijf kenmerken van deze religieuze seculariteit zoals ze uit de analyse van de kunstwerken in dit boek naar voren komen. Hijzelf voegt daar met de aandacht nog een zesde categorie aan toe.

De eerste bijdrage van Frank Bosman behandelt het schilderij 'Madonna del Mare Nostrum' van de kunstenaar Hans 'Hansa' Versteeg. Bosman onderzoekt het schilderij vanuit een communicatie-georiënteerd analysemodel dat de verschillende interpretatoren van het kunstwerk naast elkaar legt. Uit deze analyse duiken verschillende met elkaar verbonden aspecten op: het kunstwerk is een maatschappijkritische commentaar op de wanhopige situatie van de migranten die aan de Middellandse Zeekusten aanspoelen; het evoceert de esthetische (rooms-katholieke) traditie van de Madonna-met-Kind, die de kijker van het schilderij recht in de ogen zien en daarmee een activistisch appel op die kijker doen; het verwijst naar verschillende passages uit het Mattheüs-evangelie, waarin de Heilige Familie als vluchtelingen voor wordt gesteld en waarin Jezus de wereld voorhoudt om bijzondere zorg voor de vluchtelingen te hebben. Bosman betoogt, door zijn methode, dat de betekenis van 'Madonna del Mare Nostrum' los van de intentie van de maker of de ervaringen van individuele bezoekers in het museum bestaat. Daarmee zegt het schilderij iets over de religieuze status van onze seculiere samenleving.

Kees de Groot onderzoekt in zijn bijdrage de Sint Maarten Parade die sinds 2011 in Utrecht wordt gehouden. Voortbouwend op het traditionele lampionlopen zoals dat in veel regio's op 11 november wordt gedaan, trekken kinderen en volwassenen met lichtsculpturen door de stad, waaronder een beeld van de heilige Martinus. De Groot bezocht drie edities van dit staaltje gemeenschapskunst in een sociaal, cultureel en religieus diverse stad. Hij vraagt zich af of er hier nu creatief gespeeld wordt met de christelijke traditie, of dat deze eerder buiten spel wordt gezet. Vervolgens is de vraag of ook het heilige zelf in het spel is, dus

of er tekenen zijn van gemeenschapsvorming en sacraliteit. Het blijkt dat de christelijke achtergrond van de Utrechtse schutspatroom soms wel wat wordt verdonkeremaand, maar dat hij als krachtig achtergrondsymbool in de meest geslaagde editie toch bijdraagt aan de sacraliteit van de Sint Maarten Parade als een heilig spel.

De ook internationaal bekende Nederlandse regisseur Paul Verhoeven werd ooit door *Time Magazine* 'sultan of shock' genoemd en is berucht om zijn expliciete seksscènes. Toch laat Caroline Vander Stichele in haar bijdrage zien dat hij een belangrijke figuur is om in de discussie over eigentijdse Nederlandse kunst en religie te bespreken. Ze analyseert met name Verhoevens fascinatie voor de historische Jezus van Nazareth en zijn biografische achtergrond. Verhoevens fascinatie heeft een ontwikkeling doorgemaakt vanaf zijn boek uit 2008 over de historische Jezus tot de meer recente film *Benedetta* (2021) over het leven van een lesbische non in het Italië van de zestiende en zeventiende eeuw. Vander Stichele onderzoekt als bijbelwetenschapper hoe Jezus in deze film wordt voorgesteld en vergelijkt dit met de visie op Jezus uit Verhoevens boek. Tot slot verbreedt de auteur het perspectief: wat zegt deze casus over religie in Nederland, over de manieren waarop kunstenaars religie interpreteren in hun oeuvre, en over de kunsten zelf.

Martin Hoondert en Nataliia Vdovychenko onderzoeken in hun artikel een indrukwekkend muziekstuk: *Harmony of the Spheres*, het *magnum opus* van de Nederlandse componist Joep Franssens. Het stuk valt binnen de beweging van de *New Spirituality* ofwel van de Nieuwe Eenvoud, die niet alleen in Nederland sedert het jaar 2000 meer en meer belangstelling vindt. De auteurs plaatsen *Harmony of the Spheres* allereerst binnen het bredere oeuvre en de levensbeschouwing van de componist. Daarna analyseren ze de partituur van deze vijfdelige cyclus voor koor (plus strijkorkest in het derde deel). Vervolgens gaat het, via een inhoudsanalyse van de commentaren van luisteraars op YouTube, om zijn bijzondere uitwerking op hen die het stuk aanhoren. Muziek en religie hebben dus niet alleen in het verleden een innige relatie gehad; ook een eigentijds stuk kan een spirituele lading krijgen. Kunst opent de deur naar een niet institutioneel gebonden religiositeit. De auteurs interpreteren dit effect met het concept van de transversaliteit, waarmee de strikte onderscheiding tussen

immanentie en transcendentie kan worden overbrugd. Daarnaast benaderen ze de muziek van Franssens vanuit het idee van performativiteit. De muziek werkt op mensen in als een gevoel van onderlinge verbondenheid.

Dit idee komt ook terug in de bijdrage van Stefan Gärtner. Hij onderzoekt waarom veel Nederlanders aan de *Matthäuspassion* van Johann Sebastian Bach een bijzondere betekenis toeschrijven. Hij analyseert niet het oratorium zelf maar, passend bij de strekking van deze bundel, hoe dit van oorsprong expliciet-religieuze werk in een geseclariseerd land bij uitstek vandaag de dag wordt gepercipieerd. Het blijkt dat religieuze aspecten daarbij (toch) een verrassend grote rol spelen. Vervolgens interpreteert Gärtner de Nederlandse opvoeringspraktijk van dit passiespel als een bepaalde omgang met tijd. De *Matthäuspassion* blijkt een heilzaam anachronisme te zijn dat mensen bij elkaar brengt in een samenleving die onder versnelling en vervreemding lijdt. Als alternatieve tijd creëert zij een toegang tot een resonerende werkelijkheid, wat Gärtner met de Duitse socioloog Hartmut Rosa uitwerkt. Hij sluit af met reflecties over religie en kunst als vormen van resonantie in de late moderniteit. De rituelen rondom de *Matthäuspassion* maken deze tot een uitzonderlijk evenement ofwel een *Gesamtkunstwerk*. Het kan analoge ervaringen oproepen met wat vroeger als typisch religieus gold.

We bedanken de leden van Figura Divina voor de opname van onze bundel in hun academische reeks. En we bedanken Ruben van Wingerden voor het vele en nauwkeurige redactiewerk aan dit boek.

‘KIJK IN MIJN OGEN’

EEN COMMUNICATIE-GEORIËNTEERDE
ANALYSE VAN HANSA’S ‘MADONNA DEL MARE
NOSTRUM’

Frank G. Bosman

Ik zag haar voor het eerst hangen in 2017, tijdens de eerste h3 biënnale in Oosterhout (toen nog ‘Kunst in de Heilige Driehoek’ geheten), in het voorportaal van de Onze Lieve Vrouwe Abdij-kerk. Ik schreef erover in *BN/de Stem* van 18 september:

Ze hangt levensgroot in het voorportaal van de O.L. Vrouwe Abdij in Oosterhout. Ze kijkt je met een doordringende blik aan, terwijl ze beschermend haar kindje op de arm houdt. Op de achtergrond een blauwe zee, haar mantel versierd in zilveren en gouden kleuren. Ja, het is een beeld van de Madonna-met-kind, niet zo vreemd om in een kloosterkerk tegen te komen. Dichterbij gekomen echter zie je dat het gaat om een donkere Madonna met kind, beiden gewikkeld in de bekende half goud-, half zilveragekleurde isolatiedeken. Het bijschrift laat geen twijfel bestaan over wat de kunstenaar Hansa Versteeg bedoelt: *Madonna del Mare Nostrum*, de Madonna van de Middellandse Zee. Maria en Jezus als moderne vluchtelingen, geworpen op de kusten van Fort Europa.¹

¹ Frank Bosman, ‘Met de mantel der liefde bedekt’, *BN/de Stem*, 18 september 2017, <https://frankbosman.wordpress.com/2017/09/18/met-de-mantel-der-liefde-bedekt/> [25 november 2023].

Ik kom de Madonna iets meer dan een jaar later weer tegen, eind 2018/begin 2019, maar dan in een totaal andere context. Ze hangt in de Haagse Bethel kerk waar bijna duizend voorgangers uit binnen- en buitenland een 96 dagen durende non-stop kerkdienst verzorgen om (met succes!) te voorkomen dat het Armeense gezin Tamrazyan het land wordt uitgezet.² Een paar maanden later loop ik haar een derde keer tegen het lijf, nu in de Amsterdamse Nicolaasbasiliek, als eerste statie van *Art Station of the Cross*, een stadsbrede kruisweg met zeven Nederlandse en zeven internationale kunstenaars.³ Een ‘iconische moderne Madonna,’ wordt ze genoemd.⁴ Ze roept journaalbeelden op van uit de Middellandse Zee opgepikte bootvluchtelingen.⁵ ‘Wil je ons ontvangen?’ lijken moeder-en-kind te vragen.⁶ Bezoekers van de Haagse Bethelkerk en de Amsterdamse Nicolaasbasiliek bidden tot haar, mediteren over haar, verbazen zich over haar. Maar wat wil ze nu precies zeggen? Wat is de betekenis van dit schilderij? En verandert die betekenis als je haar ziet in Oosterhout, Den Haag of Amsterdam? Hoe kan je überhaupt nadenken over de betekenis van (religieuze) kunst?⁷

Hoe kijk je kunst? Communicatieve hermeneutiek

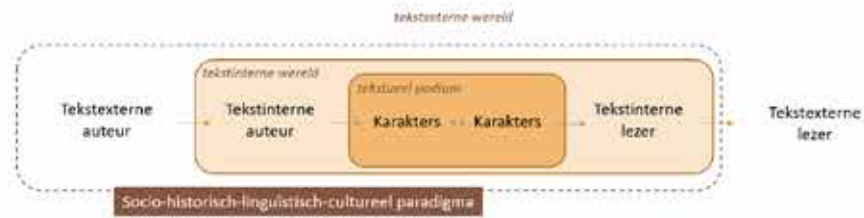
In dit hoofdstuk doe ik een voorstel voor een interpretatiemodel dat antwoord zou kunnen geven op de vraag naar de betekenis van een bepaald (religieus-) artistiek ‘object’, inclusief muzikale, theaterale en interactieve voorstellingen. Of liever gezegd, het interpretatiemodel van een communicatieve hermeneu-

- 2 Joel Miller, ‘De Bethelkerk staakt zijn 96 dagen durende dienst voor een Armeens gezin’, *De Volkskrant* 30 januari 2019, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/de-bethelkerk-staakt-zijn-96-dagen-durende-dienst-voor-een-armeens-gezin-dit-waren-de-predikanten-ba989495/>; Maaïke van Houten, ‘Het kerkasiel in de Bethelkapel werkte eerder verbindend dan slijtend’, *Trouw*, 30 januari 2019 [beiden 25 november 2023].
- 3 Anikó Ouweneel-Tóth, ‘Art Stations of the Cross: een bijzonder reli-kunstproject in Amsterdam’, *EO*, 8 maart 2019, <https://www.eo.nl/artikel/art-stations-of-the-cross-amsterdam> [25 november 2023].
- 4 Anikó Ouweneel-Tóth, ‘Hansa Versteeg. Madonna del Mare Nostrum Mantel der Liefde’, 10 maart 2019, <https://www.visiodivina.eu/homepage/nl/hansa-versteeg-madonna-del-mare-nostrum-mantel-der-liefde/>; Erik Borgman, ‘Meditatie bij Madonna del Mare Nostrum’, *Dominicanen Nederland*, 5 januari 2018, <https://dominicanen.nl/2018/01/meditatie-bij-madonna-del-mare-nostrum/> [beiden 25 november 2023].
- 5 Anoniem, ‘Hansa Versteeg,’ *h3hbiennale*, s.d., <https://www.h3hbiennale.nl/kunstenaars/hansa-versteeg/> [25 november 2023].
- 6 Victoria Emily Jones, ‘Walking the Via Dolorosa through Amsterdam (Part 1)’, *Art and Theology*, 9 april 2019, <https://artandtheology.org/2019/04/09/walking-the-via-dolorosa-through-amsterdam-part-1/> [25 november 2023].
- 7 Frank Bosman, ‘When Art is Religion and Vice Versa. Six Perspectives on the Relationship Between Art and Religion,’ *Perichoresis* 18/3 (2020), 3-20.



tiek, bekend onder de naam ‘communicatie-georiënteerde analyse’, biedt kunstinterpretatoren een concrete methodologie om stapsgewijs en zorgvuldig de verschillende interpretatielagen van het object te kunnen identificeren, differentiëren en synthetiseren.⁸ Hansa’s ‘Madonna del Mare Nostrum’ leent zich uitstekend voor een dergelijke analyse aangezien in dit schilderij diverse kunsthistorische, religieuze en politiek-maatschappelijke thema’s en associaties met elkaar een gesprek aangaan. Het precies en methodisch analyseren van dit gesprek is noodzakelijk om de betekenis van het schilderij in zijn volledigheid te begrijpen, of althans, zo volledig mogelijk.

- 8 Frank Bosman en Archibald van Wieringen, *Video Games as Art. A Communication-Oriented Perspective on the Relationship Between Gaming and Art* (Berlijn: De Gruyter, 2022).



Figuur #1. Een schematische weergave van de communicatie-georiënteerde analyse.

De communicatieve hermeneutiek, die ik samen met en op basis van eerder werk van mijn collega Archibald van Wieringen heb ontwikkeld, maakt onderscheid tussen de verschillende communicatie-instanties en hun onderlinge relaties, binnen één of meerdere teksten (intertekstualiteit) en binnen één of meerdere contexten waar de tekst concreet bekeken of gehoord wordt (recontextualisatie).⁹ Het begrip ‘tekst’ moet hier breed worden verstaan, als elk medium (geschreven of gesproken tekst, schilderij, sculptuur, film, videogame, concert, theatervoorstelling, enzovoorts) dat een boodschap medieert tussen een zender (‘auteur’) en één of meerdere ontvangers (‘lezers’). Ook de ‘Madonna del Mare Nostrum’ is dus een tekst.

De communicatie tussen een zender en een ontvanger is echter gecompliceerd. Onze methode differentieert vier entiteiten binnen elke communicatie, wier onderlinge relaties bepalend zijn voor het verstaan (interpretatie) van de tekst in kwestie (zie schema #1).

(I.) Buiten de tekst (de tekstexterne wereld) staan aan de ene kant een menselijke auteur/schilder/componist en aan de andere kant een even menselijke toeschouwer/luisteraar. In het geval van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ zijn dat respectievelijk Hansa en de individuele bezoekers van de Oosterhoutse biënnale, de Haagse Bethelkerk of de Amsterdamse Nicolaasbasiliek.

(II.) Binnen de tekst (tekstinterne wereld) bestaan echter een vergelijkbaar koppel, de tekstinterne auteur en de tekstinterne lezer. Het gaat hier om twee lite-

raire entiteiten, niet om mensen van vlees en bloed. Ze fungeren als de verteller en de ontvanger van de boodschap van de tekst, binnen in de tekst. Zie bijvoorbeeld de eerste zin van de laatste column van Sinan Can voor de VARAgids in 2022: ‘Dit is voorlopig mijn laatste column en ik wil jullie bedanken voor de reacties die ik kreeg.’¹⁰ Deze ‘ik’ is de tekstinterne auteur van de column, de ‘jullie’ de tekstinterne lezers. Tekstinterne en -externe auteur en lezer vallen niet noodzakelijkerwijs samen, ook niet in dit voorbeeld van Can. Zo kan iemand anders dan Can deze column hebben geschreven, een *ghost writer* wellicht of een identiteitsfraudeur. En de individuele lezers van de columns in de VARAgids hebben een keuze of ze zich door Can voelen aangesproken of niet. Misschien hebben die wel nooit een reactie naar Can gestuurd. Een tekstinterne lezer heeft die keuzeluxe niet. In het geval van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ is het niet zo eenvoudig de interne auteur en toeschouwer aan te wijzen, zeker omdat het hier over een schilderij (afbeelding gaat), waar deze twee eigenlijk nooit op te ontwaren zijn. Wellicht is Hansa’s Madonna hier een uitzondering op, ik ga daar later uitgebreid op in.

(III.) Binnen de tekst, op het tekstuele podium, staan de karakters of personages, aangestuurd door de tekstinterne auteur, beluisterd en geobserveerd door de tekstinterne lezer. In de ‘Madonna del Mare Nostrum’ zijn dat de twee menselijke figuren, gewikkeld in een isolatiedeken.

(IV.) De communicatie tussen de wereld buiten de tekst en de wereld binnen de tekst is mogelijk bij de gratie van een gedeeld socio-historisch, linguïstisch-cultureel paradigma. In dit paradigma delen de tekstexterne auteur, de tekstinterne auteur en de tekstinterne lezer, maar niet, althans niet noodzakelijkerwijs, de tekstexterne lezer. Hoe verder een tekst van ‘ons’ verwijderd is in termen van tijd en plaats, hoe moeilijker het voor een tekstexterne lezer wordt de tekst te penetreren en te begrijpen.

1. Het paradigma van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ bevat (onder andere) drie domeinen:

⁹ Archibald van Wieringen, ‘Methodological Developments in Biblical Exegesis. Author - Text - Reader’, *Analecta of the UCU* 7 (2020): 27-46.

¹⁰ Sinan Can, ‘Liever lezers’, VARAgids, 19 december 2022, <https://www.bnnvara.nl/varagids/artikelen/column-sinan-can-lieve-lezers> [25 november 2023].

- a. de kunsthistorische traditie van het afbeelden van de Madonna-met-kind binnen de katholieke tradities;
- b. de kunsthistorische traditie van het schilderen van iconen binnen de Byzantijnse en oosters-orthodoxe tradities en;
- c. de politiek-maatschappelijke actualiteit van de vluchtelingen crisis wereldwijd en aan de noordelijke kusten van de Middellandse zee in het bijzonder.

2. De domeinen “a” en “b” binnen dit paradigma worden geëvoceerd door:

- a. het gegeven dat het geschilderd is aan het begin van de eenentwintigste eeuw in een Nederlandse context;
- b. de titel die het schilderij draagt, de ‘Madonna del Mare Nostrum’, waarbij *Mare Nostrum* de Latijnse en de Italiaanse naam is voor de Middellandse zee;
- c. de duidelijke esthetische vormgelijkheid tussen de Madonna-met-kind;
- d. het gebruik van de specifieke attributen (de thermische deken) in combinatie met het afbeelden van een donkere wolkenhemel boven een golvend wateroppervlakte.

3. Domein “c” wordt geëvoceerd op basis van een latere analyse van de communicatie tussen personages, de tekstinterne auteur en de tekstinterne lezer. Ik kom hier later op terug.

Een willekeurige voorbijganger van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ kan zich binnen deze drie domeinen wel of niet begeven, wel of niet kennis hebben van deze domeinen en zich wel of niet expliciet realiseren dat deze domeinen een rol spelen binnen de communicatie van het schilderij waar hij of zij voor staat. De tekstinterne lezer kent deze domeinen en realiseert zich op welke wijze deze de interpretatie van het schilderij sturen.

In dit hoofdstuk ga ik één voor één de verschillende communicatieve instanties binnen de tekst van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ af. En aan elk van deze instanties stel ik de vraag naar de betekenis van het schilderij. Aan het einde

van deze rondgang kunnen de verschillende stemmen in harmonie met elkaar gebracht worden, een meerstemmige harmonie, die gemeenschappelijk de betekenis van het schilderij kunnen verwoorden. Om redenen van overzichtelijkheid presenteer ik deze verschillende analyses als stonden zij los van elkaar, terwijl ik de praktijk van het interpretatieproces zelf de verschillende analyses elkaar bevragen en oproepen. Ook de volgorde van de communicatie-instanties is niet definitief of dwingend: meerdere sequenties zijn mogelijk om niet-temin bij dezelfde einduitkomst te geraken.

Uit deze harmonisatie-oefening zal blijken dat de ‘Madonna del Mare Nostrum’ zich bevindt op het kruispunt van seculiere en religieuze esthetiek en symboliek, waarmee Hansa’s kunstwerk een uitdrukking wordt van de culturele persistentie van het christendom in het Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Ik kom daar aan het einde van het hoofdstuk op terug.

Vrouw-en-kind-in-deken: het tekstuele podium

Als eerste kijken we naar het schilderij zelf, zo objectief mogelijk, via een methodische vorm van veinzen. We doen net alsof we niet weten wie het geschilderd heeft, wie de figuren vertegenwoordigen en welke politiek of religieuze thematieken het doek behandelt. We zetten onze voorkennis als het ware tussen haakjes. Zelfs de titel van het schilderij vergeten we voor een ogenblik.

Het schilderij is geschilderd met olieverf op een canvas van 125 bij 125 centimeter. Op het midden van het schilderij zien we twee figuren dicht tegen elkaar aan. Precies over de verticale as van het schilderij staat een jonge vrouw van onbepaalde leeftijd. Haar huid is donker gekleurd, haar haren zwart en met krullen aan de punten. Zij draagt op haar linkerarm – onzichtbaar voor de kijker, maar overduidelijk gesuggereerd – een jong kind met dezelfde huid- en haartint. De vrouw is tot kniehoogte te zien, terwijl van het kind – het geslacht valt niet te bepalen – alleen het hoofd en de linkervoet te zien zijn, de grote teen opgeheven ten opzichte van de andere tenen. De rest van de twee lichamen wordt geheel aan het oog onttrokken door een gekreukeld omhulsel van gemalliseerd polyethyleentereftalaat, goudkleurig van buiten, zilverkleurig van

binnen. Het suggereert bijna onvermijdelijk de bekende thermische deken die door hulpverleners aan drenkelingen en andere mensen met onderkoelingsverschijnselen wordt gegeven om snel op te warmen. De folie laat – behalve het kindervoetje – beide gezichten vrij. Van de hals van de vrouw is nog iets te zien, net als een klein stuk van de linkerschouder. Achter de hoofden van de twee is de zilveren kant van de folie omhoog gestoken, waartegen de zwarte haren sterk afsteken. Bovendien ligt de folie lichtjes op en om het achterhoofd van de vrouw, wat de suggestie van het begin van een hoofdsliuier of omslagmantel suggereert. De folio hangt onder de billen van het kind schuin af omlaag.

Op de achtergrond zien we een erg lage horizon geschilderd, op ongeveer 20% van de onderkant van het schilderij. Onder de horizon zien we een donkerblauwe golvende wateroppervlakte. De golven lijken niet zo hoog als in een storm, maar een glad wateroppervlakte is het geenszins. Of de vrouw in, op of voor de golven staat, is niet te bepalen. Boven de horizon domineren donkerblauwe, grijze en zwarte wolken de hemel. Op ongeveer 25% van dit hemeloppervlakte zijn echter witte wolken te ontwaren, waarop de verder onzichtbare zon haar stralen laat reflecteren. Ook zijn enkele regenlagen te zien, op de overgang tussen licht en duisternis aan de hemel.

Hansa's compassionisme: de tekstexterne auteur

De schilder (tekstexterne auteur) van de 'Madonna del Mare Nostrum' is Hans Versteeg, bekend onder de samentrekking 'Hansa'. Hansa begon zijn initiële studie in Utrecht bij Artibus (nu HKU) op de jonge leeftijd van 16-17 jaar.¹¹ Na een jaar combineerde hij deze studie met de esthetische afdeling van de Grafische School, waar hij les kreeg van onder andere Simon Levie voor het vak Kunstgeschiedenis – de latere directeur van het Rijksmuseum – en de fotografen Aart Klein en Ata Kando. De bekende fotograaf Ad van Denderen was een van zijn studiegenoten aldaar. Daarna trad hij in dienst bij de papierfabriek Proost & Brandt, waar hij werkte aan de bekende 'Proost Prikkels' en in contact kwam

11 Hansa's korte biografie hier is gebaseerd op: Walter van Teeffelen, 'De wereld van de Amsterdamse kunstenaar, 78 - Hansa Versteeg', *If then is now*, 12 mei 2021, <https://ifthenisnow.eu/nl/verhalen/de-wereld-van-de-amsterdamse-kunstenaar-78-hansa-versteeg>; en anoniem, 'Hansa (Hans Versteeg)', *Escape into life*, <https://www.escapeintolife.com/uncategorized/hansa-hans-versteeg/> [beiden 26 november 2023].

met vooraanstaande Nederlandse ontwerpers en fotografen. Later werkte hij in het atelier van Otto Treumann. Als zelfstandig kunstenaar werkte hij onder andere voor het Rijksmuseum en het Concertgebouw Orkest. In 2010 maakte Hansa de overstap naar olieverf. In korte tijd ontwikkelde hij zich tot een schilder met een opmerkelijk talent voor het weergeven van stofuitdrukking en licht, vergelijkbaar met de meesters uit de zeventiende eeuw. Hansa geeft de voorkeur aan schilderen met behulp van een model en besteedt veel tijd aan het zoeken naar geschikte gezichten of figuren. Over een schilderij doet hij gemiddeld twee tot drie maanden.

Zijn 'Madonna del Mare Nostrum' is voor Hansa een belangrijk werk: 'het is het sleutelwerk in mijn oeuvre.'¹² Het idee voor het schilderij ontstond toen Hansa – tijdens zijn studie van de Venetiaanse, achttiende-eeuwse Giambattista Tiepolo met zijn voorliefde voor wervelende wolken en luchtpartijen – een foto in handen kreeg van vluchtelingen met goud-zilveren reddingsdekens om: 'Toen heb ik het hele idee omgegooid en wist ik dat ik letterlijk goud in handen had.'¹³ Als model vond hij een Surinaamse buurvrouw met de naam Imgracia:

Ik maak meestal een schetsmatige onderschildering, maar omdat het zo ingewikkeld is om de suggestie van goud te realiseren, deed ik dat dit keer meteen in detail met een lichte schets in houtskool als leidraad. Toen de rechterschouder eenmaal naar tevredenheid was voltooid, kon de rest gewoon niet meer misgaan. En toen de mantel klaar was, schilderden de gezichten gewoon zichzelf.¹⁴

Voor de gedetailleerde en technische moeilijke 'stofuitdrukking' van de thermische dekens liet Hansa zich inspireren door zijn moeder die coupeuse was: 'Mijn belangstelling voor textiel in het algemeen en voor glimmende stoffen in het bijzonder is mij met de papepel ingegeven.'¹⁵ Maar ook de zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstschilders Gerard ter Borch en Johannes Vermeer, die beiden bekend staan om hun verbeelding van complex gedrapeerde stoffen. De 'Madonna del Mare Nostrum' is 'iconisch' geworden, aldus Hansa:

12 Van Teeffelen, 'De wereld de Amsterdamse kunstenaar'.

13 Van Teeffelen, 'De wereld de Amsterdamse kunstenaar'.

14 Van Teeffelen, 'De wereld de Amsterdamse kunstenaar'.

15 Van Teeffelen, 'De wereld de Amsterdamse kunstenaar'.

Vanaf het eerste moment van ontstaan heeft het doek mensen ontroerd en is het vrijwel direct iconisch geworden. Bij iedere expositie van het schilderij heb ik een blocnote bij het schilderij gelegd waarin mensen hun commentaar kwijt konden. Dat is een bijzonder document geworden met een honderdtal commentaren en hartenkreten. De commentaren liegen er niet om en beamen waarom ik het schilderij heb gemaakt.¹⁶

Het schilderij heeft een ‘innerlijke kracht’ aldus Hansa:

Bij de eerste vernissage stonden er al grote kerels met vochtige ogen. Sommigen krijgen tranen in hun ogen terwijl anderen eindelijk het schilderij staren. Het heeft een positief effect op de mening die mensen vormen over vluchtelingen.¹⁷

Hansa wil dat zijn kunst maatschappelijk relevant is, zoals ook al uit het vorige citaat blijkt. ‘Goede kunst raakt mensen, verlicht [hen] zelfs.’¹⁸ Als kunstenaar wil Hansa mensen vormen, al is het maar in bescheiden mate. Kunst gaat volgens hem niet ‘meer om louter te behagen’, maar om mensen door de kunst ‘voorzichtig een bepaalde kant op te duwen’.¹⁹ Goede kunst stelt vragen en geeft geen antwoorden, zegt hij elders.²⁰ Hansa beschouwt kunstwerken als autonoom, los van een context. ‘Een goed schilderij is niets anders dan een goed geformuleerde vraag.’²¹ Hansa noemt zijn eigen stel ‘compassionisme’, dat zich volgens eigen zeggen richt ‘op het beschadigde hart, geneest en troost de zoekende ziel.’²² Elders definieert hij:

I no longer consider myself to be a super-realist painter whose aim is to be a technical perfectionist or a stylistic virtuoso. Instead, I prefer now to portray myself as a “compassionist,” one who artistically can express in all his work the vulnerability of humanity and the destiny of the world.²³

16 Hans Versteeg geciteerd op: anoniem, ‘Madonna del Mare Nostrum’, *Wake voor vluchtelingen*, s.d., <https://www.wakevoorvluchtelingen.nl/inspiratie/madonnadelmarenostrum/> [26 november 2023].

17 Van Teeffelen, ‘De wereld van de Amsterdamse kunstenaar’.

18 Van Teeffelen, ‘De wereld van de Amsterdamse kunstenaar’.

19 Van Teeffelen, ‘De wereld van de Amsterdamse kunstenaar’.

20 Anoniem, ‘Madonna del Mare Nostrum’.

21 Anoniem, ‘Madonna del Mare Nostrum’.

22 Van Teeffelen, ‘De wereld van de Amsterdamse kunstenaar’.

23 Anoniem, ‘Hansa (Hans Versteeg)’, *Escape into life*, <https://www.escapeintolife.com/uncategorized/hansa-hans-versteeg/>.

Hansa wil met zijn kunst maatschappelijk relevant zijn. De ‘Madonna del Mare Nostrum’ is – volgens zijn eigen zeggen – een aanklacht tegen de manier waarop het Westen de vluchtelingen crisis probeert op te lossen. Sterker nog, hij wilt dat zijn schilderijen mensen aansporen om anders, barmhartiger, met meer compassie met deze problematiek om te gaan. Hij wilt mensen in beweging brengen, de wereld veranderen ten goede. Zijn kunst heeft een concreet doel. Tegelijkertijd lijkt hij zich niet helemaal te kunnen verzetten tegen het adagium van de moderne conceptuele kunst, die elke intentie van de kunstenaar ondergeschikt maakt aan de subjectieve en veelvoudige ervaring van de individuele kunstconsument en zijn of haar min of meer toevallige interpretatie. Goede kunst moet een vraag zijn, geen antwoord, zegt hij enerzijds. Anderzijds lijkt hij met zijn werk als de ‘Madonna del Mare Nostrum’ wel degelijk een antwoord op zijn eigen vraag te willen geven. Of althans probeert hij het antwoord op zijn in de kunst gestelde vraag op de lippen van zijn toeschouwers te willen leggen. Die twee staan op gespannen voet met elkaar, een spanning die Hansa zelf ook niet lijkt te kunnen (of willen) oplossen.

Madonna en bootvluchteling. Het paradigma

Zoals eerder al aangegeven bevat het paradigma van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ – Nederland, begin eenentwintigste eeuw – drie domeinen: a. de kunsthistorische traditie van het afbeelden van de Madonna-met-kind binnen de katholieke tradities; b. de kunsthistorische traditie van het schilderen van iconen binnen de Byzantijnse en oosters-orthodoxe tradities; en c. de politiek-maatschappelijke actualiteit van de vluchtelingen crisis wereldwijd en aan de noordelijke kusten van de Middellandse zee in het bijzonder. Het tweede domein zal ik inhoudelijk behandelen in de volgende paragraaf omdat die (pas) geëvoceerd wordt in en vanwege de specifieke communicatie van het schilderij. Het eerste en het derde domein behandel ik hier.

Maria behoort tot een van de meest geportretteerde en gebeeldhouwde heiligen van de katholieke kerken in het Westen en de orthodoxe kerken in het

Oosten, wellicht met uitzondering van Jezus zelf.²⁴ Maria, ook Moeder Gods of simpel ‘Madonna’ (‘mijn vrouwe’) genoemd, wordt op verschillende momenten in haar leven en in dat van haar zoon afgebeeld. Bekende voorbeelden zijn: de Annunciatie (o.a. geschilderd door El Greco, c. 1590-1603), de geboorte (door o.a. Matthias Stomer, 1632), de aanbidding van de wijzen (door o.a. Peter Paul Rubens in 1624), de vlucht naar Egypte (o.a. door Rembrandt van Rijn in 1627), de bruiloft te Kana (o.a. door Paolo Veronese, tweede helft zestiende eeuw), Maria onder het kruis (o.a. Albrecht Altdorfer, c. 1512), de kruisafname (o.a. in Michelangelo’s *Pietà*, 1498-1499) en haar tenhemelopneming (o.a. door Titiaan, 1516-1518).²⁵

Veel van de Maria-afbeeldingen laten een relatief jonge Maria zien met haar jonge zoon dicht bij haar in de buurt. Soms gaat het om een baby, soms om een jongen van twee of drie jaar oud. Vaak houdt Maria haar zoon op de arm, terwijl ze hem tegen zich aanhoudt. Andere keren houdt ze Jezus vast terwijl hij op haar schoot zit. De ene keer is het lijfje van Jezus tegen Maria’s borst aangedrukt als ware hij een beetje verlegen of zoekend naar haar bescherming en geborgenheid. Andere keren zit of staat hij met zijn rug tegen haar aan terwijl hij vol zelfvertrouwen in de wereld kijkt. Een enkele keer drinkt hij aan de geheel of gedeeltelijk ontblootte borst van Maria.

Interessant is het, zeker in het kader van een kunstanalyse die gebaseerd is op communicatie, om naar de blikrichtingen van de moeder en haar kind te kijken. In een aantal gevallen kijkt Maria naar Jezus terwijl die met iets of iemand anders binnen de tekstuele wereld van het schilderij bezig is. Zie bijvoorbeeld: ‘Madonna in de grot’ van Leonardo da Vinci (1483-1486) of ‘Madonna met de distelvink’ van Rafaël (1505-1506). In andere gevallen is het andersom: Jezus kijkt naar Maria, terwijl deze met haar blik naar elders dwaalt. Zie bijvoorbeeld ‘Maria met kind in een kerk’ Jan van Eyck (1438-1440). Een derde optie is dat Jezus en Maria *naar elkaar* kijken alsof ze een zwiingend gesprek hebben, een vanzelfsprekende verhouding, zoals ouders die met hun kinderen kunnen hebben. Zie bijvoorbeeld ‘Madonna en kind in landschap’ door Cima da Conegliano (c. 1496-1499) of ‘Madonna en kind’ door Sandro Botticelli (c. 1467).

²⁴ Maurice Vloberg, ‘The iconographic types of the Virgin in Western art’, in Sarah Boss (ed.), *Mary. The complete resource* (London: Continuum, 2007), 537-586.

²⁵ Timothy Verdon en Filippo Rossi, *Mary in Western Art* (New York: Hudson Hills Press, 2005).

Al deze blikken tussen Maria en Jezus blijven binnen het tekstuele podium: ze gaan als het ware niet buiten de randen van de schilderij-tekst. Het gaat om blikken van verstandhoudingen tussen personages. Maar soms kijken Maria en/of Jezus niet naar elkaar of naar een ander personage, maar ‘naar buiten’, naar iets of iemand buiten het schilderij. Dit is de vierde optie. Soms kijkt Maria de toeschouwer aan, zoals bijvoorbeeld op ‘Madonna met de stoel’ door Rafaël (153-1514). In andere gevallen kijkt Jezus de toeschouwer aan, zoals bijvoorbeeld op ‘De Madonna van de leliën’ door William-Adolphe Bouguereau (1899). En weer in andere gevallen kijken zowel Jezus als Maria ‘naar buiten’, zoals op ‘Madonna met kind’ door Julie Mihes (1832) en de ‘Madonna del Mare Nostrum’.

De pose van de twee figuren op de ‘Madonna del Mare Nostrum’, evenals de titel zelf, maken onmiskenbaar duidelijk dat Hansa’s schilderij zich bevindt in deze bredere traditie van de Moeder-met-kind. De donkere figuren worden hiermee tot moeder (of minstens moederfiguur) en kind (hoewel nog steeds van onbestemd geslacht) in het algemeen en tot Maria Moeder Gods en Jezus van Nazareth in het bijzonder. Hiermee krijgt het schilderij een duidelijke religieuze (christelijke) connotatie die het in eerste instantie niet expliciet had. Een tekstexterne lezer van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ kan voorbij het schilderij lopen zonder te begrijpen dat het hier om moeder en kind, om Maria en Jezus gaat. De tekstinterne lezer begrijpt dit ogenblikkelijk en onvermijdelijk.

Daarnaast kunnen we het tweetal op de ‘Madonna del Mare Nostrum’ ook identificeren als klimaat-, politieke en/of economische vluchtelingen – als een dergelijk onderscheid in feite kan worden gemaakt – en wel net nadat ze zijn opgepikt door de kustwacht. Hun uitdossing in thermische dekens wijzen op de gevaarlijke natuur van hun – waarschijnlijk lange – reis en op de kwetsbare toestand waarin zij zich nu als vluchtelingen bevinden. Als vluchtelingen zijn ze immers overgeleverd aan de willekeur van de mensen in wiens handen ze toevallig zijn terechtgekomen. Die willekeur kan de gestalte aannemen van barmhartigheid en gastvrijheid, maar ook van haat en afkeer.

Aangezien het politieke klimaat in veel West-Europese landen niet per se gunstig is voor vluchtelingen, krijgt de blik van de moeder en het kind een mengeling van overgave en nieuwsgierigheid van de kant van het kind, en van span-

ning en bezorgdheid van de moeder. Het kind heeft geen idee van wat hen te wachten staat; het is naïef en kan de gevaarlijke situatie waarin ze zich bevinden niet bevatten. De moeder heeft een veel beter begrip van hun situatie en bereidt zich voor op elke mogelijke scenario: ofwel zullen de twee een meer of minder warm welkom ontvangen, of ze zullen het doelwit zijn van intimidatie, haat of zelfs geweld. Desondanks is haar blik ‘doordringend, maar ook neutraal: geen angst, geen opluchting, geen dankbaarheid’.²⁶

Het iconische: de tekstinterne lezer

Op diverse schilderijen, zoals ik die in de vorige paragraaf heb besproken, kijken Maria en/of Jezus de kijker recht aan. Hierdoor wordt de tekstinterne lezer van het schilderij wellicht niet afgebeeld (wat theoretisch ook niet kan in het geval van een afbeelding-tekst), maar deze wordt wel heel duidelijk gesuggereerd of zelfs geëvoceerd. Iemand wordt immers aangekeken en die ‘iemand’ is geen personage – de personages in kwestie kijken immers ‘naar buiten’ – maar de tekstinterne lezer. Een toevallige voorbijganger, een tekstexterne lezer, kan deze blik wel of niet zien, wel of niet herkennen, wel of niet beantwoorden. De tekstinterne lezer heeft die luxe niet, maar moet de blik verstaan als gericht op de tekstinterne lezer.

