



**Demontage  
van het lijden**



Op deze Stille Zaterdag is *Letter&Geest* geheel gewijd aan de kruisafneming: het moment waarop Jezus van het kruis wordt gehaald. Beeldend kunstenaar Semna van Ooy werd gegrepen door dit tafereel en keek eindeloos naar schilderijen van onder meer Rembrandt en Rubens om de handeling te ontrafelen. „De Verlosser wordt van zijn kruis verlost. Daar ligt iets onnoemelijk troostrijks in besloten.”

# Het einde van een afschrikwekkend beeld

Semna van Ooy

Tijdens een bezoek, vijf jaar geleden, aan de *Alte Pinakothek* in München zag ik het voor het eerst. Zwervend door het museum stuitte ik bij toeval op zes houten paneeltjes van Rembrandt, gewijd aan het lijdensverhaal. Mijn oog bleef haken aan één van de zes: de scène waarin het dode lichaam van Jezus door zijn vrienden van het kruis wordt gehaald, ook wel de 'kruisafneming' genoemd. Hier wordt een zwaar en treurig karwei geklaard, gespeend van iedere heroïek.

Maar het was vooral het eenvoudige handwerk van het omlaag takelen dat mij bij eerste kennismaking zo trof. Ik ontdekte dat Rembrandt een jaar later een tweede versie van de kruisafneming had gemaakt. Ik zag die van Rubens in Antwerpen en die van Van der Weyden in Madrid. In Haarlem bewonderde ik een tekening in rood krijt van Michelangelo. Ik keek hoe het thema in beeld was gebracht en zag de verschillen. Hoe meer kruisafnemingen ik zag, des te beter ging ik kijken. Door te kijken probeerde ik te zien wat ik zag.

Deze tekst gaat niet over schildertechniek, niet over de illusie van verf. En evenmin is het me te doen om het onderwerp van de kruisafneming als zodanig. Of het nou een verslag is van een historische gebeurtenis of een religieuze boodschap, beide aspecten heb ik op mijn kijktocht naast me neergelegd. Ik heb me vooral afgevraagd hoe, met welke middelen deze dramatische scène in beeld is gebracht. Door te kijken naar de praktische organisatie van de handeling, ontrafel ik het beeld. Ik ontpluis, onttafel het theater van de afneming van Christus van het kruis. Het is het moment vlak na de kruisigingsdood waarop een kleine groep getrouwen in intieme kring en op eigen initiatief een einde maakt aan het afschrikwekkende beeld van die man aan het kruis. Een troostrijk tenietdoen van het geweld en de gruwel.

## Menselijk takelmechaniek

Het paneeltje uit 1633 van Rembrandt van Rijn (1606-1669) is onderdeel van de Passieserie die hij in opdracht van stadhouder Frederik Hendrik voor diens huis schilderde. Uit bewaard gebleven correspondentie blijkt dat Rembrandt de kruisafneming als eerste van de reeks schilderde.

We zien Jezus, verlost van het kruis, en vijf man zijn bezig om het lijk af te takelen. Drie van hen staan op ladders, de andere twee op de grond, klaar om het lichaam op te vangen. De toeschouwer rechtsvoor is Jozef van Arimatea. Links op de voorgrond treurende vrouwen, daarachter op het tweede plan, twee mannen die de gebeurtenis gadeslaan. Een landschap bij avondschemering, wat geboomte en rechts een stompe toren. Het licht komt van links, van buiten het paneel, maar de bron is raadselachtig. De figuur die boven over het kruis



hangt is de top van het takelmechaniek. Als een lier grijpt zijn hand de witte lijkwade die door het gewicht zichtbaar onder spanning staat. Iets lager staat links een man op een ladder die Jezus bij zijn elleboog omhooghoudt. Weer een trede lager pakt iemand aan de rechterkant de andere arm vast. De zigzaggende beweging eindigt onderaan bij twee figuren, die omhoog reiken om het gewicht van het levenloze lijf op te vangen. Iedereen steekt een hand toe. Samen vormen ze een menselijk takelmechaniek.

Alle aandacht in deze scène gaat uit naar het dode lichaam van Jezus. Rembrandt heeft met anatomische precisie een lijk gedraagt. Slap als een vaatdoek, doorhangend, met gezwellen buik, de valse kleur afgetekend tegen het witte doek. Het is een ontluisterend beeld.

