

BUITEN BEELD

Angst en christelijke iconografie

Marc De Kesel

In de dagen van zijn sterfelijk leven heeft
Hij onder luid geroep en onder tranen
gebeden en gesmeekt tot God die Hem uit
de dood kon redden. Na de doorstane
angst is Hij verhoord.
[Brief aan de Hebreëuwen 5, 7]

Mein liebster Jesus ist verloren:
O Wort, das mir Verzweiflung bringt,
O Schwert, das durch die Seele dringt,
O Donnerwort in meinen Ohren.
[Johann S. Bach, Kantate BWV 154]

Christus in Getsemane: eenzaam en “doodsbang”, “zweet dat als bloeddruppels op de grond valt”, vertwijfeld smekend dat die beker aan hem voorbij zou gaan: dit beeld van Jezus’ “*agonia*” (Lc. 22,44) behoort tot de kern van het christelijk verhaal en is in de hele traditie op duizend en een manieren verteld, bezongen, becommentarieerd en zelfs nageleefd. Toch is die angst in de christelijke iconografie, hoe rijk en gevarieerd die verder ook is, consequent buiten beeld gebleven. Er is strikt genomen geen enkel schilderij, fresco, bas-reliëf of beeldhouwwerk dat ons onomwonden met een van doodsangst sidderende Christus confronteert. De episode op de olijfborg is ontelbare keren afgebeeld en telkens zie je wel een droevige en gepijnigde, maar nooit een angstige Christus. Je ziet hem staren naar de bittere beker die hij te drinken krijgt of naar het marteltuig waaraan hij sterven zal, maar het is altijd zichtbaar de kelk en het kruis waarin Hij – en met Hem de hele wereld – van alle bitterheid zal worden verlost (figuur 1 en 2). Ook bij andere episodes zie je nooit een angstige Christus. Wanneer Christus tijdens zijn ‘kruisweg’ het gelaat in Veronica’s doek afdrukt – een afdruk waarin de Christelijke kunst al vroeg haar oorsprong heeft herkend – laat die afdruk lijden en pijn zien, medelijden ook met diegene die hem zo doen lijden, maar je merkt er geen angst (figuur 3). Hetzelfde geldt voor de met alle ellende van de wereld overladen ‘man van smarten’: je kunt de doodspijn op zijn lichaam zien dansen, maar van doodsangst is geen spoor te bekennen (zie figuur 4). Die blijft stevast ‘buiten beeld’.

Wat mag zoiets betekenen? Hoe valt dat te rijmen met de centrale plaats die deze angst in het christelijk verhaal onmiskenbaar inneemt? In alle toonaarden laat de christelijke



Figuur 1. Giovanni Bellini, *Doodsangst in de Hof van Olijven*, circa 1459, London: National Gallery.



Figuur 2: Andrea Mantegna, *Doodsangst in de Hof van Olijven*, circa 1459, Londen: National Gallery.



Figuur 3: Domenico Fetti, Veronica's doek, 1618/22, Washington D.C.: National Gallery of Art.



Figuur 4: Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Man van Smarten*, begin 16^{de} eeuw, Antwerpen: Museum Mayer van den Bergh

beeldcultuur de menselijke passie van haar Heer zien, pijn, droefheid en sterven inclus. Maar waarom onthoudt ze hem – en ons – zijn doodsangst?

1. Incarnatie & angst

Dit is inderdaad merkwaardig als je bedenkt dat Christus' doodsangst binnen de christelijke 'logica' zonder meer iets vanzelfsprekends en zelfs noodzakelijks is. Al moet ik er meteen aan toevoegen dat je daar pas achter komt als je eerst over je verwondering daaromtrent heen bent. Is Christus immers niet de zoon van God, de Messias, bewust van zijn 'missie' en van de consequenties die dat met zich meebrengt? En wist Hij dan niet beter dan wie ook dat hij als Mensenzoon eerst lijden en sterven moest om vervolgens na drie dagen uit de doden op te staan. Wat kan doodsangst voor zo iemand nog betekenen? Hij weet bij voorbaat toch al dat de dood hem niet zal raken en dat de geleden pijn de latere glorie alleen maar groter maakt.