In het licht van de hiervoor beargumenteerde ‘verrijking’ van ‘Madonna del Mare Nostrum’ met religieuze (christelijke) connotaties en betekenissen in combinatie met de specifieke communicatie – de evocatie van de tekstinterne lezer – raakt dit schilderij nog aan een ander domein binnen het eerder geformuleerde paradigma, namelijk aan de traditie van de iconen. Hansa zegt het zelf over zijn ‘Madonna’: ‘vanaf het eerste moment van ontstaan heeft het doek mensen ontroerd en is het vrijwel direct iconisch geworden.’²⁷ En ook Aniko Toth-Ouweneel noemt het schilderij in haar bespreking ‘deze iconische moderne Madonna’.²⁸

²⁶ Erik Borgman, ‘Meditatie bij Madonna del Mare Nostrum,’ *Dominicanen.nl*, 5 januari 2018, <https://dominicanen.nl/2018/01/meditatie-bij-madonna-del-mare-nostrum> [17 november 2023].

²⁷ Anoniem, ‘Madonna del Mare Nostrum’.

²⁸ Aniko Toth-Ouweneel, ‘Hansa Versteeg. Madonna del Mare Nostrum, Mantel der Liefde’, <https://www.visiodivina.eu/homepage/nl/hansa-versteeg-madonna-del-mare-nostrum-mantel-der-liefde/> [bezoekt 28 november 2023].

Het woord ‘iconisch’ heeft in het moderne Nederlands de betekenis van ‘beeldbepalend’ voor een bepaalde periode, stijl, gebeurtenis, enzovoorts. Het is echter ook een (geforceerd) bijvoeglijk naamwoord van ‘icoon’. Het concept van een ‘icoon’ is dubbelzinnig en heeft theologische, esthetische en filosofische connotaties. In de context van dit artikel definieer ik een icoon als een ‘beeld dat gedefinieerd bestaat esthetisch belichaamt en realiseert’.²⁹ Deze religieuze beelden ‘brengen wat ze presenteren tot een staat van tijdelijke realisatie, alsof ze het door het te tonen in het bestaan brengen en het levendig en aanwezig houden in de tijd’.³⁰ Theologisch gezien zijn iconen bemiddelaars tussen de afgebeelde personen enerzijds en degenen die naar het schilderij kijken anderzijds.³¹

We kunnen vervolgens het hierboven omschreven concept van ‘icoon’ toepassen op de ‘Madonna del Mare Nostrum’. Dat het schilderij ‘iconisch’ is genoemd door Hansa is toepasselijk en prettig, maar uiteindelijk slechts beperkt en indirect relevant voor de interpretatie van de ‘Madonna’ als een (moderne) icoon. Immers, Hansa is de tekstexterne auteur van het schilderij en daarmee slechts één van de communicatie-instanties waar vanuit de betekenis van het schilderij kan worden bepaald (en zeker niet de enige of de beste).

Wat gebeurt er als we de ‘Madonna del Mare Nostrum’ als een icoon beschouwen? Het gaat hier nota bene om een icoon waarop de lezer wordt aangekeken. En dan wordt de lezer ook nog eens door twee personages aangekeken in plaats van één. En om de pointe nog eens te vergroten, de lezer wordt aangekeken door Jezus Christus en zijn hemelse moeder zelf. Een zwaardere ‘delegatie’ is binnen de christelijke, religieuze kunst eigenlijk niet denkbaar of het zou moeten gaan om de afbeelding van de Triniteit zelf.

Maria en Jezus kijken de tekstinterne lezer van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ indringend aan. Ze betrekken deze lezer in hun communicatie. De communicatie is niet alleen indirect tot de lezer gericht – zoals altijd in elke communicatievorm en -middel – maar heel direct. De Madonna en haar kind willen iets van de lezer. De vraag is natuurlijk: wat precies?

²⁹ C. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image* (Farnham: Ashgate, 2013), 4.

³⁰ Tsakiridou, *Icons in Time*, 4.

³¹ Donald Fairbairn, *Eastern Orthodoxy Through Western Eyes* (London: Westminster John Knox Press, 2002), 105.

Egypte en de Bergrede. Intertekstualiteit

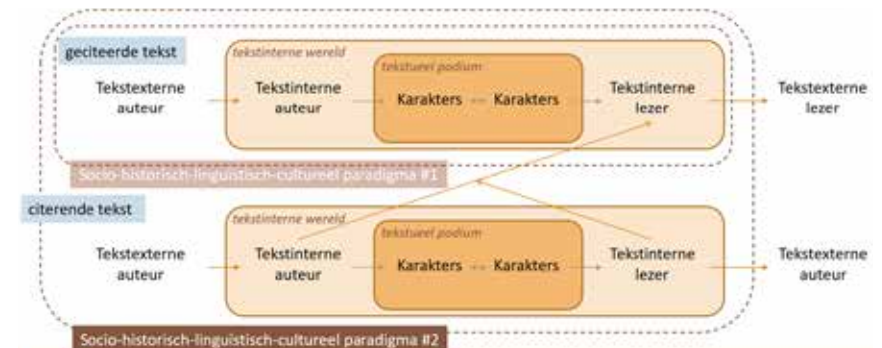
De combinatie tussen de twee hierboven beschreven en beargumenteerde paradigmadomeinen – de artistieke traditie van Moeder-Maria-met-kind enerzijds en de actualiteit van de (boot)vluchtelingen anderzijds – zorgen voor een nieuwe ‘verrijking’, nu van Maria en Jezus in hun hoedanigheid als vluchtelingen. Maria en Jezus *worden* vluchtelingen. En als zodanig bestaan er tussen de ‘Madonna del Mare Nostrum’ enkele intertekstuele verbanden met nieuwtestamentische teksten, met name het evangelie volgens Matteüs.

Intertekstualiteit ontstaat als de ene tekst een andere tekst citeert (zie schema #2). Dit citeren kan concretiseren in een letterlijk *verbatim* citaat, een parafraze of een allusie (in afnemende mate van directheid).³² De oudere ‘brontekst’ duiden we aan met de ‘geciteerde tekst’, terwijl de nieuwe de ‘citerende tekst’ wordt genoemd. In termen van communicatieve hermeneutiek zijn de tekstinterne auteur van de citerende tekst en de tekstinterne lezer van de geciteerde tekst met elkaar verknoopt. De eerste heeft een perfecte kennis van de tweede. Het is vervolgens aan de tekstinterne lezer van de citerende tekst om de verhouding tussen de geciteerde en de citerende tekst te begrijpen. Deze verhouding kan aanvaardend-positief (constructief), afwijzend-negatief (destructief) of wederkerig (deconstructief) zijn.

De tekstexterne auteur van de citerende tekst kan wel of niet zich bewust zijn dat hij of zij een andere tekst binnen zijn of haar eigen tekst citeert, dat is irrelevant voor de tekstinterne communicatie. Eveneens kan een willekeurige tekstexterne lezer van de citerende tekst wel of niet de geciteerde tekst kennen, het citaat zelf herkennen en/of de betekenis van dit citaat doorgronden. Ook dat is niet relevant voor de tekstinterne communicatie.

In het geval van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ gaat het schilderij een intertekstuele relatie aan met het Matteüsevangelie en wel specifiek met de verhalen die bekend staan als ‘de vlucht naar Egypte’ (hoofdstuk 2) en ‘het oordeel over de volkeren’ (hoofdstuk 25).

32 Paul Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie* (Nijmegen: Vantilt, 1996).



Figuur #2. Schematische voorstelling van intertekstualiteit.

‘De vlucht naar Egypte’ verwijst naar Matteüs 2,13–23. Het kind Jezus is net geboren in Bethlehem en de wijzen hebben net hun hielen gelicht nadat ze het kind hun drie geschenken hadden aangeboden. Door een engel gewaarschuwd keren de wijzen niet via koning Herodes terug naar hun land, hoewel de vorst hen dit wel had opgedragen. Als Herodes zich realiseert dat hij de wijzen niet als onwetende verkenner kan gebruiken, draagt hij zijn soldaten op om alle jongetjes van twee jaar en ouder om te brengen. Deze infanticide staat bekend als ‘de kindermoord van Bethlehem’ en de slachtoffertjes worden in de r.k.-kerk als de eerste martelaren vereerd onder de titel ‘onnozele kinderen’ op 28 december.

De infanticide uit Matteüs 2 is op zijn beurt weer een intertekstuele verwijzing naar Exodus 1,16, waarin de Egyptische farao opdracht geeft alle mannelijke eerstgeborenen van Israël te executeren.³³ Net zoals baby Mozes uit Exodus ontsnapt aan farao, ontsnapt Jezus uit het Matteüsevangelie aan koning Herodes. Gewaarschuwd in een droom, staat Jozef ‘s nachts op, neemt het kind en zijn moeder en vertrekt naar Egypte. Het ‘Heilige Gezin’ - Jozef, Maria en Jezus - worden zo politieke vluchtelingen in Egypte, op de vlucht voor een zekere dood in hun thuisland.³⁴ Pas na de dood van Herodes keren de drie veilig terug naar hun thuisland en vestigen zich in Nazareth.

33 Markus Zehnder, *The Bible and Immigration. A Critical and Empirical Reassessment* (Eugene: Pickwick Publications, 2021), 73-74.

34 Craig Keener, *The Gospel of Matthew. A Socio-rhetorical Commentary* (Cambridge: William B. Eerdmans, 2009), 109; M. Eboch, *Migrants and Refugees* (New York: Greenhaven Publishing, 2018), 68.

De hele beweging van en naar Egypte past overigens zeer fraai in Matteüs' algemene poging om de figuren van Jezus en Mozes in elkaar te laten overvloeien.³⁵ Beiden zijn verlossers van hun volk uit de handen van buitenlandse overheersers – de Egyptische farao en de Romeinse keizer. Beiden hebben een Egyptische connectie: de ene vlucht Egypte uit, de ander vlucht naar Egypte toe. Beiden worden direct bij hun geboorte al met de dood bedreigd, omdat de lokale heerser vreest voor de contineren van zijn macht, dat op geweld is gebaseerd. Beiden gaan een berg op – de Sinai/Horeb van de Tien Geboden en de berg van de Bergrede – om van daaraf de nieuwe geboden van de levende God te verkondigen.

De tweede intertekstuele relatie opgeroepen door het schilderij is het zogenaamde 'oordeel over de volken' in Matteüs 25, dat op zijn beurt weer Jesaja 58 citeert.³⁶ In deze gelijkenis, verteld door Jezus, komt de 'Mensenzoon in zijn glorie' (v. 31) om de mensheid te oordelen, gesymboliseerd door de scheiding van de schapen en de bokken (vv. 32–33). De rechtvaardigen, de 'schapen', worden geprezen (v. 34) door de Mensenzoon omdat ze hem hebben voorzien van voedsel, drinken en kleding (vv. 35–36). Het wordt op dezelfde manier gezegd van de rechtvaardigen dat ze de Mensenzoon kleedden toen hij naakt was, hem bezochten toen hij ziek of gevangen was (v.36), en hem binnenlieten toen hij een vreemdeling was (v. 35). Wanneer de rechtvaardigen vragen wanneer ze de Mensenzoon als een vreemdeling hebben gezien (v. 38), antwoordt hij: 'Ik verzeker jullie: alles wat jullie gedaan hebben voor een van de minste van deze broeders of zusters van mij, dat hebben jullie voor mij gedaan' (v. 40). Samen met Tobit 1,16–22 vormt Matteüs 25 de basis voor het christelijke concept van de zeven werken van barmhartigheid³⁷. Het vierde werk van barmhartigheid wordt vaak geassocieerd met zorg voor daklozen, voor vreemdelingen en -belangrijk voor onze analyse van Hansa's schilderij - voor vluchtelingen.³⁸

De intertekstuele relatie met Matteüs identificeert Hansa's Madonna met haar kind met vluchtelingen in het algemeen. En het zorgen voor die vluchtelin-

³⁵ Dale Allison Jr., *The New Moses. A Matthean Typology* (Eugene: Wipf & Stock, 2013).

³⁶ Henry Voss, *The priesthood of all believers and the Missio Dei* (Eugene: Pickwick, 2016), 88.

³⁷ Daniel Bell, 'Deliberating. Justice and liberation,' in Stanley Hauerwas en Samuel Wells (red.), *The Blackwell Companion to Christian Ethics* (London: Blackwell, 2004), 182-195, hier 193.

³⁸ Elias Opongo, 'Stateless-cum-homeless refugees. Hard choices for the future,' in James Keenan en Mark McGreevy (red.), *Street Homelessness and Catholic Theological Ethics* (Maryknoll: Orbis Books, 2019), 36-42.

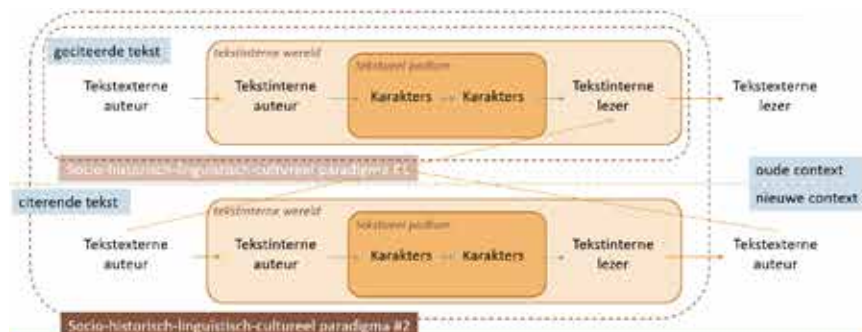
gen is volgens de Bergrede van Matteüs gelijk aan het zorgen voor de Mensenzoon. Matteüs 25 brengt ook de door Maria en Jezus aangekeken tekstinterne lezer van het schilderij opnieuw in beeld. De lezers van de 'Madonna del Mare Nostrum' worden nu geïdentificeerd met degenen tot wie de Mensenzoon de oproep richtte: 'Ik was een vreemdeling en jullie hebben me binnen gelaten.' Hiermee suggereert de tekstinterne auteur van het schilderij aan de tekstinterne lezer dat het zorgen voor vluchtelingen in het heden gelijk is aan het zorgen voor Jezus zelf.

Het schilderij impliceert het goddelijke gebod van de gastvrijheid voor vluchtelingen, afgedwongen door de blik van Maria en Jezus, die zelf ooit vluchtelingen waren in Egypte. Zij belichamen de nieuwe vluchtelingen op de kunsten van de Middellandse zee met thermodekens omgeslagen. 'Ik was een vreemdeling en jullie hebben me binnen gelaten,' zeggen ze tot de tekstinterne lezer. Het is aan de individuele tekstexterne lezer van het schilderij om zich wel of niet met de tekstinterne lezer te identificeren. Als dat gebeurt, voelt ook de individuele mens die het schilderij bekijkt, zich aangesproken door het goddelijk appel van de gastvrijheid. Als dat niet gebeurt, voelt die ene mens zich ook niet aangesproken of opgeroepen. Het appel gaat hem of haar dan voorbij.

Biënnale, Bethelkerk, Nicolaasbasiliek. Recontextualisatie

Het schilderij van Hansa heeft op drie verschillende locaties gehangen, zoals ik aan het begin van mijn artikel al kort heb geschetst: op de biënnale in Oosterhout, in de Bethelkerk in Den Haag en in de Nicolaasbasiliek in Amsterdam. Die drie verschillende contexten zorgen ook voor verschillende interpretaties, dat wil zeggen, voor zover het de tekstexterne lezers van het schilderij betreft. De tekstinterne communicatie van de 'Madonna' is immers dezelfde, waar zij en haar kind ook hangen. Er is hier sprake van 'recontextualisatie' (zie schema #3).

Recontextualisatie lijkt erg op het eerder geïntroduceerde intertekstualiteit. In beide gevallen is er sprake van de herpositionering van een tekst. In het geval van intertekstualiteit gaat het om de herpositionering van de ene tekst in een



Schema #3. Schematische voorstelling van recontextualisatie.

andere tekst, terwijl bij recontextualisatie het gaat om het positioneren van één bepaalde tekst van de ene naar de andere context. Er is een tekstexterne auteur – bijvoorbeeld in de vorm van een museumconservator of -curator – die een bepaalde tekst – muziek, gedicht, film, voorstelling – programmeert binnen een breder aanbod van vergelijkbare teksten. Dat is wat een museum is, net als een theaterfestival of een korenwedstrijd.

Bij recontextualisatie verandert er niets voor de tekstinterne auteur en lezer. Ook de personages blijven onaangetast. Of je nu het 'Requiem' van Mozart speelt in het kader van een dodenmis in een rooms-katholieke kerk of in het kader van een concert in de Haagse Anton Philipszaal, de melodieën en de teksten blijven ongewijzigd. Voor de interpretatie en waardering van het 'Requiem' door individuele tekstexterne lezers maakt deze context echter heel veel uit. Bij de eerste context heeft het 'Requiem' waarschijnlijk een existentiële connotatie – er is een geliefde overleden, die hier en op deze wijze herdacht en uitgeleiden wordt gedaan – terwijl de tweede context even waarschijnlijk vooral een esthetische ervaring zal provoceren – de schoonheid van deze eeuwenoude muziek.

De eerste context waarin de 'Madonna del Mare Nostrum' werd getoond was de biënnale in Oosterhout, waarvoor het doek ook was besteld. Het werd geplaatst in het voorportaal van – nota bene – de Onze Lieve Vrouwe Abdij-kerk. De biënnale trekt waarschijnlijk een breed en gedifferentieerd publiek aan: toeristen,

kunstliefhebbers, lokale bewoners, vrienden van de drie organiserende kloosters, willekeurige voorbijgangers, enzovoort. De combinatie van een kunsttentoonstelling (als genre) en de drie kerken (als de ruimte waarin het wordt gehouden) zou kunnen aanspreken op de artistieke, religieuze of gemengde interpretatieve kaders van de bezoekers. Hoewel een politiek of maatschappelijk interpretatiekader op zichzelf niet is uitgesloten, is het waarschijnlijk secundair aan de andere kaders. De 'Madonna' heeft hier vooral een religieuze (meer bepaald christelijke, nog meer bepaald rooms-katholieke) en een esthetische connotatie. De 'Madonna' is hier voor Maria en Jezus.

De tweede context waarin de 'Madonna' publiekelijk werd getoond was de Bethelkerk in Den Haag, toentertijd het epicentrum van een zeer verhit nationaal debat over asielzoekers in Nederland. De 'Madonna' – hoewel nog steeds van grote esthetische waarde – verschuift in de ogen van de bezoekers van de Bethelkerk van een r.k.-object naar een algemeen christelijk object en wint sterk aan politieke relevantie. Die relevantie had de 'Madonna' ook al toen ze nog in Oosterhout hing, maar deze is nu veel geprononceerder vanwege de politieke context waarin ze nu figureert. De meeste tekstexterne lezer van het schilderij zijn hier zeer waarschijnlijk mensen die de kerk bezoeken bij wijze van hun steun aan vluchtelingen in Nederland in het algemeen en aan het Armeense gezin dat dreigt uitgezet te worden in het bijzonder. Maria en Jezus zijn hier vooral vluchtelingen.

De derde context is de Amsterdamse Nicolaasbasiliek en figureert als de eerste van de veertien klassieke kruiswegstaties – Jezus voor Pontius Pilatus – een traditionele lijdensmeditatie die in bijna alle r.k.-kerken te vinden zijn op evenveel plekken binnen één kerkgebouw. In dit geval echter bevonden de veertien staties zich in verschillende kerkgebouwen in de hoofdstad, een initiatief van het kunstplatform Artway. Op veertien plaatsen werden mensen 'uitgenodigd om stil te staan en te mediteren over het daadwerkelijke lijden van mensen over de hele wereld'.³⁹ De eerste meditatieplek werd gemarkeerd met de 'Madonna del Mare Nostrum'. Voor de tekstexterne lezers van de 'Madonna' in deze context zal de interpretatie sterk afhangen van het eigen individuele kader van de

³⁹ Hanna van Dorssen, 'Art stations of the cross. Oude spirituele pelgrimage in nieuwe vorm,' *Protestantse Kerk Amsterdam*, 12 februari 2019, www.protestantsamsterdam.nl/art-stations-of-the-cross-oude-spirituele-pelgrimage-in-nieuwe-vorm [17 november 2023].

bezoekers: religieuze, politieke en/of artistieke interpretatiekaders zijn voorstelbaar.

Echter, de recontextualisatie van de ‘Madonna’ als eerste kruiswegstatie zorgt voor een nieuwe intertekstualiteit, die echter alleen effect heeft als deze specifieke context wordt beschouwd als onderdeel van de tekstinterne communicatie (een contextualisatie-afhankelijke intertekstualiteit zo gezegd). Traditioneel gaat de eerste van de veertien kruiswegstaties over Jezus die voor de Romeinse prefect Pontius Pilatus wordt geleid (Matteüs 27,26; Marcus 15,15; Lucas 23,25; Johannes 18,29). Pilatus staat hier voor de Romeinse bezettingsmacht, wiens oordeel het verschil betekent tussen leven en dood.

Geconfronteerd met de religieus-gemotiveerde aanklachten van het Sanhedrin weigert Pilatus aanvankelijk Jezus te executeren. Maar als datzelfde Sanhedrin hem politiek onder druk zet, geeft hij toe en laat Jezus kruisigen. Voor hij echter zijn oordeel uitspreekt, laat hij een waskom komen om zijn handen publiekelijk te wassen. (En wederom heeft ook dit beeld van de wassende Pilatus weer een eigen binnen-Bijbelse intertekstualiteit, namelijk met Deuteronomium 21,6-8, waarin de oudsten van Israël hun handen wassen als teken van hun onschuld aan de dood van een kalf.) Het beeld is in onze taal tot uitdrukking geworden: hij wast zijn handen in onschuld. Tegelijkertijd begrijpt iedereen de morele dubbele bodem van dit ritueel: wie zijn handen in onschuld wast, is meestal feitelijk niet zo onschuldig als hij of zij wil doen voorkomen.

In het geval van de ‘Madonna del Mare Nostrum’ betekent deze context-afhankelijke intertekstualiteit dat Maria en Jezus een tekstinterne lezer aanstaren die gedwongen wordt de rol van Pontius Pilatus op zich te nemen, de oordelaar over leven en dood, die zijn handen hypocriet in onschuld wast. De tekstinterne lezer wordt deze hypocriet, die het leed van de bootvluchtelingen op zijn televisiescherm voorbij ziet trekken, sterke nog, die met zijn politiek stemgedrag een feitelijk doodvonnis van deze vluchtelingen tekent, maar voor elke morele verantwoordelijkheid wegkijkt, liever anderen de schuld geeft en zelf zich wentelt in geveinsde onmacht.

Ook hier, in deze context van de Nicolaasbasiliek, is het weer aan de individue-

le tekstexterne lezer van het schilderij om zich van deze Pilatuspositie bewust te zijn en deze positie te accepteren of te verwerpen. Wie deze positie accepteert, kan beginnen zelf verantwoordelijkheid te nemen voor de wijze waarop ‘we’ vluchtelingen in ons land opvangen en behandelen. Wie deze positie verwerpt, versterkt – paradoxaal – zijn identificatie als weggijkende Pilatus ten enenmale.

Hansa’s ‘Madonna’ als culturele persistentie

Zoals ik eerder in dit artikel heb verklaard, bevindt Hansa’s ‘Madonna del Mare Nostrum’ zich op de grens tussen traditionele religieuze kunst en seculiere hedendaagse politiek. Zoals ik hierboven uitgebreid heb aangetoond, put het schilderij zowel uit traditionele religieuze (christelijke) bronnen, zoals het Nieuwe Testament en de Madonna-met-Kind-iconografie, als uit hedendaagse politieke en maatschappelijke discussies over vluchtelingen en klimaatverandering. Wat vertelt deze combinatie ons over de positie van religie in onze moderne tijd?

Ten eerste, hoewel de primaire zelfidentificatie van westerse Europeanen in het algemeen en van Nederlanders in het bijzonder niet-religieus is geworden, is het erfgoed van de christelijke traditie binnen onze cultuur nog steeds sterk en tastbaar.⁴⁰ Dit geldt voor Hansa’s ‘Madonna’, maar ook voor een aanzienlijk aantal romans, films, series en videogames die - sommige explicieter dan andere - duidelijke verwijzingen naar religie in het algemeen en naar het christendom in het bijzonder.⁴¹ Deze verwijzingen omvatten (maar zijn niet beperkt tot) bijbelse citaten, verwijzingen naar religieuze begrippen en thema’s, religieuze iconografie en beroemde historische religieuze figuren. Dit is wat ik de culturele persistentie van het christelijke narratieve complex binnen onze hedendaagse samenleving noem. Het is persistent omdat het onze cultuur doordringt, zelfs als deze cultuur het christendom heeft verlaten als een collectieve, vanzelfsprekende zelfidentificatie. Het is een verhaal, omdat deze persistentie

⁴⁰ Lois Lee, ‘Western Europe’, in Stephen Bullivant en Michael Ruse (red.), *The Oxford Handbook of Atheism* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 587-600; Alister McGrath, *The Twilight of Atheism. The Rise and Fall of Disbelief in the Modern World* (London: Rider, 2004), 217-256.

⁴¹ John Lyden en Eric Michael Mazur (red.), *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture* (London: Routledge, 2015).

voornamelijk de vorm aanneemt van teksten en verhalen die worden onderhandeld via verschillende media. En het is een complex, omdat het christelijke verhaal tot ons komt als een zeer complex web van intertekstuele relaties door tijd en ruimte. Hansa's schilderij is een getuigenis van dit web van complexe intertekstualiteiten.

Ten tweede kan de vraag naar de exacte betekenis van deze culturele persistentie op verschillende manieren worden beantwoord. Een antwoord vanuit de cultuurtheologie zou kunnen zijn om deze culturele persistentie te identificeren als (een vorm van) de voortdurende zelfopenbaring van de christelijke God binnen onze hedendaagse samenleving.⁴² Een antwoord vanuit een perspectief van religiewetenschappen zou kunnen wijzen op de zeer sterke culturele dominantie van het christelijke narratieve complex in onze collectieve geschiedenis, die zich uitstrekt over meer dan 1500 jaar, en de onlosmakelijke en onherstelbare versmelting van (christelijke) religie en (westerse) cultuur binnen dat complex.⁴³ Versteeg's schilderij is begrijpelijk binnen beide mogelijke antwoorden. Vanuit theologisch oogpunt onthult de Madonna iets van de christelijke God zelf, terwijl het schilderij tegelijkertijd ook getuigt van de voortdurende verstrengeling van onze cultuur met de (historische) culturele dominantie van het christelijke narratief.

Vanuit een communicatief oogpunt is het feit van de culturele persistentie van het christendom met name gelegen in het paradigma van Hansa's schilderij. Dit paradigma instrueert de tekstinterne lezer van het schilderij hoe deze de verwijzingen naar zowel het christelijke narratieve complex als de hedendaagse politieke situatie in Europa dient te begrijpen. Dit betekent ook dat de intentie van de tekstexterne auteur van het schilderij, Versteeg, niet relevant is voor het identificeren van het schilderij als een voorbeeld van de culturele persistentie van het christendom. Hetzelfde geldt ook voor de identificatie van het schilderij als religieus of anderszins door een individuele tekstexterne lezer.

⁴² H. Meisinger, W. Drees en Z. Liana (red.), *Wisdom or knowledge? Science, Theology and Cultural Dynamics* (London: T&T Clark International, 2006); N. Usselman, *A Sacred Look. Becoming Cultural Mystics. Theology of Popular Culture* (Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2018); Frank Bosman, *Gaming and the Divine. A New Systematic Theology of Video Games* (London: Routledge, 2019).

⁴³ Peter Nitschke, 'European Identity and the Christian Heritage,' *International Issues & Slovak Foreign Policy Affairs* 155/1 (2006), 53-61; Fabio Wolkenstein, 'Christian Europe Redux,' *Journal of Common Market Studies*, 27 juli 2022, <https://doi.org/10.1111/jcms.13400> [17 november 2023].

Hansa's schilderij laat zien dat het nadenken over religie in een seculiere, eenentwintigste-eeuwse West-Europese context complex is. Het christendom in het bijzonder, of religie in het algemeen, is niet opgehouden belangrijk te zijn voor onze samenleving en cultuur na de neergang van eerst geïnstitutionaliseerde religie en vervolgens van spiritualiteit. Aan de andere kant betekent de culturele persistentie van het christelijke narratieve complex ook niet dat het traditionele christelijke geloof integraal is overgegaan naar het volgende millennium. De situatie is veel complexer dan dat.

Conclusies

De 'Madonna del Mare Nostrum' van Hansa past in een Nederlandse cultuur en maatschappij die zichzelf nog steeds in toenemende mate collectief identificeert als seculier. Hansa's schilderij combineert klassieke christelijke (rooms-katholieke) esthetiek en thematiek met een actuele politiek-maatschappelijke discussie. De combinatie hiervan levert een herinterpretatie op van Maria-met-kind als contemporaine bootvluchtelingen opgepikt uit de Middellandse Zee. Door de specifieke blikrichting van de Madonna en het kind evoceert het schilderij de tekstinterne lezer. En door de specifieke intertekstuele verbanden met het Matteüsevangelie stimuleert het schilderij een overeenkomst tussen het helpen van moderne vluchtelingen op de Middellandse Zee (en elders) en het nieuwtestamentisch gebod om de ontheemden gastvrij te ontvangen als ware zij God zelf.

DE SINT MAARTEN PARADE IN UTRECHT ALS HEILIG SPEL

Kees de Groot

Sinds 2011 wordt in Utrecht op een zaterdag rond 11 november een feestelijke lichtoptocht gehouden. Kinderen, ouders en andere volwassenen dragen allerlei lampionnen met zich mee, de meeste wit, te midden van koren en muzikanten. Ook wordt er door personen met rood-witte hoedjes op een draagbaar een verlichte afbeelding van een paard met een ruiter meegetorst. Ingewijden weten dat deze verwijst naar Sint Maarten – naar wie dit evenement is vernoemd – de patroonheilige van de middeleeuwse aartsbisschoppelijke stad. Ook doet de optocht denken aan het feest van Sint-Maarten op 11 november wanneer in sommige regio's in Nederland, en elders in Europa, kinderen met lampionnen langs de huizen gaan en liedjes zingen in ruil voor snoep. De oplettende lezer merkt op dat er nu een koppelteken tussen Sint en Maarten staat. Daarmee wordt het onderscheid aangegeven tussen de heilige Martinus van Tours († 397) en het lampionlopen op 11 november, zijn naamdag. Martinus was een Romeinse soldaat die erom bekend staat dat hij zijn mantel deelde met een bedelaar, uit dienst ging, tot bisschop werd uitgeroepen en na zijn dood als heilige de drijvende symbolische kracht werd



Foto: Bas van Setten

achter de kerstening van Europa, en zo in het Nederlandse taalgebied bekend kwam te staan als Sint Maarten.¹ Sint-Maarten is het lichtjesfeest dat zich ongeveer tot hem verhoudt als het Sinterklaasfeest tot de – eveneens heilig verklaarde – bisschop Nicolaas van Myra († omstreeks 343). En daarmee wordt meteen duidelijk dat we hier het terrein van het cultureel erfgoed betreden.

Een heilige en het heilige

Bij de studie van cultureel erfgoed kan veel misgaan. De term erfgoed kan werken als neutralisering van religieuze presentie: het is slechts cultuur, geen echte heiligenverering. Andersom kan ook: kijk eens hoe ‘postseculier’ Nederland is: de cultus rond Sint Maarten wordt gerevitaliseerd! Het is zaak te peilen wat cultuursocioloog Jeffrey Alexander de ‘iconische diepte’ van het ritueel noemt:

¹ Tom Holland, *Heerschappij: Hoe het christendom het Westen vormde* (Amsterdam: Athenaeum/Polak & Van Gennep, 2020).

hoe ziet het er precies uit, hoe werkt het, en hoe wordt het gepresenteerd?² Daarom moet er gekeken worden naar symboliek en scripts, spelers en toeschouwers, symbolische productiemiddelen (tijd, ruimte en middelen), de mise-en-scène, en de sociale krachten waarbinnen de performance zich afspeelt.³ Ritualiteit, en zelfs sacraliteit, maakt een evenement echter nog niet religieus. Rituelen zijn er immers ook buiten de sfeer die als religieus geldt, bijvoorbeeld bij het zwart schminken en kleurrijk uitdossen van mensen in het kader van een (andere) als onaantastbaar beschouwde nationale, of lokale, traditie. Heilige verontwaardiging wanneer hiertegen te hoop wordt gelopen, zeker, maar tot religie wordt dit zelden gerekend. Constateren *dat* Sint Maarten in beeld komt is slechts een eerste stap naar een onderzoek *hoe* dit evenement rond Sint Maarten werkt.

Dus hoe moeten we deze Utrechtse Sint Maarten Parade nu precies begrijpen wanneer het gaat om het religieuze in de Nederlandse kunst? Deze bonte optocht doet wel wat aan een processie denken. De tocht start gewoonlijk vanaf het Domplein, en feitelijk is dat het plein waaraan de Dom, dat wil zeggen: de voormalige Sint Maarten kathedraal is gelegen. Daar eindigt de optocht ook, zoals gebruikelijk bij processies. Maar verder zijn kerk en religie in de gebruikelijke zin niet prominent aanwezig. De verwijzingen naar Sint Maarten zijn niet talrijk en zelfs de beeltenis van de gestalte op een paard kan gemakkelijk gemist worden als referentie aan deze heilige. Meestal wordt er als het over hem gaat overigens slechts gesproken over ‘een Romeinse soldaat’.⁴ Allereerst is er *dus de vraag naar het voorkomen van religieuze referenties en wat voor rol die spelen*.

Hoe de Parade omgaat met en verwijst naar religie is intrigerend. In dit opzicht vormt deze een casus van een algemene kwestie: de omgang met religie in de publieke ruimte van een land waar het christendom zijn dominantie verliest en andere religies, maar vooral de onthouding van en combinatie van levensbeschouwelijke tradities, in opkomst zijn. In deze omgang onderscheid ik twee strategieën: religie *buiten spel* houden en *spelen met* religie.

² Jeffrey C. Alexander, Dominik Bartmanski, and Bernhard Giesen, eds., *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*, Cultural Sociology (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 102.

³ Jeffrey C. Alexander, “Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy,” *Sociological Theory* 22.4 (2004), 527-573; <https://doi.org/10.1111/j.0735-2751.2004.00233.x>.

⁴ “Sint Maarten Parade,” 2022, geraadpleegd op 12 juli 2022, <https://www.sintmaartenparade.nl/parade-3/>.

In de eerste strategie worden specifieke religieuze elementen uit de publieke ruimte gebannen om deze neutraal te houden, wat uiteindelijk de inclusie van mensen met verschillende religieuze en niet-religieuze achtergronden ten goede zou moeten komen. De toevoeging ‘specifiek’ is hier belangrijk: hoofd-doekjes worden in Nederland en omliggende landen nogal eens met argwaan beschouwd, terwijl kruisjes minder vaak als aanstootgevend worden aange-merkt.⁵

Een tweede strategie is het gebruik van elementen uit religieuze tradities, op-gevat als cultureel erfgoed, om een collectieve identiteit te promoten en te sa-craliseren. Naast het Sinterklaasfeest zoals dat tegenwoordig als Nederlands volksfeest is gaan gelden, kunnen we hier denken aan *The Passion*, de op een breder publiek gerichte eigentijdse evenknie van het oratorium dat Stefan Gärtner elders in deze publicatie bespreekt. Hoewel verwijzingen naar de Bijbel en geloof hier zeker niet afwezig zijn, voert, zeker in vergelijking met een meer traditionele kruisweg, de taal van de musical, de TV-show met bekende Neder-landers, muziekvideoclips en sociale media de boventoon. De optie om mee te doen en ervan te genieten zonder het christelijk geloof te delen wordt hier-bij benadrukt, en ook de verbinding met de nationale en vooral lokale context krijgt veel aandacht, alleen al door het evenement jaarlijks in een andere stad te situeren.⁶ Hier vinden twee bewegingen plaats: iets wat gezien werd als vooral religieus wordt nu eerder iets cultureels en de locatie van autoriteit verschuift van de kerk naar TV-producenten, omroepen en *citymarketeers*.

Los van verwijzingen naar de christelijke traditie is er de vraag *met wat voor kunstwerk we hier te maken hebben en in hoeverre hier sacraliteit in het spel is*. Er zijn choreografische, muzikale en theatrale elementen, er worden voordrach-ten gehouden en bovenal zijn er de kunstig vervaardigde lampions van allerlei grootte. Kenmerkend is dat de Sint Maartens Parade in de openbare ruimte van de stad wordt gehouden met een hoge mate van publieksparticipatie. We komen hiermee op het terrein van de gemeenschapskunst, waarbij de vraag

5 Maurits S. Berger, “Lachiri/België: het Europees Hof voor de Rechten van de Mens blijft worstelen met de hoofddoek,” *Tijdschrift voor Religie, Recht en Beleid* 3 (2019): 61-67; <https://doi.org/10.5553/TVR-RB/187977842019010003006>.

