

## *Filosofieren mit den Muskeln*

Drie riten uit de mythologie van de wandeling\*

Opgedragen aan mijn leermeester Thomas van Leeuwen, die graag op reis wilde naar een *philosophie matérielle* van de voet, en aan Ansjé

Benedictus J.M. van Broekhuizen

'The most convincing analysts of restlessness were often men who, for one reason or another, were immobilised; Pascal by stomach ailments and migraines, Baudelaire by drugs, St. John of the Cross by the bars of his cell. There are French critics who would claim that Proust, the hermit of the cork-lined room, was the greatest of literary voyagers.'

Bruce Chatwin, *The Songlines*<sup>1</sup>

### Inleiding

Wandelen en filosofie gaan goed samen. Het doel van dit essay is te onderzoeken wat de 'peripatetiek', de 'filosofische wandelkunde', nu precies inhoudt als men deze toepast op de kunsten. Daartoe geef ik een aantal voorbeelden waarin de wandeling het medium is voor een idee of mentaliteit. Het betekent dat ik mij zal bewegen dwars door verscheidene kunst disciplines heen. Mijn geschiedenis van de 'peripatetiek' in de kunst, van de verschillende thema's en topoi die verband houden met wandelen beperkt zich tot wat heet de 'nieuwste tijd', de negentiende en twintigste eeuw. In Luciano de Crescenzo's *Geschiedenis van de Griekse filosofie* vinden we een mooi voorbeeld van het verband tussen lopen en denken:

'[...], verzoek ik je eens stil te staan bij het werkwoord dat wel in het Grieks maar niet in welke andere taal dan ook voorkomt omdat het onvertaalbaar is, tenzij je je toevlucht zoekt tot omschrijvingen. Dat werkwoord is *agorazein*. *Agorazein* betekent 'naar het plein gaan om te zien wat er gezegd wordt' en dat wil dus zeggen praten, kopen, verkopen en vrienden ontmoeten; het betekent ook zonder vastomlijnde plannen van huis gaan, wat rondlopen in de zon totdat het etenstijd is; vergelijkbaar met wat wij 'rondhangen' noemen, dus net zolang rondtreuzelen totdat men onlosmakelijk deel gaat uitmaken

van een uit gebaren, blikken en geluiden bestaande menselijke smeltkroes. Met name agorazonta, het deelwoord van dit werkwoord beschrijft de manier van lopen van degene die het agorazein beoefent, te weten het zich langzaam voortbewegen met de handen op de rug, meestal zonder een rechte lijn te volgen. Een vreemdeling op doorreis die voor zijn werk of als toerist in een 'Griekse' stad moet zijn, of dat nu Kórinthos in Griekenland of Pozzuoli in Italië is, zou verbaasd staan bij het zien van een zo enorm aantal inwoners dat op straat heen en weer wandelt, om de drie passen stilstaat, hardop discussieert, weer wegloopt om daarna opnieuw stil te gaan staan. Hij zou geneigd zijn te denken dat het een of andere feestdag was, terwijl hij getuige is van iets heel gewoons: het agorazein. Welnu: de Griekse filosofie heeft veel te danken aan deze peripathetische gewoonte van zuiderlingen.

"Beste Phaedrus", zegt Socrates, "Waar ga je heen en waar kom je vandaan?"

"Ik was bij Lysias, de zoon van Cephalus, O Socrates," antwoordt Phaedrus, "en nu ga ik wat wandelen buiten de muren. Zo maak ik, op aanraden van onze gezamenlijke vriend Acumenos, mijn wandelingetje in de open lucht, omdat dat, volgens hem, versterkender werkt dan wandelen onder de gaanderijen." Zo begint een van de mooiste dialogen van Plato, de Phaedrus.<sup>12</sup>