En toch *moet* die doodsangst ook voor Christus hetzelfde hebben betekend als wat hij voor ieder mens betekent. Zoniet, was hij geen mens geweest. En daar draait nu juist het hele christelijke verhaal om. Hij, de Zoon van God – 'één in wezen met God', God zelf dus – is mens geworden. Met die incarnatiegedachte staat of valt het christendom. God is mens geworden, een vleeselijke – versta sterfelijke – mens. Een mens die, zelfs als hij zonder doodsangst sterft, die angst in ieder geval gekend, want overwonnen heeft. En *als* Christus die doodsangst al zou hebben overwonnen (hoewel weinig in die richting wijst), dan heeft hij dat zeker niet *als een God* gedaan. Anders zou de hele incarnatie en de bijhorende 'passio' die dat voor hem betekende, een klucht zijn geweest. Hij moet dat hebben gedaan *als mens*, als een sterveling die per definitie beeft voor wat hij per definitie is: sterfelijk. 'Laat die kelk aan mij voorbijgaan', 'Mijn god, mijn god, waarom heb je mij verlaten': we kunnen die woorden maar beter ernstig nemen en daarin de angst lezen van een menselijke, al te menselijke sterveling.

Dit punt was trouwens eeuwenlang voorwerp van verhitte debatten en bij momenten zelfs van regelrechte strijd, soms *manu militari*. Telkens weer waren er stemmen die, om Christus' goddelijkheid veilig te stellen, zijn menselijk lijden en sterven slechts voor schijn namen. In de ogen van deze gnostisch geïnspireerde interpreten was Christus' doodsangst een ongerijmdheid en dus onbestaande. God kan nu eenmaal geen sterfelijke affecten kennen. Andere stemmen zegden dan weer dat je, om God God te laten zijn, in Christus alleen maar een mens mocht herkennen. Die Ariaans geïnspireerde visies namen Christus' doodsangst dan weer heel ernstig. Ze zagen er hun stelling over de exclusieve menselijkheid van Christus in bevestigd. De tendens die het historisch gehaald heeft en tot officiële christelijke doctrine

werd, wist daarentegen steeds mooi koers te houden *tussen* die beide standpunten. Christus was én mens én God. Waar de mens Christus stierf, stierf ook God. In Christus gaat God dood en het is dus God die in Getsemane en op Golgota door doodsangst werd overmand.

Dit is nu niet bepaald het meest aannemelijke standpunt. De incarnatie mag dan de kern van het christendom zijn, het is en blijft een waar ‘skandalon’. Want als belijdend godsgeloof stelt het toch maar op een nauwelijks mis te verstane wijze Gods dood centraal. Natuurlijk keert de verrijzenis die dood in Eeuwig Leven en maakt Gods sterven de dood zelf dood. Maar is en blijft datgene waarin die dode God verrijst niet het lichaam van een mens? Een verheerlijkt en van dood ontdaan lichaam, dat wel; maar toch een menselijk lichaam. Waar valt hier dan nog, op de keper beschouwd, het verschil tussen God en mens te bespeuren. En staat of valt het monotheïsme niet precies met dat verschil? Niets van wat de mens voor god houdt, is God; alleen God is god; de rest is afgoderij: zo luidt de basisregel van het monotheïsme. Voor het christendom, dat zich als een uitgesproken monotheïsme profileert, geldt niet anders. Maar datzelfde christendom beweert niettemin dat, in Christus, de anders zo absolute grens tussen God en mens door Gods eigen toedoen is opgeheven. God zelf is mens geworden, zo radicaal zelfs dat ook hij eraan doodgegaan is en dat hij, na zijn dood, in een menselijk lichaam is verrezen.

In een verheerlijkt mensenlichaam, een lichaam zoals wij het alleen kunnen dromen of zoals het op ontelbare renaissanceschilderijen prijkt.

2. Incarnatie & beeld

Het is nu juist bij die Renaissance en bij de tot dan ongeziene beeldexplosie die zij teweegbracht, dat we voor ons probleem te rade moeten gaan. Pas tegen die achtergrond wordt het iets duidelijker waarom Christus’ angst, hoewel openlijk beleden, toch rigoureuus uit het christelijke beeld is geweerd. In de Renaissance is men immers op een andere manier tegen de incarnatie gaan aankijken en is daarom ook de formele structuur waarin het beeld tot dan werd gedacht, grondig gewijzigd. Daar werd het beeld in een nieuwe ‘format’ gegoten, een format die trouwens tot op vandaag dominant is gebleven, met name de *representatie*. In tegenstelling tot het icoon, het vroegere beeldparadigma binnen de christelijke cultuur, bleek dat nieuwe representatieparadigma in staat om oneindig veel meer in beeld te brengen. Toch kende ook dit beeldparadigma een grens, en het beeld van Christus’ angst blijkt nu net aan de overkant van die grens te liggen. Het zal wachten zijn op de moderniteit eer de angst een plaats kan krijgen in de iconografie, al zal die dan wel niet langer christelijk kunnen worden genoemd.