6 Ernst van den Hemel, *Passie voor de passie: De Matthäus, The Passion en andere passiespelen in ontkerkelijk Nederland* (Baarn: Uitgeverij Ten Have, 2020). Mirella Klomp, *Playing on: Re-staging the Passion after the Death of God* (Leiden: Brill, 2020).

is in hoeverre de publieksdeelname en de vorming van gemeenschap een rol speelt.⁷

De gemeenschapsdimensie is één van de twee dimensies die ik eerder heb on-dercheiden in onderzoek naar evenementen, om te beginnen theatrale, maar vervolgens ook andere, vanuit hetzelfde door theaterervaring en rituele stu-dies gevormde perspectief.⁸ Het woord ‘spel’ kwam meermaals voorbij en niet voor niets. Het fundamentele begrip ‘spel’, dat hierboven al vaker viel, en zoals klassiek verwoord door Johan Huizinga, lijkt goed van toepassing op de Sint Maarten Parade: een vrijwillige handeling die binnen bepaalde grenzen van tijd en ruimte wordt uitgevoerd volgens geldende regels. Het heeft vooral een doel in zichzelf en gaat gepaard met gevoelens van opwinding en vreugde, en de deelnemers beseffen terdege dat wat ze hier doen afwijkt van het gewone leven.⁹ Spelen doe je samen, vergt een bepaalde mate van deelname.

Spel draagt de mogelijkheid in zich van een sacrale dimensie, klassiek aange-geuid met de beleving van iets eerbiedwaardigs of ontzagwekkends. Dit is de tweede dimensie die ik onderscheid. Om hierover te kunnen spreken zonder het eigen subjectieve oordeel bepalend te laten zijn, spreekt de Britse gods-dienstsocioloog Gordon Lynch van ‘een specifiek soort van betekenisgeving waarin symbolen, objecten, gevoelens en handelingen worden ervaren als uit-drukkingen van een normatieve absolute werkelijkheid’.¹⁰ Je zou kunnen zeg-gen dat dit aan de hand is wanneer je in een regio woont waarin Sint-Maarten wordt gevierd, de dag van 11 november is aangebroken, het begint te scheme-ren en er wordt aangebeld door kinderen met lampionnetjes die een liedje over ‘sintemaarten’ zingen en na afloop verwachtingsvol de hand ophouden voor wat snoep of fruit. Met dit alles wordt voor even een vorm van gemeenschap gecreëerd die openstaat naar een sfeer die wordt gekoesterd als bijzonder, spe-ciaal en dierbaar. Er is geen ontkomen aan: je moet opendoen, luisteren en ge-ven. Een heilige plicht.

7 Pascal Gielen, “Performing the Common City. On the Crossroads of Art, Politics and Public Life,” in *Interrupting the City. Artistic Constitutions of the Public Sphere*, ed. Sander Bax, Pascal Gielen, and Bram Ieven (Amsterdam: Valiz, 2015), 273-298.

8 Kees de Groot, “Bingo! Holy play in experience-oriented society,” *Social Compass* 64.2 (2017): 194-205; <https://doi.org/10.1177/003768617697392>.

9 Johan Huizinga, *Homo ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1940).

10 Gordon Lynch, *The Sacred in the Modern World* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 15.

Zo kun je bij evenementen spreken van twee dimensies: gemeenschapsgevoel en sacraliteit. Deze staan in beginsel los van elkaar: een samenkomst kan louter profaan zijn en sacraliteit kan ook beleefd worden buiten betrokkenheid bij een gemeenschap om. Wanneer je deze twee dimensies kruist, krijg je vier analytische categorieën. Beginnend linksonder in de tabel geef ik daaraan de volgende namen. Ten eerste de show, met zowel een geringe mate van sacraliteit als van gemeenschappelijkheid. In de literatuur wordt ook wel de term spektakel gebruikt. Ten tweede de ceremonie die hoog scoort op sacraliteit en laag op gemeenschappelijkheid. Ten derde de viering, ofwel het *heilig spel*: zowel een sacraal als een gemeenschapsgebeuren. Ten vierde de samenkomst, een lage mate van sacraliteit en een hoge mate van gemeenschappelijkheid. Met dit instrument zal ik verschillende edities van de Sint Maarten Parade en haar voorgangers analyseren.

	Gemeenschap (-)	Gemeenschap (+)
Sacraliteit (+)	Ceremonie	Heilig spel
Sacraliteit (-)	Show	Samenkomst

Een typologie van evenementen (De Groot 2017)

Twee vragen dus bij een tamelijk overzichtelijk lokaal fenomeen: de één naar de al dan niet speelse omgang met *een* heilige, de ander in hoeverre *het* heilige in het spel is. De eerste komt voort uit interesse in verwijzingen naar religie, de tweede uit belangstelling voor tekenen van sacralisering. Object van analyse is de Sint Maarten Parade in Utrecht als vorm van gemeenschapskunst. Doel is inzicht in de manier waarop kunst in de publieke ruimte van een Nederlandse stad omgaat met religie, gemeenschap en sacraliteit. Daartoe raadpleegde ik literatuur, documenten en websites, interviewde samen met Sint Maarten-deskundige Els Rose sleutelfiguren, nam deel aan de editie van 2018, analyseerde de online editie van 2020, en bezocht de editie van 2021 in samenwerking met

studenten culturele antropologie van de Universiteit Utrecht.¹¹ Eerst volg ik het spoor terug naar de historische lagen die de Parade als recente creatie van cultureel erfgoed aanboort (paragraaf drie). Dan bespreek ik drie verschillende edities (paragraaf vier), en in de concluderende paragraaf formuleer ik wat deze casus ons wijzer maakt over de rol van religie en sacraliteit in hedendaagse gemeenschapskunst.

Hoe Sint Maarten in de Parade kwam

De Parade is veelgelaagd. De eerste editie vond plaats op 11 november 2011, maar bouwde voort op een eenmalig evenement vijf jaar eerder ter gelegenheid van de opening van een cultureel centrum in een voormalig kerkgebouw in Overvecht, een multiculturele wijk in Utrecht met veel sociale huurwoningen, vooral flats. De feestelijke opening was het initiatief van een collectief dat actief was in buurthuizen en wijkcentra, het Community Arts Lab, dat bestond uit de faculteitsdirecteur theater en drama van de Utrechtse Hogeschool voor de Kunsten (Rien Sprenger), de hoogleraar *Performance, media and the city* aan de Universiteit Utrecht (Eugène van Erven), en mensen uit de performance praktijk. Ook Fort van de Verbeelding was actief betrokken, een gezelschap dat muziek maakt met allerlei groepen mensen, en dat zijn inspiratie haalt uit het prominente performance gezelschap Welfare State International. Dit Britse gezelschap had lichtprocessies georganiseerd in achtergestelde plaatsen en stadswijken om de kracht, de solidariteit en het verzet van mensen die niet gezien worden naar voren te halen, parades die onderdeel gingen uitmaken van spectaculair locatietheater over de hele wereld.¹²

De kerk was gewijd geweest aan de heilige Stefanus, maar omdat de opening nu eenmaal viel op 11 november 2006, werd aangeknoopt bij Sint-Maarten. De viering daarvan was sinds de jaren tachtig aan een revitalisering onderhevig,

¹¹ Dank aan prof. dr. Els Rose voor de uitnodiging om aan te haken bij het NWO-VICI project *Citizenship Discourses in the early Middle Ages* en aan Eugène van Erven, Rien Sprenger en Paul Feld voor hun medewerking. Zowel de leden van de Tilburgse onderzoeksgroep *Dutch Art* als van *Religious minorities and religious diversity* (University of Agder) leverden waardevol commentaar. Martijn Oosterbaan en Yadira de Jong (Universiteit Utrecht) begeleidden het veldwerk van de studenten. Delen van het empirisch materiaal werden eerder gepresenteerd in het publieksboek *Het wonder van Sint-Maarten. Utrecht een gelukkige stad*, red. Els Rose (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).

¹² "Welfare State International. Engineers of the Imagination," 2006, <https://www.welfare-state.org/>.

door initiatieven vanuit scholen en de kinderopvang.¹³ Deze impulsen volgden het spoor van de folklorisering van dit eeuwenoude Europese gebruik die in de jaren dertig was ingezet, waarbij regulering van gebedel en gerel, en het benadrukken van de verbinding met Germaanse en Romeinse tradities, hand in hand gingen. In het Rijnland en in antroposofische milieus werden ook de christelijke wortels benadrukt, maar in Nederland als geheel sloeg dit niet aan.¹⁴ Ook bij de Utrechtse opwekking van het 'sintmaartenlopen' was er geen sprake van verwijzingen naar de laatmiddeleeuwse fakkeloptochten in de Domstad ter ere van Sint Maarten met muzikanten, koren en bedelende kinderen met roetzwarte gezichten.¹⁵ Alleen het folkloristische lampionlopen was nog in beeld.

Het Community Arts Lab nodigde de kinderen van twee basisscholen uit voor een optocht met lichtjes en muzikanten als een vorm van gemeenschapskunst in de wijk. Toen de plaatselijke media foto's toonden van glunderende kinderen met lampions en moeders met hoofddoekjes die Sint-Maarten aan het vieren waren, werd dit gezien als een positief signaal van inclusie: (moslim) migranten omarmen 'onze' (als Utrechts of Nederlands gepercipieerde) traditie.¹⁶ Aldus opgevat inspireerde het evenement stedelijke initiatieven gericht op dergelijke multiculturele stadswijken, maar ook het gebruik van Sint Maarten als symbool van samen delen.¹⁷

Op de achtergrond waren kerkelijke actoren actief bij de verbreding van de kunstige Sint-Maartens optocht naar de gehele stad. Dat gebeurde in eerste instantie in verband met de voorbereiding van de herdenking van de Vrede van

- 13 W.F. Wagenaar, "Een helm zonder kruis. Religie, erfgoed en inclusiviteit in de Utrechtse Sint-Maartenviering," *Vitruvius* 14, no. 53 (2020). "November 2018: Van deur naar deur met Sint Maarten," Meertens Instituut, 2018, geraadpleegd op 13 januari 2022, <https://www.meertens.knaw.nl/cms/nl/nieuws-agenda/in-de-media/248-2018/145806-november-2018-van-deur-naar-deur-met-sint-maarten>.
- 14 John Helsloot, "An element of Christian liturgy? The feast of St Martin in The Netherlands in the 20th century," in *Christian Feast and Festival. The Dynamics of Western Liturgy and Culture*, ed. Paul Post et al., Liturgia condenda (Leuven: Peeters, 2001). Genji Yasuhira, "Transforming the urban space: Catholic survival through spatial practices in post-Reformation Utrecht," *Past and Present* 255.1 (2021): 39-86, <https://doi.org/doi:10.1093/pastj/gtab014>.
- 15 Llewellyn Bogaers, *Aards, betrokken en zelfbewust: de verwevenheid van cultuur en religie in katholiek Utrecht, 1300-1600*, 2 vols., vol. 1 (Utrecht: Levend Verleden Utrecht, 2008), 299. "Sint Maarten," 2017, geraadpleegd op 13 januari 2022, <https://jefdejager.nl/smaarten.php>.
- 16 Schouten, Ard, "In Stefanuskerk komt cultureel Overvecht weer tot leven," *AD/Utrechts Nieuwsblad*, 13 november 2006.
- 17 Els Rose, "Een 'telkens nieuwe' Maarten: Sint-Maartenstradities in de eenentwintigste eeuw," in *Het wonder van Sint Maarten. Utrecht een gelukkige stad*, ed. Els Rose (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022), 189.

Utrecht. Met het oog hierop was met steun van gemeente en provincie een organisatie gevormd om voor en met de plaatselijke bevolking cultuur en kunst te creëren als aanloop naar de officiële herdenking in 2013. Liever dan memoeren hoe dit internationale verdrag in 1713 bijdroeg aan de beëindiging van de Spaanse successieoorlogen, richtten de organisatoren zich op de kunst van vrede sluiten als zodanig onder het motto 'vrede in de wijken'. Gemeenschapskunst werd ontdekt als een manier om vreedzaam samenleven te bevorderen. Naast het Community Arts Lab, waren Museum Catharijneconvent en een kerkelijk comité hierbij betrokken: het Sint Maartensberaad, dat was opgericht om 'de traditie en het gedachtegoed van Sint Maarten te behouden en te vertalen naar de huidige, moderne maatschappij'.¹⁸

De gevestigde orde en in aanleg meer subversief georiënteerde kunstenaars ontmoetten elkaar in dit verband. Het Community Arts Lab zette de samenwerking voort met Fort van de Verbeelding. Hierin zaten leden van de Nederlandse theatergroep Dogtroep die aan het Britse Welfare State de techniek hadden ontleend van het maken van lichtsculpturen met wilgentwijgen en Japans papier, bevestigd aan een bamboe draagconstructie.¹⁹ Met twee Britse collega's zette Daniel Fox, zoon van John Fox die Welfare State had opricht, het centrale bouwwerk in elkaar: Sint Maarten te paard, de introductie van een expliciete verwijzing naar de heilige als symbool van geven en delen.²⁰ Merkwaardigwijs werd hierbij echter niet teruggegrepen op het iconische beeld waarin hij zijn mantel deelt met een bedelaar. Het werd gemodelleerd naar een modern standbeeld, gemaakt door Albert Vermote, dat voor de rooms-katholieke Martinuskerk in Utrecht is geplaatst. Dat was vervaardigd als eerbetoon aan Sint Maarten voor zijn steun in de strijd tegen de Duitse bezetting en hij is dan ook afgebeeld als christelijke soldaat met een kruis op zijn helm, terwijl zijn paard de draak van het nazisme vertrapt. Dit past in de Utrechtse geschiedenis met Sint Maarten: de tiende-eeuwse bisschop Radboud van Utrecht had aan de stad, in het gelukkige bezit van Sint Maarten relieken, de heilige ten voorbeeld gehouden in zijn 'stedelijk opbouwwerk' na de aanvallen van de Vikingen. Door het aanroepen van Sint Maarten had de stad Tours immers de aanval-

- 18 "Organisatie," 2024, geraadpleegd op 21 januari 2024, <https://sintmaartenutrecht.nl/organisatie>.
- 19 Eugène van Erven, *Community arts dialogen* ([Utrecht]: Stichting Vrede van Utrecht, Community Arts Lab, 2013).
- 20 U in de Wijk Zuilen, "Sint Maarten optocht met Fanfare 11/11," *YouTube*, geraadpleegd op 27 februari 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=jFh9fyz3zVs>.



Standbeeld Sint Maarten bij de H. Martinuskerk. Foto: T.W.M. van Berkel

len van diezelfde mannen uit het noorden overleefd.²¹ Sint Maarten brengt heil in de strijd tegen het kwaad, ook in de twintigste eeuw. Het soldatenzwaard, het kruis en de draak werden echter niet meegenomen in het ontwerp van Sint Maarten als reuzenlampion. De aandacht werd zo volledig getrokken naar zijn rode mantel, gedrapeerd over de witverlichte gestalte.

²¹ Els Rose, ed., *Het wonder van Sint-Maarten. Utrecht een gelukkige stad* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).



Sint Maarten sculptuur (2019)

Met deze lichtsculptuur werd in 2011, achteraf gezien, de eerste Sint Maartens Parade gehouden, toen onder de naam Fanfare 11.11. Ter voorbereiding droegen enkele organisatoren deze naar het eveneens deelnemende Muziekhuis Utrecht in de oude stadswijk Ondiep: een paard met ruiter die vanwege de wind bijna door de lucht vloog. Eén van hen beschrijft de reacties van de buurtbewoners die dit zagen als verbijsterd en verwonderd. Alsof ze ‘iets magisch’ meemaakten. Deze ontvangst bevestigden de organisatoren in hun opzet: ‘Wow, dit is echt iets krachtigs en moois waarmee we de stad iets heel bijzonders aanbieden.’²² Het verbinden van de wijk middels een evenement met een hoge ‘wow’-factor wijst op een geslaagd staaltje gemeenschapskunst en een hoge mate van heilig spel. Sint Maarten speelt daarbij een belangrijke rol, niet alleen vanwege de datum en de volkstraditie van het zingend langs de deuren gaan waarbij wordt aangeknoopt, maar ook omdat zijn beeltenis prominent wordt ingezet. Bovendien zouden alle Sint Maarten Parades sindsdien eindigen op of vertrekken van het Domplein.

De bedoeling was dat de wijkbewoners op den duur het evenement zouden overnemen en zo betrokken zouden raken bij het scheppen van schoonheid en het grip krijgen op hun eigen leefomgeving, in het Engels de *common city* geheten.²³ De Parade nam echter een andere wending. Met steun van het gemeente-

²² Van Erven in Rose, “Een ‘telkens nieuwe’ Maarten: Sint-Maartenstradities in de eenentwintigste eeuw,” 190.

²³ van Erven, *Community Arts dialogen*, 35. Gielen, “Performing the Common City.”

fonds voor volkscultuur en het nationale Fonds voor Cultuurparticipatie werd de Parade een ‘stadsbreed’ project en de uitvoering werd van de buitenwijken naar het centrum verplaatst. Wel werden de voorbereidende workshops, waarin de lichtsculpturen werden vervaardigd, in de wijken gehouden. Een nieuw comité nam in 2014 de organisatie over, met Paul Feld als artistiek directeur. In de namen van de twee organiserende comités komt de omslag van *community art* (gemeenschapskunst) naar *participatory art* (publieksparticipatie) mooi tot uitdrukking. De *Sharing Arts Society* richt zich erop dat de stadsbewoners meedoen aan een grootschalig, artistiek evenement.²⁴ Er worden theatrale elementen geïntroduceerd, zoals performance. Mimende clowns lopen door de optocht heen met bordjes om hun nek waarop staat ‘dorst’, ‘honger’ en ‘dakloos’. Hiermee wordt verwezen naar de naamloze bedelaar waarmee Martinus zijn mantel deelde. Volgens de legende verscheen ’s nachts Christus zelf aan hem, gekleed in die halve mantel. Deze specifiek religieus-christelijke betekenislaag wordt echter terzijde gelaten. Wel wordt zo een morele laag geaccentueerd, die nog meer de aandacht krijgt wanneer, vanaf 2015, de Parade jaarlijks aansluit bij één van de duurzame ontwikkelingsdoelen van de Verenigde Naties. De participatie van de stadsbewoners beperkt zich niet tot meelopen en toeschouwen, maar bestaat ook uit muziek maken en lampionnen bouwen. Rond de Parade is een ‘zwerm’ gevormd waaraan meer dan honderd partnerorganisaties meedoen: niet alleen instellingen, fondsen en professionele krachten en instanties, maar ook buurthuizen, scholen, verzorgingshuizen en asielzoekerscentra.²⁵ De reikwijdte is aanzienlijk en daarmee het eigenaarschap diffuus.

De strategische omgeving waarin de tegenwoordige Parade is gesitueerd laat een beweging zien van de *common city* naar de *creative city*. Een min of meer in de wijk ingebed initiatief wordt tot een cultureel initiatief waarbij kunstenaars worden ingezet voor gemeentelijk beleid. Politieke belangen spelen een rol bij het verbinden van stadsbewoners met verschillende culturele achtergronden, economische belangen bij het promoten van de stad Utrecht en culturele belangen bij de herontdekking van de schutspatroon wiens afbeelding in 1990 juist nog was verwijderd uit de stadsvlag (net als het stadswapen een diagonaal verdeeld rood-wit vlak). Utrecht eigent zich Sint Maarten en Sint-Maarten weer

²⁴ Sharing Arts Society, “Sint Maarten Parade.”

²⁵ Rose, “Een ‘telkens nieuwe’ Maarten: Sint-Maartenstradities in de eenentwintigste eeuw.”

toe en canoniseert deze: niet het eeuwenoude Sint-Maarten zingen maar deze recente Sint Maarten Viering in Utrecht werd in 2012 erkend als immaterieel erfgoed.²⁶

Omdat deze gemeentepolitiek inzet op inclusie en verbinding is het onderscheid met de inzet van het oorspronkelijke initiatief vloeiend. Ook de gemeenschapskunst is nog steeds ingebed in de civil society en geen professioneel spektakel geworden. Bijzonder is hoe Sint Maarten hierbij verbindend werkt, niet zozeer als christelijke heilige, maar als een vertrouwde, plaatsgebonden, legendarische personificatie van verbinding en samen delen. Dit fenomeen is wellicht vergelijkbaar met gezamenlijke heiligenverering en processies in religieus gemengde regio’s in bijvoorbeeld India.²⁷ Sint Maarten lijkt goed te functioneren in een heilig spel over grenzen tussen verschillende gelovigen en ongelovigen heen. Vraag is of dit ook uit eigen, toen nog onbevangen, waarneming bevestigd kan worden in latere edities.

Een processie onder wereldlijk toezicht²⁸

10 November 2018, 17.30 uur. Een grote groep kinderen, ouders en vrijwilligers verzamelt zich op het Damplein in Utrecht. Veel van de kinderen dragen lampions, een groep volwassenen draagt een bord met ‘Vrede in Bosnië’. We worden welkom geheten. ‘Staat iedereen in zijn vak?’ De namen van de deelnemende scholen, asielzoekerscentra en seniorenverenigingen komen voorbij. Ik weet van geen vak-indeling dus blijf maar gewoon staan waar ik sta. Vanaf het podium houdt minister Van Engelshoven een toespraak over immaterieel erfgoed, vrede en naastenliefde. Het is moeilijk daar aandacht voor te hebben. Er is te veel te zien: kleine en grote witte, verlichte afbeeldingen van bamboe en rijstpapier, en vooral veel mensen, grote en kleine, die staan te popelen om te gaan

²⁶ “Sint Maarten viering in Utrecht,” Kenniscentrum Immaterieel Erfgoed Nederland, 2012, accessed 13 januari 2022, <https://www.immaterieelerfgoed.nl/nl/sintmaartenvieringinutrecht>.

²⁷ James Ponniah, “Popular Religious Traditions and Shared Religious Spaces,” eds. Chad M. Bauman and Michelle Voss Roberts, *The Routledge Handbook of Hindu-Christian Relations* (Abingdon: Routledge, 2021), 219–229.

²⁸ De drie nu volgende veldwerknootities zijn eerder opgenomen in Kees de Groot, “Op stap met een heilige in een seculiere stad: godsdienstsociologische reflecties,” ed. Els Rose, *Het wonder van Sint-Maarten. Utrecht een gelukkige stad* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022), 186–221, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/57282>.



Paradegangers. Foto: Kees de Groot

lopen. Twee muzikanten, afkomstig van het festival *Le Guess Who?* dat deze dagen ook in Utrecht plaatsvindt, wisselen de minister af. We gaan aftellen. De kerkklokken luiden. We gaan beginnen.

Ik loop ook mee en voel me vrij om af en toe wat vragen aan de deelnemers te stellen. En aan de toeschouwers, want tot mijn verrassing staan er langs de route veel ouders met kinderen die toekijken en zelf ook weer een al dan niet rijstpapieren lampion in de hand hebben. 'Zo zie je natuurlijk veel meer', zegt een vader. 'En de hele Parade lopen is te veel voor de kleine meid', zegt een andere vader.



Clowns. Foto: Kees de Groot

Om ons heen cirkelen behoeftige clowns met bordjes om hun hals: 'koud', 'dakloos', 'dorst', 'verdwaald'. Ze trachten contact te maken door zich als het ware te warmen aan een lampion, een omhelzing uit te lokken, en één loopt zelfs een huis binnen waarvan de deur open staat. Ik weet niet goed wat ik met ze aan moet. Er rijdt ook een paard en wagen met erop een koortje dat Sint-Maartenliederen zingt. Maar we horen vooral het blaasensemble dat 'Copacobana', 'Mama 'k wil 'n man hè' en diverse Zuid-Amerikaanse ritmes speelt.

Het komt bij me op dat deze Sint Maarten Parade wel wat lijkt op andere evenementen in de buitenlucht, zoals carnavalsoptochten en grote hardlooptwedstrijden, waarbij een deel van de betrokkenen zich verplaatst over een parcours met muzikaal en visueel vermaak langs de route, terwijl een ander deel toekijkt. Hierbij wordt steeds vaker ruimte gemaakt voor een theaterlijke bijdrage. De Sint Maarten Parade is toch anders. Het artistieke gedeelte is niet ingevoegd in een groter evenement, maar het evenement wordt voor een aanzienlijk deel door

de gemeenschap zelf gemaakt. Wat hier in ieder geval ontbreekt is ten eerste bier en ten tweede versterkt afgespeelde muziek. Juist daardoor blijft het goedmoedelijke karakter bewaard. Horeca en amusementsindustrie zijn opvallend afwezig. Er wordt volop muziek gemaakt, maar dat is een wijze van deelname, zowel in de optocht, als aan de kant van de weg. Zo zingt bij het Bartolomeushof, het bejaardenhuis dat verbonden was aan de Domkerk, een ouderenkoor, aangevoerd door een vrouw die zelf ook zingt en accordeon speelt. Wanneer we weer terug zijn bij het uitgangspunt, het Domplein, is daar een optreden van het *Catching Cultures Orchestra*. En tomatensoep van het Leger des Heils. We zijn weliswaar niet dakloos, maar we hebben samen wel door de binnenstad gezworven, nu ja, een route afgelegd onder het teken van een ruiter te paard die om bedelaars gaf. Erg prominent aanwezig was deze echter niet, deels omdat zijn rode mantel ontbrak.

De inhoudelijke thematiek spatte er niet vanaf, maar ik kreeg wel iets mee van het belang van vrede en de aandacht voor mensen die een oorlog elders zijn ontvlucht en in Utrecht veiligheid zoeken. Achteraf lees ik dat Global Goal nummer 16 van de VN 'Vrede en veiligheid voor iedereen' centraal stond en dat het daarom dit jaar om bruggenbouwers ging.²⁹ Mij trof vooral dat we hier met elkaar een ritueel in de open ruimte uitvoerden: een, functioneel gezien, nutteloos rondje om de kerk door allerlei mensen die ook weer bekeken worden door allerlei mensen. Geen demonstratie tegen het een of ander, geen spectaculair event met grote publiekstrekkingen, enkel een viering van civiele waarden in stedelijk verband: iedereen hoort erbij, hier geboren of hiernaartoe verhuisd, en we hebben het beste met elkaar voor in deze stad. Laagdrempelig, weinig controversieel, en zo werkt de menigte gewillig mee met de agenda van de organisatie, terwijl ieder tegelijkertijd zo zijn eigen plezier, bewondering, persoonlijke expressie en saamhorigheidsgevoel kan koesteren. Net zoals bij een processie onder kerkelijk toezicht. Een tochtje van A naar A als uitdrukking van een gemeenschappelijke identiteit, hoe multi-interpretabel en ongedefinieerd dan ook. Alleen nu zijn de sponsors en partners grotendeels seculier.

Terwijl het heilig spel leek te werken, was het aandeel van Sint Maarten hier-

²⁹ "Sint Maarten," Sharing Arts Society, 2018, geraadpleegd op 13 januari 2022, <https://www.sintmaartenparade.nl/over-ons/thema/2018-vrede-veiligheid-voor-iedereen/>.

in tamelijk beperkt. Alleen in het randprogramma figureert hij prominent: de prijsuitreiking voor een diaconaal project (De Mantel van Sint Maarten), de uitstalling van zijn relieken door het religieus erfgoedmuseum Catharijneconvent, en vieringen in diverse kerken in Utrecht.³⁰

Schitteren door afwezigheid

11 november 2020. 'We geven nooit op. Want Utrecht zijn we samen. Gaat u zitten. Steekt u een kaarsje aan.' Aldus luidde de welkomstwoorden voor de Ronde van Sint Maarten @Home 2020. Tot ons gesproken vanaf het Domplein, maar te zien en te horen vanaf het beeldscherm. Niet buiten, niet samen. Alles wat nu afwezig was vanwege het verbod op samenscholingen werd benadrukt in de videofilm die RTV Utrecht uitzond als alternatief voor de Sint Maarten Parade. Schuilend in onze huizen, zoals sinds eeuwen gebruikelijk bij de uitbraak van een epidemie, konden we kijken naar een virtueel alternatief.

De vlot gemonteerde collage van eerdere en recente opnamen – zo'n vijftig scènes in vijftig minuten – maakt een spectaculairdere indruk dan een parade waar je zelf aan mee doet. Het is veel en het is indrukwekkend. Beelden van witte lampionnen, muzikanten en zangers van alle leeftijden uit alle windstreken, de clowns met hun bordjes 'arm', 'moe', 'ziek' en 'bang'. De muziek en de uitdossingen maken soms een carnavaleske indruk waardoor de associatie opkomt met 'de elfde van de elfde' zoals dat de laatste jaren in het zuiden van het land wordt gevierd: de opening van het carnavalseizoen.

Tegelijkertijd is de figuur van Sint Maarten duidelijk aanwezig. Zowel door presentator Gabriel Erlach als door locoburgemeester Kees Diepeveen wordt hij onze 'beschermheilige' genoemd en wethouder Linda Voortman betoogt dat het 'in het DNA van onze stad' zit om zich in te zetten voor het delen met elkaar. Dat hebben we 'meegekregen van Sint Maarten'. Het Duurzame Ontwikkelingsdoel dat voor dit jaar is gekozen – een einde aan armoede maken – past organisch bij de gedachtenis van Sint Maarten. Tien procent van de Utrechtse bevolking, 36.000 mensen, leven in armoede. Eén van hen komt aan het woord

³⁰ Sint Maartensberaad, *Sint Maarten programma 3-11 nov 2018*, (2018), sintmaartenutrecht.nl.

in een interview dat door de gehele film heen is gegeven. Binnen het bonte geheel is het een verstillende en indrukwekkende bijdrage over de ervaring van erbuiten vallen, het opgeven, en de weg terugvinden naar verbondenheid met andere mensen. 'Deel je verhaal' is de oproep tot deelname waarmee de video afsluit om ook de kijkers te includeren in het 'wij' dat is gepresenteerd. Daarmee wordt gepoogd een gebrek te compenseren dat nu noodgedwongen is ontstaan, al zijn er van tevoren ook pakketten verspreid om zelf lampionnen te maken.³¹

Er zijn nauwelijks deelnemers aan een actueel evenement ter plaatse, maar vooral figuranten in en toeschouwers van iets wat enkel op beeld bestaat. Door echter alle muziek, optredens, toespraken, reportages en interviews bij elkaar te voegen ontstaat er hier een samengesteld 'wij' dat nergens zo in fysieke vorm heeft bestaan. In die zin heeft deze virtuele Ronde van Sint Maarten een meerwaarde ten opzichte van de Parade. De werelden van school, asielzoekerscentrum en woonwijk, van individuele mensen en van een collectief als FC Utrecht (gefilmd met fakkels op het voetbalveld: 'Samen zijn wij Utrecht') worden samengebracht, al is het maar in de montage van de videofilm. Misschien overtreft de virtuele saamhorigheid wel de saamhorigheid in de realiteit.

In deze virtuele editie komt de educatieve dimensie meer naar voren, maar tegelijkertijd blijft de speciale sfeer van de Parade behouden en wint deze zelfs aan kracht in een tijd van lege straten en afgelastingen van openbare evenementen. Gedwongen door de omstandigheden van de lockdown neemt de Parade het karakter van een ceremonie aan, met de mogelijkheid om iets van een virtuele gemeenschap te ervaren. De figuur en betekenis van Sint Maarten draagt hier sterk aan bij. Nu mensen zich rond hem scharen in de beslotenheid van hun eigen huis betreedt deze heiligman, als cultureel erfgoed, ook de privésfeer.

³¹ Roderick Vonhögen, "Sint Maarten in coronatijd," in *Roderick zoekt licht* (7 november 2020). https://www.npostart.nl/roderick-zoekt-licht/07-11-2020/KN_1716083.



Sint Maarten met bedelaar. Foto: Kees de Groot

De lampionnententoonstelling

7 november 2021, 20.30 u. Voor de tweede avond deze week kunnen zij die zich van te voren hebben geregistreerd het Berlijnplein in Leidsche Rijn op voor een rondgang langs lampionnen, dans-, muziek- en andere optredens met na afloop een Syrisch buffet of poffertjes. Een massaal evenement als de Parade is ook dit jaar vanwege de Covid19-restricties niet mogelijk, dus is uitgeweken naar een formule waarbij elk kwartier 250 mensen worden toegelaten tot een ruim plein dat in aanbouw is, zodat in totaal toch ten hoogste 7.500 mensen een kijkje kunnen komen nemen.³²

Toeschouwen, dat is inderdaad de belangrijkste wijze van deelnemen deze keer. Er is geen sprake van een optocht met een gezamenlijke start en een gezamenlijk einde. Je gaat niet op in een grote geheel en er is geen publiek dat dit gadeslaat. Enkele kinderen lopen wel met een lampionnetje, maar zij vormen een uitzondering. De bezoekers kuieren, kijken, horen toe en maken foto's want daartoe nodigt deze openluchtentoonstelling zeker uit. Maar hoe kunstig de met wit papier vervaardigde boten, kerken, huizen, dieren en groenten – en halverwege een ruiter te paard – er ook uitzien, zo liggend in weer en wind charmeren ze toch minder dan wanneer er mee wordt rondgelopen.

Sint Maarten is niet prominent aanwezig. Ik zie veel en hoor van alles – draaiorgelmuziek, flamencodans met een Italiaans lied ('Volare'), rap ('Van de regen in de drup') en jazz-pop ('All of me') – maar zonder waarneembare verbinding met de gelegenheid waarop het ten gehore wordt gebracht. Ik zie wel een tableau, aangeleverd door het Catharijneconvent, waarop scènes uit het leven van de heilige staan afgebeeld, maar krijg niet de indruk dat hier nu alles om draait. De clowns zijn er weer. Ik besluit mijn jas aan zo'n koukleum af te staan, maar krijg hem al snel weer terug. Een deel van de route is wel heel nadrukkelijk aan een inhoudelijk thema gewijd: kansen om te leren voor iedereen. Er zijn citaten te lezen van de Pakistaanse kinderrechtenactiviste Malala Yousafzai over het belang van onderwijs voor meisjes. Kennelijk is dit jaar voor Duurzaam Ontwikkelingsdoel 4 gekozen, maar in tegenstelling tot vorig jaar doet de ver-

32 "Ook dit jaar alternatief Sint-Maartenfeest in Leidsche Rijn: 'Ongelofelijk veel te beleven'," RTV Utrecht, updated 5 november 2021, 2021, geraadpleegd op 13 januari 2022, <https://www.rtvutrecht.nl/nieuws/3210893/ook-dit-jaar-alternatief-sint-maartenfeest-in-leidsche-rijn-ongelofelijk-veel-te-beleven>.

binding met een Sint-Maartenevenement gekunsteld aan. We worden door de universiteit en het academisch ziekenhuis uitgenodigd om 'een vraag aan de wetenschap te stellen'. De aansporing draagt bij aan de ervaring van een museumbezoek. De goede bedoelingen zijn duidelijk en het onderscheid tussen de aanbieders en de afnemers ook. Wij zijn de afnemers, bezoekers van een tentoonstelling in de open lucht.

Vieren in tijden van corona: het valt niet mee. Het rituele karakter van de Ronde van Sint Maarten in 2021 is beperkt. Er is wel een gemeenschapsdimensie maar deze blijft nu beperkt tot de voorbereidingsfase en is verder vooral verbonden aan de families die komen kijken naar de werkstukken van de jongere gezinsleden, en aan andere afzonderlijke netwerkjes van makers en kijkers. De setting nodigt niet sterk uit tot onderling contact dat deze kringen overstijgt. Ook een geur van heiligheid, waar deelnemers en publiek eerder op duiden met woorden als 'magie', 'verwondering' en 'wow', lijkt niet te worden opgesnoeven. Een journalist drukte zich krasser uit: 'Zo help je een traditie om zeep.'³³

Toch hebben afzonderlijke bezoekers en vrijwilligers genoten van de lampionnen en het samenzijn, zo blijkt uit de ooggetuigenverslagen en de gesprekken die de Utrechtse studenten hebben genoteerd.³⁴ De herinnering aan het lampionlopen en zelfs de figuur van Sint Maarten blijkt een plaats te hebben in de beleving van dit evenement, al moet er dan speciaal naar worden gevraagd. Het is geen elf november, we trekken niet langs de huizen maar langs de linten waarmee een route over een plein is uitgezet, en kinderen met lampionnen zijn slechts sporadisch aanwezig. Een volwaardige viering van het feest van Sint Maarten is deze expositie niet, maar binnen de perken van wat is toegestaan wordt de herinnering aan zo'n feest er wel mee gekoesterd. Wat overblijft is een theatrale tentoonstelling, een show.

33 Jerry Goossens, "Zo help je een traditie om zeep," *AD / Utrechts Nieuwsblad*, 22 oktober 2021 2021.

34 Anne-Marie van der Veer, "Ooggetuige De Ronde van Sint Maarten 2022 1," in *Het wonder van Sint-Maarten*, 200-201; Lucas Kuijl, "Ooggetuige De Ronde van Sint-Maarten 2," in *Het wonder van Sint-Maarten*, 204-205; Anne Loo, "Ooggetuige De Ronde van Sint-Maarten 3," in *Het wonder van Sint-Maarten*, 212-213; Lobke Machiela, "Ooggetuige De Ronde van Sint-Maarten 2022 4," in *Het wonder van Sint Maarten*, 216-217.

Besluit

Met de Sint Maarten Parade, het hart van een uitgebreide feestweek, is er in Utrecht een traditie geschapen van openluchtspel rond de patroon van de stad. In hoeverre doet het ertoe dat het hier om een christelijke heilige gaat? En wat is het rituele karakter van dit evenement? Wat leert de Sint Maarten Parade als vorm van gemeenschapskunst ons om meer te begrijpen van de manier waarop religie en sacraliteit vandaag de dag werkt?

Interessant is dat bij een bestaande, tot folklore geworden praktijk is aangeknoopt wat heeft geresulteerd in een ‘hertovering’ van de Sint-Maartensviering.³⁵ De kracht van bestaande symboliek wordt aangeboord, vooral die van het lampionlopen, en vervolgens ook wel van Sint Maarten, maar minder dan verwacht. Hoewel in eerste instantie opviel dat in dit evenement een christelijke heilige van stal wordt gehaald, blijkt vervolgens dat de genereuze man te paard en de devotie voor hem hier maar een bescheiden rol in speelt, en dat over zijn religieuze inspiratie en loopbaan uitdrukkelijk wordt gezweven. In tegenstelling tot de meer onbekommerde omgang met religieuze symbolen elders, niet alleen in *The Passion*, maar ook in films, games en strips, figureert Sint Maarten hier vooral prominent in het randprogramma. Gaat het dan toch meer om de verbinding met het ludieke Sint-Maarten dan met Sint Maarten?

