

Het werk van barmhartigheid

Beeldende kunst als hermeneutiek van het christelijke ethos

door Frits de Lange

Christelijke mythe en ethos - naastenliefde en ootmoed

Wat christelijke ethiek ook inhoudt, toch minstens dit: dat de ene mens de ander die in nood verkeert daadwerkelijk te hulp komt. Barmhartigheid vormt een sleutelbegrip in de christelijke moraal. Zonder daarmee exclusiviteit op te eisen, kan men zeggen dat zij bijzonder is in de manier waarop zij de naastenliefde centraal stelt.

En dat van oudsher. In zijn boek over de godsdienst van de eerste christenen beschrijft Gerd Theissen (2001, 103 vv.) hoe het oerchristelijke ethos door twee waarden werd gekenmerkt: de naastenliefde en de ootmoed (of: het afzien van status). Deze waarden stammen beide uit de joodse traditie. Maar ze werden in de geloofs- en levenspraktijk van de vroege christenen zo geïntensiveerd en geradicaliseerd, dat de geldende heidense moraal er in hun eigen groep een kwalitatieve transformatie door onderging.

Het christelijk ethos - als de karakteristieke groeps Moraal van christenen - en de christelijke mythe - ik versta onder die term hier niets anders dan: het christelijk oerverhaal - hingen nauw met elkaar samen. De vroege christenen geloofden dat in de weg van de historische Jezus de religieuze afstand tussen God en mens te niet is gedaan. God ziet uit liefde voor de mensen af van zijn hemelse status en vernedert zich door mens te worden. In Jezus komt de transcendente God de mensen heilzaam en liefdevol nabij in hun vergankelijkheid, ellende en schuld. Maar naast vernedering is er de verhoging. De concrete mens Jezus, waarin God zichzelf incarneert, krijgt als Opgestane deel aan diens positie en macht.

Het ethos volgt de mythe in zijn dubbele beweging van vernedering en verhoging. Zoals de liefde van God de afstand tot de verloren mens overbrugt, zo worden in het daadwerkelijke gedrag van de ene mens ten opzichte van de andere de eigen sociale grenzen overschreden. Naastenliefde is liefde tot de vijand (Math., 4:43vv.), de vreemdeling (Luc. 10:25vv.), de zondaar (Luc. 7:36vv.).

De intensivering en radicalisering van de grensoverschrijdende tendens in het christelijke naastenliefde-ethos is alleen te verstaan als de tweede

oerchristelijke basiswaarde – die van de ootmoed (*humilitas*) – er bij wordt betrokken. “Wie groot wil zijn onder jullie, moet jullie dienaar zijn; wie onder jullie de eerste wil zijn, moet slaaf van allen zijn.” (Mar. 10:43, vgl. 9:35; Math. 23:11). In het ethos wordt aangedrongen op een sociale positiewisseling, die in de mythe haar goddelijke voorbeeld vindt. Hooggeplaatsten dienen af te zien van hun status, aan laaggeplaatsten wordt gezag toegekend.

Transfer van waarden – barmhartigheid

Een christelijke omwenteling in waarden? Niet dat het christendom *nieuwe* waarden introduceerde, die onbekend waren aan de heidense of joodse moraal. Nieuw is echter wel de mix van waarden, waarbij de naastenliefde wordt ontkoppeld van zijn sociale binding aan status en positie en wordt verbonden aan de deugd van de ootmoed.

Er vindt een dubbel transfer van waarden plaats, waarbij het ethos de mythe volgt. In de eerste plaats is er sprake van een ‘transfer naar boven’ van de eenvoudige solidariteitsmoraal. De basis voor de christelijke naastenliefde is de ‘natuurlijke’ volksmoraal van vergevingsgezindheid en goed nabuurschap die onder het eenvoudige volk gemeengoed was en is. Een vorm van ‘noaberhulp’: de horizontale solidariteit waarbij de ene buur de andere voorthelpt. In Israël onderging deze moraal van het gewone volk al een uitbreiding en radicalisering, door ook de weduwe, wees en vreemdeling te omvatten. Karakteristiek voor het christendom is nu dat deze ethiek ‘van onderen’ niet tot het gemene volk beperkt wordt, maar voor iedereen gaat gelden, ongeacht iemands sociale rol of positie. Machtigen kunnen op basis van hun politieke verantwoordelijkheden geen uitzonderingspositie claimen om niet aan ‘naastenliefde’, ‘medemenselijkheid’ te doen. Dat is de eerste transfer van waarden: van beneden naar boven. Het ethos volgt de mythe: het nederige wordt verhoogd.

Omgekeerd - en in de tweede plaats - vindt er ook een transfer van boven naar beneden plaats. In het Oosten en in de klassieke Oudheid gold er een ‘ethiek van boven’, waarbij de maatschappelijke elite werd geacht bij te dragen aan het welzijn van onderdanen. De aristocratie behoort een weldoenersmentaliteit te bezitten. (Theissen 2001, 136; vgl. ook Aristoteles, *Nicomachische Ethiek*, IV, 1, 1120a) Egyptische ambtenaren beroepen zich op hun grafsteen op het feit dat zij de naakten hebben gekleed en de hongerigen gevoed. Kenmerkend voor het oerchristelijke ethos is nu dat deze aristocratische weldoenersethiek (een vorm van verticale solidariteit, van filantropie) wordt gedemocratiseerd. Zij wordt versmolten met de

horizontale naastenliefde, de wederkerigheidsethiek van het eenvoudige volk. Er vindt een transfer van waarden plaats van boven naar beneden. Ook hier volgt het ethos de mythe. Christenen geloven immers dat ze deel hebben aan de heerschappij van Christus. Ook al worden ze vernederd, in Gods ogen vormen zij een hemelse aristocratie, tronend ter rechter- en linkerzijde van de Heer in zijn Koninkrijk. (vgl. Math. 20, 20; Hand. 2:26v.; 3:21; 20:6, *symbasileia*). Zo waardig en koninklijk dient men zich – ook al is men een eenvoudig mens - dan nu ook te gedragen.