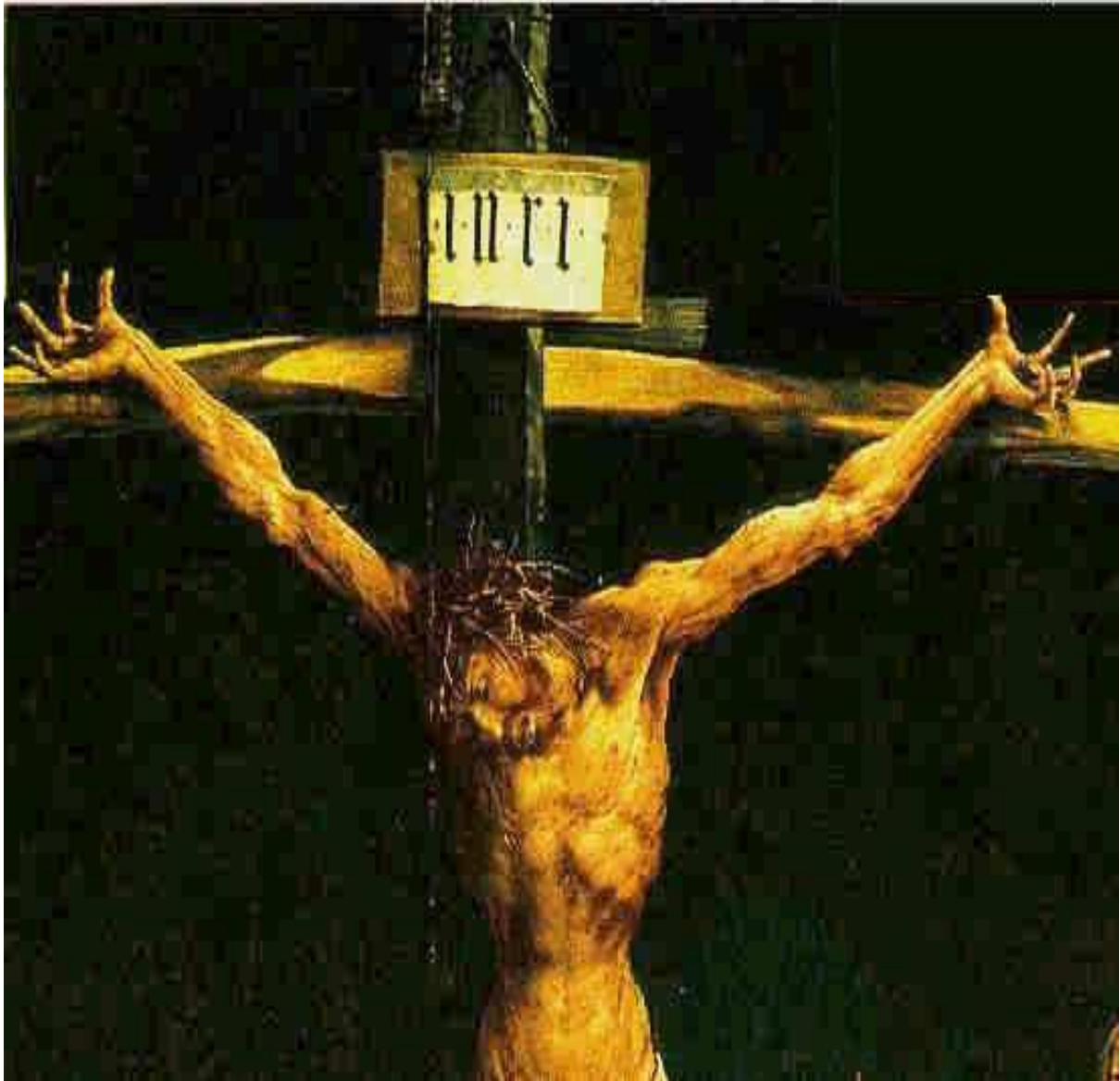
Het monotheïsme heeft altijd al iets met ‘beeld’ gehad, al was het maar omdat reeds Genesis 1 de mens boutweg definieert als het ‘beeld van God’. Alleen is dit dan wel de reden waarom het maken van beelden onder verbod komt te staan. Een beeld maken van Hem die ons naar zijn beeld schiep, een beeld maken van het beeld dat we zelf zijn, zelfs het afbeelden wat überhaupt leeft: voor de monotheïstische God is dat alles ten strengste verboden. De Islam volgt dit verbod naar de letter, al staat het nergens met zoveel letters in haar Koran. Zij kent in regel dan ook alleen *abstracte* beeldende kunst.