Niet helemaal. Terwijl de religieuze, of specifieker: christelijke, kant van Sint-Maarten, niet in de laatste plaats de heilige zelf, op de achtergrond wordt gehouden, treedt een politiek-educatieve notie op de voorgrond: hoe divers van achtergrond ook, we zijn allemaal Utrechters en we moeten wat voor elkaar over hebben. In het feest wordt een inclusief soort burgerschap gevierd (dat elk jaar ook nog wordt ingekleurd met een Duurzaam Ontwikkelingsdoel). En in dat kader benoemen, frappant genoeg, juist politici de beschermheilige van de stad. Sint Maarten is voorwerp geworden van erfgoedpolitiek.

Het maken van erfgoed, waarvoor het Engels de term *heritagization* kent, staat dikwijls in de reuk van politiek gewin, identiteitspolitiek en uitsluiting.³⁶ Maar

35 Vgl. Irene Stengs, “Gepopulariseerde cultuur, ritueel en het maken van erfgoed,” *Sociologie* 15,2 (2019): 175-208.

36 Olivier Roy, *Is Europe Christian?* (London: Hurst, 2019).

in het geval van Sint Maarten blijkt er een verbindende kracht van de heilige uit te gaan. Ook wanneer Martinus van Tours, geboren in Sabaria, in het huidige Hongarije, als Utrechtse patroonheilige wordt neergezet, klinkt toch door hoe hij een naakte bedelaar buiten de stadspoort van Amiens (Frankrijk) van kleding voorzag. Er lopen hoe dan ook ‘ketens van herinnering’ tussen de huidige Parade en het laatmiddeleeuwse heiligenfeest zoals dat in Utrecht werd gevierd. Ook het belang van de datum op zichzelf, die teruggaat op de dag waarop het lichaam van Martinus werd begraven, en het noemen van zijn naam moet niet worden onderschat. Hiermee wordt aangeknoopt bij een herinneringsketen, zoals de Franse godsdienstsocioloog Danièle Hervieu-Léger dat noemt.³⁷ Een traditie van gedenken wordt voortgezet, ook als niemand daar verder bewust bij stil staat. Sint Maarten is een krachtig achtergrondsymbool.

Hoewel er in de presentatie van de Sint Maarten Parade van alles aan is gedaan om de christelijke achtergrond van het feest niet naar de voorgrond te laten komen, valt er in dat opzicht toch een continuïteit met de geleefde christelijke godsdienst aan te wijzen. Dat deze christelijke dimensie er wat bleekjes bij staat is begrijpelijk in een stedelijk verband waarin enerzijds rekening moet worden gehouden met feitelijke religieuze diversiteit, terwijl anderzijds de afwijzing van de rol van religie in de publieke sfeer als een neutrale houding geldt.³⁸ Dan maar liever een ‘seculiere’ Sint Maarten. Een ‘religieuze’ Sint Maarten zou hem immers kunnen beperken tot een kerkelijke Sint Maarten. Toch wordt er op een speelse manier, via de modus van de gemeenschapskunst, geput uit de brede traditie van de verering van de heilige. In samenlevingen zoals de Nederlandse verschijnt religie vooral als cultureel reservoir.³⁹

De hier besproken edities van de Parade slagen er in verschillende mate in om een heilig spel te creëren. Essentieel is dat mensen samen iets bijzonders doen. In de editie van 2018, min of meer de standaardeditie van 2011 tot 2019, staat het deelnemen aan en toeschouwen van een bonte stoet centraal. Het script is een lichtprocessie. Kinderen en volwassenen doen mee die zich met hun lampionnen onderscheiden van hun gewone manier van doen. De omgeving van

37 D. Hervieu-Léger, *Religion as a Chain of Memory* (Cambridge: Polity Press, 2000).

38 Marian Burchardt, *Regulating Difference: Religious Diversity and Nationhood in the Secular West* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2020), 39-43.

39 Kees de Groot, *The Liquidation of the Church* (London/New York: Routledge, 2018), 147.

de stad is niet slechts decor: Utrecht doet mee. De datum, of bijna de datum, van 11 november doet mee. Het donker doet mee. Sint-Maarten en Sint Maarten worden onnadrukkelijk verbonden in een multi-interpretabele viering van burgerschap. Vaak, zo schetsen antropologen, wordt de uitvoering van dit soort geritualiseerde festijnen tot een opvoering voor toeristen.⁴⁰ Deze lijkt vooralsnog uit te blijven.

De virtuele editie is zelfreferentieel. Deze verwijst naar de voorgaande en heeft daardoor mede een gedenkend karakter. Zo vierden we en zo hopen we weer te vieren. Er ontstaan drie werkelijkheidslagen: dat wat is opgenomen, de video-film zelf, en de wijze waarop deze door mensen wordt bekeken. Uit de bespreking van de film komt naar voren dat het format zowel meer mogelijkheden biedt voor het uitbundige als voor het informatieve. Hoe de video werd bekeken in de huiskamers weten we niet, maar het is mogelijk dat rond het kijken zelf een zekere ritualisering plaatsvond, zoals beoogd met de verstrekking van doe-het-zelf-pakketten en de uitnodiging een kaars aan te steken. Zo kon de toeschouwer zelf een mise-en-scène creëren. Een sfeer van sacraliteit is duidelijk aanwezig; de gemeenschapsdimensie is onduidelijk. De opzet om het heilige spel van de Sint Maarten Parade te continueren lijkt geslaagd, al vond een beweging richting ceremonie plaats.

In de editie met beperkingen kwam het niet tot heilig spel. Het lopen met lampionnen was lopen langs lampionnen geworden en dat maakt een groot verschil. Alleen de vrijwilligers waren nu actoren, alle anderen waren bezoekers. Het script van het museumbezoek of de braderie werd gevolgd. De mise-en-scène op het wat excentrisch gelegen Berlijnplein werkte niet mee. De sociale krachten waren nadrukkelijk aanwezig met hun goede bedoelingen. De geest van Sint Maarten was ver te zoeken.

Gemeenschapskunst is vakwerk. Mensen maken het maar of ze het ook beleven als kunst hangt af van een geslaagd op elkaar inwerken van de noodzakelijke onderdelen, niet op de laatste plaats het symbool op de achtergrond. Wanneer Sint Maarten op de juiste wijze de ruimte krijgt gaat er kracht vanuit die bij-

draagt aan een geur van heiligheid. Toch vormt inzet van de heilige geen noodzakelijke voorwaarde voor een geslaagde editie, zoals bleek uit de oerversie van de parade. Ook is zijn aanwezigheid geen voldoende voorwaarde, zoals de laatst besproken editie liet zien. Wat telt is het ambacht van de gemeenschapskunst zelf. Sacraliteit ligt besloten in de glans van een geslaagd evenement. Kunstwerken, tradities, verhalen kunnen meer of minder gesacraliseerd zijn. Dat is hoe sacraliteit werkt, vandaag de dag in Nederland, maar waarschijnlijk in het algemeen. Bijzonder wellicht is dat er in Nederland gedurende de afgelopen decennia in sommige kringen een zekere blindheid is geweest voor deze sacraliteit buiten de religieuze sfeer.

Het creëren van een heilig spel was de opzet van de Parade, zo blijkt uit de voor-geschiedenis. Deze laat een opmerkelijke inbreng vanuit de wetenschap zien. Ook het uitgebreide onderzoek naar Sint Maarten, het publieksboek en het publiekssymposium waarin dit werd gepresenteerd draagt bij aan de status van de Sint Maartens Parade. Hetzelfde geldt voor het onderhavige onderzoek als deel van de verkenning van het religieuze in de Nederlandse kunst. Het draagt bij aan de erkenning van een hedendaagse heiligenverering als cultureel erfgoed, maar wellicht zelfs aan de heiligverklaring van dit samenbindende feest waarin, als het goed gaat, iets oplicht van hoop en verwachting en waarvan een inspirerend appel uitgaat.

⁴⁰ Francesco Cerchiaro and Dick Houtman, "Stage fright and romanticism in *Il Giro del Mondo*," *Annals of Tourism Research* 89 (2021), <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.annals.2021.103201>.

VAN JEZUS VAN
'NAZARET' (2008) TOT
'BENEDETTA' (2021):
PAUL VERHOEVENS
KIJK OP JEZUS

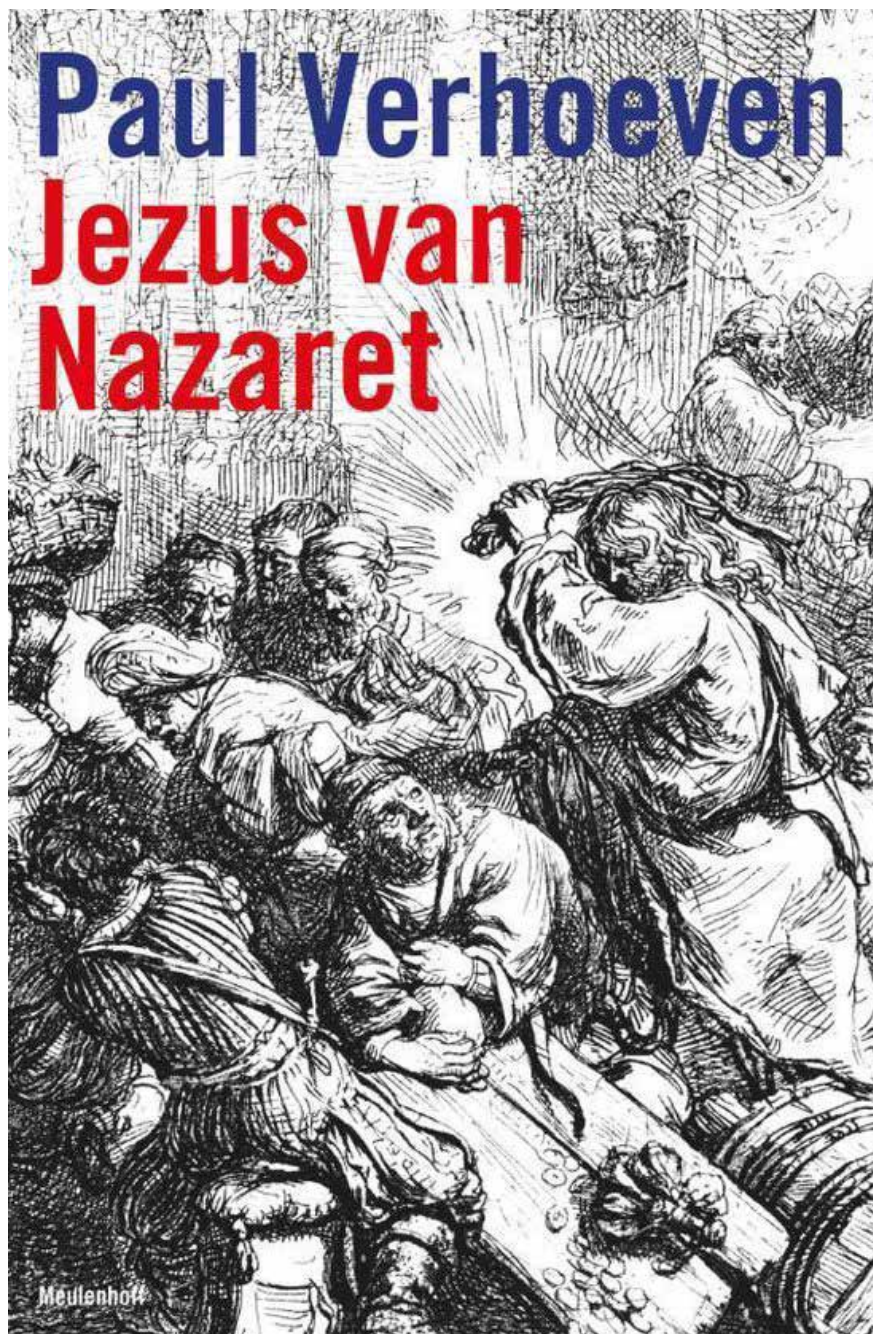
Caroline Vander Stichele

Inleiding

Paul Verhoeven is ongetwijfeld één van Nederlands meest populaire regisseurs, bekend van blockbusters zoals *Robocop* (1987) en *Basic Instinct* (1992), maar niet meteen een voor de hand liggende keuze als het om religie in film gaat. Hij heeft vooral een gevestigde reputatie op het gebied van expliciet naakt, seks en gewelddadigheid. Hij kreeg daarvoor van *Time Magazine* ooit de titel *Sultan of Shock* toebedeeld.¹ Minder bekend is zijn interesse in religie en in het bijzonder de figuur van Jezus. Hij koestert al veertig jaar de ambitie om een Jezusfilm te maken. Tot dusver is dat nog niet gebeurd, maar zijn jarenlange fascinatie voor de figuur van Jezus heeft inmiddels wel al geleid tot een boek, *Jezus van Nazaret* (2008), dat ook in het Engels is vertaald.²

¹ Rob van Scheers, "foreword," in Paul Verhoeven, *jesus of nazareth*. In collaboration with Rob van Scheers. Translated by Susan Massotty (New York: Seven Stories Press, 2010), ix.

² Paul Verhoeven, *Jezus van Nazaret* (Amsterdam: Meulenhoff, 2008); Verhoeven, *jesus of nazareth*.



Cover Jezus van Nazareth (2008)

Afgezien van deze publicatie speelt Jezus ook een rol in zijn recente film *Benedetta* (2021) over het leven van een lesbische non in het Italië van de zestiende en zeventiende eeuw.

In wat volgt, analyseer ik deze twee werken van Paul Verhoeven. Daarbij besteed ik zowel aandacht aan de maker, het werk zelf, als de bredere context waarin het tot stand is gekomen. Ik bekijk hoe de voorstellingen van Jezus in Verhoevens boek en in zijn film, zich tot elkaar verhouden en wat ze ons vertellen over Verhoevens visie op Jezus. Ik ga op daarbij op zoek naar de betekenissen die daarin te vinden zijn met het oog op Jezus. Na een korte introductie van Verhoevens carrière als regisseur stel ik zijn reconstructie van de historische Jezus voor. Daarna sta ik stil bij zijn voorstelling van *Benedetta* in de film en analyseer ik de manier waarop Jezus in de film wordt voorgesteld. Vervolgens vergelijk ik Verhoevens voorstelling van Jezus in de film met zijn eerdere interpretatie van Jezus in zijn boek. Tot slot verbreed ik het perspectief naar wat deze casus ons bijbrengt over de manier waarop religie aan bod komt in eigentijdse kunst. Ik doe dit als lezer/kijker vanuit mijn positie als bijbelwetenschapper met een bijzondere belangstelling voor de impact van de bijbel in onze Westerse cultuur.

Paul Verhoeven als regisseur en auteur

Verhoeven werd geboren in 1938 in Amsterdam. Hij studeerde eerst kunst in Parijs, vervolgens wis- en natuurkunde aan de Universiteit van Leiden en tenslotte film aan de Film Academie in Amsterdam. Tijdens zijn legerdienst maakte hij documentaires en daarna voor TV onder andere de succesrijke serie *Floris* (1969). Zijn eerste langspeelfilm *Wat zien ik!?* (1971) zorgde al meteen voor ophef omwille van de seksscènes, maar de echte doorbraak kwam er met het daaropvolgende *Turks fruit* (1973), gebaseerd op de gelijknamige roman van Jan Wolkers, met Monique van de Ven en Rutger Hauer in de hoofdrollen. De film sleepte zelfs een Oscarnominatie in de wacht. In 1983 verhuisde Verhoeven naar de Verenigde Staten, waar hij zeer succesvolle films maakte zoals het al genoemde *Robocop*, maar ook *Total Recall* (1990) met steracteur Arnold Schwarze-

negger en *Basic Instinct* (1992) met Michael Douglas en Sharon Stone.³ Zijn twee meest recente films werden echter allebei opgenomen in Frankrijk. De eerste daarvan is *Elle* (2016) met Isabelle Huppert en de tweede *Benedetta* (2021) met Virginie Efira in de rol van Benedetta en Charlotte Rampling als moeder-overste. Voor *Elle* kreeg hij in 2017 de Golden Globe voor beste buitenlandse film en in 2021 werd *Benedetta* genomineerd voor de Gouden Palm in Cannes. Beide films hebben met elkaar gemeen dat een sterk vrouwelijk personage de hoofdrol speelt.⁴

Verhoevens Jezus

Verhoeven groeit op in een Nederlands-Hervormd gezin, maar geloof speelt daar geen noemenswaardige rol.⁵ Als tiener ontwikkelt hij een belangstelling voor de Bijbel en leest hij de Statenbijbel die hij via zijn familie had verkregen.⁶ Aan deze fascinatie komt in 1966 echter een abrupt einde. Verhoeven komt in een “heftige, geestelijke crisis” terecht wanneer zijn vriendin ongewenst zwanger blijkt te zijn. Daarmee komen zijn toekomstplannen op losse schroeven te staan. Hij wordt uitgenodigd om deel te nemen aan een bijeenkomst door iemand van “Stromen van Kracht, wat een Pinkstergemeenteachtige groep bleek te zijn.”⁷ De ervaring van extase die hij daar ervoer bracht hem van zijn stuk, maar het verstand wint uiteindelijk het pleit. Deze ontvullende ervaring verwerkt Verhoeven daarna in zijn film *Spetters* (1980). “Daarna heb ik de deur dichtgegooid voor het magische, het occulte, en de godsdienst. Ik zag dat als de verboden kamer van Blauwbaard.”⁸

Ook in zijn volgende film, *De vierde man* (1983), gebaseerd op het gelijknamige boek uit 1981 van Gerard Reve, speelt geloof een rol, maar het is pas tijdens zijn verblijf in de Verenigde Staten dat Verhoeven zich weer echt durft te verdiepen

3 Voor een overzicht van Verhoevens carrière en oeuvre tot 2016, zie Margaret Barton-Fumo (ed.), *Paul Verhoeven: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2016), xxiv-xxxviii.

4 Dat was overigens ook al het geval in zijn eerdere film *Zwartboek* (2006).

5 Rob van Scheers, *Paul Verhoeven: een filmersleven* (Amsterdam: Podium, 2017), 40. Zelf zegt Verhoeven hierover dat Kerstmis het enige moment in het jaar was waarop bij hem thuis wel eens over het geloof werd gesproken. Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 11.

6 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 19.

7 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 21.

8 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 22.

in religie. In 1986 meldt hij zich aan bij het *Jesus Seminar*, een groep van overwegend Amerikaanse protestantse theologen opgericht door Robert W. Funk, die zich bezighouden met de zoektocht naar de historische Jezus.⁹ Verhoeven blijft als enige buitenstaander twintig jaar lid van dit illustere gezelschap, eerst als toehoorder, later als *fellow*. De reden die hij had om bij het *Jesus Seminar* aan te sluiten was dat hij een film over Jezus wilde maken, maar het werd uiteindelijk een boek. In het voorwoord schrijft hij daarover: “Omstreeks het jaar 2000 besefte ik dat ik meer geïnteresseerd was geraakt in Jezus zélf dan in een film over hem. Wat Jezus – volgens mij – werkelijk had gezegd en gedaan vond ik belangrijker dan de dramatisering daarvan.”¹⁰ Ondanks zijn afscheid van de goddelijke Jezus, bleef zijn fascinatie voor de figuur van Jezus bestaan: “Ik kijk naar hem met grote belangstelling, iets wat je gerust kan uitleggen als een vorm van godsdienstige liefde.” De enige Jezus die voor hem evenwel aanvaardbaar is, is de aardse Jezus, “een Jezus zonder *spin*.”¹¹

Het Jezusboek van Verhoeven is dus het eindproduct van deze lange zoektocht naar de historische Jezus. Voor zijn reconstructie van deze Jezus gebruikt Verhoeven meer concreet twee uitgangspunten. Ten eerste stelt hij naar eigen zeggen als wis- en natuurkundige bij alles wat hij leest de vraag: kan dit wel? Ten tweede gebruikt hij als filmregisseur het criterium dat gebeurtenissen die alleen met behulp van speciale effecten kunnen worden verbeeld, niet hebben kunnen plaatsvinden.¹² Volgens Verhoeven is er dan ook nog geen enkele realistische Jezusfilm gemaakt. “Daar bedoel ik mee dat tot nu toe niemand Jezus heeft willen tekenen als alleen-maar-mens. Wiens ‘wonderen’ – voor zover ze tegen de natuurwetten indruisen – als ‘onmogelijk’ moeten worden gezien. En dus geschraapt of anders geïnterpreteerd moeten worden.”¹³

In Verhoevens boek treedt Jezus naar voren als een man die gelooft dat het Koninkrijk Gods op handen was en als exorcist zijn werk als manifestatie van dat Koninkrijk beschouwde. Hij was bovendien een charismatisch prediker, die een revolutie begon maar eerst weigerde om daarvan de leider te worden en ge-

9 Voor meer over de zoektocht naar de historische Jezus en het *Jesus Seminar*, zie: Ben Witherington III, *The Jesus Quest: The Third Search for the Jew of Nazareth* (Downers Grove: InterVarsity Press, 1997).

10 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 12.

11 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 22.

12 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 16.

13 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 39.

weld te gebruiken. In zijn visie zou God dat koninkrijk bewerkstelligen. Jezus wordt niettemin een vluchteling, die zich verbergt voor zijn vijanden om niet gearresteerd te worden. Hij gaat uiteindelijk naar Jeruzalem omdat hij gelooft dat Gods Koninkrijk zich daar zal manifesteren. Dat hij een koninklijke zalving accepteert, laat volgens Verhoeven zien dat hij zich er niet langer tegen verzet om als koning van Israël te worden beschouwd. Voor Verhoeven betekent dit dat hij zich heeft bedacht: “Zag hij zichzelf eerst voornamelijk als de ‘verkondiger’ van de goede boodschap dat het koninkrijk van God nabij was gekomen, nu – bij dit tweede bezoek aan Jeruzalem – beschouwt hij zich als het middelpunt van dat Koninkrijk.”¹⁴ In Jeruzalem raakt hij verward in hevige discussies en dit resulteert in toenemende vijandigheid, omdat hij de bestaande politiek en religieuze orde aanvalt.

Volgens Verhoeven was Jezus zowel een profeet als een rebel, maar het tij was gekeerd, en hij werd ter dood veroordeeld. Jezus verandert daardoor van mening. Hij verzet zich niet langer tegen het gebruik van geweld en geeft zijn leerlingen de opdracht om wapens te kopen. Kort daarop wordt hij verraden, gearresteerd, en gekruisigd. Dat is voor Verhoeven ook het einde van het verhaal over Jezus, al is daarmee het laatste woord nog niet gezegd. In de Epiloog van zijn boek, suggereert Verhoeven namelijk een andere benadering: “We moeten teruggaan naar Jezus’ visie op het koninkrijk Gods, zoals hij dat in zijn parabellen en de Bergrede heeft verwoord.”¹⁵ Een eerder verrassende conclusie, maar ook weer niet zo verrassend voor een regisseur die zijn publiek graag verrast en in dit geval zijn lezers.

Verrassend is trouwens ook dat Verhoeven op verschillende plaatsen in zijn boek naar Ernesto “Che” Guevara’s *Boliviaans dagboek* verwijst.¹⁶ Hij doet dat onder andere om te verklaren waarom Jezus geen vrouwelijk gezelschap bij zich had: hij investeerde immers al zijn seksuele energie in zijn missie.¹⁷ Hij verwijst ook naar Guevara om de groepsdynamiek in de Jezusbeweging te begrijpen¹⁸ en om te verklaren waarom Jezus vlucht wanneer hij in gevaar ver-

14 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 143.

15 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 206.

16 Ernesto Che Guevara, *Boliviaans dagboek* (Amsterdam: De Geus, 2021). Oorspronkelijk verschenen in 1967.

17 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 31.

18 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 36.

keert.¹⁹ Zijn lezing van de evangeliën is hier ook door geïnformeerd.²⁰

Verhoevens *Benedetta*

In wat volgt verschuift onze aandacht naar Verhoevens film *Benedetta*, waarin de figuur van Jezus ook een rol speelt. Deze film is gebaseerd op het boek van de Amerikaanse historica, Judith C. Brown getiteld *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*, dat in 1985 verscheen.²¹ Brown is gespecialiseerd in de Italiaanse Renaissance en de geschiedenis van vrouwen, gender, en seksualiteit. Terwijl ze onderzoek deed in Florence voor een andere publicatie, vond ze een lijst met documenten over een rechtszaak tegen Benedetta Carlini, die toen abdis was van de Theatinessen van Pescia en ervan beticht werd zich voor te doen als mystica en van ontucht werd beschuldigd.²² Brown presenteert een reconstructie van het leven van Carlini op basis van die documenten en tegen de achtergrond van de socio-politieke en religieuze situatie van Toscane in de zestiende en zeventiende eeuw. Het boek behandelt deze gebeurtenissen in chronologische orde, vanaf haar geboorte in 1590 tot haar dood in 1661. Het boek werd een succes. Het werd ook in het Nederlands vertaald en door Gerard Soeteman, Verhoevens scriptschrijver, onder zijn aandacht gebracht.²³

Verhoevens film opent met de mededeling dat Browns boek als bron van inspiratie werd gebruikt. De film volgt in grote lijnen de chronologie van dat boek, beginnend met haar intrede in het klooster. Als jong meisje wordt Benedetta door haar ouders van haar geboortedorp Vellano naar het nonnenklooster in Pescia gebracht. Vervolgens wordt er een sprong in de tijd gemaakt. Achttien jaar later wordt er ter gelegenheid van het feest Maria Tenhemelopneming in het klooster een toneelstuk opgevoerd. Benedetta speelt daarin de rol van Ma-

19 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 112.

20 Voor een discussie van Verhoevens reconstructie van de historische Jezus, zie: Annette Merz, “Ein Jesus ohne ‘spin’ und ‘special effects’? Methodologische Überlegungen über Paul Verhoevens Jesusbuch,” in *NTT* 63/1 (2009), 1-21, en de respons van Verhoeven: “Contra Merz. Een repliek op A. Merz’ artikel ‘Ein Jesus ohne ‘spin’ und ‘special effects’,” in *NTT* 63/3 (2009), 205-220.

21 Judith C. Brown, *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1985). Het boek verscheen aanvankelijk in Nederlandse vertaling onder de titel: *Onkuis Handelingen* (Amsterdam: Prometheus, 1987), maar werd na Verhoevens film opnieuw uitgegeven onder de titel: *Benedetta: Het leven van een lesbische non in Italië tijdens de Renaissance* (Amsterdam: Prometheus, 2021).

22 Brown, *Benedetta*, 7.

23 Aldus Verhoeven in Bonus *Interview met Paul Verhoeven* op DVD *Benedetta* (2020, Pathé Films).

ria. Tijdens dit stuk krijgt ze haar eerste visioen van Jezus die haar als herder toeroept: “Kom! Ik wil dat je mijn bruid wordt!” Tijdens de daaropvolgende feestmaaltijd arriveert Bartolomea, een herdersmeisje, dat door tussenkomst van Benedetta en haar ouders in het klooster wordt opgenomen.

Kort daarna krijgt Benedetta tijdens een bijeenkomst van de nonnen in de kerk een tweede visioen van Jezus. Deze keer verschijnt hij met een zwaard en doodt hij de slangen die haar in dat visioen belagen. Wanneer ze haar visioen opbiecht, vertelt de biechtvader haar dat lijden de enige manier is om Christus te kennen. ‘s Nachts wordt Benedetta krijgsend van de pijn op bed gevonden. Ze wordt vastgebonden en krijgt een derde ‘visioen’ dat deze keer echter een nachtmerrie is waarin ze door rovers belaagd wordt. Ze wordt ‘gered’ door een ridder op een wit paard, die bij nader toezien niet Jezus maar een schurk blijkt te zijn die haar wil hebben. Omdat ze zo getormenteerd is, krijgt ze Bartolomea als celgenoot om haar bij te staan. Vervolgens hoort ze ‘s nachts een stem die haar naam noemt. Ze ziet in een vierde visioen Jezus aan het kruis hangen die haar vraagt: “Wil je lijden om je liefde voor mij te tonen?” Ze moet haar handen op de zijne leggen en krijgt vervolgens de stigmata of kruiswonden. Het gerucht verspreidt zich en mensen brengen giften naar het klooster voor de Heilige Benedetta.

Tijdens een viering in de kerk de volgende dag wordt Benedetta door de proost tot nieuwe abdis aangesteld en verhuist ze met Bartolomea naar de persoonlijke vertrekken van de abdis. Er ontstaat een intieme relatie tussen beide vrouwen. De voormalige abdis gaat dit rapporteren aan de nuntius in Florence, waar de pest is uitgebroken. De nuntius komt naar Pescia, maar Benedetta blijkt inmiddels ‘overleden’ te zijn. Wanneer hij haar de laatste sacramenten toedient, komt ze echter plots terug tot leven. De nuntius is niet onder de indruk en meldt haar dat ze beschuldigd wordt van blasfemie, ketterij en bestialiteit. Bartolomea wordt gemarteld en bekent. Ze wordt uit het klooster verbannen. Benedetta wordt veroordeeld tot de brandstapel, maar weet met de hulp van Bartolomea te ontsnappen. Toch keert ze terug naar het klooster. De film eindigt met de mededeling dat Benedetta tot haar zeventigste in het klooster van de Theatijnen leefde, waar ze de mis mocht bijwonen en soms, zittend op de vloer, met de andere nonnen mocht eten.

Verhoeven stelt Benedetta voor als mystica die visioenen en stigmata krijgt. Deze verschijnselen hebben echter niet alleen een religieuze maar ook een erotische lading. De gevoelens die Benedetta eerst voor Jezus koestert verschuiven in de loop van de film naar Bartolomea. Bovendien vindt er ook een verschuiving plaats van het visionaire naar het auditieve, van visioenen van Jezus naar spreken namens Jezus. De respons op al deze verschijnselen is gemengd. Sommigen hechten er geloof aan, maar anderen hebben hierover ernstige twijfels. Volgens de abdis is Benedetta ofwel een heilige ofwel een krankzinnige die onzin uitkraamt in haar eigen belang.

Benedetta’s Jesus

Alles bij elkaar genomen zijn er drie manieren waarop de figuur van Jezus in de film optreedt. Allereerst zijn er de al genoemde visioenen, waarin Jezus aan haar verschijnt. Afgezien daarvan gebeurt het ook dat hij tot haar spreekt en zijn er momenten waarop zij zich met de stem van Jezus tot anderen richt. In wat volgt wil ik eerst dieper ingaan op de manier waarop Jezus in drie van de vier visioenen van Benedetta wordt voorgesteld. Het derde visioen laat ik hier buiten beschouwing, omdat de figuur die Benedetta voor Jezus aanziet, bij nader toezien toch niet Jezus blijkt te zijn. Vervolgens besteed ik ook aandacht aan de andere manieren waarop de relatie tussen Benedetta en Jezus aan bod komt in de film en hoe andere personages in film daarop reageren.

Alle visioenen vinden plaats in het eerste deel van de film. Het eerste visioen krijgt Benedetta tijdens het al eerder vermelde theaterstuk waarin zij de rol van Maria speelt. Wanneer ze naar de persoon kijkt die de rol van Jezus vertolkt, krijgt ze plots een visioen waarin Jezus als herder verschijnt die haar roept: “Benedetta!... Kom! Je bent mijn bruid! Kom tot mij!” Ze loopt in het visioen naar hem toe: “Ik kom, Heer! Ik kom,” waarop Jezus opnieuw zegt: “Kom tot mij!”

Het tweede visioen vindt plaats in de kerk, terwijl de nonnen zingen. Benedetta ziet plots de kop van een sissende slang. Vervolgens wordt ze door vier grote slangen belaagd die langs haar benen naar boven kruipen. Ze roept: “Help me, Jezus!” Hij verschijnt met een zwaard en hakt de slangen de kop af. Ze vraagt

hem: “Wat wilden die beesten?” “Je doden,” antwoordt hij. “Het zijn demonen die ons uit elkaar willen houden. Maar ze zijn dom. Leven noch dood kunnen ons scheiden.” Hij kust haar en zegt: “Blijf bij mij.” Ze fluistert: “Ja, lieve Jezus... Ik zal bij je blijven!”

Het vierde en laatste visioen vindt 's nachts plaats. Terwijl ze ligt te slapen, roept een stem haar bij haar naam: “Benedetta... Benedetta...” Ze richt zich op en ziet Jezus aan het kruis die haar vraagt: “Wil je lijden om je liefde voor mij te tonen?” Ze knikt. Hij zegt: “Doe je kleren uit.” Ze antwoordt: “We mogen niet naakt zijn waar anderen bij zijn.” “Waar ik ben, kan er geen schaamte zijn. Doe wat ik zeg.” “Ja, Heer. Ik gehoorzaam.” “Kom naar mij.” Ze gaat naar hem toe. “Verwijder alles wat ons van elkaar scheidt.” Ze maakt zijn lendendoek los. “Leg je handen op de mijne.” Dat doet ze en roept uit: “Wat een pijn! Het is te erg! Ik kan niet meer!” Ze valt op de grond, met in haar handen de kruiswonden.

Deze visioenen zijn gebaseerd op elementen uit het boek van Brown, maar zowel hun plaats en functie in de plot van de film als hun visualisatie zijn het werk van Verhoeven. Ze laten ons dan ook toe om Verhoevens weergave van Benedetta's Jezus op het spoor te komen. Ik focus hier op de manier waarop Verhoeven Jezus voorstelt. Zoals vermeld verschijnt Jezus in het eerste visioen als herder.

Deze voorstelling was niet meer gebruikelijk in de tijd van Benedetta.²⁴ De manier waarop Jezus in het visioen wordt voorgesteld weerspiegelt veeleer devotieele voorstellingen van Jezus als goede herder uit de twintigste eeuw. Dergelijke voorstellingen zijn gebaseerd op Bijbelteksten, zoals de parabel van het verloren schaap (Lukas 15,3-7) en Johannes 10,1-16. Jezus verschijnt in deze afbeeldingen in een wit kleed, met een staf en één of meerdere schapen, soms ook met een lam op de arm.²⁵

²⁴ In de kunst was de voorstelling van Jezus als herder met name populair in de Oudheid maar daarna niet meer. Zie Louis Goossen, *Van Andreas tot Zacheüs: Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten* (Nijmegen: SUN, 1997), 79-80 en James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Philadelphia: Westview, 2008), 289-290.

²⁵ Een goed voorbeeld daarvan is het schilderij van Warner Sallman, *The Lord is My Shepherd* (1943). Zie: <https://www.warnersallman.com/collection/images/the-lord-is-my-shepard/> (geraadpleegd op 09-03-2024). Voor een analyse van populaire voorstellingen van Jezus, zie David Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Berkeley: University of California, 1998), 21-58.



Scène uit het eerste visioen (*Benedetta*, 2021)

In de dialoog tussen Jezus en Benedetta duikt echter ook nog een ander beeld op: dat van de bruidegom die zijn bruid roept om naar hem te komen. Het achterliggende thema is hier dat van de mystieke eenwording van God en de ziel en gaat terug op teksten zoals Efeziërs 5,22-32, waarin de kerk de bruid van Christus wordt genoemd, en het commentaar van Bernardus van Clairvaux op het Hooglied. Het idee van een mystiek huwelijk maakte tevens deel uit van de spiritualiteit van het religieuze leven en vinden we ook terug in de devotieele literatuur. Benedetta heeft in het klooster zeker dergelijke literatuur gelezen. Er bestonden in die tijd populaire handboeken met gebeden en geestelijke oefeningen van bijvoorbeeld Luis de Granada en Carolus Borromeus, waar ook in het boek van Brown naar wordt verwezen.²⁶ Een voorstelling van een dergelijk mystiek huwelijk is bijvoorbeeld te zien op het schilderij “Mystiek huwelijk van de Heilige Agnes” (ca. 1475) in het Museum Catharijne Convent te Utrecht. Daarop schuift het kindje Jezus een ring over de ringvinger van de linkerhand van de Heilige Agnes.²⁷ Een soortgelijke voorstelling uit dezelfde periode is “Het mystiek huwelijk van de Heilige Catharina” (1479) van Hans Memling. Een belangrijk verschil is echter dat Benedetta's Jezus een volwassen man is en geen kind.

²⁶ Brown, *Benedetta*, 59. Zie ook *Theatine Spirituality: Selected Writings*. Translated, Edited and with an Introduction and Notes by William V. Hudon (New York: Paulist Press, 1996), 62.

²⁷ Zie <https://adlib.catharijneconvent.nl/Details/collect/42837> (geraadpleegd op 09-03-2024).



Scène uit het tweede visioen (Benedetta, 2021)

Het tweede visioen is van een geheel andere aard. Het wordt veroorzaakt door Bartolomea die achter haar komt staan en haar onverhoeds tussen de benen aanraakt. De slangen die Benedetta vervolgens belagen roepen in deze context associaties op met Genesis, maar in de film zijn de slangen veeleer bedreigend en fallisch van aard. Ze kruipen onder haar kled naar boven.²⁸ Wanneer Benedetta om hulp roept, verschijnt Jezus gewapend met een zwaard en doodt de slangen.

Hij identificeert de slangen als demonen die hen van elkaar willen scheiden. Deze voorstelling van Jezus is ongewoon. Hij wordt doorgaans niet als fysiek gewelddadig voorgesteld, behalve in voorstellingen van de tempelreiniging.²⁹ De enige teksten waarin hij gewapend met een zwaard verschijnt, zijn te vinden in het boek Openbaring, maar daar gaat het om een tweesnijdend zwaard dat uit zijn mond komt (Opb 1,16; 2,12.16 en 19,15.21). In Openbaring is verder ook sprake van een draak die als antagonist van Christus optreedt en hem naar

28 Deze fallische connotatie is expliciet aanwezig in Verhoevens vorige film *Elle*. Daarin komt een animatie-filmpje voor waarin het vrouwelijke personage door een slang wordt gepenetreerd.

29 Marcus 11,15-19; Matteüs 21,12-17; Lucas 19,45-47; Johannes 2,13-25. Deze gewelddadige voorstelling van Jezus valt wel te rijmen met Verhoevens visie op de historische Jezus, die volgens hem eerst pacifistisch was, maar later opriep tot gewelddadig verzet tegen de Romeinen. Op de kافت van de Nederlandse editie van het boek staat Rembrandt van Rijsen voorstelling van de tempelreiniging afgebeeld.

het leven staat (12,4). Deze draak wordt geïdentificeerd met “de slang van wel-
eer, die duivel of Satan wordt genoemd” (v. 9; 20, 2.7.10). Zowel in Benedetta’s
visioen als in Openbaring zijn Christus en de slang elkaars tegenstanders en in
beide gevallen komt Christus als overwinnaar uit de strijd. Daarbij komt nog
dat Jezus in de evangeliën ook als exorcist optreedt en in die hoedanigheid de-
monen uitdrijft (Mc 1,39 e.a.).