Wat verder opvalt is het in perspectief geplaatste kruis. Het lijkt door deze vertekening meer op een wegwijzer waar we

van onderaf tegenaan kijken. De rest van het schouwspel is frontaal afgebeeld. Gelet op de diagonale plaatsing van het kruis zouden we ook het lichaam van Jezus van opzij en enigszins verscholen moeten zien. Maar de draai in de compositie stelde Rembrandt in staat om twee gezichtspunten samen te brengen. Het gedraaide kruis geeft het kleine paneeltje diepte en dynamiek, terwijl de rest van het tafereel in balans en verstild is.

## Uitgerekte hand

Rembrandt geeft een kritiek moment van de actie weer. De spijkers zijn verwijderd. Het dode lichaam is al onderweg naar beneden. De spanning tussen hangen en dragen wordt voelbaar door de uitgerekte hand in de top, net voor het loslaten, en de vanaf zijn tenen omhoog reikende figuur beneden. Een fractie van een seconde later en de hielen raken weer de grond. De witte lijkwade, die uit-



klokt in een driehoekige vorm is de bindende factor. Licht en donker spelen een grote rol in het zichtbaar maken van de gebeurtenis. Het is een uitgebalanceerd geheel, geen element te veel of te weinig. Het is een briljant geregisseerde collage die constructieve objecten (kruis, lijk, ladders en werkers) en geïmproviseerde handelingen in één ogenblik vangt.

## Ladders en lichtbronnen

Deze kruisafneming is niet te verwarren met het doek dat Rembrandt een jaar later zou schilderen. Dat is veel groter van formaat en maakt geen deel uit van een serie. Het kruis staat frontaal in beeld. Er zijn vier ladders, waarvan drie zichtbaar en één herleidbaar uit de handeling. Er is een grote groep toeschouwers en ik tel maar liefst drie lichtbronnen in het schilderij. Hierdoor is de aandacht verdeeld en oogt de compositie rommeliger dan het kleine paneel uit 1633. Jezus zit nog net met één nagel vast die er op hetzelfde moment met een tang wordt uitgetrokken. Zijn arm wordt hierdoor op pijnlijke wijze uitgerekt. Oef. Dat zal toch niet helemaal de bedoeling zijn geweest. Gelukkig wordt hij in een stevige omarming opgevangen door de figuur in het centrum van het doek. We zijn getuige van een ander kritisch moment van de ontakeling. Door precies voor dat pijnlijke ogenblik te kiezen, vergroot Rembrandt het dramatisch effect.

Dit tweede schilderij verschilt sterk van het eerder beschreven paneel. Geen ingetogen scène bij schemering maar een rumoerige volksooploop in spookachtig donker. Een groep treurende vrouwen op de voorgrond ontbreekt niet, maar het verdriet wordt vooral vertolkt door Ma-

Links:  
Rembrandt,  
1632-1633, *Alte Pinakothek*,  
München

Tekening cover:  
Semna van Ooy:  
'Rembrandt-  
Rubens-Duccio',  
2007, viltstift op  
kalkpapier.

Alle overige tekeningen in deze bijlage zijn ook van Semna van Ooy.

ria, die in deze encensering rechts op het doek opduikt en door omstanders voor vallen wordt behoed. De keuze voor een menigte, die samendromt na afloop van een openbare terechtstelling, gaf Rembrandt nieuwe mogelijkheden in de weergave van dit bijbelse tafereel. Hetzelfde onderwerp, een jaar later, maar zo essentieel anders.

Wat Peter Paul Rubens (1547-1640) met het onderwerp deed is lange tijd toonaangevend geweest. Ook Rembrandt had de kruisafneming van Rubens op z'n netvlies staan. Of hij het grote drieluik in Antwerpen met eigen ogen gezien heeft is niet zeker. Vast staat wel dat Rembrandt in het bezit was van een gravure van Lucas Vorsterman uit 1620, gemaakt naar het voorbeeld van het doek van Rubens.

## Potige Jezus

Bij het doek van Rubens uit 1612 lijkt sprake te zijn van een geoliede afnemingsmachinerie. De takelaars, de vrienden en de vrouwen bevinden zich rondom het dode lichaam. De ledematen vormen het patroon van spaken in een wiel dat rond zijn as draait: de wond in de borst van Christus. Van boven hangen twee mannen over de dwarsbalk heen. Rechts heeft een krachtpater het witte doek zelfs tussen zijn tanden.

Toch staat het doek niet strak gespannen, wat je wel zou verwachten met zo'n potige Jezus. Links balanceert een ander op een ladder, houdt het slap hangende doek bij een punt vast en grijpt naar de schouder van Jezus. Ook Jozef van Arimatea, de man met de rode muts, heeft een uiteinde van het doek te pakken, maar ook daar staat weinig spanning op. Hier kijken we naar het melodrama van het doen alsof. Zoals een opera zich verhoudt tot het echte leven, uitvergroot en aangedikt, zo verhoudt deze Rubens zich tot de realistische Rembrandt.