Mede door de incarnatie-idee staat het christelijke monotheïsme anders tegenover dat zelfde beeldverbod. Is God, door zijn menswording, immers niet gelijk geworden aan het beeld dat hij van zichzelf had geschapen? Heeft Hij niet zelf de kloof overbrugd die gaapt tussen Oorsprong en afbeelding? Heeft Hij zich niet radicaal weggeschonken aan de van hun Oorsprong afgedwaalde ‘beelden’, opdat die daardoor opnieuw de weg naar hun Oorsprong zouden vinden? En maakt dat niet dat we daarom met beelden vroom kunnen – en moeten – omgaan?

Dit is in ieder geval de redenering die al vroeg de christelijke iconografie ging schragen. Toen in het Byzantium van de 9^{de} eeuw het iconoclasmie op het punt stond die prille iconenkunst onder verbod te stellen, had men al een afdoende antwoord klaar. Aardse beelden maken van God, Christus of de heiligen is niet blasfemisch, omdat de goddelijke orde zich uit pure goedheid in het aardse heeft geïncarneerd. Dat draagt voortaan Gods stempel en het is de taak van het beeld om van die stempel te getuigen en zodoende de blik van de vrome toeschouwer, door het aardse beeld heen, de weg naar zijn hemelse bestemming te wijzen. Beeld en incarnatie werden neoplatoons gedeut. De Ene God had zich in de diverse lagen van de materiële werkelijkheid ‘geëmaneerd’, en het kwam er op aan om doorheen de veelvuldigheid van de materie terug op te klimmen naar het goddelijke Ene. Zo was de icoon iets materieels, maar juist door haar schoonheid boog ze het materiële opnieuw om in de richting van de goddelijke bron waaruit ze was geëmaneerd.¹

Zo’n neoplatoons geïnspireerde christelijke iconografie voorziet wel een plaats voor het beeld van de geïncarneerde godheid, maar dan enkel in zoverre hij al zichtbaar de tekens van de verlossing draagt. Op zijn kruis – zijn marteltuig – zien we Christus’ *verheerlijkte* lichaam schitteren. Beelden van een gepijnigde, gefolterde of zichtbaar stervende Christus worden in dat soort iconenkunst geweerd.

Daarvoor is het wachten op de westerse christelijke kunst van na de wende van de 13^{de} eeuw. Rond die tijd verschijnt de Christusfiguur massaal in de gestalte van een gefolterde en tot de dood toe getergde ‘man van smarten’. Daarenboven wordt hij, net zoals de Maagd en de



Figuur 5: Matthias Grünewald, Het Isenheim Altaar (detail), circa 1515, Colmar: Musée d'Unterlinden

heiligen, niet langer afgebeeld in een etherisch hemelse ruimte, traditioneel in goudkleur aangebracht, maar in het bonte kleurenrijk van een aardse ruimte. In tegenstelling tot de iconenkunst wordt de incarnatie nu gelokaliseerd in een materialiteit die precies *niet* zichtbaar naar zijn goddelijke herkomst verwijst.

Inderdaad, die aardverschuiving in de christelijke iconografie waaruit de Renaissance zal ontstaan, heeft alles te maken met een gewijzigde visie op de incarnatie. Het thomisme met zijn sterk aristotelische inslag had de dominantie van het neoplatonisme in het christelijke denken sterk teruggedrongen. Het aardse en materiële kreeg nu een tot dan ongekende autonomie toegedicht. Men ging het zien als een als ‘vrij’ geschapen domein, een op zichzelf functionerende ‘natura’. Die ‘natura’ had niet langer de band met een permanent ‘emanerende’ God nodig om te zijn wat ze is. Dit werd nu de ‘locus’ van Gods incarnatie: een autonoom domein dat *niet meteen* naar het transcendente verwees. De goddelijke incarnatie sprak niet langer enkel uit de *hoogste* vormen van materialiteit, zoals bij het neoplatoons geïnspireerde christendom. Voortaan bleek zij uit *elke* vorm van materialiteit, inclusief de laagste en de verst van God verwijderde. Nu pas kon de vernederde, vertrapte, geslagen, gepijnigde en stervende Christus – de Christus zoals hij was uitgeleverd aan de meest brute materialiteit – het beeld worden van Gods incarnatie. De getormenteerde kruisbeelden uit die tijd getuigen van die omslag. Het afzichtelijke Christuslichaam in Matthias Grünewalds *Isenheim Altaar* is één van de hoogtepunten in die traditie (figuur 5).