In haar vierde visioen ziet Benedetta Jezus aan het kruis hangen. Deze voorstel-
ling evocert eveneens traditionele voorstellingen, in dit geval van Jezus aan
het kruis, in de vorm van een levensgroot crucifix. Benedetta kijkt in eerste in-
stantie van beneden op naar Jezus. Daarna treedt zij naderbij en verwijdert zijn
lendendoek en vervolgens staat ze op gelijke hoogte wanneer ze haar handen
op de zijne legt. In deze scène primeert in eerste instantie het erotische element
van de naaktheid, daarna domineert het element van het lijden. Beide komen
samen in de fysieke vereniging van beide lichamen, wat blijkt uit het verschij-
nen van de stigmata in de handen, voeten en zijde van Benedetta. Opvallend
aan het erotische element is dat bij het verwijderen van de lendendoek, geen
genitaliën te zien zijn. Daardoor krijgt de figuur van Jezus androgyne trekken.
Verhoeven noemt zelf in een interview als reden voor deze keuze dat Benedetta
misschien nooit een penis heeft gezien. Hij verwijst hiervoor naar een voorstel-
ling van Jezus in een grote cirkel zonder penis door Hildegard von Bingen.³⁰

Deze scène vertoont opvallende gelijkenissen met een scène uit zijn eerdere
film *De vierde man* (1983). In deze film ziet het mannelijke hoofdpersonage, Ge-
rard, in een kerk de man die hij begeert aan een levensgroot crucifix hangen.
Hij gaat onderaan het kruis staan, kijkt naar boven, strekt zijn armen en trekt
de rode zwembroek van de man naar beneden. In dit geval zijn er wel dege-

30 Zie interview op DVD. Het betreft hier een illustratie bij Hildegards *Liber Divinorum Operum* (1163-1174) in de Lucca Codex, die dateert van omstreeks 1320. De tekst is die van Hildegard, maar de illustraties werden later toegevoegd. De illustratie presenteert de mens als imago dei, voorgesteld met gespreide armen in het midden van een wiel. Zie Sara Salvadori, *Hildegard von Bingen: In the Heart of God. Liber Divinorum Operum. The Lucca Miniatures* (Milan: Skira, 2021). Zie Part 1, Vision 2 & 3 op: <http://www.hildegard-society.org/pl/liber-divinorum-operum.html> (geraadpleegd op 09-03-2024). Verhoevens voorstelling van Jezus vertoont ook overeenkomsten met scènes uit andere films waarin een penisloze man met open armen verschijnt. Dit is onder andere het geval met de dans van seriemoordenaar Buffalo Bill in *Silence of the Lambs* (1991) en de exhibitionist in *Clerks 2* (2006). Met dank aan Tom de Bruin voor deze verwijzingen.



Scène uit het vierde visioen (*Benedetta*, 2021)

lijk genitaliën te zien.³¹ Het volgende ogenblik is het “visioen” verdwenen en ziet Gerard Christus aan het kruis. Er bestaan overigens nog wel meer overeenkomsten tussen beide films. Zo zijn de hoofdpersonages Benedetta en Gerard allebei katholiek en hebben ze een bijzondere devotie voor Maria. In beide films zijn verbeelding en realiteit vaak moeilijk van elkaar te onderscheiden. Bovendien hebben andere personages hun twijfels over de ware toedracht van de feiten waarover de hoofdpersonages hen vertellen. In het geval van Benedetta gaat het dan meer concreet om haar visioenen en stigmata, bij Gerard betreft het zijn interpretatie van Christine als “heks” en “spin” die verantwoordelijk is voor de dood van haar echtgenoten.

Het vierde visioen van Benedetta is ook het laatste. Jezus is daarna nog wel aanwezig voor zover hij tot en via Benedetta tot anderen spreekt. In een nachtelijk gesprek richt hij zich tot Benedetta: “Je moet mij je hart geven.” Zij antwoordt: “Hoe kan ik leven zonder hart?” “Ik geeft je een nieuw hart. Het mijne.” In andere gevallen treedt Benedetta op als spreekbuis van Jezus. Wanneer er getwijfeld

³¹ Deze scene stond niet in het script, maar werd er door Verhoeven aan toegevoegd. In een interview zegt hij daarover dat hij vanaf zijn jeugd altijd al een kijkje had willen nemen achter dat lendendoek. Peter Slavenburg, “Paul Verhoeven on Sex and Violence in *The Fourth Man*,” (1983) in Barton-Fumo (ed.), *Paul Verhoeven*, 16-21, 20.

wordt aan de oorsprong van de stigmata, wordt Benedetta woedend en roept plots met de stem van Jezus: “Blasfemie! Weet, zondaars, dat toen de pest in het land was Pescia gespaard bleef door de genade van mijn bruid. Jullie tergen, martelen en vervolgen haar die jullie heeft beschermd!” Wanneer ze er door zuster Christina van wordt beschuldigd om zelf de stigmata te hebben aangebracht, spreekt ze opnieuw met de stem van Jezus: “Ze gelooft niet in mij. Satan heeft bezit van haar genomen. Ze moet gestraft worden, door geseling. Ze moet zichzelf geselen!” Daarna spreekt ze nog een derde keer met de stem van Jezus wanneer Bartolomea hun relatie bekent: “Blasfemie! Je bespot mijn bruid zoals ik aan het kruis ben bespot. Heiligschennis. Jullie zijn allemaal geoordeeld. Jij, Alfonso Giglioli [de nuntius], jij zult geoordeeld worden Je zult ervoor boeten met je bloed, met pus en met builen.” Tot slot spreekt Benedetta voor de vierde en laatste keer namens Jezus tot de menigte wanneer ze naar de brandstapel wordt geleid: “Jullie hebben mijn liefde verraden. Niemand zal gespaard worden. De dood zal door deze stad gaan als een wind die alles wegmaait. De engel des doods heeft haar handen uitgestrekt. De dood is hier! Hij is reeds onder jullie! Engel des doods, toon uw gezicht!”

Uit deze interventies blijkt dat Benedetta zich in conflictsituaties enerzijds identificeert met Jezus door als een bezetene met zijn stem te spreken,³² maar zich anderzijds als zijn bruid blijft voorstellen. Desondanks zijn de reacties op haar optreden gemengd. Volgens de proost komen haar woorden van God, maar anderen hechten hier geen geloof aan.

De manier waarop Jezus in de film wordt voorgesteld is dus enerzijds herkenbaar voor zover die aansluit bij traditionele iconografie, maar anderzijds ongevoelbaar gezien zijn gewelddadig optreden in het tweede visioen en verbale agressie met Benedetta als zijn spreekbuis. Voor Verhoeven is Benedetta’s Jezus een expressie van wat de kerk, in dit geval de katholieke kerk, gelooft over Jezus. In zijn boek presenteert hij daarentegen ‘zijn’ Jezus, een Jezus die ontdaan is van alle bovennatuurlijke elementen en theologische versieringen. Daarbij deconstrueert hij specifieke religieuze interpretaties, maar tegelijkertijd reprodu-

³² Deze scenes doen denken aan films zoals *The Exorcist* (1973) waarin een jong meisje bezeten is door de duivel en als gevolg daarvan met een andere stem de meest gore taal uitkraamt. Zie verder Nikolas Schreck, *The Satanic Screen: An Illustrated History to the Devil in Cinema 1896-1999* (Creation Cinema Collection 17; n.p.: Creation Books, 2001), 168-172. Benedetta is een omkering van dit genre, voor zover zij optreedt als iemand die bezeten is door Jezus.



Paul Verhoeven (Interview DVD *Benedetta*, 2021)

ceert hij ook representaties van Jezus die diepgeworteld zijn in de christelijke traditie. In de film is dat het geval met de Jezus in de visioenen van *Benedetta*, in zijn boek met zijn interpretatie van de historische Jezus, die geïnformeerd is door de zoektocht naar de historische Jezus van het *Jesus Seminar*. Zodoende bouwt Verhoevens alternatieve Jezus een brug tussen beide. Uiteindelijk is zijn ethische Jezus net zo goed een product van de kerk als de voorstellingen die hij verwierpt in zijn boek, ondanks zijn claim dat zijn Jezus correcter is dan “hun Jezus.”³³

Religie en eigentijdse kunst

Tot slot wil ik bekijken wat deze casus ons bijbrengt over de relatie tussen religie en eigentijdse kunst. Ik zal dit doen aan de hand van drie observaties: over religie, over de relatie tussen religie en kunst, en over kunst als creatie.

33 In een interview op de DVD met de film zegt Verhoeven daarover het volgende: “If I would ever make a movie about Jesus, what I still want to do, I would call it ‘my Jesus’. It is my view on Jesus. And everybody has his own vision of Jesus, included the Church. And everybody has a right to believe of course what he wants to believe... But I think that *my* Jesus is more correct than *their* Jesus.”

Verhoevens afscheid van het geloof laat zich volgens mij lezen tegen de achtergrond van bredere maatschappelijke ontwikkelingen die in Nederland hebben plaatsgevonden in de loop van de twintigste eeuw. Daartoe behoort de herverkaveling van het religieuze landschap onder invloed van secularisatieprocessen. Was er in de eerste helft van de twintigste eeuw nog sprake van “soliede kerkgemeenschappen”,³⁴ in de tweede helft van diezelfde eeuw komt een proces van de-institutionalisering op gang met een gestage daling van het kerkbezoek tot gevolg.³⁵ Dit gaat gepaard met een proces van ontzuiling. Cruciaal in dat verband zijn met name de jaren zeventig en tachtig.³⁶ Het afbrokkelen van de kerkelijke instituties betekent overigens niet noodzakelijk dat elke vorm van geloof wordt afgezworen. In *God in Nederland 1966-2015* is in dat verband sprake van “ongebonden gelovigen” en “ongebonden spirituelen.”³⁷ Deze categorieën zijn op Verhoeven echter niet van toepassing. Er bestaat voor hem een tweespalt tussen het religieuze dat hij associeert met de krachten van het onderbewuste enerzijds en het rationele bewustzijn anderzijds. “Kort gezegd: ik zou wel willen geloven, maar rationeel kán ik het niet.”³⁸ Dat betekent overigens niet dat religie hem verder niet meer interesseert, maar het duurt wel tot de jaren tachtig en met name zijn verblijf in Amerika, voor hij zich daar terug in kan gaan verdiepen. Verhoevens associatie van het religieuze met het irrationele is echter wel representatief voor het wijdverspreide idee dat geloof en wetenschap met elkaar op gespannen voet staan. Een erfenis van het Verlichtingsdenken is de overtuiging dat wetenschappelijke vooruitgang ervoor zal zorgen dat religie gedoemd is om te verdwijnen. Herman Paul noemt deze opvatting van secularisatie een “cliché of standaardbeeld over religie in moderniserende samenlevingen.”³⁹

Dit brengt mij tot mijn tweede observatie, over de relatie tussen religie en kunst. Verhoevens ervaringen zijn van cruciaal belang voor de manier waarop hij vervolgens de werkelijkheid benadert in zijn films. Verhoeven zegt hierover:

34 Cornelis N. de Groot, *The Liquidation of the Church* (New York, Routledge, 2017), 20-21.

35 Dit blijkt onder andere uit de verschillende onderzoeken naar God in Nederland, waarvan het meest recente in 2016 is verschenen. Zie verder: Taede A. Smedes, *God, iets of niets? De postseculiere maatschappij tussen ‘geloof’ en ‘ongeloof’* (Amsterdam: AUP, 2016), 48-51 en meer recent: <https://nos.nl/artikel/2457344-ontkerkelijk-zet-door-bijna-zes-op-tien-nederlanders-niet-religieus> (geraadpleegd op 24-02-24).

36 Grace Davie, *The Sociology of Religion: A Critical Agenda* (Los Angeles: Sage, 2013), 178-179.

37 Smedes, *God, iets of niets?*, 51-55.

38 Verhoeven, *Jezus van Nazaret*, 22.

39 Herman Paul, *Secularisatie: Een kleine geschiedenis van een groot verhaal* (Amsterdam: AUP, 2017), 9.

“Het effect op mijn werk is geweest dat ik juist zo ‘fel-realistisch’ ben gaan filmen. Mijn films werden voor mij een anker in de werkelijkheid.”⁴⁰ *Benedetta* en zijn Jezusboek zijn daar eveneens voorbeelden van. In zijn boek geeft hij aan dat “die, zeg maar, simplistische aanpak van mij – van: dit kan! En: dat kan niet! – alles te maken heeft met mijn omarmen van de zichtbare werkelijkheid, én de angst voor het onbenoembare.”⁴¹

Deze keuze voor de zichtbare werkelijkheid doet evenwel niets af aan zijn religieuze interesse en geletterdheid. Verhoeven is vertrouwd met de Bijbel en heeft zich twintig jaar verdiept in de zoektocht naar de historische Jezus om een realistische film over hem te kunnen maken. “Wellicht ben ik wel de aangevoerde persoon om zo’n film te maken, geen scenarioschrijver of regisseur is zo gek geweest om de materie zo uitgebreid te bestuderen.”⁴² Met zijn boek mengt Verhoeven zich evenwel niet alleen in het bredere debat over de historische Jezus, maar hij illustreert zo ook de doorwerking van de Bijbel in de Westerse cultuur.

Zijn belangstelling voor geschiedenis en de rol die religie daarin speelt blijkt ook uit *Benedetta*. Wat hem met name aansprak in het boek van Brown was de combinatie van seksualiteit en macht.⁴³ Dat het hier om een lesbische relatie in een nonnenklooster gaat is echter niet onbelangrijk. Daarmee positioneert Verhoeven zijn film in de bredere context van films waarin de rooms-katholieke kerk een belangrijke rol speelt. Niet toevallig krijgt de figuur van Maria een centrale plaats in *Benedetta*. De katholieke kerk met zijn rijke iconografische traditie en rituelen spreekt immers tot de verbeelding en vormt dan ook een uitgebreide bron van inspiratie voor de filmwereld.⁴⁴ Een sub-genre daarvan zijn films waarin met name nonnen een belangrijke rol spelen, denk bijvoorbeeld aan *Dead Man Walking* (1995) of de film *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen* (2009) van Margarethe von Trotta. Een aparte plaats wordt in dit genre ingenomen door de *nun exploitation films*, waarin nonnen op een milde tot pornografische manier geseksualiseerd worden. Alhoewel deze films over de hele wereld worden gemaakt, kende het genre een hoogtepunt in het Italië

40 Verhoeven, Jezus van Nazaret, 22.

41 Verhoeven, Jezus van Nazaret, 22.

42 Verhoeven, Jezus van Nazaret, 39.

43 Interview op DVD.

44 Zie bijv. Colleen McDannell (ed.), *Catholics in the Movies* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

van de jaren zeventig. Pier Paolo Pasolini’s *Il Decameron* (1971) en Ken Russells film *The Devils* (1971) vormden daartoe een belangrijke aanzet. Een andere bron van inspiratie was het verhaal over de non van Monza, dat zich afspeelt in de zeventiende eeuw en tot in de jaren tachtig werd verfilmd.⁴⁵ Zowel dat verhaal als Russells film gaan over een heteroseksuele relatie, maar hebben met Verhoevens film gemeen dat het om een historisch drama gaat waarin de seksuele relatie van een non centraal staat.

Mijn derde observatie betreft kunst als de schepping van iets nieuws. Kunst houdt zich tot datgene wat er al was, of het nu ruwe materie betreft of andere kunstwerken, tradities of visies en meestal een combinatie daarvan, een creatieve reconfiguratie van elementen die resulteert in een spel van herkenning en vervreemding. Dat is ook het geval met het werk van Verhoeven. Hij put daarvoor uit het cultureel reservoir van teksten en beelden die hem bekend zijn. De Bijbel maakt daar deel van uit, maar ook de teksten en literatuur die een rol spelen in het onderzoek naar het leven van Jezus, het Boliviaanse dagboek van Che Guevarra, het werk van Judith Brown en Gerard Reve, visuele kunst zoals die uit het werk van Hildegard von Bingen, voorstellingen van Jezus in de christelijke kunst en devotie, Jezus films en nog veel meer andere films, inclusief die van hemzelf. Het zijn evenzovele betekenislagen die in zijn werk aanwezig zijn. Religie maakt daar deel van uit. Verhoevens Jezus is daar een voorbeeld van, zowel zijn historische Jezus als zijn verbeelding van Jezus in *Benedetta*.⁴⁶

45 Cf. Tamao Nakahara, “Barred Nuns: Italian Nunsploitation Films,” in Ernest Mathijs and Xavier Mendik (eds.), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945* (London: Wallflower Press, 2004), 124-133.

46 Met dank aan mijn collega’s van het onderzoeksproject *Dutch Art & Religion* en van *Studiosorum Novi Testamenti Conventus* voor hun feedback en suggesties.

RELIGIE IN KLANK: JOEP FRANSSENS EN ZIJN ‘HARMONY OF THE SPHERES’

Martin Hoondert en Nataliia Vdovychenko

Inleiding

In een programmatisch artikel uit 2012 brak de religiewetenschapper Rosalind Hackett een lans voor een “more sonically aware religious studies”. Naar haar idee mag ‘the sound of the sacred’ niet ontbreken in religiewetenschappelijk onderzoek.¹ Isabel Laack, gespecialiseerd in de esthetiek van religie, schreef het lemma ‘muziek’ in het *Vocabulary for the Study of Religion* waarin ze niet alleen aandacht besteedt aan het gebruik van muziek in verschillende religieuze tradities en aan verwijzingen naar religieuze thema’s in populaire en klassieke muziek, maar ook aan de relevantie van muziek voor individuele religiositeit.²

In een boek waarin religie gethematiseerd wordt door contemporaine kunstpraktijken te analyseren, mag muziek niet ontbreken. Een snelle blik door alle tijden en culturen heen leert ons al dat muziek en religie altijd een innige re-

¹ Rosalind I. J. Hackett, “Sound, Music, and the Study of Religion,” *Temenos* 48.1 (2012): 11-27, 11.

² Isabel Laack, “Music,” in *Vocabulary for the Study of Religions*, ed. Kocku von Stuckrad en Robert Segal (Leiden: Brill, 2015), 486-493.

latie hebben gehad.³ In de westerse cultuur is de scheidslijn tussen religieuze muziek enerzijds en niet-religieuze of seculiere muziek anderzijds sinds de 19^e eeuw vervaagd. Kan niet elke muziek als heilig, spiritueel of religieus ervaren worden?⁴ In Duitsland kwam in de negentiende eeuw het concept ‘Kunstreligion’ op, dat wil zeggen: kunst als religie. Kunst, en dan met name muziek, werd beschouwd als een *ecclesia invisibilis*, een onzichtbare kerk.⁵ Ook voor de muziek van de twintigste en eenentwintigste eeuw wijzen Robert Sholl en Sander van Maas erop dat de grenzen tussen het religieuze en het seculiere poreus zijn geworden. Vanuit musicologisch en cultureel perspectief bespreken zij de opkomst van spiritualiteit in, of als onderdeel van, hedendaagse muziek in de late twintigste eeuw.⁶ In de inleiding van hun boek verwijzen ze voor de positionering van hedendaagse spirituele muziek onder andere naar Charles Taylor, Gianni Vattimo en Jean-Luc Marion. En zij stellen de vraag: wanneer is muziek eigenlijk ‘spiritueel’ te noemen? “Defining a contemporary spiritual music as secular, therefore, may be just as problematic as defining it as sacred.”⁷ Zij beschouwen hedendaagse spirituele muziek als een ‘open laboratorium’ waar componisten vragen kunnen stellen over zichzelf of het bestaan als zodanig.

Zoals gezegd, staat muziek in deze bijdrage centraal. Startpunt van de zoektocht naar de relatie tussen religie, spiritualiteit, seculariteit en muziek zijn de composities van de Nederlandse componist Joep Franssens (* 1955). In Nederland neemt hij een enigszins uitzonderlijke positie in. Lange tijd werden zijn composities niet of nauwelijks serieus genomen en werd hij als componist genegeerd door zijn collega-componisten. Zijn muziek werd als ‘ouderwets’, ‘te mooi’ en ‘te tonaal’ bestempeld. De journalist Mark van de Voort schreef in 2009 in het *Brabants Dagblad*:

Joep Franssens heeft een lange weg afgelegd. Landelijke subsidiestromen werden stopgezet omdat zijn muziek volgens de commissies niet

aan de ‘moderne muziek maatstaven’ voldeed. ‘Te welluidend’ of ‘te publieksgericht’ luidden (...) de oordelen.⁸

Pas rond het jaar 2000 zien we dat de waardering voor het werk van Franssens verandert. Zijn muziek wordt als het ware ontdekt. Dit geldt met name voor de compositie *Harmony of the Spheres*. Buiten Nederland is dit *magnum opus* meerdere keren uitgevoerd en de opname die op YouTube te vinden is, wordt door vele luisteraars gewaardeerd. De toenemende belangstelling voor het werk van Franssens past bij de populariteit van componisten als Arvo Pärt, John Tavener, Peteris Vasks en Henryk Gorecki – componisten die vaak samengevat worden onder de noemer ‘New Spirituality’.⁹

Het feit dat de muziek van Joep Franssens lange tijd onbekend was bij het publiek en werd genegeerd door subsidieverstrekkers en collega-componisten, kunnen we wellicht zien als een teken van het ongemak ten aanzien van religie in Nederland in de tweede helft van de twintigste eeuw. De kentering rond het jaar 2000 laat zien dat de belangstelling, of wellicht zelfs het verlangen naar religie niet geheel is verdwenen.¹⁰ Voor zowel de componist als zijn fans lijkt zijn muziek een deur te openen naar religie, naar het religieuze of spirituele. Voorzichtiger uitgedrukt: luisteraars beschrijven hun ervaringen met de muziek van Franssens en verwante componisten vaak met woorden die afkomstig zijn uit het vocabulaire dat we kennen van religie en spiritualiteit. Franssens’ oprechte zoektocht naar spiritualiteit en diepgang laat zien dat andere vormen van religie worden gezocht en gevonden, voorbij de cultureel ingebedde en institutionele vormen.

Om de relatie tussen Franssens’ muziek en religie te begrijpen, zullen we gebruik maken van zowel horizontale als verticale opvattingen van transcendentie. De uitvoering van Franssens’ composities is een uitnodiging om te verdwa-

3 Guy L. Beck, *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2006); Lawrence Eugene Sullivan, *Enchanting Powers: Music in the World’s Religions* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997).
 4 Martin Hoondert, Anje de Heer en Jan D. van Laar, *Elke muziek heeft haar hemel: de religieuze betekenis van muziek* (Budel: Damon, 2009).
 5 Sabine Koch, “Mendelssohn’s Difference in Faith: Rethinking Kunstreligion in the Context of His Compositional Aesthetics,” in *Rethinking Mendelssohn*, ed. Benedict Taylor (Oxford University Press, 2020), 311-329.
 6 Robert Sholl en Sander van Maas, *Contemporary Music and Spirituality* (London: Routledge, 2017).
 7 Sholl and Maas, *Contemporary Music and Spirituality*, 8.

8 Mark van de Voort, “Op zoek naar de overgave van Bach,” *Brabants Dagblad*, 31 maart 2009.
 9 M. Cizmiciu, “Transcending the Icon: Spirituality and Postmodernism in Arvo Pärt’s Tabula Rasa and Spiegel im Spiegel,” *Twentieth-Century Music* 5.1 (2008): 45-78, <https://doi.org/10.1017/S1478572208000601>.
 10 Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking Spirituality through Music* (Aldershot: Ashgate, 2008).
 10 Ernst Hirsch Ballin en Gerard Rouwhorst, *Religie achter de voordeur vandaan? Referaten gehouden tijdens het zestigjarig jubileum van de Katholieke Raad voor Kerk en Jodendom* (Heeswijk: Berne Media, 2013). Yvonne Zonderop, *Ongehoord: over de verrassende comeback van religie* (Amsterdam: Prometheus, 2018).

len in muziek.¹¹ Hoe kunnen we deze ervaring begrijpen in relatie tot religie? Een mogelijk antwoord is te vinden in het concept ‘transversaliteit’ (een concept dat we ontleen aan Calvin Schrag), waarin een non-dualistische benadering van transcendentie wordt gepromoot. Een ander mogelijk antwoord, vanuit de benadering van rituele studies, is te vinden in het concept van performativiteit dat aangeeft dat muziek inwerkt op de luisteraar, niet op cognitief niveau, maar via het lichaam.

De opzet van onze bijdrage is als volgt. Ten eerste stellen we Joep Franssens en zijn oeuvre voor. We besteden met name aandacht aan zijn uitspraken in interviews over de spiritualiteit van zijn muziek. Ten tweede bespreken we de compositie *Harmony of the Spheres*. In dit deel van onze bijdrage zullen we twee verschillende benaderingen gebruiken. In de eerste ronde maken we een analyse van de partituur. In de tweede analyseronde gaan we in op commentaren van luisteraars zoals gevonden op YouTube.¹² In het derde en laatste deel van deze bijdrage reflecteren we op de status van religie, uiteraard met Franssens’ oeuvre als uitgangspunt.

Joep Franssens en zijn houding ten aanzien van religie

Joep Franssens (1955) studeerde compositie aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en vervolgde zijn studie aan het Rotterdams Conservatorium. In 1988 sloot hij zijn studieperiode af met de Compositieprijs.¹³ Door de zoektocht naar een eigen stijl bleef Franssens jarenlang een buitenbeentje in de muziekwereld.¹⁴ Het begin van de 21^{ste} eeuw was een keerpunt in zijn componistenleven. In een artikel in *Vrij Nederland* lezen we:

Als conservatoriumstudent vertrok Joep Franssens bij leermeester Louis Andriessen, omdat hij niet kon werken volgens de dogma’s van de moderne muziek, waarin vooral het zoeken naar de juiste dissonanten

11 Martin Hoondert, “Musical Religiosity,” *Temenos* 51.1 (2015): 123-136. Hoondert, de Heer en Van Laar, *Elke muziek heeft haar hemel*.

12 Deze tweede analyseronde werd gedaan door Nataliia Vdovychenko, alle andere delen zijn geschreven door Martin Hoondert, die de eindverantwoordelijkheid draagt voor deze bijdrage.

13 Informatie afkomstig van de website van Donemus, zie <https://webshop.donemus.com/action/front/composer/Franssens%2C+Joep> (geraadpleegd op 15 januari 2024).

14 Rokus de Groot, “Componist in Nederland tussen vrij beroep en staatsambt,” in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, ed. Louis Peter Grijp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 845-851.

belangrijk was. Franssens muziek werd ‘te welluidend’ bevonden en de braakliggende emoties van zijn spirituele muziek klonken verdacht. Het gevolg: steeds minder opdrachten en subsidies. Het wereldje van de serieuze muziek is piepklein. Eén jaar op de reservebank worden er voor je het weet twintig. En dat gaat iemand die leeft voor zijn muziek niet in de kouwe kleren zitten. Het praten erover emotioneert hem. Maar nu is het tij gekeerd. De nieuwe generatie musici, zoals de jonge pianovirtuoos Ralph van Raat, begrijpt Franssens muziek wél en zet het op zijn repertoire. Eind vorig jaar ging *Grace* in première bij de Zaterdagmatinee van het Concertgebouw (...). ‘Nu kan niemand meer om Franssens heen,’ concludeert NPS-presentator Hans Haffmans plechtig. Joep Franssens zelf kan het nog niet geloven.¹⁵

Franssens’ oeuvre omvat stukken voor verschillende kamermuziekensembles, solowerken voor piano, fluit, viool en andere instrumenten, orkestcomposities en vocale muziek. Hij oogstte lof met de vijfdelige cyclus voor koor *Harmony of the Spheres* (1994-2001, herzien in 2011), evenals met zijn orkestwerken *Sanctus* (1996-2009), *Grace* (2008), *Bridge of Dawn* (2004-2011) en een *Pianoconcert* (2015).¹⁶

In Franssens’ composities is ‘harmonie’ een sleutelwoord. Als componist ontwikkelde hij een eigen stijl, zich verzettend tegen de avant-gardemuziek die vaak dissonant en complex is. Samen met andere componisten zoekt hij naar een nieuwe eenvoud. Deze term ‘Nieuwe Eenvoud’ werd in 1977 geïntroduceerd door Wolfgang Becker als naam voor een beweging die zocht naar een andere benadering van muziek. We zien dit terug in 1978 bij een werkgroep van componisten, in het kader van een zomercursus in Darmstadt, die ernaar streefde om muziek weer in contact te brengen met het publiek waarvan de avant-garde zich had losgemaakt. Deelnemers aan deze werkgroep zochten een nieuwe muzikaliteit: romantisch, toegankelijk, met eerbied voor traditie. Andere labels die op deze beweging werden geplakt zijn: Nieuwe subjectiviteit, Nieuwe innerlijkheid, Nieuwe romantiek, Nieuwe sensualiteit, Nieuwe expressiviteit, Nieuw classicisme en Nieuwe toon.¹⁷

15 Annet Maseland, “Hoe God terugkeerde in de hedendaagse muziek,” *Vrij Nederland*, 15 augustus 2009.

16 Informatie afkomstig van de website van Franssens, zie www.joepfranssens.com (geraadpleegd op 29 januari 2024).

17 Sorana Mănălescu, “Versions of Post Avant-Garde Music,” *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts* 13(62). 1 (2020): 117-126, <https://doi.org/10.31926/but.pa.2020.13.62.1.13>.

Religiositeit

Als afgeleide van de eerder genoemde Nieuwe Eenvoud ontstond de Nieuwe Spiritualiteit, een stroming waarin eenvoud en het zoeken naar diepgang samenkomen. Internationaal wordt deze stroming geassocieerd met componisten als Arvo Pärt,¹⁸ John Tavener,¹⁹ Peteris Vasks en Henryk Gorecki.²⁰ In Nederland zijn de belangrijkste vertegenwoordigers van de Nieuwe Spiritualiteit Franssens, Daan Manneke²¹ en Coen Vermeeren. Pärt zette in de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw een streep door het modernisme, waarin complexiteit, constructivisme en klankonderzoek domineerden, en koos in plaats daarvan voor religiositeit en emotionaliteit. Dit begon met de stukken *Fratres* (1977) en *Tabula rasa* (eveneens uit 1977), waarin hij ruimte creëerde voor contemplatie. We kunnen de muziek van de componisten van de Nieuwe Spiritualiteit karakteriseren als ‘affirmatieve muziek’ met een religieuze connotatie: ze bestaat uit begrijpelijke, tonale harmonieën en wil de luisteraar niet vervreemden. Communicatie met de luisteraar staat centraal,²² binnen een denkkader dat de composities verbindt met religie of spiritualiteit. Michael van Eekeren vat de muzikale principes van de Nieuwe Spiritualiteit samen als diametraal tegenovergesteld aan die van het modernisme: herhaling en stilstand versus ontwikkelingsvorm, traditie en identificatie versus vernieuwing en experiment, communicatie versus individualisme, tonaliteit versus atonaliteit, intuïtieve eenvoud versus academische complexiteit, spiritueel verhaal (vorm + inhoud) versus rationeel abstract (vorm = inhoud).²³

Ook Joep Franssens houdt er een radicaal anti-modernistische esthetiek op na, zoals hij in een interview verklaarde: “Ik walg van de muziek van Boulez en Stockhausen, net als van de kritische, sceptische ondertoon van het modernisme. Ik ben voor *Begeisterung*, voor enthousiasme, engagement, hedonisme van mijn kant, en de overvloed en vrijgevigheid van het katholicisme.”²⁴

18 Paul Hillier, *Arvo Pärt* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1997); Andrew Shenton, ed., *The Cambridge Companion to Arvo Pärt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

19 Piers Dudgeon, *Lifting the Veil: The Biography of Sir John Tavener* (London: Portrait, 2003).

20 Adrian Thomas, *Górecki* (Oxford/New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1997).

21 Gerard van der Leeuw en Wim Arts, *Daan Manneke: Componist van de ruimte* (Breda: Van Kemenade, 2009).

22 Marcel Cobussen, “Drie Meditaties over stilte, muziek en spiritualiteit,” in *De grote stilte. Overdenkingen in filosofie, kunst en spiritualiteit*, ed. H.J.A. Hofland (Budel: Damon, 2007), 73-88.

23 Michael van Eekeren, “Nieuwe fundamenten,” *Brochure bij het Festival Nieuwe Spirituele Muziek*, maart 1999.

24 Erik Voermans, “Hemelsch,” *Het Parool*, 6 november 1999.

Uit de biografieën van de componisten van de Nieuwe Spiritualiteit blijkt dat ze zich impliciet of expliciet in een religieuze traditie plaatsen. Hun muziek is in meer of mindere mate een uiting van hun religiositeit. Joep Franssens onderscheidt zich in dit opzicht door een religieus neutrale positie in te nemen. Hij zegt: “Ik heb geen religieuze opvoeding gehad. Ik ben niet Russisch-orthodox zoals Pärt, of katholiek zoals Gorecki. Ik blijf weg van alles wat te maken heeft met de institutionalisering van religie. Maar er is iets. Er is meer dan we kunnen waarnemen.”²⁵ Hoewel Franssens geen specifieke religie aanhangt, geeft hij wel aan dat zijn muziek ‘spiritueel’ is. Sommige van zijn composities hebben titels die verwijzen naar religie, zoals *Sanctus* (1996) en *Grace* (2008). In andere composities maakt Franssens gebruik van religieuze teksten (bijv. teksten van Hildegard von Bingen in *Bridge of Dawn*, 2004-2011), filosofische teksten (bijv. Spinoza in *Harmony of the Spheres*) of teksten uit niet-westerse religieuze tradities (bijv. de Bhagavad Gita in *Bridge of Dawn*).

In verschillende interviews geeft Joep Franssens woorden aan wat hem inspireert. De natuur is een belangrijke inspiratiebron. In een interview in het *Dagblad van het Noorden* zegt Franssens:

In de natuur is alles met elkaar verbonden en gaat alles op in een stroom. De natuur is het venster op je eigen heelwording. Ik denk dat het de bedoeling van de mens is, dat je streeft naar heelheid. Dat je je beperkingen en de tekortkomingen van je eigen ego overkomt en verbinding maakt met het geheel. Van daar uit kun je verbinding maken met het universum en met je omgeving.²⁶

Franssens ziet religie niet als een institutionele macht of een bron van dogmatische kennis, maar als een middel om mensen met elkaar te verbinden. Religie is afgeleid van het Latijnse *re-ligare*, verbinden, aldus Franssens.

25 Michael van Eekeren, “Over het fenomeen nieuwe spirituele muziek,” *Brochure bij het Festival Nieuwe Spirituele Muziek*, maart 1999.

26 Job van Schaik, “De natuur als bron van spiritualiteit,” *Dagblad van het Noorden*, 26 juni 2009. Zie ook: Bas van der Putten, “De natuur is mijn spirituele leermeester,” *De Groene Amsterdammer*, 24 november 2006.

‘Harmony of the Spheres’

Harmony of the Spheres is Franssens’ meest uitgebreide koorwerk. Het bestaat uit vijf symmetrisch geordende delen, geschreven voor SSAATTBB koor met de toevoeging van een strijkorkest in deel III. Het kostte de componist zeven jaar (1994-2001) om de muziek van dit één uur durende werk te schrijven, waarbij hij gebruik maakte van teksten van de 17e-eeuwse filosoof Benedictus De Spinoza (1632-1677). Franssens legt de inhoud van *Harmony* als volgt uit:

Harmony of the Spheres geeft uitdrukking aan een holistisch wereldbeeld. De verschillende sferen van het leven kunnen met elkaar in harmonie zijn zoals de verschillende noten binnen één akkoord, en daarbij toch hun eigen individualiteit behouden. Het middendeel gaat over God. Waar mensen elkaar met oprechte vriendschap bejegenen, daar is het goddelijke aanwezig. Dat is althans hoe ik Spinoza’s teksten heb geïnterpreteerd.²⁷

In het nu volgende gebruiken we twee manieren om inzicht te krijgen in de mogelijke betekenissen van *Harmony of the Spheres*. Ten eerste gaan we in op de compositie zelf en analyseren we het werk vanuit een musicologisch perspectief, waarbij we ons laten inspireren door zowel Hackett’s als Laack’s pleidooi voor een sonisch geïnspireerde benadering van religiestudies. Inzicht krijgen in de mogelijke betekenissen van de muziek betekent bij deze eerste benadering: begrijpen wat er gebeurt in de muziek, de structuur doorzien en analyseren welke compositorische middelen de componist gebruikt om de luisteraar te engageren.²⁸

Ten tweede analyseren we *Harmony* vanuit het perspectief van de luisteraar en gaan we in op de reacties van luisteraars op YouTube, waarbij we analyseren hoe zij hun (emotionele) reacties op deze compositie verwoorden. Het zal duidelijk zijn dat de twee benaderingen nauw verwant zijn.

27 Mischa Spel, “Joep Franssens over Harmony of the Spheres,” *NRC Handelsblad*, 10 november 2002.

28 Constantijn Koopman, “Muzikale betekenis in veelvoud. Een poging tot ordening,” *Tijdschrift voor muziektheorie* 4, no. 2 (1999), 24-33.