Mijn onderwerp in zijn algemeenheid is te breed om in dit essay te bespreken. Daarom heb ik drie saillante geschiedenissen gekozen. Deze concrete voorbeelden heb ik ingedeeld in drie hoofddelen, getiteld *Rites de Blasfème* (rituelen van blasfemie), *Rites de Passage* (overgangsruten) en *Rites of Spring* (lente-offerrituelen). Deze titels vatten nauwkeurig de conceptuele strekking van een hoofddeel van het essay samen. Tegelijkertijd, met het verspringen van thema naar thema, verspringen we ook van een tijdvak naar een volgend tijdvak. De structuur van dit essay is dus chronologisch-thematisch. Elk van de drie hoofdtitels wordt gevolgd door een ondertitel die betrekking heeft op Atlas, metafoor voor de moderne denker. In *Rites de Blasfème* wordt uitgelegd wie Atlas eigenlijk was, en hoe hij van belang is voor de structuur van dit essay.

### *Rites de Blasfème*

met enige opmerkingen over Atlantische blindheid en het onvermogen de kosmos te overzien

#### *Tedious Punishment*

*Errare Humanum est.* Vergissen is menselijk. Maar hier vergist de vertaler zich, want de letterlijke betekenis van dit Latijnse spreekwoord, waarvan overigens de herkomst onduidelijk is, luidt: dwalen is menselijk. Rondlopen is menselijk. Het woord 'wandelen' heeft in de Nederlandse taal, net als in het Latijn, een verwantschap met draaien, wentelen.<sup>3</sup> Hier ligt een tweeslachtige houding ten grondslag aan het woord 'wandelen'. Twee zaken worden in deze ene term samengevat: 'draaien' en 'lopen'. Iemand die loopt is iemand die een vergissing maakt of heeft gemaakt.

Lopen was altijd een belangrijke menselijke activiteit. Niet altijd is het lopen positief gewaardeerd geweest. Al in de christelijke theologie zien we aangeduid hoe het lopen kan verworden tot een grote vergissing. De theologische levensloop van Christus, in zijn meest letterlijke zin, vindt zijn apotheose in de kruisdraging naar Golgotha. Volgens de christelijke theologie is de opgang naar Golgotha en de kruisiging van Christus van essentieel belang voor de wederopstanding. De God vernedert zich, wordt gemarteld, wordt gekruisigd, wordt geofferd, sterft, en... staat weer op. De mystieke cyclus van sterven en wederopstanding wordt in het christendom door Christus belichaamd. De christelijke theologie vertelt ons (ik laat de vraag of men het hier me eens moet zijn of niet, buiten beschouwing) dat de dood van Christus noodzakelijk is voor de overwinning op de dood. Met andere woorden: Christus loopt zijn dood tegemoet zodat hij weer kan opstaan. Niet voor niets is het paasfeest een lentefeest: we vieren de *Sacre du Printemps*, het lente-offer.

In de kunst wordt de bespotting van Christus (tijdens zijn kruisgang of aan het kruis) graag afgebeeld als moralistisch thema. Hieronymus Bosch heeft hiervan een schitterend voorbeeld geschilderd.<sup>4</sup> Omdat Christus wordt bespot, krijgt de lach in de christelijke theologie een nieuwe en problematische lading: is lachen wel toelaatbaar?<sup>5</sup> In Eco's *De naam van de roos* wordt de discussie nagespeeld in het eindgesprek van William of Baskerville (de detective) met Jorge van Burgos (de dader).<sup>6</sup> Burgos zegt dat de lach het instrument van de boer is om zijn angst voor de duivel te bezweren. Daar heeft hij gelijk in. De lach is het relativerende vermogen van de mens. Een machtsinstituut als de kerk had (en heeft nog steeds) moeite met lachende onderdanen. Als de