Maar Gods incarnatie bleek niet alleen uit die getormenteerde en laagste vormen van menselijke materialiteit. Alles, de *hele* ‘natura’, precies ook in de schittering van haar zelfstandigheid, kon getuigen van Gods incarnatie. Je hoefde niet langer te zoeken naar iets specifiek in het ondermaanse waaruit de incarnatie vanuit de bovennatuur kon blijken. De volledige ‘natura’ kwam daarvoor in aanmerking. Je kon alles representeren wat je in je directe omgeving vond: precies in die hoedanigheid verwees het naar God. Juist in de mate waarin je beeld enkel maar representeerde wat al present was, gaf het een perfect beeld van de incarnatie, en dus van God zelf.

Hier gaat het beeld dus naar een ander paradigma luisteren. Het is nog steeds door en door christelijk gemotiveerd en beeldt in eerste en laatste instantie nog altijd het goddelijke af, maar dankzij de nieuwe incarnatie-idee is dit meteen ook een afbeelding van de ‘natura’, een representatie van wat overal al *present* is buiten de schilderkunstige ruimte. Dit nieuwe representatie-paradigma gaf aan de toenmalige beeldcultuur een enorme stimulans die resulteerde in de artistieke explosie van de Renaissance. Het was Giotto die voor het eerst het goddelijke consequent in een ruimte afbeeldde die zonder meer de onze is. In plaats van de

mystieke tunnel die ons van de aardse wereld naar een hemelse glorie voert (zoals het geval was bij de icoon), werd het schilderij een ‘venster op de wereld’. Het representeerde de wereld zoals men die dagelijks zag. Die wereld was al even waarachtig als de hemelse, en dit juist omdat God zich erin had geïncarneerd.

Zelfs het lineair perspectiefpunt waarop de constructie van het nieuwe ‘venster op de wereld’ berustte, was een teken van de incarnatie. Want wat is dat perspectiefpunt – dat ene punt in de oneindige diepte van het beeld waarin alle vluchtlijnen samenkomen – anders dan het punt waar de Ene God zich bevond toen hij zich de werkelijkheid voorstelde alvorens ze te scheppen? In zijn oneindige alwetendheid had Hij een volmaakt beeld van wat hij van plan was te creëren, een beeld dat de rationele eenheid van de hele werkelijkheid in één blik restloos vatte. Het beeld dat de mens van de wereld heeft, mist die eenheid. Daarvoor is onze blik nu eenmaal te beperkt, te eindig, te zeer ook door zondige verlangens getekend. Maar de goddelijke voorzienigheid, zo redeneerde men toen, is ons ook daarin tegemoetgekomen. We kunnen onze blik op de wereld construeren in referentie aan dat ene punt in de diepte waarin alle vluchtlijnen samenkomen. Daar, in dat punt ‘in het *oneindige*’, kunnen wij, *eindige* stervelingen, de plaats voelen van waaruit God naar de wereld kijkt en van waaruit Hij de wereld creatief vormgeeft. En zie, als we ons beeld nauwgezet van daaruit construeren, dan lijkt de tweedimensionale ruimte die dan te voorschijn komt, wonderwel op de driedimensionale ruimte waarin we normaliter vertoeven. Zo biedt het schilderkunstig beeld, precies omdat het de ‘format’ van Gods incarnatie volgt, een kijk op de ware werkelijkheid: de aardse, concrete werkelijkheid die, ook precies in die hoedanigheid, diezelfde incarnatie te kennen geeft.

De Renaissancekunst is dus in staat om, in tegenstelling tot de vroegere iconenkunst, nagenoeg alles te representeren. Niets aards is haar vreemd. De maagdelijke Moeder Gods oogt als het meisje van om de hoek, de heiligen konden je burens zijn. De geïncarneerde godheid is een kind zoals elk kind, een jongetje onder de jongetjes, ook in de seksuele zin van het woord (zoals Leo Steinberg² in zijn beroemde studie zo mooi heeft aangetoond). Of Hij is een man, mooi als Apollo, maar ook ‘gewoon’ als de eerste beste passant op straat. En als hij lijdt, lijdt hij zoals elke mens zou lijden, aan wonden, pijnen, smart en verdriet waarin iedereen zich moeiteloos herkent. Hij representeert wat present is, ook op het vlak van emoties: hij is de spiegel voor onze verzuchtingen en verlangens, voor ons hopen en liefhebben zowel als van onze afkeer en onverbiddelijkheid. Zo beeldden wij hem af in de Renaissance, en zo was hij vaak ook het voorwerp van een praktische ‘imitatio Christi’.