In het oerchristendom vindt op deze manier een versmelting plaats van de solidariteitswaarden van de maatschappelijke boven- en onderlaag.

Men kan dit christelijk ethos samenvatten in het woord *barmhartigheid*. Een woord dat teruggaat op het Latijnse *misericors*, het neologisme dat Augustinus in de christelijke wereld introduceerde. Misericordia: het hart dat zich opent voor de ellende van de ander. ‘Wat is barmhartigheid (*misericordia*) anders dan een mee-aangedaan zijn in ons hart door het lijden van een ander (*miserum cor*) ... waardoor wij zeker worden aangedreven om die ander zo mogelijk te helpen.’ (Augustinus, *De Civitate Dei*, IX, 5, pg. 412, vgl. Thomas *Summa Theologica* II, 2, 29 en 30). Twee bijbelverhalen hebben aan de christelijke barmhartigheidsethiek de eeuwen door vooral inhoud en vorm gegeven. In de eerste plaats de gelijkenis van de barmhartige Samaritaan. (Luc. 10: 25vv.) De Samaritaan is de naaste, niet op grond van zijn status en zijn dienovereenkomstige sociale verplichtingen, maar enkel op grond van zijn ootmoed, waarmee hij spontaan zijn weg onderbreekt en zich bekommert om het halfdode slachtoffer. In de tweede plaats is er Jezus’ aankondiging en beschrijving van het jongste gericht uit Matheus. 25 (31vv.), waarin de Mensenzoon alle volken (*pánta tà ethnè*) zal beoordelen op de vraag of zij de noodlijdenden hebben *geholpen*. Elk mens, zonder onderscheid, wordt aan dezelfde toets onderworpen: of hij de behoeftige naaste barmhartigheid bewezen heeft. ‘Voorwaar, Ik zeg u, in zoverre gij dit aan één van deze minsten niet gedaan hebt, hebt gij het ook aan Mij niet gedaan.’ (Math. 25:45).

De barmhartige Samaritaan – de grenzen van de ethische theorie

De eeuwen door hebben de gelijkenis van de barmhartige Samaritaan en de aankondiging van het jongste gericht van de Zoon des Mensen christenen geleid en begeleid in hun morele praktijk. Ze hebben er zich door laten beleren en inspireren, maar er ook hun schuldbesef door laten voeden. Immers: de ethische eis is een vanzelfsprekende imperatief binnen de kaders van het christelijke verhaal van een God die zich vernedert om mensen te

verhogen. Maar tegelijk is het ook onmogelijk er aan te voldoen, omdat de eis zo radicaal is: ze vraagt mensen niet alleen om even af te zien van hun eigenbelang, maar ook om permanent hun maatschappelijke status te relativieren. En ze is bovendien principieel grenzeloos. Er kan nooit genoeg geholpen worden, als de grenzen van een groepsethiek eenmaal zijn overschreden.

Barmhartigheid roept daarom vragen op voor een christelijke ethiek. Wat is dat, barmhartigheid? Zijn mensen er wel toe in staat? Wat verlangt zij van mensen? En zijn er grenzen aan barmhartigheid? Wat drijft mensen er toe of wat weerhoudt ze ervan? Laat zich barmhartigheid wel sociaal vorm geven en institutioneel organiseren?

Het is de vraag of een *theorie van de barmhartigheid* de ethiek ons veel verder helpt, als we een antwoord zoeken op deze vragen. *Begrijpen we* werkelijk wat er op de weg van Jericho naar Jeruzalem is gebeurd door de Samaritaan naar zijn redenen, motieven en doelen te vragen om het slachtoffer te hulp te schieten? “Als de nood aan de man komt”, aldus Cornelis Verhoeven in zijn Socrateslezing over de Werken der Barmhartigheid (1994), “zijn motieven en intenties een tamelijk frivole luxe. ... Motieven zijn, vergeleken bij de werkelijkheid, oninteressante verzinsels waarvan er duizend in een ons gaan.”

Beeldend getuigenis

Wie christelijke ethiek met mij wil verstaan als de hermeneutiek van het christelijk ethos, als een poging om de praktijk van het christelijk ethos uit te leggen (vgl. Fischer 2002), zal verder willen kijken dan de theorie. Naar de beeldende kunst bijvoorbeeld. De kunstgeschiedenis biedt een beeldtheologie, waarbij barmhartigheid wordt uitgelegd, door haar te *tonen*. Wat barmhartigheid is, en wat zij van mensen vraagt, laat zich conceptueel niet op een noemer brengen; men kan alleen van barmhartigheid *getuigen*. Een aandachtige lezing van de verbeeldingsgeschiedenis van de barmhartigheid kan ons naar mijn overtuiging dan ook helpen bij een verkenning van de praktische implicaties van het christelijk ethos. Ik wil daar een paar voorbeelden van geven. Ik toon een paar afbeeldingen van de beide bijbelpassages die model staan voor het christelijke ethos: de barmhartige Samaritaan (Luc. 10) en de opsomming van de Werken van Barmhartigheid, geïnspireerd op Math. 25, en probeer het daarin vervatte getuigenis op het spoor te komen.

Afbeeldingen van het verhaal van de Barmhartige Samaritaan zijn vanaf de vierde eeuw, als het Christendom Romeinse staatsgodsdienst wordt, bekend. Dan overheerst echter eeuwenlang de allegorische duiding, waarin de Samaritaan model staat voor Christus. Zo bijvoorbeeld in de ramen van de kathedraal van Chartres (13^e eeuw)



Het verhaal wordt gelezen als een symbolische vertolking van de kosmische heilsgeschiedenis. De man is Adam, Jeruzalem het paradijs, Jericho de wereld, de rovers zijn de slechte eigenschappen van de mens, de priester staat voor de Wet, de Leviet voor de profeten, de Samaritaan is Christus en de Herberg is de kerk (Kirschbaum (hrsg.) 1972, 24).