Rubens gebruikt het witte doek, de lijkwade, niet als praktisch takelmateriaal. Het doek heeft een andere functie en grappig genoeg is dat aan het ding zelf te zien. Het is Rubens om het wit te doen en om de zwierige vorm ervan. Samen met het oplichtende lichaam van Christus stroomt het doek als een witte waterval omlaag. Het dient als comfortabele glijbaan in de afdaling naar beneden.

Op een ander moment zag ik in dat witte doek opens een reusachtige hand, slap en willoos. Ongeveer in dezelfde houding, maar dan als echo van de hangende rechterhand van Jezus. De vingers in onbruik met elkaar verstrengeld. De gekromde arm een duim. Maar hoe mooi dat beeldidee van de uitvergroete hand ook was, ik kreeg het niet kloppend. Er was iets dat dat beeld bleef verstoren.

De structuur van het tafereel is onmiskenbaar Johannes, in rood gewaad. Hij vangt sterk achteroverhellend de glijbaan op en geleidt het lijf in een groots gebaar naar de grond. Als een professio-



nele betonstorter kijkt hij naar de plaats van bestemming en niet naar het gewicht dat van boven komt. Het rood en wit komen samen waar de stroom van het witte doek botst op de schouder van Johannes en verder kolk. Het contrast van twee banen stof, aan elkaar gestikt als een vlag. Pats boem. De messcherpe samenkomst van dat rood en wit op een cruciaal moment in de handeling maakt dit punt in het schilderij een trekpleister.

## Zwarte elleboog

Maar de echte blikvanger zit volgens mij een armlengte hoger. De zwarte elleboog van Nicodemus intrigeerde me vanaf het eerste moment. Hij drijft een loodzwarte wig in het hagelwitte doek. Zijn houding is enigszins verdraaid terwijl hij ruggelings van de ladder komt. Daar, in dat brute zwart in wit, zie ik de kunstenaar. Hier zegt Rubens: „Kijk, mijn schilderij!” Wat doet die man daar op die ladder? Hij tilt of

draagt immers niet. Is hij een compositorische kunstgreep? Staat hij daar enkel om met zijn bovenarm het draaiende rad compleet te maken? Als hoogtemarkering in de afdaling?

Ineens doen geschiedenis en kerk er niet meer toe, de voorstelling evenmin, dan is er alleen die inktzwarte vorm in dat sneeuwwitte wit.

Ik weet het, het zijn mijn hedendaagse ogen waarvoor abstractie, surrealisme en bewegende beelden gesneden koek zijn. Die blik heb je en raak je niet kwijt. Het maakt het des te spannender om te kijken naar de trucs en de oplossingen die de schilder vier eeuwen geleden verzor.

De zwarte wigvorm onderbreekt als een hik de glorieuze afdaling, hij hakt een wak en geeft het lichaam een visuele duw opzij, hij verknalt mijn beeld van de grote hand die ik zag in het witte doek, maar ik vind hem prachtig.

Boven:  
Rembrandt,  
1634, *Hermitage*,  
St. Petersburg.







Links: Rubens, 1612, Onze Lieve Vrouwe Katheraal, Antwerpen.

Rechts: Lucas Vorsterman, kruisafneming naar Rubens, 1620, gravure, Albertina, Wenen.

De avond lijkt te vallen, alleen links is nog een stukje oplichtende horizon te zien. Volgens de overlevering zou een zonsverduistering de oorzaak zijn geweest van de duisternis. Aan de voet van de ladder zien we een stilleven met bloedschaal en doornenkroon. Het papier met de tekst wordt door een kei op de aarde vastgelegd.

Rembrandt, belemmerd door het kleine formaat (hij schilderde de paneeltjes niet voor een kerk maar voor een woonhuis) haalde zijn kracht niet uit een groots en theatraal gebaar zoals Rubens dat deed. Zijn afneming is geen spektakelstuk maar een verstillend realistisch moment dat uitnodigt tot bezinning.

Toch komt de houding van het lichaam van Jezus bij de Rembrandt van 1633 niet helemaal uit de lucht vallen. De armen, het hangende hoofd naar rechts, de enigszins uitgerekte borstkas, als er iets is dat Rembrandt heeft overgenomen van Rubens is het wel de pose van het dode lichaam. Als je de ets van Vorsterman vergelijkt met het paneel van Rembrandt zijn de overeenkomsten opmerkelijk. Hij moet deze kopie, het spiegelbeeld van het grote schilderij in Antwerpen, wel degelijk als voorbeeld hebben gebruikt.