3. Angst als grens

Behalve dan wat zijn angst betreft. Voor die angst deinst het christelijke renaissancebeeld terug. Al kwam zij bij momenten wel erg dicht in de buurt. Zo, bijvoorbeeld, in een paar van Albrecht Dürers prenten over de scène in de Hof van Olijven. Die scène toont ons traditioneel een Christus uit wiens gelaat de vrome bereidheid spreekt om zijn nakende lijdensweg op zich te nemen. Ook bij Dürer is dat het geval, behalve dan in een tweetal prenten, waar Dürer een Christusfiguur laat zien die uitdrukkelijk *niet* naar de aangereikte kelk of het voorgehouden kruis kijkt. In plaats daarvan ligt hij plat uitgestrekt op de grond, het gelaat in de aarde geplaat. In één van de twee prenten oogt dat al bij al nog plechtig en cerebraal: zijn houding verwijst nog naar een moment in het ritueel van de priesterwijding (figuur 6). Op de andere prent heeft die houding zijn plechtstatigheid verloren en komt dicht in de buurt van de angst: zo hulpeloos is de kramp waarin Christus daar op de grond neerligt (Figuur 7). Alsof hij echt niet meer verder kan en helemaal niet in staat is welke kelk dan ook maar aan te kijken, laat staan te ledigen. Maar nog eens, de angst blijkt ook hier alleen maar *via negativa* voorstelbaar. Christus' gelaat zien we niet, en dat hij *uit angst* zijn gezicht tegen de aarde duwt, kunnen we uit de prent alleen speculatief veronderstellen.

Een zelfde speculatie kan men maken bij een ander voorbeeld uit de christelijke kunst, met name de drie versies die Francisco de Zurbarán maakte van het sudarium, het zweetdoek dat Christus op zijn 'kruisweg' aangereikt kreeg en waarin hij zijn gelaat afdruckte. Het schilderij dat in Stockholm hangt toont de gangbare, traditionele versie (figuur 8). We zien alleen het gelaat – zonder contouren – van een minzame Christus die lijdzzaam de ogen neerslaat en zich in alle deemoed concentreert op de daad waarmee hij de mensheid – de toeschouwer van het schilderij inclusief – zal verlossen. De versie in het museum van Valladolid is in één welbepaald opzicht helemaal anders (figuur 9). Een zelfde doek, op identieke wijze opgehangen, laat de zelfde Christuskop zien, maar het toont nu *enkel de contouren*. Het gelaat zelf lijkt letterlijk weggeveegd. Je ziet de omtrekken van het hoofd, je ziet vaag nog waar ogen, neus en mond moeten hebben gestaan, maar je merkt vooral dat ze niet langer zichtbaar zijn. Het is een waar negatief theologische representatie: op het doek waarin Christus zijn gelaat hoort af te drukken, zie je juist geen gelaat. Je ziet hoogstens de sporen van een gelaat dat zich aan het doek heeft onttrokken. Met Cees Nooteboom kan je er één van Zurbaráns zovele procédés in zien om de “stoffelijkheid”, de materialiteit van stoffen, linnen en doeken schilderij kunstig weer te geven.³ Een radicale manier van deze christelijke schilder om ons te confronteren met de materialiteit waarin de godheid zich heeft geïncarneerd.



Figuur 6: Albrecht Dürer, *Christus op de Olijfberg*, 1521, Frankfurt : Städelsches Kunstinstitut.

Figuur 7: Albrecht Dürer, *Christus in de hof van Gethsemane*, circa 1507/09, London: Britisch Museum.
[zie: Paulus Hinz, *Deus Homo*, Band II, Berlin: Evangelische Verlaganstalt, afbeelding nr. 232]