Vanaf de Renaissance komt er echter aandacht voor het verhaal op zich. De menselijke dramatiek uit de scène wordt uitvergroot. De lichamelijke, het drama, de subjectiviteit van actoren – zij mogen hun eigen taal gaan spreken. De aandacht richt zich op de zichtbare en zintuiglijke werkelijkheid, die meer is dan een vehikel van symbolen, een doorkijkje op de eeuwigheid. De kunst verandert ook van functie. Zij spiegelt niet meer alleen de hemelse werkelijkheid, maar wil het hart van de toeschouwer ook ontroeren. De renaissancekunst spreekt de individuele kijker niet alleen meer toe, maar ook aan. De theorie van de antieke retorica ondervindt een herwaardering en wordt leidraad voor de kunstenaar. De toeschouwer wordt niet alleen maar tot *meditatio* opgeroepen, maar ook via *compassio* – een nieuwe term, die in het passiespel wordt geïntroduceerd – tot *imitatio* (zie Jaus 1982, 175). Eigenlijk kan men zeggen dat nu pas voor het eerst, in deze gerichtheid op het hart van de beschouwer, de kunst voluit een rol kan spelen in de ethische

aansporing. Zij is er op gericht iets bij de kijker los te maken, hem of haar tot compassie te verleiden.

In de Renaissance- en barokkunst komt het thema van de barmhartige Samaritaan dan ook tot nieuw leven, vaak in een vergelijkbare compositie (zo bijvoorbeeld bij Jacopo Bassano, Joh. Carl Loth, A. Elsheimer). Het biedt de kunstenaar daarnaast ruimte om zijn vaardigheid in het landschapsgenre en het schilderen van het menselijk naakt te tonen. Een gerijpt voorbeeld van emotionele dramatiek is het doek van Giordano Luca Giordano (1685).



Het verbeeldt minder het concrete hulpgedrag, dan het gevoel van zorg en ontzetting van de hulpverlener, en welhaast de onmogelijke kloof die hen van elkaar scheidt. Olie en wijn zijn in dit schilderij bijzaak geworden tegenover het radeloze gelaat van de Samaritaan. Alle accent ligt echter op het naakte, witte lichaam van het slachtoffer, dat frontaal, over de volle breedte en in het volle licht het doek beheerst. Niet het gelaat – dat is onzichtbaar ver achterover gekanteld, maar het naakte, kwetsbare torso is naar toeschouwer gekeerd. Het is letterlijk een *Fremdkörper*. Want het lichaam is in zijn naakte nabijheid tegelijk zover weg, dat het zich onttrekt aan een omarming, een omhelzing, aan ontferming. Klopt er in die borstkas nog een hart, of komt de hulp te laat? De grens tussen levenshulp en dodenzorg lijkt hier vloeiend te zijn geworden.

Een tweede, eerder voorbeeld, toegeschreven aan de Vlaamse schilder Lanceloot Blondeel, (1498-1561)



Het paneel, geschilderd eind 16^e eeuw en te zien in het Groeningemuseum te Brugge, toont op de voorgrond de Samaritaan die zich over het slachtoffer ontfermt, terwijl op de achtergrond priester en leviet wegtrekken. De sociale asymmetrie tussen helper en geholpene is groot. De eerste, met een tulband en een duur gewaad getooid, is een rijk en aanzienlijk man. (In

vergelijkbare composities is hij ook vaak nog van één of twee knechten vergezeld.) Hij giet, staande boven het slachtoffer, wijn en olie op diens wonden. De gewonde, half liggend, is naakt. Hij heeft alle sociale status – zo hij deze ooit had - verloren. Schuin achter de voorgrondscène zien we het vervolg: de Samaritaan heeft het slachtoffer te paard gehesen en is op weg naar de herberg, waar hij, het rechter diagonaal voltooiend, de herbergier betaalt (vgl. Kirschbaum 1972, 24 – 26). Is hier sprake van bewezen barmhartigheid? Eerder is men geneigd de scène als een vorm van aristocratische weldoenersethiek (euergetisme) te beschouwen. De morele asymmetrie wordt in stand gehouden en bestendig. De ootmoed, en de verwarring die zij in de sociale code teweegbrengt, lijkt afwezig in het schilderij. Een ethiek van boven.

Toch laat zich het geschilderde verhaal niet zo gemakkelijk ‘stil zetten’. Er zit in het getoonde ethos ook een spanning, omdat ze verbonden blijft met de christelijke *mythe*, die het voedt en levend houdt: in het naakte slachtoffer met de lendedoeken is voor wie het maar wil zien – en dat geldt voor Giordano, maar ook voor Blondeel - de lijdende Christus herkenbaar. Terwijl in de Middeleeuwse kunst de Samaritaan als de verzinnebeelding van Christus gold, is in de moderne kunst dat veeleer het slachtoffer. Het is alsof Lucas 10 nu door de bril van Mattheus 25 gelezen wordt: “... in zoverre gij dit aan één van mijn minste broeders hebt gedaan, hebt gij het aan Mij gedaan.” (vs. 40).

Ook in de schilderijen die de Renaissancekunstenaar Jacopo Bassano (rond 1570) aan het verhaal wijdde wordt die mythische lading zichtbaar.