Eerste benadering: analyse van de partituur

Harmony of the Spheres is grondig geanalyseerd door David Hobson in zijn proefschrift: *Joep Franssens’ Harmony of the Spheres: A Conductor’s Analysis* (2010).²⁹ Zoals gezegd heeft *Harmony* een symmetrische structuur. De delen I en V maken gebruik van een modulatieprincipe waarbij de kwintencirkel wordt doorlopen. De delen II en IV gebruiken slechts twee of drie modulaties, het middelste deel draait de hele tijd rond dezelfde toonsoort (drie mollen). Franssens gebruikt fragmenten uit de tekst van Spinoza’s *Ethica* (postuum gepubliceerd in 1677). De keuze van de onderwerpen of inhoud van de tekstfragmenten is in overeenstemming met de symmetrische structuur van de compositie. De tekst van de twee buitenste delen I en V beschrijft mensen en hun relaties met anderen. De delen II en IV gaan in op autonomie en vrijheid. De tekst van deel III gaat over de aard van het goddelijke. Hobson schrijft: “By juxtaposing themes of God’s nature, human nature, and human communion, the listener gains a glimpse of Spinoza through the lens of Franssens.”³⁰ Het is belangrijk op te merken dat de manier waarop de tekst in *Harmony* wordt gebruikt begrip van de tekst in de weg staat. Franssens rekt de lettergrepen van de tekst zo ver op dat afzonderlijke woorden niet meer te begrijpen zijn. Het zou kunnen dat Franssens in en door zijn compositie het idee achter de tekst verkent, maar vanuit de compositie zelf, zonder extra verduidelijking, hoort de luisteraar slechts langzaam zich ontwikkelende klanken, gezongen door een koor (met toegevoegde strijkers in deel III) zonder duidelijke betekenis als verwijzing naar realiteiten buiten de muziek. De lange duur van de compositie, de onverstaaanbaarheid van de woorden die wel gezongen worden en dus in beginsel inhoud hebben, de uitgebreide tonaliteit (die het hele universum van tonaliteiten verkent) en de langzaam voortschrijdende akkoorden leiden, of zouden kunnen leiden, tot een ervaring van ruimtelijkheid en tijdloosheid. In het boekje bij de CD van *Harmony of the Spheres*, uitgevoerd door het Nederlands Kamerkoor onder leiding van dirigent Tõnu Kaljuste staat geschreven: “Met dit ongewone werk wordt een gebied ontgonnen waar heden, verleden en toekomst geen dialectische tegenstellingen meer zijn maar verschillende ‘verdichtingen’ van een tijdloze, vormende kracht.”³¹

29 David Andrew Hobson, “Joep Franssens’ Harmony of the Spheres: A Conductor’s Analysis,” PhD thesis. Baton Rouge, La.: Louisiana State University, 2010.

30 Hobson, *Joep Franssens’ Harmony of the Spheres*, 11.

31 John Borstlap in het booklet bij de CD *Harmony of the Spheres*, uitgevoerd door het Nederlands Kamerkoor onder leiding van dirigent Tõnu Kaljuste.

Een kenmerk van *Harmony* is Franssens' gebruik van de kwintencirkel, waardoor de tonaliteit voortdurend verschuift. Door deze kwintencirkel-techniek veranderen de toonrelaties voortdurend, wat leidt tot een onmiskenbaar gevoel dat de muziek naar iets toe beweegt.³² De geëngageerde luisteraar wordt deel van deze beweging naar een onbekende toekomst. De klank zelf doet denken aan polyfone muziek uit de renaissance, zij het in een geheel nieuwe gedaante, en zou als zodanig religieuze connotaties kunnen oproepen bij de luisteraar.

Tweede benadering: ervaringen van luisteraars

De uitvoering van *Harmony of the Spheres* is in 2012 geplaatst op het YouTube-kanaal 'Dutch Composers', een kanaal met ruim 900.000 abonnees (februari 2024). De video bevat de volledige cyclus van vijf delen, uitgevoerd door het Nederlands Kamerkoor met Tõnu Kaljuste als dirigent bij Tallinn Chamber Orchestra.³³ Deze uitvoering is opgenomen in 2002 en gepubliceerd op 21 november 2012. De video heeft 746.919 weergaven op 10 februari 2024 en een totaal aantal van 433 reacties op deze datum. Voor deze bijdrage zijn de 122 top-rated reacties geanalyseerd, dat wil zeggen de reacties met de meeste *likes* (ook aangeduid als *upvotes*).

De commentaarsectie onder de video bevat een breed scala aan waarderende reacties, *likes* en commentaren. De digitale omgeving van YouTube blijkt een plaats te zijn voor liefhebbers van de muziek van Franssens; zij uiten er hun bewondering en waardering voor zijn muziek en tonen er hun kennis en expertise als het gaat om duiding en analyse. Het aantal *upvotes* per reactie varieert van 0 tot 102. Er is een hoge mate van interactie tussen de gebruikers in de commentaarsectie, een teken van de onderlinge verbondenheid en gedeelde waardering voor het stuk.

Uit de commentaren blijkt dat de bewondering voor *Harmony of the Spheres* voorbij de landsgrenzen van de componist gaat. Onder de video vinden we reacties in onder meer het Engels, Russisch, Spaans, Duits, Nederlands, Portugees, Hongaars, Italiaans, Pools en Frans. De taalkundige verscheidenheid,

³² Hobson, "Joep Franssens' *Harmony of the Spheres*", 44.

³³ Zie <https://www.youtube.com/watch?v=wLkmMEEiNBk>.

evenals de *upvotes* op de commentaren geschreven in verschillende talen, tonen de internationale diversiteit van het publiek dat door de video wordt aangetrokken.

In termen van data-analyse geeft de huidige set die voor dit onderzoek is verzameld een goed beeld van Franssens' publiek.³⁴ Zowel het aantal commentaren als hun internationale spreiding geven inzicht in de ervaringen die deze digitale registratie van *Harmony* oproept. Op basis van de analyse van het materiaal kunnen we de ervaringen van de luisteraars indelen in enkele categorieën. Criteria voor de indeling zijn onder meer een verwijzing naar de componist, naar andere luisteraars, naar zichzelf, God of het YouTube-kanaal. Stilistisch gezien bevatten veel van de reacties uitroepetekens, hoofdletters, korte zinnen zoals 'Wow!', of 'Bedankt!', en links naar het specifieke moment in de video waarnaar de luisteraar in het commentaar verwijst. In totaal identificeerden we persoonlijke (51), esthetische (86), religieuze (39), emotionele (17), verwijzende naar de kunstenaar en/of de compositie (43), dankbare (23), inspirerende (3) en interactieve (11) commentaren.

De meeste reacties behoorden tot meerdere categorieën, bijvoorbeeld een uitgebreide opmerking zoals deze: "Klinkt erg Renaissance, maar dat doet niets af aan de opmerkelijke, sublieme schoonheid van deze cyclus. Voor het eerst gehoord en ik vind het erg mooi." Het laatste deel van dit commentaar ("voor het eerst gehoord en ik vind het erg mooi") valt in de categorie 'persoonlijk, de woorden "opmerkelijk" en "schoonheid" zijn esthetisch, een religieuze verwijzing is de aanduiding "subliem", verwijzend naar de compositie zijn de woorden "schoonheid van deze cyclus" en "klinkt erg Renaissance".

De persoonlijke commentaren beschrijven vaak de handelingen en gevoelens van de luisteraars op het moment dat ze naar Franssens' compositie luisterden. Zo deelt één van hen: "Ik ben diep ontroerd... bijna tot tranen toe geroerd". Andere voorbeelden zijn de volgende commentaren: "Ik ben sprakeloos", "Ik ben verbijsterd; tot vandaag was ik me er niet van bewust", "Ik kon gewoon

³⁴ Alle identificeerbare informatie, zoals gebruikersnamen op YouTube, profielfoto's of andere gevoelige details die de luisteraars over zichzelf deelden in het commentaargedeele, werd niet opgeslagen of gebruikt als onderdeel van dit onderzoek. De meeste voorbeelden van commentaren zijn door de eerste auteur van dit hoofdstuk vertaald in het Nederlands, in enkele gevallen is het Engels gehandhaafd.

niet stoppen met luisteren”, “Het hele werk is zeer aantrekkelijk”, en zelfs een uitgebreid commentaar als “Ik weet niet hoe ik terug moet keren naar de wereld; ik ben serieus bang om nu mijn huis te verlaten. bang dat het eerste harde onverwachte geluid dat ik hoor me een hartaanval zal bezorgen”.

Reacties met een persoonlijke uiting hebben vaak het hoogste aantal *upvotes* gekregen van andere luisteraars. Dit komt wellicht doordat zij zich kunnen verplaatsen in elkaars luisterervaringen. Als luisteraars iemand zien beschrijven wat ook zij hebben gevoeld, maken ze gebruik van de technologische mogelijkheid die YouTube biedt, een *upvote*, om te laten zien dat ze de overeenkomsten herkennen.

Reacties die gaan over esthetische ervaringen bevatten meestal trefwoorden als ‘verbazingwekkend’, ‘perfect’, ‘mooi’, ‘prachtig’ en ‘diep’ als een manier om de fascinatie van luisteraars voor het werk van Franssens uit te drukken. Sommigen beschrijven *Harmony of the Spheres* onder andere als “kleur en geluid die samensmelten tot een nieuw concept” en “de compositie die glinstert van charme en schoonheid”.

Religieuze reacties werden gecategoriseerd op basis van het feit of luisteraars verwijzen naar de Bijbel en spirituele ervaringen. Zij noemen onder meer engelen, de dimensies waar het stuk hen naartoe brengt, spirituele omzwervingen, de ziel, God en het sublieme karakter van de muziek. Een van de commentaren met een totaal van vijf *upvotes* spreekt in religieuze termen over de muziek, als een soort ‘openbaring’. We citeren het volledige commentaar in de oorspronkelijke taal, het Engels:

About a month ago I was woken up by a beautiful sound that sounded far away. I first thought (its angels singing) but it was just like this but I do remember hearing harps. I had to look it up come to find out Music of The Spheres. I am so grateful that God gave me the chance to listen to the natural beauty at least once in my lifetime. And thank you for making this to remind me of how beautiful God is.

Een andere luisteraar voegt eraan toe dat het stuk in feite “goddelijke kunst” is en “het is alsof je een soort hemel binnengaat waar alle helden naartoe gaan als ze sterven”. Luisteraars verwijzen naar fundamentele, existentiële vragen: “Echt doordringen tot de kern van wat het is om mens te zijn, of niet-mens” of ze maken gebruik van metaforen die verwijzen naar tijd en ruimte: “alsof ik getransporteerd werd in een kosmische sfeer van uitvinding en nostalgie” (in het Engels staat er: “...a cosmic vapor of invention and nostalgia”). Spirituele ervaringen worden als volgt verwoord: luisteraars noemen de compositie “een waar wonder”, “sublieme vrede”, “een stuk dat onderdak biedt”, “subliem”, of ze verwijzen naar “een speciaal diep gevoel”, “deze mystieke muziek”, en “etherische spirituele muziek om de ziel te kalmeren”. Sommige reacties onder de video geven aan dat de muziek inspiratie geeft. Behalve simpelweg “geïnspireerd voelen”, gaan verschillende luisteraars nog een stapje verder door de ervaring te beschrijven als inspirerend voor “hoop te midden van chaos en lawaai”.

Emotionele commentaren gaan over hoe bepaalde luisteraars zich voelen terwijl ze naar het stuk luisteren. Ze drukken uitgebreid hun fascinatie uit door zowel metaforisch als direct hun toestand te beschrijven. Zo verklaren sommige commentatoren dat ze “bijna tot tranen toe geroerd” waren, of “*Harmony of the Spheres* - geschreven voor de harten blijkbaar”. Luisteraars uiten hun waardering voor de muziek door te zeggen “love it”, “wow!”, “love this!”, en “I am excited”. Uitroeptekens en hoofdletters worden vaak gebruikt in deze categorie om positieve emoties weer te geven.

Sommige luisteraars delen hun min of meer specialistische kennis over het stuk of de componist in de commentaren: “het einde van deel 3 is absoluut perfect”, “belangrijke minimalistische componist, blij dat Tonu Kaljuste Franssens muziek heeft ontdekt, perfect voor het ECM-label”, “het vierde deel is mijn favoriet van alle vijf de ongebeide delen”. Door te verwijzen naar een specifiek deel van de muziek geven deze luisteraars aan dat ze kennis hebben van het stuk, in tegenstelling tot anderen die het stuk wellicht ontdekt hebben dankzij het algoritme van YouTube.

Een ander kenmerk van deze categorie commentaren is dat luisteraars proberen hun ervaring met de klank te relateren aan andere muziek: “Klinkt erg Re-

naissance”, “Ik leg dit stuk naast ‘Te Deum’ en ‘De Profundis’ van Arvo Part op mijn stapel van favoriete koormuziek. Ik vind het spannend om te denken aan al het werk van Franssens dat mij nog versteld kan doen staan”, “De componist zinspeelt op het hoofdthema van Stravinsky’s *Sacre du Printemps*”, “elementen van middeleeuwse koormuziek”. De luisteraars die reageren met dit soort commentaren laten zien dat ze kennis hebben van de klassieke muziek, zoals ook deze commentator: “gregoriaans van de toekomst. Vivaldi componeerde een stuk dat vooruitliep op minimalisten”.

Enkele commentaren richten zich tot Franssens persoonlijk: “Joep, dit is een juweel van een compositie”, “Joep, ik ben zo blij om al die enthousiaste fans van jou te lezen”. Anderen verwijzen naar het muzikale talent van de componist: “Wat een geschenk heb je ons gestuurd Joep Franssens”, “Franssens muziek laat je zien wat je hoort”, “Deze muziek van Franssens is een schuilplaats van vrede”. Deze commentaren die verwijzen naar de componist creëren een parasociale relatie met Franssens door de waarderende erkenning van zijn talent.

In de interactieve reacties begroeten luisteraars elkaar, plaatsen ze vragen onder de video en delen ze hun favoriete momenten uit Franssens’ stuk met andere gebruikers. Enkele van de vragen die in het commentaargedeele worden gesteld zijn: “Kan iemand me vertellen hoe ik zijn naam fonetisch kan uitspreken?”, “Wat betekent *Harmony of the Spheres*? Weet iemand hoe hij dit heeft bedacht?”, en “Is er iemand die misschien *lossless audio* van dit geweldige werk met mij kan delen? Zou zeer gewaardeerd worden”. De aanduidingen van favoriete momenten verwijzen naar specifieke momenten in de compositie, zoals: “40:55 complete schoonheid” of “Luister vanaf 4:36”. De commentaren in deze categorie zijn het meest dynamisch: gebruikers reageren op elkaar en wisselen informatie uit.

Over het geheel genomen blijkt de commentaarsectie op YouTube van Franssens’ *Harmony of the Spheres* ruimte te bieden voor een diverse, interactieve gemeenschap met veel gevoel voor schoonheid en spiritualiteit. Verenigd door de waardering voor het stuk, wisselen luisteraars hun ervaringen met de muziek op een persoonlijke manier uit door uitgebreid hun gevoelens, meningen en

bewondering te beschrijven. Andere luisteraars nemen deel aan deze dynamische uitwisseling van ervaringen en informatie door het beschrijven van religieuze en artistieke referenties die andere luisteraars, op hun beurt, kunnen verrijken bij het luisteren naar *Harmony*.

Reflectie: een muzikaal begrip van religie

Zowel de toenemende waardering voor Franssens’ muziek als zijn anti-modernistische componeerstijl, en de bewust gezochte verkenning van spirituele, kosmische dimensies van het bestaan, die door zijn fans wordt herkend en gewaardeerd, leiden tot een nieuw begrip van religie in de eenentwintigste eeuw en van de relatie tussen kunst en religie. We kunnen stellen dat kunst tegenwoordig niet in dienst staat van religie, maar wel en nog steeds toegang biedt tot expliciete en impliciete ervaringen van het religieuze en wellicht zelf een vorm van religie is geworden. Vanuit een muzikaal-analytisch perspectief zullen we twee elementen belichten: identificatie en performativiteit. Vervolgens reflecteren we op de aanwijzingen in de richting van het religieuze die muziek ons geeft vanuit de notie van ‘transcendentie’.

Identificatie en performativiteit: een nieuwe epistemologie

Zoals gezegd is een van de doelen of gewenste resultaten van de anti-modernistische stijl van componeren: communicatie met de luisteraar. Franssens componeert muziek die nieuw en tegelijkertijd vertrouwd is, en als zodanig keert hij zich tegen de ervaringen van vervreemding en onbegrip die veel composities van tijdgenoten oproepen. Uit de analyse van de commentaren bij de YouTube-video van *Harmony of the Spheres* blijkt dat luisteraars zich identificeren met zijn muziek en dat deze identificatie voor sommigen van hen leidt tot diepe, existentiële ervaringen. De filosoof Erik Heijerman duidt dit type ervaring als volgt:

Die identificatie kan zo volledig zijn dat de grenzen tussen ons en de muziek kunnen verdwijnen. Dan verliezen we onszelf in de muziek, en lijkt zij ons te confronteren met een andere wereld waarin we volledig

kunnen opgaan. Dat is een ervaring van transcendentie, van een opgaan in iets dat ons als eindige wezens overstijgt. Het verlangen ons eigen ik te overstijgen is een van de oerthema's van het leven. Muziek levert daar een mogelijkheid voor.³⁵

De identificatie met de muziek hangt nauw samen met de performativiteit van de muziek, of, anders gezegd, kan worden uitgelegd aan de hand van het concept performativiteit waarin de rol van het lichaam en de zintuigen centraal staat.³⁶ Marcel Cobussen, gespecialiseerd in auditieve cultuur en muziekfilosofie, maakt een onderscheid tussen cognitief luisteren naar een compositie enerzijds, waarbij interpretatie en het vinden van betekenissen buiten de muziek zelf centraal staan, en luisteren naar muziek als “een gebeurtenis die mijn lichaam aangrijpt” anderzijds.³⁷ Door de analyse van de muzikale structuur van *Harmony* hebben we gezien dat Franssens een soort ruimtelijkheid en tijdloosheid realiseert. Dit nodigt de luisteraar uit om bij de muziek te blijven. Dat wat de compositie wil meedelen (in het Engels spreken we van ‘the aboutness of the composition’) ligt niet buiten de muziek, maar is de materialiteit van de muziek zelf. Met andere woorden: de muziek re-presenteert niet, maar presenteert. Deze presentie of aanwezigheid wordt door Rokus de Groot aangeduid als onmiddellijkheid. “Muziek blijkt de sensatie mogelijk te maken van de onmiddellijkheid van aanwezig zijn”.³⁸ Cobussen noemt deze ontmoeting met muziek ‘spiritueel’: het is een ervaring van de materialiteit van de muziek met je lichaam en zintuigen, een ontmoeting die plaatsvindt voorbij (of voor) reflectie, structurering, interpretatie, en leidt tot deconstructie van de tegenstelling tussen subject en object.³⁹ De belichaamde, fysieke ervaring van de muziek leidt tot een sterke focus op de muziek zelf. Vanuit een psychologisch perspectief zouden we dit een staat van ‘flow’ kunnen noemen, waarin je maar één ding kunt doen, en dat is luisteren. De psycholoog William James (1842-1910), grondlegger van de transpersoonlijke psychologie, spreekt van een eenheidservaring, een ervaring van eenheid met de omgeving, andere mensen en

35 Erik Heijerman, “Muziek, taal en betekenis,” in *Elke muziek heeft haar hemel. De religieuze betekenis van muziek*, ed. Martin Hoondert, Anje de Heer en Jan D. van Laar (Budel: Damon, 2009), 17-45, 45.

36 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London; New York: Routledge, 2008).

37 Cobussen, *Thresholds: Rethinking Spirituality through Music*, 130.

38 Rokus de Groot, ‘Oorspronkelijkheid’ in muziek (Amsterdam: Vossiuspers UvA, 2003), 18.

39 Cobussen, *Thresholds: Rethinking Spirituality through Music*, 133.

het universum,⁴⁰ ervaringen die we herkennen in de reacties van luisteraars in de commentaren op YouTube.

De Canadese liturgiste en muzikante Becca Whitla pleit voor een nieuwe epistemologie in relatie tot zingen, musiceren en luisteren naar muziek, een andere manier van weten die zij aanduidt als ‘sentipensar’, dat wil zeggen: een denken dat gevoeld wordt.⁴¹ In relatie tot muziek kunnen we naar deze epistemologie verwijzen als ‘acoustemologie’: een manier om realiteiten (epistemologie) te leren kennen via geluid (akoestiek). De emotionele en spirituele reacties op de YouTube-video getuigen van de relevantie van het ‘sentipensar’, aangezien de emotionele uitroepen vaak worden gecombineerd met verwijzingen naar spirituele begrippen. De belichaamde ervaring om bij de muziek te zijn en ondergedompeld te worden in *Harmony of the Spheres* wordt door veel luisteraars uitgedrukt in religieuze of naar-religie-verwijzende taal.

Transversaliteit en gemeenschap

Wat kunnen we uit de muziek van Joep Franssens opmaken over religie in de Nederlandse cultuur? Naar onze mening komen er twee elementen naar voren uit de analyse van *Harmony* en de reacties van luisteraars daarop. Een eerste observatie is de levendige gemeenschap van luisteraars, zichtbaar en traceerbaar in de commentaren gerelateerd aan de uitvoering op YouTube. Zoals gezegd delen individuen religieuze en artistieke verwijzingen die anderen kunnen oppikken. Het opbouwen van een gemeenschap door luisteraars in de commentaarsectie is duidelijk zichtbaar door actieve samenwerking, reacties, likes en upvotes. De digitale ruimte van YouTube faciliteert een gemeenschap met een gedeelde interesse en functioneert als ‘affinity space’, een concept van James Paul Gee.⁴² In de commentaren herkennen we de Durkheimiaanse emotionele opwindings,⁴³ maar op een totaal nieuwe manier, in een nieuwe ruimte en zonder de belichaamde co-presentie van alle deelnemers. Maar het emotione-

40 Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000); Richard Shusterman, *Aesthetic Experience and Somaesthetics* (Leiden: Brill, 2018).

41 Becca Whitla, “Singing as Un Saber Del Sur, or Another Way of Knowing,” *Toronto Journal of Theology* 32.3 (2017): 289-294, <https://doi.org/10.3138/tjt.2017-0150>.

42 James Paul Gee, *Situated Language and Learning: A Critique of Traditional Schooling*, Literacies (New York: Routledge, 2004); James Paul Gee and Elisabeth Hayes, *Language and Learning in the Digital Age* (Abingdon: Routledge, 2011).

43 Randall Collins, *Interaction Ritual Chains* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004).

le enthousiasme als zodanig is een belichaamde, performatieve en voor veel luisteraars transformatieve ervaring. Naar onze mening is het verschil met een religieuze gemeenschap, verzameld op één plek zoals in een kerk, niet zo groot als het op het eerste gezicht lijkt.

Een tweede observatie begint met de belichaamde ervaring van de materialiteit van de muziek. In de analyse van de partituur hebben we geprobeerd aan te geven hoe de materialiteit van *Harmony of the Spheres* leidt, of kan leiden, tot een ervaring van ruimtelijkheid en tijdloosheid. Veel luisteraars, zo blijkt, verbinden deze luisterervaring met religieuze connotaties, of gebruiken in ieder geval religieuze taal om de luisterervaring te duiden. De meeslepende ervaring van de muziek leidt de luisteraar naar een transpersoonlijke ervaring, een ervaring die voorbij het zelf reikt. Het lijkt erop dat in de luisterervaring de scheiding tussen immanentie en transcendentie wordt opgeheven, de horizontale en verticale dimensies vloeien in elkaar over. Calvin Schrag vat dit samen in het concept ‘transversaliteit’ waarin de ruimtelijke metaforen van verticaliteit, gerelateerd aan transcendentie, versus horizontaliteit, gerelateerd aan immanentie, worden verlaten ten gunste van een ‘diagonale oriëntatie’.⁴⁴ Schrag citeert de Duitse filosoof Martin Heidegger om deze opgaande, diagonale beweging te beschrijven:

Only from the truth of Being can the essence of the holy be thought.
Only from the essence of the holy can the essence of divinity be thought.
Only in the light of the essence of divinity can it be thought and said
what the word ‘God’ is to signify.⁴⁵

Ferdia Stone-Davis past het concept van transversaliteit toe op muziek. We citeren haar uitvoerig:

The music event relies upon the destabilization of inside and outside, involving the commingling of sound and the human body. (...) The music event is also simultaneously universal and particular (in some sense

44 Calvin O. Schrag, “Transcendence and Transversality,” in *Transcendence and Beyond: A Postmodern Inquiry*, ed. John D. Caputo and Michael J. Scanlon (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007), 204-218.

45 Schrag, “Transcendence and Transversality,” 215.

eternal and temporal), since it occurs in time but has its own time. (...) Moreover, the music event is immaterial and material: it is produced through physical means and yet when heard as music is not simply an event in physical space. It is a movement within a space of its own. (...) Music issues a call to which responses are made, forming a point of orientation and offering interconnection on the horizontal plane whilst remaining resistant to appropriation (...).⁴⁶

Joep Franssens biedt een nieuwe toegangspoort tot religie, namelijk muziek die aanzet tot luisteren en uitnodigt tot onderdompeling in de materialiteit van de muziek. Hij staat daarmee in een internationale beweging die verdieping en spiritualiteit zoekt door middel van muziek. Zijn muziek, noch de daarin gezochte spiritualiteit zijn typisch Nederland. Ook zijn fans beperken zich niet tot het Nederlands taalgebied – hij bereikt een internationaal publiek. Het feit dat zijn muziek lange tijd werd genegeerd, is wel kenmerkend voor de Nederlandse houding ten opzichte van religie. Wat bovendien opvalt, is dat Franssens zich niet tot een specifieke religieuze traditie bekennt, in tegenstelling tot collega-componisten als Pärt, Tavener en Gorecki. Hij houdt verwijzingen naar religie vaag, nergens wordt zijn compositie expliciet religieus en wellicht is dat kenmerkend voor de religiositeit in Nederland. Net zoals luisteraars meanderen van esthetische en emotionele ervaringen naar min of meer religieuze, vertegenwoordigt Franssens’ muziek een ongebonden spiritualiteit die in klank gevonden wordt.

46 Férédia J. Stone-Davis, ed., *Music and Transcendence* (Farnham: Ashgate, 2015), 4-5.

DE NEDERLANDSE PASSIE VOOR DE PASSIE: JOHANN SEBASTIAN BACHS ‘MATTHÄUS- PASSION’

Stefan Gärtner

Inleiding

Deze bijdrage is waarschijnlijk een vergissing: een stuk over de Matthäuspasion in een boek over religie en eigentijdse kunst in Nederland. Wellicht dat er nog een gaatje in deze bundel moest worden gevuld? Anders lijkt het niet logisch dat een barok-oratorium aandacht krijgt als kunstfenomeen in de late moderniteit.

Nederland heeft wel echt een passie voor deze passie.¹ Dat geldt hier meer dan in Bachs thuisland alsook in andere streken in Europa, al is de Matthäuspasion ook daar ongetwijfeld zeer populair. Maar de betekenis die Nederlanders aan deze muziek toeschrijven, steekt met kop en schouders uit boven de waardering elders.² En dat is precies waarom ik in deze bundel de Nederlandse op-

¹ Vgl. Ernst van den Hemel, *Passie voor de passie: De Matthäus, The Passion en andere passiespelen in ontkerkelijkt Nederland* (Utrecht: Ten Have, 2020).

² Vgl. Govert-Jan Bach, “De Matthäus is één grote therapeutische sessie,” in *Matthäus. Passie vol liefde en leed*, ed. Marjet de Jong (Baarn en Zoetermeer: Adveniat en Boekencentrum, 2016), 57-60.

voeringspraktijken rondom de Matthäuspassion van Johann Sebastian Bach wil bespreken. Ik zal het dus minder hebben over de fantastische muziek of over het libretto. Het gaat in wat volgt niet zozeer om het stuk zelf maar om de manier waarop het tegenwoordig in Nederland wordt gepercipieerd.

Waarom trekt de minister-president bijvoorbeeld met leden van zijn kabinet regelmatig naar Naarden om naar deze muziek in de Grote Kerk te luisteren? Hoezo nemen naar schattingen jaarlijks meer dan 100.000 Nederlanders deel aan een voorstelling en volgen enkele miljoen mensen in de Goede Week een van de 180 concerten live of op afstand? Hoe komt het dat dit stuk regelmatig in enquêtes uit de bus komt als belangrijkste klassieke muziek aller tijden? Nederland heeft de Matthäuspassion al langer losgezongen van de tijd van Bach en het gemaakt tot een landelijk event. Het fenomeen van toe-eigening van een oud kunstwerk is op zichzelf interessant genoeg om in een boek over religie en de eigentijdse receptie van kunst te bespreken.

In de eerste paragraaf wil ik onderzoeken waarom veel Nederlanders aan de Matthäuspassion en aan de muziek van Bach een bijzondere betekenis toeschrijven. Het blijkt dat religieuze aspecten daarbij een belangrijke rol spelen. In de tweede paragraaf wil ik nog een andere visie hierop ter discussie stellen. Ik interpreteer de opvoeringspraktijk van dit oratorium als een bepaalde omgang met tijd: het is een heilzaam anachronisme dat mensen bij elkaar brengt in een samenleving die onder versnelling en vervreemding lijdt. Als alternatieve tijd creëert de Matthäuspassion een toegang tot een resonante werkelijkheid. Ik sluit in de derde paragraaf af met enkele conclusies over religie en kunst als vormen van resonantie in de late moderniteit.

De (religieuze) betekenis van de Matthäuspassion voor Nederlanders

Waarom is dit muziekstuk uitgerekend in een ontkerkelijkt land als Nederland zo populair? Religieuze deinstitutionalisering komt hier immers meer voor

dan in de meeste andere ‘westerse’ landen.³ Voor deze populariteit zijn tal van verklaringen te vinden. Een historische reden is de radio-uitzending van de opvoeringen in het Concertgebouw, die het stuk sedert 1925 in Nederland breed toegankelijk heeft gemaakt.⁴ Vanaf 1899 werd de Matthäuspassion op initiatief van de dirigent Willem Mengelberg jaarlijks op Palmzondag (en later ook als ‘volkseditie’ op de zaterdag ervoor) uitgevoerd in Amsterdam, wat een doorslaggevende bijdrage leverde aan de popularisering van dit kunstwerk.⁵ Naast lokale verenigingen, werd in 1921 de Nederlandse Bachvereniging opgericht, die vanaf 1922 de traditie in Naarden vestigde, overigens bewust als alternatief voor het Amsterdamse voorbeeld dat als pompeus en te romantiserend werd beschouwd. Men wilde terug naar de authentieke Bach.

Een ander aspect van de uitzonderlijke populariteit van het oratorium in Nederland betreft de mediale verslaggeving en bespreking van de jaarlijkse concerten overal in het land, de communicatie hierover in de sociale netwerken en de stemming over welke voorstelling landelijk gezien de beste was. Media-aandacht is er ook door het jaar heen. In het televisieprogramma *Matheus Masterclass* kwamen 2013 BN’ers in aanraking met de muziek van Bach en gaven vervolgens een concert met stukken uit de Matthäuspassion. Er bestaat het radioprogramma *Geen dag zonder Bach*, waarin uitsluitend muziek van deze componist wordt gedraaid. In het verleden was er een house- en een popmuziekvariant van de Matthäuspassion, evenals een aangepaste versie voor kinderen en jongeren met de bijbehorende didactische materialen voor de voorbereiding op scholen. In coronatijden organiseerde de Stichting *PassieProjecten* een digitale meezingvariant vanwege de contactbeperkingen. Je kunt ook denken aan de succesvolle bewerking door Jan Rot en aan de kritiek die deze opriep.⁶

Naast deze meer praktische verklaringen kunnen we de eigentijdse populari-

3 Vgl. Detlef Pollack and Gergely Rosta, *Religion and modernity: An international comparison* (Oxford: Oxford University Press, 2017); Joep de Hart and Pepijn van Houwelingen, *Christenen in Nederland: Kerkelijke deelname en christelijke gelovigheid* (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2018).

4 Vgl. Martin van Amerongen, *Zijn bliksem, zijn donder: Over de Matheus-Passie van Johann Sebastian Bach* (Amsterdam: Ambo, 2000), 113-122.

5 Vgl. Emile Wennekes, “Wie zingt nu eigenlijk de paashaas?” in *De geheimen van de Matthäus-Passion: Ambacht en mystiek van een meesterwerk*, ed. De Nederlandse Bachvereniging (Amsterdam: Balans, 2010), 105-123, hier: 107.

6 Vgl. Jan Rot, *Dagboek Matheus: Verhaal van een hertaling* (Ossendrecht: Okapi, 2006).

teit van de Matthäuspassion ook dieper duiden, met inbegrip van de religieuze implicaties. Zo is er de theorie dat het calvinisme nog steeds de mentaliteit van veel burgers in Nederland beïnvloedt. Dezen ervaren de deelname aan een uitvoering als een oefening in berouw over hun zonden. Het christendom heeft de Nederlandse cultuur immers “diepgaand gevormd en beïnvloed, en tot op de dag van vandaag zien we hiervan de sporen, zoals (...) de jaarlijkse evenementen rond de Matthäus Passion”.⁷

Een andere verklaring is dat het kunstwerk een gemeenschappelijk ritueel is dat christenen, leden van andere religies maar ook niet-gelovigen samenbrengt. De Matthäuspassion is zelf een kerk voor iedereen, waarin de componist een godgelijke status heeft verworven.⁸ Het genie van Johann Sebastian Bach en zijn muziek hebben in Nederland een legendarische status en verenigen een verder zeer diverse bevolking. De jaarlijkse uitvoeringen van het oratorium hebben een cultisch karakter en geven ritueel uitdrukking aan deze samenhangigheid.⁹ Dit wordt symbolisch benadrukt door de aanwezigheid van de politieke elite in Naarden. Het oratorium scheidt, met andere woorden, een emotionele verbondenheid in een sterk gesegmenteerde en multiculturele samenleving. “De Matthäus-Passion is niet alleen een uitvoering, zij is (...) uitgegroeid tot landelijk ritueel”.¹⁰

Wie een concert bijwoont, voelt authenticiteit, verbondenheid en diepgang – en put daarvoor bewust uit een religieuze traditie. We kunnen dit beschouwen als een uitdrukking van “herinnerde sacraliteit”.¹¹ De hoorders van de Matthäuspassion maken zich iets eigen wat eigenlijk niet meer past bij hun seculiere mentaliteit en wat juist daarom voor hen een diepere lading of laag heeft of kan krijgen.

Ook niet-christelijke gelovigen en confessioneel niet gebonden Nederlanders zien de Matthäuspassion als een bijzondere gebeurtenis. Er zijn veel biografi-

7 Ton Bernts and Joantine Berghuijs, *God in Nederland: 1966 – 2015* (Utrecht: Ten Have, 2016), 17.

8 Vgl. Jos van Veldhoven, “Een kerk voor iedereen: Johann Sebastian Bach, Matthäus Passion,” *Nexus* 55 (2010): 151-154.

9 Vgl. Anton Vernooij, “Bach en muziek: Bach en de rooms-katholieke liturgie,” in *Bach en de theologie: Een verkenning van geloof en gevoel*, ed. Dick Akerboom, et al. (Nijmegen: Valkhof Pers, 2001), 40-64, hier: 58-63.

10 Van den Hemel, *Passie voor de passie*, 14.

11 Vernooij, “Bach en muziek,” 63.

sche berichten die de deelname beschrijven als een transcenderende ervaring.¹² Dat wordt ook literair verwerkt, zoals in de (weliswaar Duitse) roman van Husch Josten: “Een collega uit Berlijn vertrouwde me eens toe dat ze vervuld wordt van een diep geloof telkens als ze naar Bachs Matthäuspassion luistert, terwijl ze anders niets heeft met God”.¹³ Dit effect kan dus optreden al denkt iemand niet dat er een transcendente oorsprong aan ten grondslag ligt. Het gaat om wat Alfred Schütz een ‘grote’ transcendentie noemt: weliswaar verschijnt een realiteit die het louter empirische en meetbare overstijgt, maar dit wordt als een binnenwerelds fenomeen opgevat.¹⁴ Los van God dus. Luisteraars overstijgen tijdens het concert hun gewone levens maar geloven niet noodzakelijkerwijs in een transcendentale oorzaak bij deze beweging.

Elke metafysische raming van een uitvoering, bijvoorbeeld christelijk als onderdeel van de liturgie van de Goede Week of als middel van evangelisatie en verkondiging, zou de meeste Nederlanders er juist van weerhouden om het evenement bij te wonen. Ze willen iets bijzonders meemaken en tijdens het concert tijd en ruimte overstijgen, maar zonder religieuze verplichtingen aan te gaan en zonder eerst dogmatische overeenstemming met de andere aanwezigen te hebben bereikt. Men zoekt en creëert weliswaar een band met elkaar, maar het moet gaan om een tijdelijk en flexibel band: het ontstaat simpelweg door gezamenlijk aan dit event deel te nemen.¹⁵

Vroeger waren dergelijke sociaal integrerende en transcenderende ervaringen inherent aan religie. Maar de kerken vertegenwoordigen in Nederland anders dan elders in Europa nog slechts een minderheid.¹⁶ Wel blijft er de behoefte aan betekenis en zingeving. Deze wordt nu geleverd door functionele equivalenten

12 Vgl. Ad de Keyzer, *Bachs grote Passie: Een spiritueel-liturgische benadering van de Matthäus-Passion van Johann Sebastian Bach* (Baarn: Balans, 2020), 13-20; Paul Witteman, “Bach en mijn moeder,” in *De geheimen van de Matthäus-Passion: Ambacht en mystiek van een meesterwerk*, ed. De Nederlandse Bachvereniging (Amsterdam: Balans, 2010), 7-8; Barber van den Pol, “De hemel na Bach: Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion,” *Nexus* 55 (2010): 176-199; Kasper Jansen, *Tussen aarde en hemel: over geloof en ongelof in muziek* (Amsterdam and Rotterdam: Prometheus, 2005), 91-6; 105-114; Rienk Blom, “Die keer was het alsof de hemel meezong,” in *Matthäus. Passie vol liefde en leed*, ed. Marjet de Jong (Baarn en Zoetermeer: Adveniat en Boekencentrum, 2016), 36-37.

13 Husch Josten, *Land sehen* (Berlin: Berlin Verlag, 2018), 127.

14 Vgl. Alfred Schütz, *Strukturen der Lebenswelt. Alfred Schütz Werkausgabe Band IX*, ed. Martin Endreß and Sebastian Klimasch (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2020).

15 Vgl. Joantine Berghuis, “God en geloof verdwijnen, maar The Passion en de Matthäus Passion blijven populair. Hoe kan dat?” *Mariënborg* 34.3 (2017): 4-5.

16 Vgl. Pew Research Center, *Being Christian in Western Europe* (Washington: PRC, 2018).

van religie zoals door dit evenement. Een functionalistische benadering van religie interpreteert de opvoeringspraktijk van de Matthäuspassion daarom als voorbeeld van onzichtbare religie ofwel van *invisible religion* in een ontkerkelijkt land.¹⁷ Dit verwijst naar seculiere verschijnselen die sociale functies vervullen die voorheen als typisch religieus golden.