duivel is weg te lachen, waarom dan de kerk niet? En hoe is dan de angst te handhaven die de kerk legitimeert? De kerk heeft een mythe nodig die afrekenet met de relativiserende, Gods-onterende lach. Deze mythe is die van de wandelende jood. Een van oorsprong dertiende-eeuwse mythe vertelt ons dat Ahasverus, een jood, Christus bespot terwijl deze lijdt aan het kruis. Een andere versie is de volgende: Ahasverus is een schoenlapper, die weigerde de kruisdragende Christus te laten rusten in zijn werkplaats en zei: 'Loop door, loop door!' Daarop antwoordde een stem uit de hemel: 'Loop zelf door!', waarop Ahasverus voor eeuwig zwerfend door de wereld moest trekken, altijd met vijf stuivers op zak – en overal sprak hij de taal van het land waar hij was.<sup>7</sup> Voor deze fatale vergissing wordt Ahasverus aldus gestraft met wat in de literatuur een *tedious punishment*<sup>8</sup> heet: een eeuwigdurende, dorre, saaie, zinloze straf. Eeuwige straffen worden van oudsher uitgedeeld aan godslasteraars.

### Atlas

Een ander voorbeeld van een blasfemische boeteling komt uit de Griekse mythologie in de persoon van Atlas. Atlas is een van de giganten die de Olympus bestormt, de strijd verliest van de goden en wordt veroordeeld tot het dragen van de kosmische globe. Men ziet hem afgebeeld met een globe die hij in zijn nek draagt, en die hij maar ternauwernood omhoog kan houden (afb. 1). De filosofische literator Peter Sloterdijk neemt (de blasfemische) Atlas als model voor de filosofie.<sup>9</sup> Sloterdijk legt uit dat Atlas functioneert als metafoor voor de filosoof. Atlas wordt gekenmerkt door drie eigenschappen, die ook van toepassing zijn op de moderne denker: 1) Atlas is niet in staat de wereld en de kosmos te zien zoals zij zijn. Hij draagt de globe immers in zijn nek, waardoor hij zijn hoofd niet genoeg kan draaien om de hemelbol in zijn geheel te aanschouwen. Hiermee legt Sloterdijk uit dat het onmogelijk is om de waarheid onder ogen te krijgen. De algemene 'volheid' van de gehele waarheid, de encyclopedie van de wereld en de kosmos, is zo groot als de kosmos zelf, en dus nooit in een oogopslag zichtbaar te krijgen (vergelijk de metafoor van een landkaart die de gehele aardbol bedekt – zo gedetailleerd als de wereld zelf, maar wat heb je daaraan?). Elk van de drie hoofddelen van dit essay bevat een van de drie Atlantische kenmerken. Het deel *Rites de Blasfème* kan men ook zien als de bespreking van het probleem van het zien van de waarheid. 2) Atlas voelt de hele kosmische globe met een ondraaglijke lichtheid in zijn nek drukken. Dit is de tragiek van de filosoof. Hoewel niet zichtbaar, is de waarheid wel voelbaar. Atlas wordt gepijnigd door zijn martelinstrument de globe. De lichtheid is ondraaglijk, want de veroordeelde kan nooit een blik werpen

op de oorzaak van zijn pijnen. Deel van de straf is echter dat Atlas nooit verpletterd zal worden door de hemelglobe: daar is hijzelf te sterk voor. Dit soort lichtheid wordt besproken in het deel over de flaneur: *Rites de Passage*. 3) Atlas is een outsider. Hij staat 'buiten de realiteit'. Doordat de gevoeligheid van de filosoof hem buiten de kosmos plaatst (men kan ook zeggen: de filosoof plaatst zichzelf met opzet buiten de wereld), kan hij ook spreken van buiten de denkwereld. Deze kenmerken zijn direct toepasbaar op de modernistische kunstenaar. De avantgardistische kunstenaar voldoet aan deze drie Atlantische kenmerken. De buiten de samenleving geplaatste persoon wordt besproken in het deel *Rites of Spring*.

De wandelende jood Ahasverus wordt niet gestraft met het torsen van de globe van het heelal, hoewel ook hij *filosofiert mit den Muskeln* (namelijk niet zijn schouderpijnen maar zijn beenspieren).<sup>10</sup> Hij wordt door God gestraft met een eeuwigdurende wandeltocht over de aardbol, hij is een gedoemde zwerver, een *juif maudit*, of, om de meer gangbare term te gebruiken, een *juif errant*. De wandelende jood is het tegenbeeld van Christus op weg naar Golgotha. Deze jood kan de *katharsis*, de reinigende werking van het dal dat hij doorkruist, niet ondergaan. De antisemitische klank van het verhaal van de wandelende jood resoneert helaas nog eeuwen door in de Westerse cultuur.