### Veel te krachtig

De zwarte elleboog van Nicodemus zit hier links. Rembrandt schildert daar een figuur die Jezus met z'n elleboog tilt. Maar zo te zien nam Rembrandt geen genoegen met de uitgestrekte arm zoals Rubens en Vorsterman die hadden weergegeven. Veel te krachtig. Hij laat de arm knikken bij de elleboog en naar de grond hangen om het levenloze ervan te benadrukken. Ook de staande figuur van Johannes heeft Rembrandt in zijn versie verwerkt.

Maria is het zinnebeeld van verdriet en wanhoop en daardoor het middelpunt van medelijden. In onmacht ligt zij op de grond of ze wordt op de been gehouden in de armen van omstanders. Soms vermoed je haar in de duisternis, een andere keer wordt haar verdriet zichtbaar op de voorgrond tentoongespreid. Bij de kruisafneming van Rogier van der Weyden (1400-1464) van 1435 speelt Maria een belangrijke rol in de compositie van het schilderij. Zij bootst met haar houding de levenloze houding van Jezus na, die op zijn beurt weer een slap nabeeld van het kruis is. De boodschap van dit duet is duidelijk: jouw dood is mijn dood.

### Van staan naar liggen

Het is het moment na de feitelijke afneming. De spijkers zijn al verwijderd. Dit gaat niet over het actuele, het beslissende moment van het afnemen en aftakelen maar over het verdriet. Opmerkelijk is ook de horizontale vorm van het paneel, alsof Van der Weyden de handeling van het neerleggen wilde benadrukken, in plaats van het staande beeld van de kruisiging. Van staan naar liggen, Van der Weyden laat ons de tussenstappen zien. De kanteling begint bij de schuin staande ladder op de achtergrond. Ook het rode been van Jozef van Arimatea, die een schrijlingse stap naar rechts lijkt te zetten, doet daarin mee. Dan volgt de houding van Jezus die direct wordt herhaald in de neerziggende Maria. Goed beschouwd houdt de pose van Maria op zichzelf al het midden tussen staan en liggen. Het samenspel tussen Maria en Jezus wordt door contrasten geaccentueerd. De diepblauwe kleur van het kleed van Maria tegenover de bleke huid van Jezus en de stand van hun hoofden, rechtop en liggend. Samen geven zij met hun half liggende houding een tegenbeweging aan het verticale ritme van de overige fi-

guren. Het wegdragen van het lichaam kost zo te zien weinig moeite. Het aftakelen wordt vooral duidelijk gemaakt aan de hand van compositorische en symbolische elementen.

Het is geen dag en geen nacht. De totale groep is gesitueerd in een ondiepe, ruimte, een soort kast. Net diep genoeg dat iedereen erin past. Het is mogelijk dat Van der Weyden hier een gebeeldhouwd retabel als voorbeeld heeft genomen. Een retabel is een in hout uitgevoerd altaarstuk dat nog het best te omschrijven is als een complex en uit de hand gelopen reliëf. Het zogenaamde vleugelretabel heeft luiken en deuren, die tijdens de mis geopend zijn. Van der Weyden was in Doornik werkzaam in een atelier waar zowel schilderijen als dergelijke beeldhouwkunst of retabels werden gemaakt. Maar dat zal niet de reden zijn dat hij voor deze minimale setting koos.

Waarschijnlijker is het dat hij een wereldse of landschappelijke omgeving bewust wilde vermijden. Alle aandacht diende uit te gaan naar het verdriet en het medelijden. Toch heeft hij iets van het landschap van Golgotha binnenge-smokkeld. Onder de voeten schilderde hij een rotsbodem met hier en daar wat plantjes, op de voorgrond liggen een bot en een schedel.

Dit schilderij brengt de verschillende stadia – de aftakeling, de bewening en de aanstaande graflegging – samen in één beeld. Daarom kiest hij voor het moment ergens halverwege de verticale uitgangspositie van de kruisiging en de horizontale graflegging.

Van der Weyden heeft deze verandering van richting subliem weergegeven in de bloedstraaltjes op de voeten van Jezus. De gestolde straaltjes bloed die naar de tenen zijn afgedropen tijdens het sterven aan het kruis, staan haaks op de versere bloedstraaltjes veroorzaakt door het horizontaal tillen van het lijk.

Dwars op het lichaam van Jezus loopt een denkbeeldige lijn in de kijkrichting van Nicodemus. Hij richt zijn blik langs de hangende handen van Jezus en Maria op de schedel linksomder op de voorgrond. Onderweg passeert hij ook nog navel en schoot. Leven-dood-leven-dood.