Zijn verbeelding valt op, omdat hij noch het slachtoffer (Giordano), noch de Samaritaan (Blondeel) centraal stelt, maar de dramatiek van de hulphandeling zelf. Bassano schilderde ook een doek waarop de Samaritaan zich buigt over het slachtoffer, en intensief bezig is diens lichaam te verzorgen. De scène hier afgebeeld, draait daarentegen om de oprichting van het slachtoffer. De positiewisseling, eigen aan het christelijke ethos, waarbij de hogere afziet van zijn sociale status en zich vernedert opdat de vernederde wordt verhoogd, is zichtbaar gemaakt. De Samaritaan plaatst zich onder het slachtoffer, en probeert hem op te richten. De flessen met olie en wijn zijn slechts zwijgende attributen. Het werk van barmhartigheid concentreert zich in een fysieke krachtsinspanning, een intensief lichamenlijk contact. Ootmoed is blijkbaar geen zaak van gevoelens en emoties, maar van stevig aan- en doorpakken. Het ontfermend neerbuigen is blijkbaar ook geen doel in zichzelf, geen serviele zelfvernedering uit onderdanigheid, maar is gericht op 'opstanding'. Stamt het Griekse woord voor mens, *antropos*, niet van *ana-trepein*, iets opheffen, in de hoogte brengen? De mens is het wezen dat bedoeld is met 'Aufrechter Gang' zijn weg te gaan, in *status erectus* te leven. (Huizinga z.j., 214). De dramatiek uit de oerchristelijke mythe, de vernedering en verhoging van Christus, wordt in het christelijk ethos zichtbaar. In de zorg voor de halfdood geknuppelde mens die aan de kant van de weg wordt achtergelaten, toont zich zorg voor de gekruisigde Christus

zelf. Wie dit beeld van Bassano vergelijkt met de *Kruisafneming van Christus* van Gerard David (1484) (ziet de analogie tussen de oprichting van het slachtoffer door de Samaritaan en de ondersteuning van de dode Christus door de Geliefde Discipel bij de kruisafneming).



De naakte, geschonden lichamen in lendendoeken zijn moeiteloos verwisselbaar. De olie en wijn die de Samaritaan in de wonden van het slachtoffer giet, verwijzen naar het wassen en zalven van de dode Christus door Maria Magdalena (in het groen afgebeeld).

De meest bekende verbeelding van de Barmhartige Samaritaan is waarschijnlijk het doek dat Vincent van Gogh (1853 – 1890) in zijn laatste levensjaar in Saint-Rémy schilderde.



In de 19^e eeuw had het thema opnieuw aan populariteit gewonnen, omdat het uitdrukking gaf aan de democratische en nationale solidariteit die de nieuwe burgerlijke samenleving nodig had. Een ethiek van onderen. De romantische schilder Eugène Delacroix schilderde twee doeken met het thema, in 1850 en 1852, om zijn geloof in het potentieel aan medemenselijkheid dat in het Christendom aanwezig is te verbeelden. Van Gogh kopiëert er één van, om – zoals hij aan zijn broer Theo op 19 september 1889 schrijft - zijn techniek te vervolmaken. De voorstelling is klassiek, in de zin dat ook hier de wegtrekkende priester en leviet zijn afgebeeld. De geopende en lege koffer verwijzen naar de beroving die heeft plaatsgevonden. Maar de voorstelling is bijzonder, omdat hier elke

verwijzing naar een ethiek van boven, de filantropie van de aanzienlijken, afwezig is. De Samaritaan is een gewone man uit het volk, met opgestroopte mouwen en simpele muilen aan zijn voeten. Zijn paard een muildier, allesbehalve koninklijk opgetuigd. Hier wordt eerder de volkse naoberhulp verbeeld, een horizontale solidariteit van de ene mens met de andere, dan de weldoenersethiek van de gezeten burger en bestuurder. Van Gogh schildert in een democratische eeuw en brengt hier zichtbaar zijn voorliefde voor en nabijheid met de wereld van boeren en arbeiders tot uitdrukking. Maar toch is er meer te zien dan seculiere medemenselijkheid. Ook hier zet de christelijke mythe – waarmee de evangelist Van Gogh als geen ander vertrouwd was – het ethos onder spanning. Als de ene mens de andere mens werkelijk te hulp schiet, wordt niet alleen de aristocratie (de mens die vanuit de hoogte helpt), maar ook de democratie (de mens die als gelijke helpt) uit balans gebracht. Net als bij Bassano wordt hier de asymmetrie van de hulpverlening op zijn kop gezet. Hooggeplaatsten en nederigen wisselen van positie. De reiziger die zich ontfermt, bevindt zich *onder* het slachtoffer, in zijn poging om hem te paard te helpen. Hij bezwijkt bijna onder diens zware fysieke last. Het beeld zindert van inspanning. Nadruk ligt op de enorme (over)belasting, die het de Samaritaan kost om de gewonde op het muildier te hijsen. Het slachtoffer klampt zich onbeholpen aan hem vast. Zijn gedrongen en onbeholpen halfnaakte lichaam drukt geen schoonheid, menselijke waardigheid of tedere kwetsbaarheid uit, zoals in de Renaissance- en Barokkunst (Giordano), maar slechts afhankelijkheid.

Van Gogh ziet in de vernederde blijkbaar een verhoogde. Hij verwijst echter in zijn verbeelding van deze christelijke positiewisseling niet – zoals Bassano - naar de kruisiging, maar naar de intocht in Jeruzalem. De gewonde wordt op een muilezel geholpen. Een toespeling op Jezus' 'triumftocht' in Jeruzalem, koninklijk rechtop te paard gezeten, voordat hij spoedig daarna, macaber 'rechtop', aan het kruis de dood zal sterven en – volgens de christelijke mythe – het leed van de mensen op zijn schouders zal nemen.(vgl. Huizing z.j. , 215v.)

De werken van barmhartigheid

Het andere bijbelverhaal over barmhartigheid dat de christelijke praktijk in de westerse cultuurgeschiedenis heeft gevoed en begeleid, is dat van het oordeel van de Zoon des Mensen, die de volken oordeelt. Tot de rechtvaardigen zegt Hij: “Ik heb honger geleden en gij hebt mij te eten gegeven, ik heb dorst geleden en gij hebt mij te drinken gegeven, Ik ben een vreemdeling geweest en gij hebt mij gehuisvest, naakt en gij hebt Mij gekleed, ziek en gij hebt mij bezocht; Ik ben in de gevangenis geweest en gij

zijt tot mij gekomen.” De rechtvaardigen antwoorden dat zij van niks weten, waarop de Zoon des Mensen antwoordt: “Voorwaar ik zeg U, in zoverre gij dit aan één van deze mijn minste broeders hebt gedaan, hebt gij het Mij gedaan.” De vervloekten ontvangen eeuwige straf, omdat zij dit niets van dit alles gedaan hebben (Math. 25: 31 – 46).