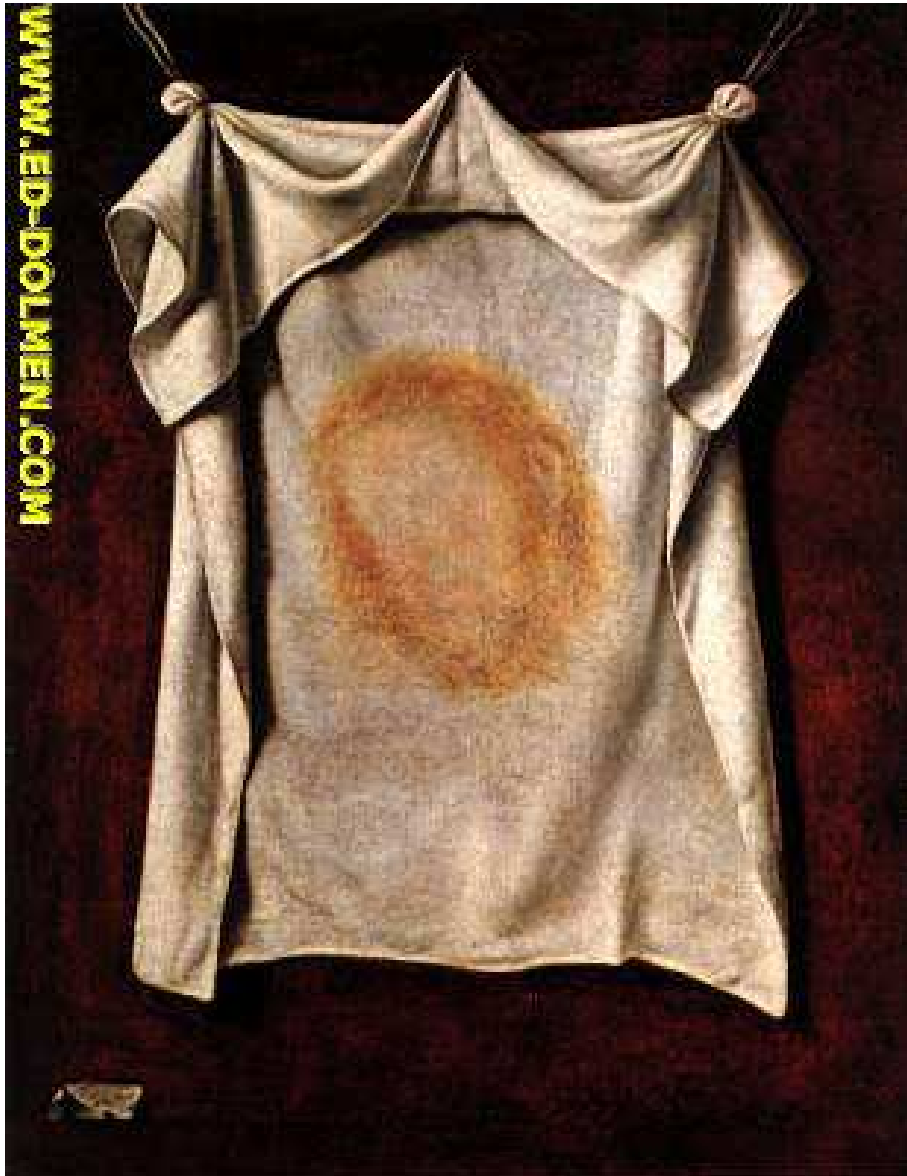


Figuur 8: Francisco de Zurbarán: *Het zweetdoek van Veronica* (detail), 1631, Stockholm: Nationaal Museum.



Figuur 9: Francisco de Zurbarán: *Het zweetdoek van Veronica*, 1658, Valladolid: Museo Nacional de Escultura.

[Reproductie van betere kwaliteit in: Cees Nooteboom, *Zurbaran* (1992), Amsterdam & Antwerpen: Uitgeverij Atlas, p. 67.]



Figuur 9: Francisco de Zurbarán: *Het zweetdoek van Veronica*, 1658, Valladolid: Museo Nacional de Escultura.

[Reproductie van betere kwaliteit in: Cees Nootboom, *Zurbaran* (1992), Amsterdam & Antwerpen: Uitgeverij Atlas, p. 67.]

Maar mogelijkwijs suggereert dat ‘negatief’ schilderij ook *wat* Christus’ onzichtbare gelaat hier buiten ons gezichtsveld houdt. Het zou zeer goed zijn angst kunnen zijn. Voor wie de derde versie – uit het museum van Bilbao (figuur 10) – in gedachten heeft, is die veronderstelling nog zo gek niet. Daar zien we wel het gelaat, maar nu dodelijk getormenteerd: bleek, over de grens van uitputting heen, de mond onbetamelijk open hangend. Alleen de gesloten ogen beletten ons om het beeld rechtstreeks met angst te associëren. Maar als we de hier uitgezette lijn even volgen, is dat alleen maar een reden te meer om in het weggeveegde gelaat op de Valladolid-versie een van angst verteerde Christus te veronderstellen. Het gelaat dat we daar *niet* zien, het gelaat dat zich zichtbaar uit het doek heeft teruggetrokken, is dan datzelfde gelaat als in de Bilbao-versie, maar nu ook *met de ogen wijd open*. Edward Munchs beroemde schilderij, *De schreeuw* (figuur 11), zit ons te diep in het geheugen gegrift om in dat gelaat dan geen angst te zien.