De kruisafneming van Rogier van der Weyden is bijna archetypisch. Het schilderij was zelfs lange tijd beroemder dan de schilder. Tot ver in de zestiende eeuw hebben talloze navolgers de organisatie van de figuren en de compositorische vondsten geciteerd en nagebootst.

### Daar is het theater!

In de schilderkunst draait alles om licht en de verbeelding ervan. Dankzij licht zien we wat we zien en worden kleuren zichtbaar. Op het schilderij van Van der Weyden is het licht overal en even sterk. Iedereen is als het ware gelijk uitgelicht. Dat is bij Rembrandt radicaal anders. Juist door het gebruik van zeer donkere partijen bundelt hij het licht bijna tot *spotlights*, met een sterk *clair-obscur* effect als gevolg. Rembrandt past dit soms zo extreem toe dat het lijkt alsof het licht bij de duisternis om ruimte bedelt. In het donkere schilderij uit 1634 bevinden zich drie verborgen lichtbronnen binnen het tafereel. Rembrandt plaatst één lichtbron in het midden van het doek in de hand van een van de figuren op een ladder.

Tegelijkertijd dekt hij met zijn andere hand die bron ook weer af. Waarom doet hij dat? Is het licht anders te verblindend? Maar voor wie?

Daar is het theater! De kleine lichtdrager maakt de gebeurtenis zichtbaar. Behalve voor de omstanders in het schilderij, doet hij het voor ons: de kijkers naar dit schilderij. En meer dan dat, hij maakt niet alleen iets zichtbaar, hij maakt ook zichtbaar dat hij iets zichtbaar maakt.



Laurel en Hardy, scène uit 'The flying deuces', 1939.



De twee andere lichtbronnen worden ook afgedekt maar steeds als bij toeval. Dit gebeurt door het hoofd van de vrouw uiterst links bij de lijkwade en het hoofd van Jozef van Arimatea op de voorgrond.

Er is nog iets waardoor de twee kruisafnemingen van Rembrandt zich onderscheiden: de aanwezigheid van de toeschouwer, in dit geval Jozef van Arimatea. Hij dient niet alleen de compositie maar heeft ook een overdrachtelijke functie. Hij is de stille getuige, die later verslag moet doen. Hij kan zich niet laten gaan in verdriet maar moet stevig op z'n benen staan en toekijken. Zijn roerloze aanwezigheid is in contrast met de werkers en de omstanders die zich laten meeslepen door het drama. Hij is trouwens ook degene die het initiatief nam om het stoffelijk overschot te begraven.

### Nuttelose handeling

Als je de toeschouwer zou wegdenken uit het geheel, stort niet alleen de visuele stelling in elkaar, ook zou door het ontbreken van zijn getuigenis de hele handeling nutteloos geweest zijn. Bovendien kijken wij met zijn ogen. De toeschouwer op het schilderij is onze plaatsvervanger. Hij staat letterlijk en figuurlijk het dichtst bij ons, de toeschouwers van het

schilderij. Kunst gaat immers ook over actief, bewust kijken. Kritisch kijken, dwars door de vooringenomenheid heen.

De getuige op het doek uit 1634 staat pontificaal op de voorgrond, wij zien hem als een silhouet op de rug met een stok in zijn linkerhand. Hij ontleent ons een deel van het zicht. Achter zijn silhouet bevindt zich de lichtbron. Het lijkt Rembrandt niet om het licht zelf te doen, maar om wat het licht onthult, wat het zichtbaar maakt en wellicht welk inzicht het ons geeft. Bij nadere beschouwing zie je dat de toeschouwer helemaal niet kijkt naar wat er met Jezus gebeurt, maar naar wat zich rechts op het doek afspeelt. Je ziet zijn rechteroer en een stukje wang en baard. Hij lijkt te kijken naar wat het de mensen doet, naar de ontzetting en de wanhoop, naar wat de gebeurtenis te weegbrengt. Ook met die ogen kunnen wij ons identificeren. Hij kijkt niet voor de zojuist gestorvene, die is dood, hij kijkt voor ons. Zijn rechterhand rust op zijn linkerschouder. We krijgen het niet te zien, maar zijn arm kruist zijn hart. Erewoord.

Maar Rembrandt doet meer in het schilderij uit 1634. Ook hij brengt net zoals Rogier van der Weyden het vervolg op de kruisiging, namelijk het aftakelen, de be-

wening en de aanstaande graflegging samen in één schilderij. De witte lijkwade is pontificaal op de voorgrond uitgespreid om Jezus straks te ruste te leggen. De figuur die bijna het volle gewicht draagt, waarschijnlijk Johannes, houdt hem in een stevige greep vast, in afwachting van het moment dat de spijker boven zijn hoofd nog getrokken wordt. Ondertussen kijkt hij naar de lijkwade op de grond, waarmee hij vooruitblijkt naar het vervolg van de handeling. Hij is de brug tussen boven en beneden, de spil in de verschillende stadia van de klus.