Vanaf de vroege christelijke traditie spelen in de christelijke zedenleer de zes genoemde ‘werken van barmhartigheid’ een rol, maar vanaf de late Middeleeuwen worden ze ook als zodanig aangeduid, en worden ze – uitgebreid met het werk van het begraven der doden op grond van verzen uit het boek Tobit ((vgl. Tobit 1, 16-19, 2:4-8, 12,12 en Jezus Sirach 38,16) - opgenomen in de kerkelijke catechese en moraaltheologie. Sinds Thomas (ST II,2, 32.2) worden ze als de zeven lichamelijke werken van barmhartigheid kort op formule gebracht als *visito, poto, redimo, tego, colligom, condo*. Naast de lichamelijke zijn er dan ook nog de zeven geestelijke werken van barmhartigheid: de vertwijfelden raad geven, de onwetenden onderrichten, de zondaren terechtwijzen, de bedroefden troosten, lastigen verdragen, beledigingen vergeven, voor allen (levenden en doden) bidden. Men vindt zo als zodanig ook nu nog in de *Catechismus Catholicae Ecclesiae*, 1997, par. 2447) We beperken ons hier tot de lichamelijke.

In de periode van de Contrareformatie krijgen de werken der barmhartigheid hernieuwde, extra aandacht, ook in de kunst. Tegenover de schijnbare verabsolutering van de genade in de protestantse prediking werd het belang van de goede werken er mee benadrukt. In het protestantisme lijkt de aandacht voor de werken der barmhartigheid navenant weg te ebben. Toch is daar, en dan niet zozeer in de geloofsleer of in de theologische ethiek, maar in de praktijk van de diaconie - door A. Kuyper ook omschreven als de christelijke Dienst der Barmhartigheid (*Encyclopedie der heilige Godgeleerdheid*, III, 535vv. vgl. Heitink 1982, 20) - de aansporende werking van de werken der barmhartigheid levend gehouden. In de geschiedenis van het diaconaat in de 19^e en 20^e eeuw is vooral het verhaal van de barmhartige Samaritaan richtinggevend geweest. Heitink verhaalt hoe de eerste Centrale Diakonale Conferentie in de Afscheiden Kerken in 1888 zich nadrukkelijk door Lucas 10 liet inspireren. Diaconie staat voor: ‘Olie en wijn in de wonden’ . Het hedendaagse logo van de Amsterdamse diaconie is nog steeds de gewonde man op de ezel.

Maar uit de verbeelding van het thema in de kunst sinds de 17^e eeuw blijkt ook de verbinding tussen diaconie en de werken der barmhartigheid. In Haarlem schilderde Jan de Bray in 1663 in opdracht van de gereformeerde diaconie ten behoeve van het Heilige Geest Gasthuis, een weeshuis van de diaconie, zijn drie werken van barmhartigheid.



Er wordt gelaafd, gevoed en gekleed. Opvallend hier is de uitbundige symboliek van het kleden van de weeskinderen; zij worden niet *aangekleed*, maar *omgekleed*; een zinspel op de bekering tot het protestantisme, die ze ondergingen bij opname in het weeshuis. (Van Bühren 1998, 180v.)

Het thema heeft echter dan al inmiddels een rijke geschiedenis in de westerse kunst achter de rug (zie daarvoor m.n. Van Bühren, 1998). Vanaf de 12^e eeuw worden de werken der barmhartigheid in beeld gebracht, in boekilluminaties (Psalterium van Melisande, 1139), reliëfsculptuur (de Galluspoort van de Münsterkathedraal in Basel, rond 1170), in glas-inloodramen en reliekschrijnen (Elisabethkerk in Marburg/Lahn, 1240/50 resp. 1235/49), in bapsteria (Parma, rond 1196) en op doopvonten (Hildesheim, rond 1225/30).

De uitgebeelde werken der barmhartigheid vertellen een verwant verhaal aan dat van de barmhartige Samaritaan. Toch liggen de accenten anders. De barmhartige Samaritaan, dat is de barmhartigheid als onderbreking, als exces, als moment, als spontaniteit. (Moyaert 1998, 42) De werken der barmhartigheid, netjes gecodificeerd tot zeven morele maximes, proberen daarentegen – letterlijk – een handzame invulling te bieden aan het onhandelbare gebod. Een poging om de barmhartigheid te institutionaliseren. Barmhartigheid niet als brandende noodzaak, maar als maatschappelijke plicht.

Aanvankelijk zijn de werkers der barmhartigheid nog heiligen (Martinus van Tours, Elisabeth van Thüringen), later worden het stadsnotabelen, rijke families, kerkvoogden of diakenen, al naar gelang de armenzorg

maatschappelijk is georganiseerd. De afbeeldingen hingen in kerken, gasten- en armenhuizen, in de huizen van welgestelden – plaatsen waar de werken exemplarisch aan hun beschouwers ten voorbeeld werden gesteld. In de vele voorstellingen – in de studie van Van Bühren zijn er 167 verzameld – vindt men nauwelijks de christelijke barmhartigheid als de spontane ootmoed, die resulteert in een tijdelijke opschorting en radicale omkering van de sociale code terug. De werken der barmhartigheid zijn doorgaans afgebeeld als exemplarische uitingen van weldoenersethiek. Er heerst comfortabele afstand tussen weldoener en begunstigde. Een afstand die blijft. Het is duidelijk wie de weldoener, wie de begunstigde is. De rijke kleding van de barmhartigen steekt in de verbeeldingen doorgaans schril af tegen de naaktheid, de simpele of armetierige outfit van de begunstigde (Schoutsen, 2001, 74).