Christus’ gelaat: getormenteerd, bleek, doods, met openhangende mond en opengesperde ogen. Dit zou het beeld van de van doodsangst sidderende geïncarneerde God kunnen zijn. Maar het zou ook meteen een beeld zijn van Gods definitieve ondergang of van zijn radicale ontkenning – een beeld dus dat de grenzen van het christendom te buiten gaat en het in die transgressie vernietigend meesleurt. Oog in oog met de dood, zou die God *geen* redding meer zien, omdat hij dan, precies in al zijn alwetendheid, zou beseffen dat er helemaal geen redding is, dat de Dood de enige God is en dat dit niet eens een God is. Hij zou de angst voelen die Blaise Pascal beschreef toen hij de moderne mens voor het eerst naar de hemel liet staren als naar een ‘goddeloze’ ruimte, naar een oneindigheid die niet langer door *de Oneindige zelf* werd bijeengehouden. In die ‘zelf-loze’ oneindigheid kan de mens zich enkel ofwel reddeloos verloren voelen ofwel dat gevoel radicaal verdringen. Reden waarom sindsdien ‘verdringing’ het onvermijdelijk epitheton van de moderne mens is geworden, ook als hij zich affirmatief tot een religie bekent. Het premoderne christelijke beeld heeft ons tot net vóór die angst gebracht; het moderne christendom weet wat het verdringt als het er evenmin in slaagt Gods angst in beeld te brengen.

Het beeld van de angst is misschien wel een ‘beeld’ dat zich voorbij de grenzen van het beeld *als zodanig* ophoudt. Een *in se* onmogelijk beeld dus. Want, in tegenstelling tot de vrees kent de angst geen object – zo analyseerden Kierkegaard en Heidegger al. De vrees weet nog waarvoor hij bevreesd is. Angst is erger, want hij doet ons beven zonder dat we weten waarvoor. Het object van de angst is *niets*, een ‘niets’ dat ontsnapt aan elke bepaling of voorstelling – inclusief die van het niets. Juist daarom slaat de angst ons letterlijk de grond

van onder onze voeten weg. Het is het meest basale van alle affecten, omdat het samenvalt met het moment dat onze emotie – ons vermogen geraakt te worden – geen enkel aanknopingspunt meer heeft en wijzelf, door dat onvoorstelbare dat ons raakt, weggespoeld dreigen te worden. Angst is een affect zonder enige representatie waartegenover wij ons nog present zouden kunnen stellen. Het is het *pure* affect, het affect dat mij beroert als een hard soort ‘niets’ mij beroert, als ik datgene wat op mij afkomt aan geen enkele representatie nog koppelen kan.

Er is geen christelijk beeld van de angst. Dat kan enkel speculatief worden gereconstrueerd, bijvoorbeeld uit de interactie tussen de drie versies die Zurbarán van het Veronicadoek schilderde. Het is lang niet zeker of de moderniteit wel tot een beeld van de angst in staat is. Niet toevallig droeg het schilderij van Munch waarin we die angst lazen *niet* die naam. Het enige wat de moderniteit pregnanter in beeld kan brengen is misschien wel het feit dat haar beeld de angst *bewuster dan voordien* ‘buiten beeld’ moet houden. Al zal het al even moeilijk zijn als in de christelijke iconografie om in de moderne beeldenvloed zo’n ‘beeld’ op het spoor te komen.

¹ André Grabar (1994), *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris: Flammarion, p. 257-320; Alain Besançon (1994), *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris: Gallimard, p. 206-274; Marie-José Mondzain (1996), *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris: Seuil; Le Gauffey (1997), *Le lasso spéculaire*, Paris: EPEL, p. 117-172.

² Leo Steinberg (1996), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Second Edition, Revised and Expanded, Chicago & London: the University of Chicago Press.

³ Cees Nootboom (1992), *Zurbarán*, Amsterdam & Antwerpen: Uitgeverij Atlas.