### Slapstick

Rembrandt kiest hier voor een *still* uit een langere scène. Hij is als de fotograaf die het juiste moment afwacht voor hij afdrukt. Wat eraan voorafging en wat erop volgt is heel voorstelbaar; de *mise-en-scène* is in een ogenblik bevroren. Het moment dat Rembrandt kiest, het gehannes, de tragedie daarvan. In een andere tijd en context zou je zo'n ongelukkige timing *slapstick* noemen.

Bij dit buitengewone karwei wordt niet gelachen, dat niet. Toch kwam ik, vooral bij het kijken naar deze Rembrandt, op de vergelijking met de slapstick. De overeenkomsten dienen zich bijna als vanzelf

aan. Ik typeer de *slapstick* als geregisseerde improvisatie, als bedoeld geklungel. Hoofddoel is natuurlijk de lach. Een lach gebaseerd op leedvermaak over andersmans pech of tragiek zo je wil. De slapstick haalt zijn lachkracht uit de mislukking en de miskleun. Door mislukking op mislukking te stapelen wordt de zwerfer, de schlemiel of antiheld voortdurend bevestigd in zijn ongelukkig lot. De oplossingen die hij kiest voor de obstakels op z'n weg storten hem in een spiraal van falen en opnieuw falen. Het menselijk tekort wordt op de hak genomen.

Een slapstick is ook: door herhaling en overdriving steeds verder van je doel raken, van kwaad tot erger. Het is de kettingreactie die het hilarisch maakt. Van de wal in de sloot tot de puinhoop compleet is. Ik denk aan 'The Music Box' uit 1932 van Stan Laurel en Oliver Hardy, waar de heren een kist met een piano moeten afleveren bij een huis dat alleen te bereiken ligt via een eindeloze trap. Om allerlei stupide redenen hobbelt de kist tergend vaak de lange weg weer terug naar straatniveau. Dan deelt de postbode hen mee dat het hooggelegen huis ook via de weg met paard en wagen te bereiken is.



Rogier van der Weyden, 1435, Prado, Madrid.





Caravaggio,  
ca. 1602,  
Pinacoteca Vaticana,  
Vaticaanstad.

Laurel en Hardy besluiten de kist – die eindelijk boven is aangekomen! – terug te sjouwen de trap af en op hun kar te laden. Later veroorzaken ze in het huis de ene ramp na de andere met die piano-kist.

Buster Keaton, de komiek die nooit lachte, draait dit gegeven van aaneengeschakelde mislukkingen overigens om. Hij is de degene die door een stommeit juist aan de klap of de valpartij ontkomt. Nietsvermoedend en zonder gericht plan dreigt hij zich telkens in de nesten te werken, maar door z'n argeloze handelen pakt het steeds net goed uit. Altijd staat hij net bij het open raam als de gevel van achteren over hem heen valt. In deze regie van *getimed* ongeluk schuilt een enorme troost.

Maar belangrijker dan de dreun, de plons, de achterwaartse struikelval of het schot dat gelost wordt en op een haar na mist, is misschien wel de *timing* waarmee dat gebeurt. Net op het goede moment op de verkeerde plaats zijn. Of andersom. Om dat in beeld te brengen is regie nodig. Geklungel en rampspoed in scène zetten. Het is de montage van een ongeluk. En in de slapstick heeft het ook nog de schijn van een ongeluk per ongeluk.

Rubens koos in 1612 voor een theatrale setting, met een glorieuze afdaling. Niets is aan het toeval overgelaten. Rembrandt laat ons in zijn interpretaties de hulpeloosheid en het menselijk tekort zien. En dat doet hij door precies dat moment in beeld te brengen waarin het toeval zogenoemd het sterkst toeslaat. Je staat erbij en je kijkt ernaar.

## Stunten

Kun je de improvisatie improviseren? En is er dan weer sprake van regie? Met de improvisatie van de improvisatie wordt bij de slapstick voortdurend gespeeld. Maar hoe zit het met de kruisafneming? Het zou kunnen dat de kunstenaars die het scenario van de kruisafneming veelvuldig en door de eeuwen heen hebben verbeeld (in scène gezet) te werk gingen volgens de (ongeschreven) regels van de

*Commedia dell'arte*. Het scenario was bekend, de voornaamste ingrediënten ook, maar de schilders improviseerden er lustig op los. Ieder naar eigen inzicht en vooral ook vanuit de beeldvorming van hun eigen tijd. Vaak gebruikten ze het onderwerp gewoon om hun kunsten te vertonen. Zo'n bijbels en historiserend onderwerp gaf ruimschoots gelegenheid om te stunten met blote lichaamsdelen, met ontsteltenis, verdriet en de dood: dankbare thema's voor een kunstenaar.