Vandaag de dag zijn de meeste voorbeelden van de *invisible religion* sterk geïndividualiseerd. Het effect van het oratorium is dan ook een persoonlijke aangelegenheid. Het wordt aan iedereen zelf overgelaten om de Matthäuspassion te percipiëren al dan niet als religieus, heilig, authentiek, esthetisch, spiritueel, verheffend, emotioneel of als iets dat oriëntatie geeft in het bestaan. Ook deze (allicht zwakke vorm van) tolerantie lijkt mij trouwens een typisch Nederlands karaktertrek te zijn. De perceptie van het kunstwerk is vervolgens niet uniform en kan niet worden voorgeschreven door de organisatoren. Wat mensen ervaren tijdens de Matthäuspassion is zeer divers. Zij kan onderdeel worden van iemands levensbeschouwelijke lappendeken: spirituele zoekers maken daarvoor gebruik van verschillende religieuze en niet-religieuze tradities.¹⁸

Naast de sterk geïndividualiseerde perceptie kunnen we de uitvoeringen van de Matthäuspassion echter ook interpreteren als een belangrijk sociaal bindmiddel. Het gaat immers om een *high density event*, dat wil zeggen om “een intense gebeurtenis met een welhaast evenement-achtig karakter, waarvan de ontwikkelingen door velen op de voet worden gevolgd, en die tegelijkertijd op uiteenlopende wijzen en niveaus mensen tot handelen aanzet en nieuwe vormen van handelen oproept”.¹⁹ Met de Matthäuspassion verzekert de Nederlandse samenleving zich van haar culturele erfgoed. Dit erfgoed omvat ook religieuze, vooral joodse en christelijke, wortels. Hiermee blijven mensen in contact met het oratorium. Dit bevestigt het verhaal van een collectieve Nederlandse identiteit die deze tradities beschouwt als een van de fundamenten van de natie.

17 Vgl. Thomas Luckman, *The invisible religion: The problem of religion in modern society* (New York: MacMillan Publishing Company, 1967).

18 Vgl. Joep de Hart and Paul Dekker, “Floating believers: Dutch seekers and the church,” in *A Catholic minority church in a world of seekers*, ed. Staf Helleman and Peter Jonkers (Washington: The Council for Research in Values and Philosophy, 2015), 71-96.

19 Irene Stengs, “Gepopulariseerde cultuur, ritueel en het maken van erfgoed,” *Sociologie* 15,2 (2020): 175-208, hier: 179.

De Matthäuspassion geeft, met andere woorden, uitdrukking aan een betekenisvol verleden dat onder andere door religie is gevormd. Mensen willen zich verbonden voelen met dit verleden dat door de jaarlijkse concerten steeds opnieuw wordt geactualiseerd. Dit draagt bij aan het narratief van hét Nederlanderschap en speelt nog steeds een rol als argument om aan het evenement deel te nemen.²⁰

De muziek van de Matthäuspassion is hierbij van essentieel belang. Door haar grote impact kunnen de luisteraars hun mogelijke irritatie over de theologische uitspraken van het stuk opzijzetten. De muziek is zo overweldigend dat ze precieze aandacht voor de tekst overbodig maakt.²¹ Daarom kan men zich met het oratorium verbinden ook zonder christen te zijn. De diepe esthetische indruk transformeert vervolgens naar een niet-specifieke religieuze ervaring.²²

Tegelijkertijd is het libretto niet onbelangrijk. Via de teksten wordt de genadetheologie van Maarten Luther, met zijn visie op het lijden en sterven van Jezus Christus als bewijs van zijn liefde voor de mensheid en deels een nog oudere passiemystiek, ingevoegd in de eigentijdse context. In de tijd van Bach ging de Matthäuspassion over verlossing: Bach wilde de historische gebeurtenissen rondom Jezus Christus door middel van indrukwekkende muziek voor de toenmalige hoorders present stellen.

Tegenwoordig is het geloof in de verlossing geen voorwaarde meer voor het bijwonen van de Matthäuspassion. De hoorders peutereren met hun luisterattitude het kunstwerk los van zijn specifiek christelijke betekenis.²³ Jos van Veldhoven noemt dit de onomkeerbare secularisatie van de Matthäuspassion in Nederland.²⁴ Overigens geldt dit ook voor andere populaire passiespelen. De Matthäuspassion maakt onderdeel uit van een lange historische ontwikkeling waarin de dramatische verbeelding van het christelijke lijdensverhaal zich

20 Vgl. Van den Hemel, *Passie voor de passie*, 40-43.

21 Vgl. Johann Michael Schmidt, *Die Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach: Zur Geschichte ihrer religiösen und politischen Wahrnehmung und Wirkung* (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2018), 29-35; 75-78.

22 Vgl. Kasper Jansen, *Tussen aarde en hemel: over geloof en ongelof in muziek* (Amsterdam en Rotterdam: Prometheus, 2005).

23 Vgl. Frank G. Bosman, “Het mysterie laat zich vinden en begrijpen,” in *Matthäus. Passie vol liefde en leed*, ed. Marjet de Jong (Baarn en Zoetermeer: Adveniat en Boekencentrum, 2016), 70-72.

24 Vgl. Jos van Veldhoven, “Zoals de componist het heeft bedoeld,” in *De geheimen van de Matthäus-Passion: Ambacht en mystiek van een meesterwerk*, ed. De Nederlandse Bachvereniging (Amsterdam: Balans, 2010b), 125-137.

heeft verplaatst van kerk en liturgie naar het publieke domein.²⁵ Het feit dat de gezongen tekst in het Duits door het publiek niet volledig wordt begrepen, is een praktische verklaring waarom de dissonanties tussen de oude theologie en de seculiere mentaliteit niet als een probleem worden ervaren.

Maar hier is meer aan de hand. In plaats van een theologische duiding gaat het bij de Matthäuspasion voor veel hoorders om een universeel en tijdloos menselijk drama. Dit drama is toegankelijk voor iedereen op basis van herkenbare en gedeelte ervaringen zoals afscheid, liefde, verraad, lijden en rouw.²⁶ De tekst van het Matthäuspasion vormt “een erkenning van de grenzen van het menselijk bestaan. Het gaat over de confrontatie met eindigheid, over eenzaamheid, over de grenzen van de eigen vrijheid en verantwoordelijkheid, over de strijd tegen zinloosheid. Naast deze erkenning is er een boodschap van troost. Ondanks alle problemen is er hoop en perspectief, het verlangen naar een zinvol bestaan, het verlangen naar een groter verhaal dat ons omvat”.²⁷ Zodoende transformeert de seculiere receptie van het oratorium de oorspronkelijke theologische boodschap naar een algemeen menselijke. De Matthäuspasion is er vervolgens voor iedereen.

De Matthäuspasion als een alternatieve tijd

Tegen de achtergrond van deze duidingen van de Matthäuspasion in Nederland wil ik nog een andere visie ter discussie stellen. Deze ziet de opvoeringspraktijk van dit oratorium en de ritualiteit eromheen als een bepaalde omgang met tijd. Mijn vertrekpunt is de maatschappijkritiek van Hartmut Rosa die als socioloog in zijn meestal zuiver empirische discipline nogal een buitenbeentje is. Dat is niet erg verbazingwekkend.

Rosa gaat namelijk in de late moderniteit op zoek naar wat hij resonantie noemt. Het gaat om ervaringen

25 Vgl. Ursula Schulze, *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit: Von der liturgischen Feier zum Schauspiel* (Berlin: Erich Schmid Verlag, 2012), 78-135; 227-231.

26 Vgl. Jan R. Luth, “Naar de Mattheus,” in *Religie en cultuur in hedendaags Nederland: Observaties en interpretaties*, ed. Justin Kroesen, Yme Kuiper and Pieter Nanninga (Assen: Van Gorcum, 2010), 22-27.

27 Sjaak Körver, *Schoonheid en verval: Theologie in het interfacultaire en interdisciplinaire gesprek. Faculteitsdag 27-11-2020* (Tilburg: TST, 2020), 5.

“in which subject and world are mutually affected and transformed. Resonance is not an echo, but a responsive relationship (...; and) implies an aspect of constitutive inaccessibility. Resonant relationships require that both subject and world be sufficiently ‘closed’ or self-consistent so as to each speak in their own voice, while also remaining open enough to be affected or reached by each other”.²⁸

Mens en wereld kunnen elkaar dus wederzijds raken en beïnvloeden als de werkelijkheid resonant is. Deze spreekt je aan en dat geeft vervolgens betekenis aan je bestaan.

Resonantie is niet maakbaar maar is gekenmerkt door een constitutieve *Unverfügbarkeit*. Iemand moet bereid zijn om een desbetreffende open houding aan te nemen. Vervolgens kan de wereld tot degene spreken en zijn of haar bestaan transformeren. Iemand kan deze verandering echter niet van tevoren voorspellen. *Unverfügbarkeit* betekent dat resonantie niet mag worden afgedwongen. Deze kan ook niet worden verzameld, bestendig, volledig verkend of voor eigen doeleinden gebruikt.²⁹ Het leven slaagt als mensen, zij het kortstondig of slechts op bijzondere momenten, zulke ervaringen van resonantie opdoen. Ze zien het zijn, de moraal en het handelen samenvallen, ze voelen geluk en tijdloosheid, ze ervaren een eenheid van lichaam en geest evenals met anderen en met de werkelijkheid. Het zal niet verbazen dat kunst en religie bij uitstek vindplaatsen van dergelijke ervaringen zijn.

Resonantie gaat dus om de creatie van een niet-instrumentalistische relatie met de wereld, omdat de wereld zelf voorafgaand en op bepaalde ogenblikken ontvankelijk en ondersteunend blijkt te zijn. De werkelijkheid zwijgt dan niet en zij blijft niet koud. Er kan integendeel de existentiële ervaring optreden “van gedragen en vastgehouden worden door een wereld die vertrouwd, warm, vriendelijk en vooral: resonant blijkt te zijn”.³⁰

De werkelijkheid van ons allemaal is echter zelden resonant. Want ze is volgens

28 Hartmut Rosa, *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World* (Cambridge and Medford: Polity Press, 2019), 174.

29 Vgl. Hartmut Rosa, *Unverfügbarkeit* (Wien and Salzburg: Residenz Verlag, 2020), 43-70.

30 Hartmut Rosa, *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* (Berlin: Suhrkamp, 2013), 384.

Rosa onderhevig aan een ongekende versnelling.³¹ Kapitalistische samenlevingen kunnen zich namelijk alleen dynamisch stabiliseren, dat wil zeggen dat voor het ‘westerse’ denken stabiliteit juist bestaat uit permanente groei, innovatie, verbetering en verandering. Onze grip op de natuur moet bijvoorbeeld binnen dit denken voortdurend worden uitgebreid. Er moet steeds meer kapitaal worden geaccumuleerd, we willen kiezen tussen vele opties, onderlinge communicatie kan zelfs globaal à la minuut en de academische kennis groeit exponentieel.³² Dat zijn allemaal voorbeelden van versnelling. Het gaat erom “de wereld economisch en technisch *beschikbaar*, wetenschappelijk *waarneembaar* en *controleerbaar* en politiek en beleidsmatig *bestuurbaar* te maken onder de auspiciën van groei”.³³ Het doel is om het menselijke aandeel in de wereld voortdurend uit te bouwen. Niet luisteren dus om wellicht een respons op te vangen, maar de wereld naar onze hand zetten.

Deze versnelling kan iemands relatie met zichzelf, met anderen en met de wereld schade toebrengen. Dit kan uitgroeien tot een vervreemding. Zodoende verbreekt ons contact met de dieptedimensies van de werkelijkheid.³⁴ Iemand voelt zich dan niet langer gesteund door en vertrouwd met de wereld. De wereld wordt voor hem of haar stom of zelfs vijandig. Volgens de logica van de versnelling moet het leven dus vooral gaan om overheersing, macht en de maximalisering van onze invloed. Dat leidt tot een instrumentalistisch gebruik van goederen, kansen, kapitaal, kennis en zelfs van de onderlinge relaties.³⁵ Dan is resonantie uitgesloten. Het alternatief is een zorgzame en creatieve interactie met de werkelijkheid samen met anderen. Dat is de voorwaarde om resonantie te ervaren. Maar dit wordt vaak door de algehele versnelling verhinderd.

De hierdoor veroorzaakte vervreemding is in de laatmoderne samenleving ook zichtbaar bij de omgang met de tijd zelf. Er is een verwarrende veelheid van verschillende, vaak contrasterende noties van tijd ontstaan. Door de versnel-

31 Vgl. Tobias Kläden, “Beschleunigung,” in *Praktische Theologie in der Spätmoderne: Herausforderungen und Entdeckungen*, ed. Stefan Gärtner, Tobias Kläden, and Bernhard Spielberg (Würzburg: Echter, 2014), 53-58.

32 Vgl. Rosa, *Resonance*, 404-424.

33 Hartmut Rosa, “Resonanz als Schlüsselbegriff der Sozialtheorie,” in *Resonanz: Im interdisziplinären Gespräch mit Hartmut Rosa*, ed. Jean-Pierre Wils (Baden-Baden: Nomos, 2019), 11-30, hier: 13.

34 Vgl. Hartmut Rosa, *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality* (Aarhus: NSU-press, 2010).

35 Vgl. Stefan Gärtner, “Selbstreferentielle Maximalisierung,” in *Praktische Theologie in der Spätmoderne: Herausforderungen und Entdeckungen*, ed. Stefan Gärtner, Tobias Kläden, and Bernhard Spielberg (Würzburg: Echter, 2014), 113-118.

ling neemt de overeenstemming tussen de individuele en de sociale tijd af. Er is sprake van “desynchronization of processes, systems, and perspectives”³⁶ en vervolgens van een ongelijktijdigheid in de privésfeer als in de samenleving. Probeert u maar eens een afspraak te maken met uw (klein-) kinderen en hun vrienden. Of probeert u maar eens dezelfde werkoutput te genereren in een dorp als u de stad gewend bent. Hoe meer iemand zijn of haar inbedding in de wereld verliest door de afname van gedeelde tijd met anderen, hoe kleiner hij of zij is ten overstaan van de versnelde tijd.³⁷ En des te onbeduidender lijkt zijn of haar bestaan.³⁸

De versnelling komt ook tot uitdrukking in een verandering van het dominante tijdsbestek. Het is sociologisch een open deur dat er een wederkerige relatie bestaat tussen de differentiatie van een samenleving en haar omgang met tijd.³⁹ Daarom kunnen contacten, communicaties en bewegingen in een complexe samenleving zoals de onze niet langer gesynchroniseerd worden met een cyclische of lineaire ordening van tijd, zoals dit vroeger wel het geval was.

In Nederland bood het christendom lange tijd een dergelijk kader. De kerkelijke structuur van het jaar, die het dagelijks leven medebepaalde, was een cyclische structuur met daarin een inherente lineariteit. De tijd liep namelijk uiteindelijk toe naar de voltooiing in het rijk Gods.⁴⁰ Enerzijds werd dus de christelijke heilsgeschiedenis herdacht in de loop van één jaar. Het hoogtepunt daarvan is de passie en de verrijzenis van Jezus Christus, uitgebeeld in de Matthäuspassie. Anderzijds werd de geschiedenis in een richting geplaatst: ze loopt toe naar het einde der tijden met de verlossing.

Dit christelijke tijdsbestek werd sinds de geïndustrialiseerde moderniteit aangevuld met meer abstracte oriëntaties: het meten van de tijd door de klok of door daar de waarde van geld tegenover te stellen, zoals bij een arbeidscontract

36 Hartmut Rosa, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity* (New York, Chichester: Columbia University Press, 2013), 17.

37 Vgl. Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990).

38 Vgl. Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), 218-312.

39 Vgl. Armin Nassehi, *Die Zeit der Gesellschaft: Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008).

40 Vgl. Alexander Zerfaß, “‘Er hat ein Gedächtnis an seine Wunder gestiftet’ (Ps 111,4): Liturgiewissenschaftliche Aspekte zur Wahrnehmung, Deutung und Gestaltung von Zeit,” *Jahrbuch für Biblische Theologie* 28 (2014): 229-258.

op urenbasis. Al ervaren mensen vandaag de dag tijd nog steeds in cycli – bijvoorbeeld de wisseling van generaties, van arbeid en rust en van de seizoenen of de verschillende lichaamsritmes met het zogenoemde Circadiaans ritme – deze tijdservaring is niet langer dominant, vooral niet met betrekking tot de sociale wereld.

Er is ook geen lineair toekomstperspectief meer dat een meerderheid van de Nederlanders met elkaar deelt. Voorbeelden hiervan zijn het idee van een alsmaar voortschrijdende technologische ontwikkeling of van een permanente economische groei. De negatieve bijwerkingen en gevolgen van beiden zoals klimaatverandering of lichamelijke en psychische klachten worden nu door velen veroordeeld. Overigens is het een punt van kritiek op Rosa dat hij dit soort tegenbewegingen tot de dominante versnelling in zijn theorie te weinig aandacht schenkt.⁴¹

Wat zegt de versnelling en vervreemding van de samenleving enerzijds en het verval van lineaire en cyclische tijdsstructuren anderzijds over een evenement als de Matthäuspassion? Ik beperk me hier tot drie stellingen.

Ten eerste blijkt de opvoering van dit oratorium een betekenisvol anachronisme te zijn. Te midden van de dominante versnelling komen Nederlanders elk jaar in contact met een alternatief concept van tijd. Ze doen dit door een concert bij te wonen. De christelijke notie van tijd wordt bewust opgeroepen door het oratorium nog steeds op te voeren tijdens de Goede Week. Het kunstwerk representeert een cyclische en lineaire visie van tijd. Centraal hierin is de passie van Jezus Christus. De dramatische uitbeelding van dit verhaal wordt tot een religieus sediment in een samenleving die normaal gedomineerd wordt door andere ritmes. De Matthäuspassion verwijst naar een alternatieve tijdsorde die vandaag de dag geen grote rol meer speelt. Maar ze wordt toch elk jaar opgeroepen met de Matthäuspassion. Het gaat om een stuk heilige tijd binnen de algehele versnelling. Als je hiervoor open staat kun je met deze alternatieve tijd wellicht ook resonantie ervaren.

41 Vgl. Detlef Pollack, "Wenn es nicht schwingt und singt... Rezension zu 'Demokratie braucht Religion: Über ein eigentümliches Resonanzverhältnis' von Hartmut Rosa," *Soziopolis: Gesellschaft beobachten* (2023), no pages.

Ten tweede creëert de Matthäuspassion een gemeenschappelijk rustmoment in een samenleving die sterk divers is en die op het punt lijkt te staan om uit elkaar te vallen. Het jaarlijkse bezoek aan de Matthäuspassion is een manier om een keer bewust samen te vertragen. Je ervaart gemeenschap met anderen die dezelfde wens hebben. Plus je doet dit in de wetenschap dat nog meer mensen tegelijkertijd hetzelfde doen, hetzij op andere locaties, hetzij online.⁴² De versnippering van de laatmoderne tijd wordt symbolisch overwonnen door tijdens de voorstellingen van de Matthäuspassion samen tot rust te komen. Dit reikt zelfs verder dan de gemeenschap die iemand voelt met degenen die naast hem of haar zitten in het concertzaal of de kerk. Daarenboven is de Matthäuspassion een terugkerende gebeurtenis. Deze heeft zelf een cyclisch karakter en simuleert daarmee een althans tijdelijke en gedeeltelijke eenheid van de Nederlandse samenleving.

Ten derde vertragen de uitvoeringen van de Matthäuspassion (en dit geldt uiteraard ook voor andere concerten) zelf de dominante versnelling. De hoorders zijn bereid om drie uur lang stil te zitten, te luisteren en zich terug te trekken uit de dagelijkse hectiek, bijvoorbeeld door hun mobiel uit te zetten. Het oratorium onderbreekt de tijd die voor en na het concert een totaal ander tempo volgt. De Matthäuspassion is een heilzame onderbreking van een versnelde werkelijkheid; niet in de laatste plaats omdat het een stuk uit een andere tijd is. Juist daarom werkt het als een antiprogramma tegen de vervreemding door versnelling. Het kunstwerk biedt een vorm van resonantie in een werkelijkheid die aan de mens onderworpen is en die daarom vervlakt en vervolgens stom of zelfs vijandig wordt. Het biedt een alternatieve tijd die niet abstract blijft, maar die je echt kunt ervaren als je samen met anderen en met een open attitude naar de muziek en de tekst luistert.

42 Vgl. Stefan Gärtner, "Abschiednehmen und Trauern in der Pandemie: Rituelle Anforderungen an die Seelsorge," *Wege zum Menschen* 73, no. 1 (2021): 28-34, hier: 30.

Conclusies

Het lijkt mij niet ondenkbaar dat een docent op een hogeschool of universiteit de gebeurtenissen rondom de Matthäuspassion in Nederland als voorbeeld gebruikt om de verhoudingen van kunst en religie in een laatmoderne samenleving te illustreren. Aan dit fenomeen wordt in een notendop duidelijk hoe cultuur en religie in een ontkerkelijkt land op elkaar inwerken.

We zagen de geïndividualiseerde attitude waarmee mensen zich een eigen toegang verschaffen tot het evenement. Zodoende bepalen zij persoonlijk of ze het stuk al dan niet als religieus beschouwen. Dat het gaat om een kunstwerk uit een andere tijd, kan voor sommigen een bijzondere lading geven in de zin van herinnerde sacraliteit. De Matthäuspassion wordt vervolgens tot een religieus sediment in een verder sterk gesecculariseerde werkelijkheid. Daarvoor transformeren hoorders de inhoudelijke implicaties van dit sediment naar algemeen menselijke ervaringen. De christelijke scherpe kantjes moeten eerst worden afgehaald. Theologie wordt antropologie.

De individualisering wat betreft de toegang tot het evenement bleek echter geenszins in tegenspraak te zijn met socialiteit. We hebben gezien dat de Matthäuspassion in Nederland ook als een belangrijk sociaal bindmiddel functioneert. Ze is tot een kerk voor iedereen geworden. Deze 'kerk' kent eigen rituelen, teksten en gebruiken om mensen toegang te verschaffen tot de indrukwekkende muziek van Bach. Het is een laagdrempelig fenomeen zonder ideologische of andersoortige verplichtingen. Tevens geeft de verbondenheid die de jaarlijkse opvoeringen van het stuk in Nederland creëren, uitdrukking aan wat men vroeger de volksaard noemde. Daar lijkt in de multireligieuze en sociaal geseccamenteerde late moderniteit geen sprake meer van te (kunnen) zijn. Toch bevestigt de Matthäuspassion de onder andere calvinistisch gevormde grondbeginselen van de natie. Met de opvoeringen van het stuk verzekert de Nederlandse samenleving zich van haar collectieve wortels en identiteitsnarratief.

Een ander aspect van dit illustratieve leerstuk is dat het oratorium ook kan worden geïnterpreteerd als een stuk onzichtbare religie, dus als iets heiligs in een jasje dat op het eerste gezicht niet als religieus te herkennen is. Nederlanders blijven weliswaar een behoefte voelen aan zingeving, diepgang en betekenis, maar voor een meerderheid heeft het christendom zijn geloofwaardigheid voor deze behoefte verloren. Wellicht is de daaruit volgende ontkerkelijking juist dé reden dat de muziek van Bach in Nederland populairder is dan elders in Europa. Toenmalige taken van de religie zoals het overstijgen van de waan van de dag, het creëren van verbondenheid, het ter beschikking stellen van rituelen of het raken en inspireren van mensen worden nu overgenomen door evenementen zoals de Matthäuspassion.

Mijn bijdrage borduurde vervolgens voort op deze inzichten. Ik heb voorgesteld om het kunstwerk te interpreteren als een bepaalde omgang met tijd. In een versnelde en van zichzelf vervreemde samenleving kan de Matthäuspassion met haar alternatieve tijdsbestek een resonante werkelijkheid creëren. Dat geldt in het bijzonder voor de Nederlandse uitvoeringspraktijk. Deze opent een tijdelijke uitweg uit de instrumentalistische versnelling die vele aspecten van ons bestaan domineert evenals de samenleving als geheel.

Met zijn resonantietheorie overstijgt Rosa de vertrouwde maar geenszins eenduidige onderscheidingen tussen sacraal en seculier, tussen gelovig en ongelovig of tussen heilig en profaan. Hij legt weer een nauw verband tussen kunst en religie door beide te beschouwen als vormen van resonantie. Bij deze verbinding laat hij geen partij prevaleren zoals dit vroeger met de integratie van muziek, theater, literatuur, dans en iconografie in het christendom het geval was.

In omkering van dit verleden heeft de kunst in de late moderniteit de religie (deels) vervangen als dominante belofte van resonantie: "Capacity for aesthetic resonance has taken the place of capacity for religious resonance as a collectively binding social demand".⁴³ Dat hebben we wat

⁴³ Rosa, *Resonance*, 280.

betreft de rol die de Matthäuspassion voor veel Nederlanders speelt, kunnen bevestigen. Nederlanders die de Matthäuspassion beluisteren, percipiëren deze kunst vervolgens als “functionally equivalent to religion without requiring a metaphysical system of belief”.⁴⁴

Het oratorium maakt zijn specifieke impact echter wel, door esthetische resonantie te combineren met een religieuze semantiek, onder andere door de tekst en door de geritualiseerde praktijken rondom en tijdens de concerten in de Goede Week. Niet voor niets vinden mensen het niet passend om na de Matthäuspassion te applaudisseren. Ze hebben het idee dat hier meer aan de hand was dan na een gewoon concert. Het kunstwerk citeert expliciet de dominante erflater van resonantie, het christendom, en impliciet ook zijn heilige ordening van de tijd. Het ontleent een extra kwaliteit aan religie en dit versterkt het resonante effect. De daarbij dreigende spanning tussen de christelijke theologie en de seculiere mentaliteit wordt in Nederland soeverein omzeild. Iedereen kan resonantie ervaren, zolang diegene daar maar voor openstaat. Of degene zichzelf als religieus of zelfs als christelijk beschouwd, doet er in eerste instantie niet toe.

Het esthetische gebeuren rondom en tijdens Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion is dus een vorm van resonantie die overeenkomsten vertoont met ervaringen die traditioneel als religieus werden geïnterpreteerd. Via dit kunstwerk kunnen mensen voor een ogenblik een bijzondere relatie aangaan met de wereld. Kunst en religie hebben gemeenschappelijk dat ze cultureel en sociaal gevormde ruimte bieden voor resonantie. Dit blijkt de gedeelde noemer te zijn tussen beide.

⁴⁴ Rosa, *Resonance*, 268.

TEKENS VAN EEN VOLLEDIGER LEVEN: NABESCHOUWING

Johan Goud

Religie en secularisme sluiten elkaar niet uit, zoveel is inmiddels wel zeker. Men heeft lange tijd verondersteld dat religie zou verschrompelen naarmate de wetenschappelijke ratio meer greep op de mensen zou krijgen. Deze als ‘secularisatiethese’ bekend geworden gedachte is niet door de feiten bevestigd. Eerder is er reden om het apocalyptische adagium van Harry Mulisch serieus te nemen: dat mensen die alles menen te begrijpen, aan hun kennis ten onder gaan en geconfronteerd zullen worden met Gods wraak, in welke gedaante dan ook.¹ Maar over mythologische godsverschijningen als deze ging het niet in deze studie. Wat onderzoekers interesseert is het altijd terugkerende, bij mensen horende fenomeen ‘religie’. Hoe hevig het ook gekritiseerd wordt en weggedacht, het dient zich telkens weer aan. Van verdwijning is tot dusverre niets gebleken – hoe deprimerend dat in sommige gevallen ook is.

¹ Vooral in zijn roman *De ontdekking van de hemel* (1992). Zie daarover J.A. Dautzenberg, “Het apocalyptische sterven van Max Delius. De wraak van een jaloerse God,” *Literatuur* 12 (1995): 272-278 - over Mulisch’ boek als een afrekening met de geest van de Verlichting, in de romantisch-literaire traditie van Goethe’s *Faust* en Shelley’s *Frankenstein*.

Wie de ontwikkeling overziet, stelt eerder een veelheid van metamorfoses vast, gecombineerd met processen van voortgaande onderhandeling en uitwisseling. Aan de ene kant blijkt het religieuze verlangen transformaties te ondergaan en in nieuwe vormen te kunnen uitkristalliseren. Aan de andere kant zoekt ook de seculiere mentaliteit naar verandering en innerlijke verruiming. Het zijn convergerende ontwikkelingen, die elkaar versterken. Deze bundel laat aan een aantal sprekende voorbeelden zien, hoe die convergentie zichtbaar wordt in uitingen van visuele kunst, literatuur en muziek, en in publieke evenementen. Dit slothoofdstuk biedt een samenvattende dwarsanalyse van de onderzoeken waarvan de voorafgaande hoofdstukken verslag hebben gedaan.

Politieke voorbeelden van convergentie zijn ook te geven. Ik denk in het bijzonder aan Frankrijk, het land waar het secularisme radicaler dan elders in West-Europa vorm heeft gekregen. Een korte schets van postseculiere ontwikkelingen en een vergelijking met de Nederlandse situatie, is in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk te vinden. De tweede paragraaf typeert de twee hoofdwegen die we bij de interpretatie van religieus geïnspireerde kunst kunnen kiezen: een authentieke uitleg, die dichtbij de oorspronkelijke bedoeling blijft, of een autonome, naar nieuwe mogelijkheden op zoek gaande interpretatie. Maar wat bedoelen we in dit verband eigenlijk met het woord 'religie'? De derde paragraaf werkt een pragmatische en operationele definitie van religie uit. In de vierde paragraaf analyseer ik, in de lijn van deze definitie, de zes betekenissen van seculiere religie c.q. religieuze seculariteit, zoals ze in de vijf bijdragen aan dit boek te onderscheiden zijn. De vijfde en laatste paragraaf vat de resultaten samen en concludeert, dat het bij dit alles aankomt op het vermogen tot equivalent vertalen van religieuze inspiraties – een vermogen dat zowel de kunstenaars als de kijkers en lezers nodig hebben. Het belang daarvan reikt veel verder dan alleen de terreinen van kunst en kunstbeschouwing.

Postsecularisme

Secularisme bestaat hooguit als ideaal. Het typeert onze culturele situatie gedeeltelijk, maar beslist niet uitputtend. Dat blijkt uit de bloei van allerlei religieuze stromingen, maar ook van spirituele therapieën en esoterische prak-

tijken. Het is zichtbaar in de wereld van de kunsten, zoals dit boek illustreert, maar het blijkt ook uit ontwikkelingen op politiek en breed maatschappelijk terrein. Een vergelijking op dit punt van de verhoudingen in Frankrijk en Nederland toont verrassende overeenkomsten. In Frankrijk, door zijn historie van Verlichting en Revolutie een bronland van secularisme, pleitte niet lang geleden president Emmanuel Macron voor dialoog en een *open laïcité*. In Nederland, dat zich in de loop van slechts enkele decennia tot één van de meest seculiere Europese landen ontwikkelde, manifesteerde zich gaandeweg een postchristelijke en postkritische interesse voor religiositeit en mysterie.

Frankrijk

Opeenvolgende Franse presidenten hebben op zeer uiteenlopende manieren vorm aan gegeven aan wat de *laïcité* wordt genoemd. Een rode lijn vormt de gedachte dat een strikte scheiding van religie en politiek, kerk en staat, aangehouden moet worden. Het monopolie van de rooms-katholieke kerk zoals het *ancien régime* het kende, maar ook de religie van de Rede waarop de revolutie uitliep, leidden beide tot intolerantie en behoren tot het verleden. De gedachte van de *laïcité* bepleit een boedelscheiding tussen politiek en religie en wil een verdeling over de publieke respectievelijk private sfeer bevorderen. Uitspraken die de huidige president Emmanuel Macron enige tijd geleden deed, in ontmoetingen met de Franse bisschoppen en met Paus Franciscus, wijken van deze hoofdlijn niet af, maar leggen andere accenten. De *laïcité* is geen antireligie, twitterde hij op 26 juni 2018, maar biedt een kader aan voor de expressie van overtuigingen, van religies, en voor ieders vrijheid om te geloven of niet te geloven. Toch markerden zijn toespraken een nieuwe richting. Ze riepen in oppositionele kringen dan ook commotie op. De linkse politicus Jean-Luc Mélenchon vond het zelfs nodig hem als 'onderpastoor' te kwalificeren. De aanleiding daarvoor lijkt geen andere te zijn dan dat Macron een *open laïcité* voorstaat, zoals de journalist Alain Duhamel het typeerde², in afwijking van zijn voorgangers. Bij Nicolas Sarkozy (2007-2012) was eerder sprake van een positief secularisme: hij kwam actief op voor de waarden van de *laïcité*. François Hollande (2012-2017) vermeed confrontaties en praktiseerde een zwijgende of passieve *laïcité*.

² Alain Duhamel, <https://www.rtl.fr/actu/politique/macron-c-est-la-laicite-ouverte-dit-alain-duhamel-7793885566>.

Macron is erop uit de band met de katholieke kerk en met andere religies actief te herstellen; ze zijn immers, zoals hij opmerkte, uitingen van een antropologische en metafysische behoefte die mensen altijd en overal gestempeld heeft. Zoals op een andere manier ook overtuigingen van filosofische en agnostische aard er uitdrukking aan geven. Deze aandacht voor de gelijktijdigheid van invalshoeken en voor de noodzaak van dialoog, lijkt kenmerkend voor het politieke denken van Macron. Hij werd in hoge mate beïnvloed door de filosofie van Paul Ricoeur (1913-2005), de liberaal-protestantse denker wiens assistent hij gedurende enkele jaren geweest is. Ricoeur heeft zijn wereldwijde faam onder meer te danken aan de subtiele manier waarop hij de kunst van het interpreteren (de hermeneutiek) verder ontwikkelde, maar ook aan zijn scherpe oog voor de betekenis van mythologische en religieuze taal. Hij stelde als geen ander de waarde van interpretatie, deliberatie en dialoog centraal.³

Nederland

Tegen een heel andere historische achtergrond, ontwikkelde zich ook in ons land, in de tweede helft van de twintigste eeuw, een vorm van secularisme. De uitgangssituatie verschilde weliswaar aanzienlijk van die in Frankrijk. De Nederlandse republiek onderscheidde zich door een in de zestiende tot de achttiende eeuw unieke mate van godsdienstvrijheid en vrijheid van meningsuiting. Terecht wordt daaraan vaak aandacht besteed. Maar het is de moeite waard om de Nederlandse geschiedenis van religie en cultuur ook vanuit een andere gezichtshoek te beschrijven. Want *controversialiteit* vormde de keerzijde van de religieuze diversiteit en het gedogen. Van de zestiende eeuw af nam de Gereformeerde kerk (later de Hervormde kerk) langzaam maar zeker de trekken van een staatskerk aan. Tegelijkertijd werden dissidente confessies – anders dan in veel andere Europese landen – gedoogd. De gereformeerde confessie werd hierdoor een weliswaar maatschappelijk bepalende, maar onvermijdelijk ook controversiële factor.

De negentiende eeuw met zijn vaderlandse, Hervormde kerk en de twintigste eeuw met zijn religieus verzuilde samenleving, brachten daar geen verandering

³ De relatie Ricoeur - Macron is beschreven door François Dosse, *Le Philosophe et le Président*, 2017: https://www.lexpress.fr/actualite/politique/paul-ricoeur-le-mentor-du-jeune-macron_1949381.html.

in. Religie was alom aanwezig, maar bleef een voorwerp van talloze controverses. Daar komt nog iets bij. Zoals het publieke debat in Frankrijk en Duitsland in belangrijke mate door filosofen en literatoren beheerst werd, zo speelden in Nederland eeuwenlang de theologen een hoofdrol. Mede daaruit valt vermoedelijk te verklaren, dat prominente kunstenaars en intellectuelen van de weeromstuit een godsdienstkritische positie innamen. Godsdienst verloor zijn vanzelfsprekendheid. Bijvoorbeeld gold dat voor toonaangevende auteurs als Multatuli, Menno ter Braak, Willem Frederik Hermans en Arnon Grunberg. Er veranderde in vrij korte tijd in Nederland zeer veel – een ontwikkeling die in hoge mate versterkt werd door de emancipatorische cultuurrevolutie van eind jaren zestig en daarna. Een constante factor was de blijvende controversialiteit van religie. Maar waar voorheen het initiatief bij de theologen van uiteenlopende confessies lag, werd het debat nu eerder door atheïstische auteurs beheerst – of zelfs door ‘apatheïstische’, die voor debatten over het voor en tegen van religie geen belangstelling meer zegden te hebben.

Een bescheiden wending in een meer positieve richting tekende zich in het begin van de jaren tachtig af. Enkele auteurs van de op dat moment jongere generatie – onder wie Frans Kellendonk en Oek de Jong - presenteerden zich in 1982 met een bundel beschouwingen getiteld *over god*, en toonden zich op een postkritische manier geïnteresseerd in religieuze voorstellingen, ook die van christelijke herkomst.⁴ Het was alsof zich een nieuwe onbevangenheid baan brak. In de woorden van de op dat moment invloedrijke, op jonge leeftijd aan aids gestorven Kellendonk (1951-1990): “Ik heb in het hart van de schepping een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in zou passen.”⁵ Zijn voorbeeld werd door andere kunstenaars en auteurs gevolgd, al was het in veel gevallen niet ‘God’ die in de ontstane leemte en leegte bleek te passen. Er ontstond ruimte voor andere vormen van religie, zingeving en filosofie.⁶

⁴ Kester Freriks / A.F. Th. van der Heijden / Oek de Jong / Joyce & Co. / Frans Kellendonk / Nicolaas Matsier / Doeschka Meijnsing, *over god* (Amsterdam: Tabula, 1983). Vgl. hierover Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010* (Nijmegen: Vantilt, 2010), 12-17.

⁵ Frans Kellendonk, *Het complete werk* (Amsterdam: Meulenhoff, 1993, 4^{de} druk), 845.

⁶ Uitvoeriger hierover Johan Goud, “Controverses: God in de Nederlandse literatuur,” in *God in hedendaagse kunst*, red. Marcel Barnard en Wessel Stoker (Soest: Boekscout, 2018), 161-172.

Authentieke versus autonome interpretatie

Een bijzondere uiting van postseculiere herwaardering is de brede belangstelling voor het christelijke lijdensevangelie en voor de passiemuziek, in het bijzonder de ‘Matthäuspassion’ van Johann Sebastian Bach. Het is een fenomeen dat telkens opnieuw verwondering wekt en dat verklaring nodig lijkt te hebben. Hoe valt – in een weergaloos ontkerkelijkt land en in een areligieus denkklimaat – die fascinatie van zeer velen voor het evangelieverhaal van de lijdende Zoon van God te verklaren? Nietzsche, de atheïst die het christendom door en door kende, kon nog schrijven dat “wie het christendom volledig verleerd heeft, het hier werkelijk als een evangelie kan horen”.⁷ Nietzsches manier van luisteren veronderstelde een visie op de bijbel als Grote Code van onze cultuur⁸, in de Matthäuspassion niet indirect, maar door rechtstreeks citeren en reciteren present. Wat die manier van luisteren bovendien veronderstelde, is dat mensen over het vermogen beschikken – latent wellicht, maar te activeren – om signalen van de bijbelse Grote Code op te vangen.