Maar toch: zolang de christelijke mythe present is, wordt het ethos niet met rust gelaten. De sociale asymmetrie van de weldoenersethiek wordt picturaal onder innerlijke spanning gezet, naarmate de eschatologische context van Math. 25 in de uitbeelding van de werken der barmhartigheid meer present is. Barmhartigheid is blijkbaar geen vrijblijvende aangelegenheid, het is meer dan een sociale codemoraal; barmhartigheid gezien vanuit religieus perspectief, is tegelijk een zaak van leven en dood, van eeuwig heil en verdoemenis. In het lichamelijke werk van barmhartigheid is de ziel van de mens in het geding. Weldoen is blijkbaar geen ethisch principe onder andere, maar een zaak van *ultimate concern*.

Ik moet me beperken tot een paar afbeeldingen en enkele toelichtende opmerkingen daarbij. Het meest bekend is wellicht de panelencyclus van de Meester van Alkmaar (1504, Rijksmuseum, vgl. Schoutsen 2001)



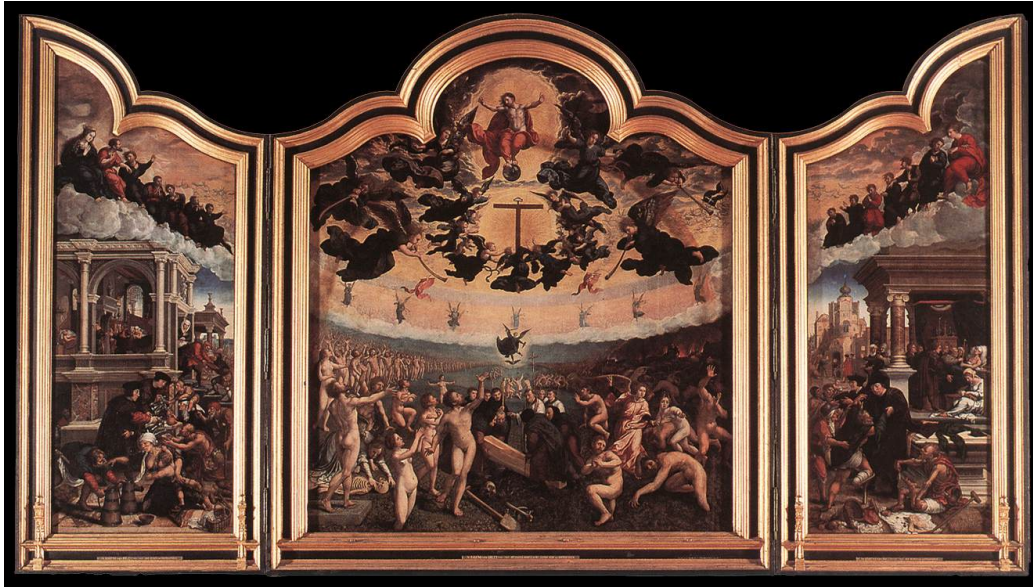
(Tot 1919 heeft het in de Grote Kerk (St. Laurentius) in Alkmaar gehangen. Een publieke plek waar heel de stedelijke bevolking van vroeg tot laat in en uit liep. Het stadspatriciaat dat opdracht gaf tot dit schilderij heeft zijn stadsgenoten ermee willen verleiden om ook vrijgevig te zijn. Men zou het grote kleurrijke werk best een 'groot reclamebord voor goede doelen' (Schoutsen, 2001, 62) kunnen noemen.

Het is het oudste in de Noordelijke Nederlanden bewaard gebleven schilderij over dit thema. Elk paneel vertoont een stadsgezicht, zo geordend, zo keurig en 'clean', dat hier wel sprake moet zijn van een geïdealiseerd laatmiddeleeuws stadsgezicht. Er is geen vuil of rommel te bekennen. Ook de werken van barmhartigheid – de enige handeling op de compartimenten – worden als een geregelde, goed geöliede activiteit voorgesteld. Tot ver na de middeleeuwen verliep de armenzorg ook volgens het ijzeren ritme van het kerkelijk jaar. Op kerkelijke hoogtijdagen werden zo armen en hun weldoeners bepaald bij de heilseconomie waar zij beiden deel van uitmaakten.. Er heerst comfortabele afstand tussen weldoener en begunstigde. Een afstand die blijft. Het is duidelijk wie de weldoener, wie de begunstigde is. De rijke kleding van de barmhartigen steekt in de verbeeldingen doorgaans schril af tegen de naaktheid, de simpele of armetierige outfit van de begunstigde (Schoutsen, 2001, 74). Schrille dramatische contrasten tussen de weldoeners en de hulpbehoevenden (kreupelen, ouderen, bedelaars, pelgrims) zijn door hun gedeelde affectloze mimiek en hun onderlinge spanningsloze nabijheid in de verschillende scènes echter niet waar te nemen. (Van Bühren, 1998, 53v.) Opvallend is de Christusfiguur die – zonder aureool, maar toch enigszins zijdelings – tussen de hulpbehoevenden staat opgesteld. Hij richt zijn blik niet op de weldoener, noch op de hulpbehoevenden, maar op de beschouwer. 'En jij? Wat doe jij voor Mij?'



Het middenpaneel beschrijft het begraven der doden (misschien betreft het een slachtoffer van de pest?) waarboven het Laatste Oordeel wordt afgebeeld. Bij de Meester van Alkmaar heeft het Oordeel echter geen dramatische invloed op de scène. Het wordt niet breed uitgemeten, maar korthedshalve in de symbolische vorm van de zgn. *Deesis* weergegeven. De tronende Christus, links en rechts geflankeerd door de Maagd Maria en Johannes de Doper, de heiligen die het beste een smeekbede voor zelfs de grootste zondaars kunnen doen. Hoewel weinig dramatisch, wordt daarmee toch, al is het bescheiden, het simpele werk van barmhartigheid in het centrale en ultieme kader gezet van hemel en hel, dood en oordeel.

In het drieluik van Barend van Orley (1488 - 1541), gemaakt in opdracht van de Antwerpse 'Kamer van huysarmen' die bescheidenheid weg.