## Koud kunstje

Was het wel gebruikelijk dat een gekruisigde van het kruis werd gehaald? Vaak moest een veroordeelde blijven hangen om zo tot afschrikwekkend voorbeeld te dienen. In de Bijbel staat dat de Joden niet wilden dat er op sabbat lijken aan het kruis zouden hangen. Maar over de gebeurtenis zelf zwijgt de Bijbel in alle talen.

De feitelijke toedracht van de berging, hoe het exact in z'n werk ging, we tasten in het duister. Zo had de kunstenaar ook de vrije hand om naar hartelust te improviseren. Ladders en doeken werden erbij gehaald. Een timmerman kwam eraan te pas met een tang. Hoe houd je een dood lichaam in bedwang als het op vier meter hoogte loskomt en dreigt te vallen? En waarom bestaat er in de schilderkunst geen kruisneerlating, waarbij het kruis na de oprichting in omgekeerde richting met Jezus er nog aan gewoon weer wordt neergelaten? Eenmaal op de grond was het verder een koud kunstje geweest.

Het is juist die omslachtigheid die het gebeuren theatraal maakt. Het beeld van het staande kruis is veel dramatischer. Bovendien gaf het verticale kruis de kunstenaar de mogelijkheid om van boven naar beneden de verschillende stadia van het verhaal in één vlak samen te brengen. De boodschap van lijden en verslagenheid kan zo indringend worden vertolkt.

De kruisafneming maakt tegelijkertijd ook een einde aan dat beeld van die door God en iedereen verlaten man aan het kruis. De aftakeling van Christus kan worden opgevat als de vernietiging van het ondraaglijke beeld van de gekruisig-

de, als de demontage van het lijden. Jezus keert terug onder de mensen. Het tenietdoen van de gruwel is nodig om de wederopstanding mogelijk te maken. Dood doet leven. Het oerbeeld ervan is de kruisafneming. Net als een zon die ondergaat en gelijktijdig ook opkomt, ergens anders. Een grotere relativering is nauwelijks denkbaar.

## Troost

De Verlosser wordt van zijn kruis verlost. Daar ligt iets onnoemelijk troostrijks in besloten. Rembrandt laat ons met zijn kruisafnemingen de menselijke behoefte aan troost zien. Hij toont met zijn weergave van het stoffelijk overschot geen goddelijk lijf zoals Rubens het graag zag, maar misschien wel voor het eerst een deerniswekkend mensen-lijk.

Als je het Nieuwe Testament erop naleest, dan liegen de gruwelijkheden er niet om. Mensen de benen breken om ze sneller te laten sterven of een lans in een zij steken om te controleren of de dood al is ingetreden. Het valt niet mee om uit een dergelijke toedracht troost te putten. Wat deden kunstenaars ermee? Het gaat niet om de historische waarschijnlijkheid, maar om de verbeelding ervan in de kunst. Juist door het ontbreken van een beschrijving kon deze gebeurtenis tot zo'n dankbaar onderwerp uitgroeien. De kruisafneming is strikt genomen een kunsthistorische uitvinding.

Meestal werd een religieus kunstwerk in opdracht van de kerk gemaakt. Aan de ene kant had het inzichtelijk maken van een episode uit de Bijbel een stichtelijke functie. Tegelijkertijd voorzag de schilderkunst ook in een geheel andere behoefte, iets dat het onderwerp zelf oversteeg. Dat is de manier waarop het werd verbeeld.

Met zijn tweede versie van de kruisafneming maakt Rembrandt dit in één klap duidelijk. Een drom mensen stuwt van rechts het doek binnen. Met het gedraaide hoofd van de toeschouwer verlegt hij de aandacht naar de ontsteltenis van het volk. Rembrandt was een vernieuwer. Schilderkunstige en inhoudelijke oplossingen hielden hem bezig. Hij liet zich niet weerhouden door conventies. Als hij vond dat het beter of anders kon, dan deed hij dat.

De neerslag van schoonheid, de virtuositeit in verf en de vernieuwing zijn haast altijd krachtiger dan het onderwerp. De eigenzinnigheid van een kunstenaar bepaalt in grote mate het belang van een kunstwerk, meer dan de boodschap die wordt verbeeld. Zo beschouwd valt er ook aan de kruisafneming en zelfs de kruisoprichting genoeg te beleven.