Over de wenselijkheid en noodzakelijkheid van dat laatste is weliswaar discussie mogelijk. Moeten mensen per se over kennis van de bijbel en affiniteit met de daardoor gevormde cultuur beschikken, wil het hun mogelijk zijn om de religieuze kunst van het Europese verleden te begrijpen? Het is een discussie die in dit boek niet gevoerd is. De uitgangsvraag van deze bundel is immers niet de vraag naar religieuze kunst, wat ze is en hoe ze adequaat begrepen kan worden. Secularisering en een zekere mate van historisch en religieus analfabetisme zijn hier eerder voorondersteld. Centraal staat de vraag naar ‘de epifanieën’ van het mysterie in een ontkerkelijkt en gesecculariseerd land, verschijningen die nooit uitsluitend te begrijpen zijn uit wat we al wisten en wat ons overgeleverd is. Die reeds voorhanden kennis en tradities zijn niet betekenisloos, maar schieten tekort als basis van begrip. Het gaat om de vraag naar het nieuwe, het ongebonden religieuze in de kunst en de kunstbeleving.

Op andere plaatsen is en wordt deze discussie wel degelijk gevoerd. Moet onze

7 Friedrich Nietzsche, “An Erwin Rohde in Venedig (Basel, 30. April 1870),” in *Sämtliche Briefe (KSA Bd.3)*, Hrsg. G.Colli/M.Montinari (München/Berlin/New York: DTV-de Gruyter, 1986), 120.

8 Vgl. Northrop Frye, *De Grote Code. De bijbel en de literatuur*, vert. Léon Stapper (Nijmegen: SUN, 1986). Frye ontleende zijn titel aan de dichter William Blake (1757-1828), zie p.25.

omgang met de christelijke kunst van voorheen zo enigszins mogelijk authentiek zijn en in de lijn blijven van de oorspronkelijke bedoeling en uitvoering? Of is een autonome benadering, in de geest van het postchristelijke heden, legitiem en misschien zelfs verrijkend? Ik doel in het bijzonder op een recent debat over de Matthäuspassion, gevoerd tussen twee winnaars van de prestigieuze P.C.Hooftprijs. De winnaar van 2015, de rooms-katholiek geworden essayist Willem Jan Otten, keerde zich met verve tegen het genietend luisteren naar de Matthäus-Passion *ondanks* de woorden en gebeden.

Ik weet niet wie precies in een leugen leeft: de succesvolle moleculair bioloog die stoer volhoudt dat hij het resultaat is van een blinde dobbelpartij, maar tijdens zijn begrafenis zijn nabestaanden Bach laat draaien opdat er toch “iets” ervaren zal worden – of de homoseksuele katholieke volksschrijver die ten slotte een Heilige Mis liet opdragen omdat hij gestorven wilde zijn in het besef dat hij zijn geest, hoe dan ook, in handen van zijn Schepper had bevolen.⁹

De winnaar van 2023, Tijs Goldschmidt, voelde zich als de atheïstische evolutiebioloog die hij is, rechtstreeks aangesproken.

Die Heilige Mis is Reve wat mij betreft van harte gegund, zolang er niet in het Latijn wordt aanbevolen de ongelovigen de tanden uit hun mond te slaan. Alleen, waarom zou een ongelovige moleculair bioloog hypocriet zijn als er op zijn begrafenis Bach wordt gespeeld? Wat bazig (toch autoritair?) om zo het ware luisteren te claimen en ongelovigen die van muziek genieten te bombarderen tot *entartete* luisteraars.¹⁰

De vraag is inderdaad, of en zo ja door wie het ‘ware luisteren’ gedefinieerd kan worden. Otten vertegenwoordigt in feite het standpunt van de literatuurwetenschapper Northrop Frye, wanneer die de alle cultuuruitingen doordringende en bezielende Grote Code naar voren haalt. Een verdedigbare visie, maar ook één waarvan men zich met recht en reden kan afvragen of ze niet door de feiten achterhaald is.

9 Willem Jan Otten, *Waarom komt U ons hinderen* (Amsterdam: Van Oorschot, 2006), 53.

10 Tijs Goldschmidt, *Vis in bad* (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2014), 193-194.

Goldschmidt komt op voor de autonomie van de luisteraar, de lezer, en voor zijn recht om tot een refiguratie van betekenissen te komen – naast de prefiguratie in de wereld van de auteur en de configuratie van het werk zelf, om die onderscheidingen van Ricoeur in herinnering te roepen. Interessant is overigens, dat dit recht op een autonome interpretatie ook is opgeëist ten aanzien van Ottens eigen poëzie. De Brusselse neerlandicus Hans Vandevoorde interpreteerde zijn werk tegen de auteursintentie in, of preciezer: “naast Otten heen”.¹¹ In het bijzonder laat hij diens godsdienstige intenties los. Het leidt tot nieuwe perspectieven die de auteursintentie als het ware van binnenuit verruimen. Zo kan, volgens deze interpreet, de in Ottens ‘Gerichte gedichten’ aangeropen U op de Eeuwige, maar ook op de lezer worden toegepast, “als wil hij (nl. Otten, JG) zich daardoor toch ook voor niet-gelovigen een geldigheid aanmeten”.¹²

Weliswaar blijft, ook bij erkenning van dit recht op refiguratie, de vraag legitiem of de balans, beter: de spanning, met die twee andere figuraties niet intact moet blijven, willen we tot zinvolle resultaten komen. Horen de drie fasen van betekenis niet bijeen? Ricoeur zelf geeft dat aan door het beeld van de rivier te gebruiken: de vraag naar de prefiguratie als de beweging stroomopwaarts, de configuratie als de rivier zelf, de refiguratie als de beweging stroomafwaarts waardoor het werk in ons handelen wordt geïntegreerd.¹³ Het is een beeldspraak die vooral de samenhang laat uitkomen: tussen de wordingsgeschiedenis van het werk, de doorwerking of refiguratie ervan, en ten slotte de interne structuur die bij analyse zichtbaar wordt.

Dezelfde behoefte aan balans komt ook in veel van de voorafgaande hoofdstukken naar voren. Ik las notities van deze aard bijvoorbeeld bij Stefan Gärtner en Frank Bosman, en ook bij Kees de Groot – als hij vaststelt dat de Utrechtse Sint Maartensloop van 2021, midden in tijden van corona, tot een puur theateraal gebeuren gereduceerd werd. De elementen van participatie en onderlinge verbondenheid waren weggevallen. Een journalist schreef dat dit nu echt de manier was om een traditie om zeep te helpen. De intrigerende verder reikende vraag is dan: Waardoor precies werd deze observatie opgeroepen? Kwam het

¹¹ Hans Vandevoorde, “‘Boven Pampus staat de maan.’ Willem Jan Otten en de ervaring van duisternis,” in *Het leven volgens Willem Jan Otten. Redenen van het hart*, red. Johan Goud (Zoetermeer: Klement, 2013), 91-100, hier 92.

¹² Vandevoorde, “Boven Pampus,” 99.

¹³ Paul Ricoeur, *Temps et récit I, L'ordre philosophique* (Paris: Seuil, 1983), 79.

inderdaad door het, ten gevolge van de covid-epidemie, ontbreken van mogelijkheden tot deelname en onderling contact? Speelde mogelijk het kenmerkende van eigentijdse kunst een rol: de wil om tradities niet te herhalen, maar bestaande regels juist te doorbreken, dus innovatief en origineel te zijn?¹⁴ Of was doorslaggevend, dat sacrale noties, ceremoniële en liturgische elementen welbewust opzij waren gezet? Naar alle waarschijnlijkheid speelden deze drie elementen alle een rol – maar valt een zwaartepunt aan te wijzen? En wat valt daaruit te concluderen met betrekking tot het al dan niet *religieuze* karakter van wat zich in de straten van Utrecht afspeelde? De vervolgvraag is dan natuurlijk, wat we in dit verband onder ‘religie’ verstaan.

Religie pragmatisch gedefinieerd

De auteurs van deze bundel gaan met deze belangrijke vraag pragmatisch om. Anders dan veel filosofen en theologen geneigd zouden zijn te doen, leggen zij het kernbegrip ‘religie’ niet a priori vast. Dat is terecht. Zij onderzoeken immers verschijningen van het religieuze die voor een belangrijk deel onvoorspelbaar zijn. Het zijn verschijningen die het karakter van epifanieën dragen, met allerlei kenmerken die de titel ‘religieus’ rechtvaardigen, maar waarin tegelijkertijd zoveel nieuws en eigenzinnigs meeklinkt, dat die titel nader gekwalificeerd moet worden. Wat bedoelen we precies als we zeggen dat het *religieuze*, of het heilige of het sacrale, hier in een verrassende gedaante verschijnt? Of andersom: onder welke voorwaarden blijken deze kunstuitingen in staat om als een functioneel equivalent van religie op te treden?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden, hebben we inderdaad een pragmatische bepaling van het begrip religie nodig. Dat wil zeggen dat we het niet als een op zichzelf staand gegeven isoleren, maar het in zijn context plaatsen. Het betekent daarnaast, dat we niet de essentie van religie proberen vast te leggen, maar ons richten op de handelingen waarin ze zich verwerkelijkt.

A. *Niet reïficerend maar contextueel*. De theoloog Paul Tillich merkte eens op dat hij de scheiding tussen het typisch religieuze, sacrale gebied en de typisch we-

¹⁴ Hartmut Rosa, *Leven in tijden van versnelling. Een pleidooi voor resonantie* (Amsterdam: Boom, 2016), 122-123.

reldse, profane sfeer als een oerzonde van institutionele religie beschouwt.¹⁵ Hij bedoelde dat in normatieve zin en was erop uit het ‘moderne’ van de protestantse geloofshouding te onderstrepen. Een religiewetenschapper beperkt zich veeleer tot de neutrale vaststelling dat het religieuze en het profane altijd al door elkaar heen lopen. De reïficatie van het religieuze – dat wil zeggen: de reductie ervan tot een apart staand, begrensd en als zodanig identificeerbaar gegeven – doet geen recht aan de feiten. Verwevenheid van het een met het ander was van meet af aan typisch voor het verschijnsel religie. De symbolen die er centraal in staan (vuur, adem, firmament) werden altijd al tot op zekere hoogte zichtbaar en tastbaar in dingen en praktijken die op hun beurt een rol speelden in de gewone wereld en de beleving van mensen. Wie ze wil begrijpen, zal aandacht moeten besteden aan de connecties met niet-religieuze symbolen en aan de dynamiek van de samenleving waarin ze functioneren.¹⁶ In onze eigen culturele situatie geldt dit in versterkte mate. Het religieuze verlangen is in zekere zin dakloos geworden, heeft zich losgemaakt van godsdienstige instituties en wordt naar vorm en inhoud door ongebonden en eclectische voorkeuren bepaald.¹⁷

Het spreekt vanzelf dat het religie-onderzoek zich op deze stand van zaken dient in te stellen. Het is eveneens contextgebonden en moet zich daarin schikken door adequate methoden te ontwikkelen. Methoden die er niet zozeer op uit zijn om ‘pure’ en ‘echte’ religie vast te stellen, in de lijn van vooraf geformuleerde definities, maar die de flexibiliteit hebben om het religieuze in al zijn vluchtigheid te kunnen betrappen en interpreteren. Dat is in ieder geval wat gebeurt in de bijdragen aan deze bundel. We zien Gärtner zoeken naar een passende duiding van de theologisch geladen, uit de lutherse achttiende eeuw stammende Matthäus-Passion, een duiding die recht doet aan de seculiere beleving ervan als een “high-density event” (I. Stengs), een universeel en tijdloos drama. Zoals Martin Hoondert in zijn onderzoek naar het effect van de eigentijdse muziek van Joep Franssens een beroep doet op de ‘digitale etnografische onderzoeksmethode’, die ervaringen van de toehoorders registreert.

¹⁵ Paul Tillich, *On Art and Architecture*, eds. John and Jane Dillenberger (New York: Crossroad, 1987), 33.

¹⁶ Zie A.L. Molendijk, “In Defence of Pragmatism”, in *The Pragmatics of Defining Religion. Contexts, Concepts & Contests*, eds. J.G. Platvoet & A.L. Molendijk (Leiden/Boston.: Brill, 1999), in het bijzonder waar hij de kritiek van Talal Asad op Clifford Geertz’ definitie bespreekt (4-5).

¹⁷ Zie Johan Goud, *Een kamer in de wereld. Religieus eclecticisme en de theologie*, Utrechtse Theologische Reeks 41 (Utrecht, 2000).

Het brengt hem tot de conclusie dat muziek zelf hier als een vorm van religie functioneert, “een ervaring van transcendentie, van een opgaan in iets dat ons als eindige wezens overstijgt” (Erik Heijermans).

B. *Niet substantieel maar operationeel.* Pogingen om de inhoud van religie op een algemene noemer te brengen, zijn al vaak onbevredigend gebleken. De culturele en religieuze verschillen zijn daarvoor te groot. Wie probeert om de substantie of de essentie van religie onder woorden te brengen, komt dikwijls uit bij resultaten die te dicht bij de eigen traditie blijven (een theïstische godsvoorstelling bijvoorbeeld), of die uiterst abstract zijn en veraf staan van de feitelijke religieuze beleving van vele gelovigen (gerichtheid op het Oneindige, het Onvoorwaardelijke of de Leegte bijvoorbeeld). De onderzoekers die bijdroegen aan deze bundel zouden met zulke definities niet uit de voeten kunnen. Ze doen immers geen recht aan het ongebonden, posttraditionele karakter van de hier beschreven belevingen, en evenmin aan de verscheidenheid die ze kenmerkt. Voor onderzoek als dit is het vruchtbaarder om religie *operationeel* te definiëren en aan te knopen bij de handelingen waarin religie zich uitdrukt, dus bij reële uitingen die waargenomen en onderzocht kunnen worden. Ik denk aan twee handelingen in het bijzonder: *reflectie* en *ritueel*.

Beide zijn essentieel. In een van de bekendste antropologische definities van religie, die van Clifford Geertz, zijn ze beide present.¹⁸ Religie is allereerst een systeem van betekenissen, belichaamd in religieuze symbolen, die een kosmische ordening van het bestaan tot uitdrukking brengen. Dit besef van samenhang is aanwezig in wat ik met de term ‘reflectie’ aanduidde. Zulke symbolen – in het christendom, om ons daartoe te beperken, bijvoorbeeld die van de schepping, de opstanding, de jongste dag – zijn in eerste aanzet vormend voor wat we religie noemen. Maar een ‘aura van feitelijkheid’ ontvangen ze pas door hun verbinding met sociale en psychologische processen, in het bijzonder in de uitvoering van het ritueel. In het ritueel gaat de verbeelde wereld van symbolische vormen een fusie aan met onze leefwereld. Ze blijken één en dezelfde wereld te vormen en bieden nu pas echt en effectief tegenwicht aan de absurditeit, het lijden en het kwaad die we ondervinden.

¹⁸ Clifford Geertz, “Religion as a Cultural System”, in *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, ed. M. Banton (London: Tavistock Publications, 1966), 1-46. Vgl. De uitstekende analyse van Wouter J. Hanegraaff in: *The Pragmatics*, 345-348.

In de hoofdstukken van dit boek zijn telkens beide aspecten vertegenwoordigd: reflectie en ritueel, al worden uiteenlopende accenten gelegd. Bij Bosman en Caroline Vander Stichele overweegt het reflexieve accent. Bosman onderzoekt met behulp van literatuur- en communicatie-theoretische methoden hoe het kunstwerk ‘Madonna del Mare Nostrum’ van Hans Versteeg in drie verschillende contexten betekenis krijgt. Hij concentreert zich op de analyse van het gecompliceerde proces van betekenisvorming, dat weliswaar nooit losstaat van de diverse contexten waarin het kunstwerk getoond wordt. Vander Stichele onderzoekt betekenislagen in het beeld van Jezus dat de filmer en Jezusbiograaf Paul Verhoeven ontwikkeld heeft. Wat opvalt is hoezeer zijn historische reconstructie van het leven van Jezus – in de geest van het Amerikaanse ‘Jesus Seminar’, waaraan hij twintig jaar lang deelnam – correspondeert met de visioenen van de zeventiende-eeuwse non Benedetta Carlini, aan wie hij zijn film *Benedetta* (2021) wijdde. In beide gevallen stelt Vander Stichele een creatieve reconfiguratie vast van allerlei teksten en beelden, naast een vanuit de traditie gezien ongewone beklemtoning van het gewelddadige in Jezus’ optreden.

In het onderzoek van De Groot overweegt de aandacht voor het rituele aspect. Hij laat zien hoe, in de Sint Maartensloop in Utrecht, de wereld van christelijke symbolen fuseert met de cultuur van het tegelijkertijd seculiere en multireligieuze stadsleven. Twee strategieën worden gevolgd en spelen door elkaar heen: *playing with religion* en *playing down religion*. Enerzijds is er de intentie om aan de stedelijke identiteit een gewijde achtergrond te verschaffen, door gebruikmaking van elementen uit de religieuze traditie. Anderzijds is er de behoefte om religieuze reminiscenties in zekere zin uit te sluiten en het evenement zo toegankelijk mogelijk te houden voor de talrijke anders- en niet-gelovigen.

Deze paragraaf startte met de vraag naar de betekenis van het begrip religie. Evenals de auteurs van dit boek koos ik voor een pragmatische begripsbepaling, gecombineerd met pleidooien voor een contextuele en operationele benadering. Intussen is het nu, na deze overwegingen over de methode van onderzoek, tijd voor een meer inhoudelijke plaatsbepaling – zonder in de valkuilen van het vertrouwde religieuze idioom of de ongrijpbare abstractie te vallen. Wat valt in een meer substantiële zin over ‘religie’ te zeggen? Op grond waarvan stellen we eigenlijk vast, dat kunstuitingen in staat blijken als functionele

equivalenten van religie op te treden? Welke inhoudelijke kwaliteiten geven aanleiding daartoe? Daarover gaat het in de volgende paragraaf.

Zes factoren

De in dit boek gebundelde studies geven aanknopingspunten voor een inhoudelijke karakteristiek van religie. Ze worden door de auteurs niet apart gethematiseerd, maar rijzen op uit het eerder empirische onderzoek waarvan zij verslag doen. Op deze indirecte manier leveren ze bouwstenen aan voor een deconstruerende definitie van de betekenis van religie. Ik onderscheid vijf betekenisfactoren die bepalend zijn gebleken: de *liquiditeit* van betekenissen; de *ludische* thematiek, dus het thema van het spel; de *performativiteit*; de *resonantie*; de *repetitio*. Als een zesde categorie voeg ik mijnerzijds de *aandacht* toe – te contrasteren met de onachtzaamheid, de gedachteloosheid, de onverschilligheid.

Vloeibaarheid (1). In een religieuze context worden identiteiten en betekenissen vloeibaar: identiteiten door zich te bekeren of geleidelijk te transformeren, betekenissen door het karakter van symbolen, metaforen en allegorieën aan te nemen. Die vloeibaarheid wordt onder andere zichtbaar gemaakt in de fascinerende bijdrage van Bosman. Hij onderzoekt de verschuiving van betekenissen die Hans Versteegs ‘Madonna del Mare Nostrum’ (2017) ondergaat. Afhankelijk van de locatie waar zij verschijnt, is ze madonna, icoon, vluchteling – verschijningsvormen die mede bepaald worden door de antwoorden van tekst-immanente lezers op de goed geformuleerde vraag die het kunstwerk (in de visie van de kunstenaar) aan hen voorlegt. Bosman reconstrueert deze vraag als volgt: Voel je dat het goddelijk appèl om vluchtelingen te behandelen als waren ze God zelf, tot jón gericht is? Voor de reële, tekst-externe lezers is het kunstwerk een veeleer open vraag. Een *dwingende* verbinding tussen de immanente en de externe leeswijze valt niet vast te leggen.

Spel (2). Vloeibare betekenissen typeren ook het evenement dat De Groot bestudeert. Hij volgt met grote nauwkeurigheid meerdere edities van de Utrechtse Sint Maartensloop. Er worden uiteenlopende accenten gelegd: nu eens meer sacraal, dan weer het karakter van een theatrale show aannemend. Essentieel

is wat hem betreft – en dat zegt iets over zijn idee van religie – dat mensen gezamenlijk aan de rondgang participeren en dat de sacrale, ook wel morele verwijzing naar de Sint Maartenslegende niet wegvalt. Men lijkt te slagen in de inventie van een nieuw inclusief ritueel, waarin huidige cultuur en religie weer tot een verbinding komen, zoals dat ook in de Middeleeuwen onder andere condities mogelijk was. Dat laatste onderstreept de waarde van het ludische of spel-element, zoals het door Johan Huizinga, in de religiewetenschap ook door J. van Baal en André Droogers naar voren is gebracht.¹⁹ ‘Spel’ kan als het oorspronkelijke element van culturen en religies worden beschreven. Het stelt regels in die nauwlettend gevolgd moeten worden, maar die daardoor ook gemeenschappelijkheid introduceren. De taal, hoezeer ook impliciet blijvend, is eveneens wezenlijk daarvoor. Ze kan louter referentieel of informatief gehanteerd worden, of veeleer expressief, evocatief en performatief. Maar door deze uiteenlopende functies heen is ze ons meest nauwkeurige, of beter: ons minst onnauwkeurige communicatiemedium. Onmisbaar, met andere woorden, bij de vorming van een zekere mate van gemeenschappelijkheid: de resonantie op de horizontale as, om met Hartmut Rosa te spreken.

Performativiteit (3). In de boeiende bijdrage van Hoondert wordt de spirituele muziek van Franssens als een ‘open laboratorium’ getypeerd, waar de componist zichzelf en het bestaan ondervraagt. In aansluiting bij Roger Scruton spreekt hij over het verlangen om troost te vinden in het onkenbare. Muziek is hier zelf religie geworden – en wel niets dan het materieel gegeven zijn van een muziek die niet re-presenteert, maar op een directe wijze presenteert en dus performatief is. Het herinnerde me aan beschouwingen van de filosoof Ger Groot, die de waarde van ritueel en liturgie in het handelen zelf legt, los van de inhoud, dat wil zeggen: in de materialiteit van voorgeschreven handelingen die domweg uitgevoerd moeten worden. Het verschil is wel, dat Groot aan de vormen van de katholieke mis refereert, dus aan vormen die religieuze taal veronderstellen en die een ‘herinnerde sacraliteit’ (Stefan Gärtner) vertegenwoordigen. De componist Franssens is overigens zelf van mening, aldus Hoondert, dat zijn muziek *religio* is, in de zin van een middel tot verbinding met het

¹⁹ Ik refereer hier aan de befaamde studie van de historicus Johan Huizinga, *Homo ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (Haarlem: Tjeenk Willink, 1938), vele malen herdrukt. Voorts aan J. van Baal, *De boodschap der drie illusies: overdenkingen over religie, kunst en spel* (Assen: Van Gorcum, 1972) en André Droogers, *Play and Power in Religion. Collected Essays* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2012).

universum en met medemensen. Transversaliteit is hier het woord, voor een muzikaal medium waarin deze uiteenlopende dimensies verbonden zijn, op zoek naar “onderdompeling in de materialiteit van de muziek”. Rosa zou hier een combinatie van horizontale en verticale resonantie vaststellen.²⁰

Resonantie (4). De Matthäus-Passion is als het oratorium dat het is, in dit opzicht een eerder hybride verbinding van taal en muziek. Stefan Gärtner laat in zijn indrukwekkende analyse zien dat het voor de seculiere beleving een universeel, tijdloos drama uitbeelddt. De werkelijkheid gaat hier als het ware resoneren, ze komt tot spreken, waarbij in het bijzonder ook de verticale as van resonantie werkzaam wordt: verbinding met de werkelijkheid als geheel. Volgens Rosa is deze esthetisch-muzikaal bewerkstelligde resonantie in staat om effectief de plaats van de religieuze resonantie in te nemen. Ze werkt als een “collectively binding social demand”. Maar op een andere plaats noteert Gärtner dat het oratorium bovenal *individueel* beleefd wordt. Het is een zaak van het individu om een keuze te maken en het te ervaren als religieus, heilig, authentiek, spiritueel, verheffend, emotioneel, of als iets dat richting wijst.

Repetitio (5). Herhaling is kenmerkend voor de religieuze praktijk: het onophoudelijk reflecteren, herbeschouwen, herlezen, de telkens hernomen uitvoering van het ritueel. Wat al die repetitieve vormen veronderstellen, is een blijvende gerichtheid op de symbolen van de traditie en de religieuze ervaring. Door herhaald te worden ontvangen die laatste het door Clifford Geertz zo genoemde ‘aura van feitelijkheid’ (zie hierboven par.3 B). We vinden dit element van de repetitio in alle artikelen: als herleving van de traditie van de Madonna (Bosman), als verwijzing naar het feest van de heilige Martinus (De Groot), als het herhalingsprincipe in de nieuw-spirituele muziek (Hoondert), als de jaarlijks met liturgische punctualiteit uitgevoerde passiemuziek van Bach (Gärtner). Zorgvuldige herlezing komt in het bijzonder naar voren in het historisch onderzoek en het filmische werk van Verhoeven. Over zijn in 2007 verschenen *Jesus van Nazareth* merkt Vander Stichele terecht op, dat Verhoeven zich daarmee niet alleen in het bredere debat over de historische Jezus mengt, maar ook de doorwerking van de bijbel in de Westerse cultuur illustreert.

²⁰ Zie over de muzikale theorie van Hartmut Rosa het recente A.H. Hass/L. ten Kate/M. Martinsson, *The Music of Theology. Language-Space-Silence* (London/New York: Routledge, 2024), hoofdstuk 2.

Aandacht (6). Op de achtergrond van deze vijf factoren van betekenis staat het motief van de aandacht en de toewijding. In een bekende passage in *De natura deorum* (II,28) herleidde Cicero de term religie tot het werkwoord *relegere* (opnieuw doornemen). Dit houdt in dat een mens al wat tot de cultus behoort, steeds weer doorloopt, telkens overweegt en herleest, en dat hij dat ‘diligenter’ doet, met zorgvuldigheid. Aandacht is het motief dat de cultus boven het gewone uittilt, tot leven wekt en in beweging houdt. Het is essentieel voor wat we religie noemen en herkenbaar in wat we in deze studie als het religieuze in de kunst aanmerken. Dat wordt overigens bevestigd door de contrastbegrippen die moderne religieuze denkers aanvoeren. Tegenover de morele en de religieuze ernst, staat de gedachteeloosheid, meende Albert Schweitzer. Door gedachteeloosheid wordt de geest van de realiteiten dominant, zodat idealen hun kracht verliezen.²¹ Onoplettendheid is de term die Michel Serres gebruikt, *négligence* in het Frans. Ze is typerend voor de achteloosheid waarmee de moderniteit met de wereld als geheel – mensen, dieren, natuur – omgaat. “Wie geen religie heeft moet niet als atheïst of ongelovige betiteld worden, maar als een onoplettende.”²² Rosa tenslotte, plaatst tegenover de resonantie waarin mens en wereld antwoordend tegenover elkaar staan, de vervreemding en de onverschilligheid, “waarin zij tegenover elkaar staan zonder innerlijk verbonden te zijn”.²³

Equivalent vertalen: zoeken naar beelden die in de juiste spanning staan

Welke factoren maken het de kunst mogelijk als een functioneel equivalent van religie op te treden? Dat was de vraag. Onnodig te zeggen dat de vraag naar equivalentie meer dan een academische kwestie is. In feite gaat het om de vraag, of en zo ja in hoeverre religieuze inhouden doorwerken in een seculiere cultuur. Een cultuur, anders gezegd, die zich bij monde van veel woordvoerders als atheïstisch of zelfs apatheïstisch manifesteert – dat wil zeggen: onverschillig voor discussies over het voor en tegen van religie. Is het denkbaar dat juist in deze seculiere situatie nieuwe mogelijkheden van betekenis ont-

21 Albert Schweitzer, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Hrsg. R. Grabs (München etc.: Beck etc., 1974), Bd.1, 311.

22 Michel Serres, *Le contrat naturel* (Paris: Bourin, 1990), 81. Vgl. Bruno Latour, *Oog in oog met Gaïa. Acht lezingen over het Nieuwe Klimaatregime* (Amsterdam: Octavo Publicaties, 2017), 218.

23 Rosa, *Leven in tijden van versnelling*, 136.

sloten worden? Dat, om met de filosoof Gadamer te spreken²⁴ – de afstand in tijd en mentaliteit productief blijkt te worden? Dus dat een creatieve productie van betekenissen kan plaatsvinden, waardoor het oorspronkelijk religieuze, de oorspronkelijke tekst of afbeelding of compositie, in zekere zin groeit en toeneemt in zeggingskracht?

Deze bundel casus-studies toont aan dat dit inderdaad mogelijk is. In dit afrondende hoofdstuk heb ik laten zien hoe de equivalentie tot stand wordt gebracht, welke methodologische basisprincipes daarbij worden toegepast: contextualiteit en operationaliteit. En heb ik vervolgens vijf factoren van equivalentie kort besproken: de vloeibaarheid van religieuze betekenissen, die ze veranderlijk maakt; de rol van het spel, dat regels stelt en gezamenlijkheid brengt; de performativiteit van taal en muziek, die ons met het universum in verbinding brengt; de resonantie of samenklank tussen mens en wereld; de repetitio, het herhaaldelijk lezen, overwegen en uitspelen. Met ten slotte het motief van de aandacht als een zesde factor op de achtergrond. Onderweg stipte ik het belang van de taal aan, die moeilijk misbare grondslag van communicatie en verstandhouding.

Het is duidelijk dat dit alles een bijzondere vertaalvaardigheid vereist, een vermogen om te vertalen dat metamorfoses mogelijk maakt. De kunstenaars, schrijvers en componisten beschikken als eersten over deze vaardigheid – maar vervolgens, op een andere manier, ook de kijkers, lezers en luisteraars. Equivalent vertalen is de kunst om op doek en in steen, met woorden en noten, betekenissen uit te drukken die de kracht van religieuze symbolen evenaren of zelfs te boven gaan. Die traditionele symbolen – met de namen die ze dragen en de entiteiten waarheen ze verwijzen – lijden immers volgens sommigen aan overbekendheid, naar het gevoel van veel anderen aan afnemende zeggingskracht. Dat neemt niet weg, dat de betekenissen waaraan die symbolen uitdrukking gaven, onverminderd relevant blijven. Het komt er daarom op aan om nieuwe betekenisfiguraties te vinden. Het aantal mogelijkheden dat zich aanbiedt, is bijkans onbegrensd. “Iedere serie, elke schakeling, uit welke taal genomen, is

24 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr-Siebeck, 1972, 3^{de} druk), 279-283.

geschikt, zolang ze in de juiste spanning staat.”²⁵

Treffende voorbeelden van equivalent vertalen zijn in dit boek de revue gepasseerd. Hoeveel dat vraagt van kunstenaars, schrijvers en musici, kwam eerder indirect aan de orde. Een expliciet advies aan een jonge collega vond ik in een essay van de schrijfster Virginia Woolf (1892-1941).

In feite schrijft Woolf hier, zonder het als zodanig te thematiseren, over het thema van dit boek: het religieuze in de kunst. Zij was grootgebracht in een sfeer van agnosticisme, maar raakte gefascineerd door de wereld van het christendom.²⁶ Haar brief aan een jonge dichter, geschreven in 1932²⁷, cirkelt rond het probleem van kunst en religie in een seculiere cultuur. Wat zij als uitweg aanbiedt, komt dichtbij wat we hierboven beschreven als het vloeibaar worden van identiteiten en betekenissen, de performatieve functie van het muzikale ritme dat religie wordt, de resonantie die verbinding geeft met mensen en dingen.

Het startpunt van reflectie is een concrete vraag: Hoe treed je uit de beslotenheid van jezelf en je kamer en ga je de wereld van anderen binnen? Een wereld die, om het preciezer te zeggen, aan poëzie geen behoefte heeft en waarin de dood van de literatuur aanstaande wordt geacht. Mensen beweren dat poëzie door de wetenschap onmogelijk is gemaakt, merkt Woolf op, want in auto's en radio's schuilt geen poëzie. Bovendien is er geen godsdienst meer, menen ze, alles is vol verwarring en verandering.

Maar dat is onzin. Deze kwesties zijn oppervlakkige toevalligheden; ze graven lang niet diep genoeg om het meest verborgen en primitieve instinct, dat van ritme, te kunnen vernietigen. Alles wat je hoeft te doen is nu voor het raam te gaan staan en je gevoel voor ritme open en dicht te laten gaan, open en dicht, frank en vrij, totdat het een met het ander

²⁵ Citaat uit het programmatische sonnet 'Code' van Gerrit Achterberg (1905-1962), *Verzamelde gedichten* (Amsterdam: Querido, 1985, 9^{de} druk), 604: "De levenskracht die gij eenmaal bezat / verdeelt zich nu over het abc. / Ik combineer er sleutelwoorden mee / en open naar uw dood het zware slot. // Het is, in 't vers, de figuratie: God, / te vinden in de letters g, o, d, / in deze volgorde, maar niet per se, / ook andere formaties kunnen dat. // Iedere serie, elke schakeling, / uit welke taal genomen, is geschikt, / zolang ze in de juiste spanning staat. // De dichter, onder 't schrijven, weegt en wikt, / op dood en leven een schermutseling, / totdat de deur eindelijk open gaat."

²⁶ Zie Jane de Gay, *Virginia Woolf and Christian Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019).

²⁷ Virginia Woolf, *Hoe lees je een boek? En andere essays over literatuur* (Utrecht: Bijleveld, 2019, 2de druk).

versmelt, totdat de taxi's dansen met de narcissen, totdat uit al die losse delen een geheel is ontstaan.²⁸

Op een andere, maar overeenkomstige manier zullen ook de kijkers, lezers, luisteraars in een seculiere cultuur over het vermogen tot equivalent vertalen moeten beschikken. In hun geval draait alles om de receptieve waarden van aandacht en ontvankelijkheid. Ze zijn niet langer gebonden aan traditionele voorstellingen en aan traditionele tegenstellingen tussen werelds en heilig, sacraal en profaan. Niets anders is nodig dan dat zij de gedachteloosheid, de onoplettendheid en de vervreemding van het moderne leven achter zich laten. En dat zij het mysterie in de dingen op het spoor komen. En zich openstellen voor de tekens van een volledig leven.

²⁸ Woolf, *Hoe lees je een boek*, 37.

COLOFON

Design: DOORLORI / Lori Lenssinck

Afbeelding omslag: “God Abandoned us” Khashayar Kouchpeydeh, unsplash

ISBN: 9789403780894

DOI: 10.26116/8k6z-rv93

© De Redactie



Figura Divina is een collectief van docenten en onderzoekers aan Nederlands-talige universiteiten, hogescholen en andere onderwijsinstellingen, dat zich toelegt op de diepgaande verbinding tussen kunst en religie in brede zin. Zij doet dit door het organiseren van symposia en met publicaties over thema's rondom religie en kunst.

www.figuradivina.org

FIGURA DIVINA

Verschenen in de serie:

Apocalyps in kunst. Ondergang als loutering?, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.), Figura Divina 1, Zoetermeer 2014

Maar zie, ik je lief! Eros in kunst en religie, Hans Alma en Johan Goud (red.), Figura Divina 2, Zoetermeer 2016

Spiritualiteit van de tuin, Hans Alma en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 3, Utrecht 2017

God in hedendaagse kunst, Marcel Barnard en Wessel Stoker (red.) Figura Divina 4, Soest 2018

Pijnlijk mooi. Lijden en schoonheid in de christelijke kunst, Marc De Kesel en Anne Marijke Spijkerboer (red.), Figura Divina 5, Middelburg 2019

God opnieuw verbeeld. Een theologische kunstbeschouwing, Wessel Stoker, Figura Divina 6, Almere 2019

Leven dat leven wil. Over dieren en mensen in filosofie, religie en kunst, Johan Goud en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 7, Almere 2020

Kunstenars in Gods spoor. Peilingen naar het religieuze en spirituele van kunst in een seculiere wereld, Wessel Stoker en Frank G. Bosman (red.), Figura Divina 8, Almere 2021

Waar kunst religie kust. In discussie met Marc De Kesel over moderne beeldende kunst, Wessel Stoker (red.), Figura Divina 9, Tilburg 2023

Heeft dit überhaupt iets met God te maken? Het religieuze in de eigentijdse Nederlandse kunst, Stefan Gärtner, Frank Bosman en Ruben van Wingerden (red.), Figura Divina 10, Tilburg 2025

Heeft dit überhaupt iets met God te maken? onderzoekt de subtiele en complexe relaties tussen hedendaagse kunst en religie in een geseculariseerde samenleving. De auteurs analyseren diverse Nederlandse kunstwerken, die alle verwijzen naar religie, spiritualiteit of transcendentie maar die ook de discussie aangaan met de seculiere context. Elk essay biedt een diepgaande reflectie op hoe kunst in de late moderniteit betekenisvol met het religieuze speelt.

Voorbeelden uit het boek variëren van Hansa Versteeg's *Madonna del Mare Nostrum*, waarin de christelijke iconografie wordt verbonden met de actuele vluchtelingen crisis, tot de Utrechtse Sint Maarten Parade, die gemeenschapsvorming en sacraliteit als een heilig spel presenteert. Paul Verhoevens film

Benedetta wordt belicht als een intense herinterpretatie van de historische Jezus. Joep Franssens' *Harmony of the Spheres*, een voorbeeld van muzikale Nieuwe Eenvoud, laat zien hoe muziek spirituele ervaringen oproept buiten een formele geloofscontext. Ook wordt Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* onderzocht als heilzaam anachronisme dat mensen bij elkaar brengt in een samenleving onder druk van versnelling en vervreemding.

Deze bundel biedt een breed en toegankelijk perspectief op hoe kunst in Nederland een nieuwe religieuze betekenis krijgt, zonder formele aansluiting bij institutionele religie.

ISBN: 9789403780894

DOI: 10.26116/8k6z-rv93