Het Oordeel domineert in de vorm van een groots panorama, zijdelings geflankeerd met de werken van barmhartigheid (links: het te drinken geven van de dorstigen en het verplegen van de zieken, en rechts: het verstrekken van kleding en brood, het bevrijden van een gevangene en het verzorgen van een stervende. Op het middenpaneel worden de doden begraven.) Het Oordeel wordt als een Hollywoodse rampenfilm in beeld gebracht. De beschouwer wordt verpletterend duidelijk gemaakt dat bij het al dan niet uitoefenen van barmhartigheid zijn eeuwig heil op het spel staat.

Ook de charitasvoorstelling van Pieter Bruegel de Oudere (1559) is bekend.



Zij doorbreekt voor het eerst de statiek van de afzonderlijke reeksen barmhartigheidswerken, door ze cirkelend rond een dorpsplein alle in één dynamisch geheel uit te beelden. De beschouwer wordt binnen het raamwerk van een schijnbaar profaan dorpsstafereel binnen getrokken in een verzinnebeelding van de christelijke naastenliefde. In het midden staat de Charitas, een vrouwelijke figuur die de goddelijke liefde personifieert, met in haar hand een brandend hart en op haar hoofd een pelikaan die zichzelf de borst opent, symbool voor Christus die uit liefde zijn eigen bloed vergiet.

Bruegel allegoriseert de barmhartigheid in een abstract symbool, dat tegelijk wordt geconcretiseerd in de zevenvoudige vertelling die er omheen is gegroepeerd (van links onder worden kloksgewijs hongerigen gevoed, dorstigen gelaafd, gevangenen bezocht, doden begraven, vreemdelingen gehuisvest, zieken bezocht, naakten gekleed). Het moraliserende onderschrift op onderste bladrand - hier niet zichtbaar - versterkt de aanschouwelijke vertellende stijl: 'Hoop dat je hetzelfde moet doormaken wat ook anderen overkomt, want daardoor kun je aangespoord worden om je hulp aan te bieden, door je vaak in de situatie van de hulpbehoevende te verzetten die in ellende verkeert, en zijn moeilijk lot te delen'. (*Speres tibi accidere quod alteri accidit, ita demum excitaberis ad opem ferendam. Si sumpseris eius animum qui opem tunc in malis constitutus implorat*, geciteerd bij Van Bühren 1998, 12, noot 4, idem 261)

Bruegel wil de kijker overreden, door een beroep te doen op zijn identificatievermogen: de nood die de ander treft, kan ook jou gemakkelijk

overkomen. Je zult des te eerder bereid zijn lot aan te trekken, naarmate je in de verbeelding meer zijn situatie deelt.

De *persuasio*, een doelstelling uit de antieke retoriek, wordt aan het eind van de 15^e eeuw voor een nieuw, burgerlijk publiek ook in de moderne schilderkunst ingezet. De schilder wil onderwijzen, vermaken, en ontroeren (*docere, delectare, movere*). (Van Bühren 1998, 58) De sociale dramatiek wordt verhoogd, maar tegelijk ebt de eschatologische spanning weg. Het ethos zingt zich los van de mythe. In de allegoriserende van de barmhartigheid vindt tegelijk een secularisering en subjectivering van de ethiek plaats. Barmhartigheid wordt medemenselijkheidsethiek.

Het derde voorbeeld (**dia 12**) is minder bekend, maar misstaat hier niet, al was het alleen maar gezien het feit dat Gerben Heitink als docent in onder meer de diaconiek aan de Theologische Universiteit aldaar jarenlange burger van de stad Kampen is geweest.



In het Stedelijk Museum Kampen hangt deze verbeelding van de Zes Werken der Barmhartigheid (1548) door de Kamper schilder Ernst – of misschien heette hij Jacob – Maler. Het werk werd wellicht in opdracht van een van de Kamper Gasthuizen – de stad kende er meerdere (het Heilige Geestgasthuis, gelegen aan de huidige Gasthuisstraat, het St. Geertruiden- of Bovengasthuis, op de plek van het huidige Myosotis, het Onze Lieve Vrouwengasthuis aan de Kalverhekkeweg en een tweetal gasthuizen in de Hagen en Brunnepe (zie H.J.J. Lenferink (red.) 1993, 30v.)) - geschilderd en daar ook tentoongesteld. Werd de armenzorg de eerste acht eeuwen met name door de stedelijke bisschoppen en de kloosters behartigd, vanaf de 12^e eeuw werden ook leken gemobiliseerd in het stichten en beheren van hospiciën en armenhuizen. Barmhartigheid werd een individuele christenplicht in een burgerlijke stadscultuur, caritas een overheidstaak. Op het tafereel van Ernst Maler is te zien dat het religieuze kader van de werken van barmhartigheid nagenoeg geheel is verdwenen. ‘Nagenoeg’ moet men zeggen; de moeder met kind die voor de armentafel zit, herinnert nog aan de christelijke context van de caritas, die daarmee in een verhulde symboliek nog enigszins present is. Centraal is de tafel, een symbolische verwijzing naar de armentafel of dis, die men bij de verdeling van aalmoezen bij de kerk van oudsher opstelde. Op de voorgrond herkent men het kleden van naakten, het spijzen van de hongerigen, en het laven der dorstigen, op de achtergrond worden vreemdelingen gehuisvest, gevangenen en zieken bezocht.

Het laatste schilderij is het altaarstuk met de zeven werken der barmhartigheid dat Michelangelo Merisi da Caravaggio in 1607 vervaardigde voor de Chiesa del Monte della Misericordia in Napels, en dat zich nog steeds daar bevindt.



Het is een gedrongen compositie, dat zijn complexe geheimen pas bij scherper toezien prijsgeeft (zie Van Bühren 1998, 193 – 210). De eschatologie, bij Van Orley zo verpletterend aanwezig, bij Bruegel en Maler zo voelbaar absent, is opnieuw manifest. Maar nu niet meer in een symbolische standaardvorm (de Meester van Alkmaar), of in een apocalyptisch grootbeeldscenario, maar in een subtiele lichttheologie. Christelijke mythe en christelijk ethos worden indrukwekkend in elkaar gevlochten.