Natuurlijk komt het leedvermaak dat ons doet grijzen bij de slapstick uit een heel ander vaatje. Maar ergens ligt er een kruisverband in dat woord leedvermaak. Als je de slapstick en de afneming naast elkaar legt, is er een overlapping. In beide gevallen worden we door leed vermaakt. Ofwel we worden door andermans pech of tegenslag geamuseerd, ofwel we worden door de confrontatie met het leed veranderd, vermaakt.

## Perpetuum mobile

De kruisoprichting maar ook de afneming zijn iconen geworden van menselijke smart en goddelijke troost. De eindeloze herhaling van deze beelden – in de kunstgeschiedenis kun je er niet omheen en in kerken duiken ze telkens weer op – geeft het thema zijn bijna mantra-achtige karakter.

Bij de graflegging van Caravaggio (Mi-

chelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610) zijn kruis noch ladders aanwezig. Het is het moment na de afneming als Jezus op het punt staat begraven te worden.

De schilder plaatst ons oog in kikkerperspectief. We kijken tegen de grafsteen aan. Dat is de basis van het schilderij. Daarboven een kluwen van lichamen in een beweging die het best te omschrijven is als een waaier.

De benen van de man die zijn armen om Jezus' knieholten slaat lopen als het ware via zijn heup door in een staande lijn naar de vrouw op de achtergrond rechts. Zij steekt haar armen in de lucht en richt haar blik ten hemel. Daarna gaat de waaierbeweging van rechtsboven naar linksonder. Het draaipunt van de waaier zit bij de man in het bruin, bij zijn gebogen rug en zijn armgreep om de knieën. Meer precies: de manier waarop zijn handen ineengrijpen, alsof het een gewricht is dat de draaiing mogelijk maakt.

De grafsteen op de voorgrond zien we overigens niet recht van voren, maar gedraaid op een hoekpunt. Licht en donker komen hier samen door de lichtval van links. Het contrast tussen licht en donker maakt de hoek van de steen zichtbaar. Die kun je ook als lijn zien. Als je die naar boven doortrekt kom je via het gezicht van de man in het bruin terug bij het gezicht van Maria. Zij bevindt zich in de middellijn van het doek. Als je goed kijkt, zie je dat zij haar armen breed spreidt. Haar rechterhand strekt zich uit tot boven het hoofd van de man links (Johannes?) op het schilderij. Haar linkerhand zien we met enige moeite nog net in het duister onder de witte pofmouw rechts. En ineens is de kruisvorm terug, en het is Maria die hem maakt. Niet in lijnen uitgezet, maar in punten. Half onzichtbaar geconstrueerd uit losse onderdelen.

## Sta op en val

Ik zag deze Caravaggio uit 1602 in Rome in het voorjaar toen het al aardig warm was. Door de open deuren in de zaal van het Vaticaan Museum woei een zwoele wind naar binnen. De lange zware gordijnen werden opgeblazen en kierden steeds open. Het licht veranderde voortdurend en het schilderij kreeg daardoor een levendigheid alsof alles zich daar, onder je ogen voltrok. Steeds opnieuw. Oprichten en ten hemel reiken, kantelen, opvangen, dragen en neerleggen. En terug omhoog. Opnieuw staan, armen de lucht in, voorover buigen, ritmisch naar beneden tillen en het aanstaande liggen tentoonspreiden. Eenmaal beneden aangekomen wordt het bleke lichaam direct gevolgd door het witte doek. Nog even en ze zullen tezamen plat op het graf liggen. Maar dat gebeurt niet. Het is een bevroren moment waar je in rond kan blijven cirkelen, als een in zichzelf gekeerd perpetuum mobile. Door mijn blik in werking gezet voltrok het zich steeds weer van voren af aan.

Sta op en val, en sta opnieuw weer op. Achter mij sloot een suppoost de deuren, de gordijnen vielen stil, het museum ging sluiten. Maar het draaiend mechaniek ging gestaag en geruisloos door.

**Semna van Ooy** is beeldend kunstenaar. Deze tekst is gebaseerd op haar boek 'De ontakeling, het beeld van de kruisafneming ontleed', dat vandaag in Lloyd Hotel & Culturele Ambassade te Amsterdam wordt gepresenteerd. Hier is ook een expositie met beeldend werk van Van Ooy ingericht (zie [www.lloydhotel.com](http://www.lloydhotel.com)). Het boek kost 33 euro en is te bestellen via [www.semnavanooy.nl](http://www.semnavanooy.nl).