Een engelenpaar ziet vanuit de hemel toe, maar is in zijn toeschietende en omarmende beweging zo betrokken op het aardse wel en wee, dat het bijna de grens met het aardse overschrijdt. Een madonna met haar kind, later door de schilder toegevoegd, kijken vanuit de hemel toe. Daaronder

ontvouwen zich in twee achtereenvolgende diagonalen de zes werken der barmhartigheid. Rechts ziet men het begraven van de doden (1) – men ziet alleen de voeten van de uitgedragene – en de episode van de zogeheten Carita Romana (de mythologische voorstelling van Cimon's dochter Pero die haar vader in de gevangenis laaft uit haar borst), waarin zowel het bezoeken van de gevangenen (2) als het voeden van de hongerigen (3) wordt uitgedrukt. Links op de voorgrond worden de naakten gekleed, door een gevederde St. Martinus die zijn mantel deelt met een bedelaar (4). Daarnaast verwijzen St. Jacobus van Compostella en zijn uitnodigende gastheer naar het herbergen van de vreemdeling (5). Daarachter Simson, drinkend uit de ossenschedel, verbeeldt het laven van de dorstigen (6). En zien we in de vage omtrekken van de jongen achter de naakte bedelaar van St. Martinus de zieke? (7)

Het schilderij krijgt zijn spanning door het meesterlijke *clair obscur* (*chiaroscuro*), waarmee van links boven een hemels licht, een goddelijke genade, valt op de werken van barmhartigheid, zonder dat daar iets van te merken valt in de weergave van de werken zelf. De barmhartigen oefenen hun aardse werk uit, en niet meer dan dat. De goddelijke meerwaarde, het licht van boven ('Here, wanneer hebben wij u hongerig gezien..?') is slechts door de beschouwer zelf te zien, maar wordt niet door de rechtvaardigen zelf opgemerkt. Zij staan er met de rug naar toe. Zij weten niet dat het Christuskind hen zo nabij is. Alleen in de blik van de toeschouwer die het hemelse licht opvangt en het op zijn ware herkomst en merites weet te duiden, wordt de eenheid van hemel en aarde gerealiseerd. Voor hem of haar moet het duidelijk zijn: 'Wie zijn broeder liefheeft, blijft in het licht.' (1 Joh. 1, 10) Vanuit de hemel zien de engelen en de Madonna toe, maar ondanks hun duizelingwekkende nabijheid nemen ze niet daadwerkelijk deel aan de scène. De werken der barmhartigheid worden door mensen, en door hen alleen verricht.

Het schilderij krijgt zijn dramatische kracht ook, doordat de personen de beschouwer zo dicht op de huid komen. De beeldruimte is zo smal, de scènes liggen zo vóór in het doek, dat ze er bijna uitvallen. Caravaggio betoont zich daarmee een meester in de retorische kunst van het overtuigen; er is geen ontsnappen aan het appèl dat de vertelling op de beschouwer doet.

Ik sluit af. Wat levert een korte blik op de beeldgeschiedenis van barmhartigheid op voor een theologische ethiek die zich verstaat als hermeneutiek van het christelijke ethos? Onder andere dit.

- Dat barmhartigheid een spontaan en excessief handelen is, waarbij motieven en redenen er minder toe doen dan feitelijk gedrag.
- Dat wie zich barmhartig ontfermt over een ander, gevestigde sociale rollen en posities onder druk zet, doorbreekt, en omkeert, door het slachtoffer op te richten en zichzelf te vernederen (vgl. Bassano).
- Dat dit laatste geen idee is, geen spitsvondig *theologoumenon*, maar een lichamelijk, zwaar werk (vgl. Van Gogh).
- Dat Christus in het slachtoffer (zo in de modernere kunst), maar ook in de helper (zo de Middeleeuwse) present is.
- En tenslotte: dat moraal nooit en alleen slechts een sociale code is, een functioneel stelsel van 'normen en waarden', maar dat in de manier waarop mensen elkaar te hulp schieten of dat weigeren, er iets ultiems, uiteindelijk, absoluuts in het geding is, dat beslist over wat wij als mensen waard zijn. (Vgl. Moyaert 1998, 89) Om het in de taal van de christelijke mythe te zeggen: dat het in de barmhartigheid gaat om het heil van de ziel.

Literatuur

- Bühren, Ralf van, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12. – 18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim/Zürich/New York 1998.
- Fischer, Johannes, *Theologische Ethik. Grundwissen und Orientierung*, Stuttgart/Berlin/Köln 2002
- Heitink, Gerben, 'De armen hebt gij altijd bij u. Een hoofdstuk uit de geschiedenis van het gereformeerde diakonaat', in: *Bewerken en bewaren. Studies aangeboden aan prof. dr. Klaas Runia*, Kampen 1982, 11 – 23.

- Huizing, Klaas, *Ästhetische Theologie Band I. Der erlesene Mensch. Eine literarische Anthropologie*, Kreuz Verlag z.j. (2000).
- Jauss, H.R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a/M 1982.
- Kirschbaum E., sj (hrsg.), *Lexikon der Christlichen Iconographie*, Vierter Band, Rom e.a. (Herder) 1972
- Lenferink, H.J.J. (red.), *Geschiedenis van Kampen*, deel 1, “Maer het is hier te Campen”, Kampen 1993.
- Moyaert, Paul, *De mateloosheid van het christendom. Over naastenliefde, betekenisincarnatie en mystieke liefde*, Nijmegen 1998.
- Schoutsen, A.D.M., *Werken van Barmhartigheid. Schilderkunst en devotie in de Nederlanden van 1465 – 1525*, scriptie Open Universiteit, faculteit Cultuurwetenschappen 2001 (niet gepubliceerd).
- Theissen, Gerd, *De godsdienst van de eerste christenen. Een theorie van het oerchristendom*, Kampen 2001 (vert. van *Die Religion der ersten Christen*, Gütersloh 2000.)

Verhoeven, Cornelis, *De werken van barmhartigheid. Socrateslezing 1994* (<http://www.human.nl/hkc/socrates/1994.htm>)