Het doel van de mythe van de wandelende jood is om de mens te waarschuwen God niet te beledigen. Als men God uitlacht, wordt men gedoemd het 'aardse tranendal' eeuwig te belopen en zal men nooit de reinigende werking van de dood kunnen ondergaan. Atlas en de wandelende jood vervullen dezelfde functies: beiden zijn eeuwig verdoemd, beiden moeten een onmogelijke arbeid verrichten, maar beiden staan ook in de belangstelling door hun kracht, door hun buitenstaanderschap en door de mogelijkheid om een gezichtspunt buiten de wereld te hebben, hoe beperkt dit ook is en hoe dit ook wordt gefrustreerd door de straffen zelf.

### De ontmoeting

In de negentiende eeuw is de *juif errant* een nieuw object van nieuwsgierigheid geworden. Het is dan wel zo dat zijn eeuwige leven zich op aarde zal afspelen, hij is toch de laatste ooggetuige van Christus en daarmee getuige van de waarheid. Tevens is de wandelende jood outsider: hij staat buiten de maatschappij en torst de last van de eeuwige verdoeming op zijn schouder. Een romantische schilder als Ary Scheffer (1795-1858) ziet dit<sup>11</sup>, maar ook de neo-realist Gustave Courbet (1819-1877). Het verhaal van de wandelende jood is een sterke metafoor



Afb. 1  
Atlas Farnese  
eerste eeuw na Christus  
Napels, Museo Nazionale

voor het negentiende-eeuwse kunstenaarsideaal. Het verhaal van de wandelende jood beantwoordt aan zowel de sociale uitgeslotenheid van de kunstenaar als aan de functie van de kunst om taboes mee uit te drukken. Tegelijkertijd is Ahasverus een metafoor voor het relativiseringsvermogen van de kunst.

Courbet bedient zich veelvuldig van de metafoor van de wandelende jood. Het beroemde *Bonjour Monsieur Courbet* (ook wel *De ontmoeting* genoemd) valt het meest op (kleurenafb. op p. 167). Linda Nochlin wijst ons op een essentieel beeldrijm in haar studie van Courbet.<sup>12</sup> Zij toont een beeldvergelijking, een detail uit een van de ééncentsprenten uitgegeven door een toenmalige vriend van Courbet, de uitgever Champfleury (afb. 2).<sup>13</sup> Nochlin toont de aandacht die Courbet heeft voor het primitieve (waar ook bredere aandacht voor bestond in het Frankrijk van na de revolutie in 1848), terwijl zij tevens duidelijk maakt dat Courbet het beeld van een outsiderkunstenaar en getuige van de waarheid wil opwerpen.<sup>14</sup> Courbet is de cynische peripateticus, de filosoof van de waarheid in de kunst. Wij zien hem, in hemdsmouwen lopend in het veld, schilderspullen op de rug, als hij zijn goede vriend en mecenas Bruyas tegenkomt. Deze Bruyas heeft zijn dienaar Calas bij zich, die nederig het hoofd buigt voor de door zijn baas gewaardeerde Courbet. De houding en compositie van deze drie komen sterk overeen met de ééncentsprent van Champfleury, die de wandelende jood afbeeldt. De wandelende jood staat hier in gesprek met twee notabelen die hem buiten de stad komen ondervragen. De critici in Courbets tijd zien deze betekenis echter over het hoofd en veroordelen de nederige houding van de geldschieter en zijn bediende.<sup>15</sup> Calas, zegt Nochlin, herkent in Courbet een Messiaanse persoonlijkheid, die buiten de burgerlijke omgangsvormen staat. De karikaturist Quillenbois toont ons in zijn spotprent Courbet als Christus (afb. 3).<sup>16</sup> Maar hij vergeet daarbij naar mijn mening de tragiek van Courbet. Zowel Bruyas als Calas zijn uiterst beleefd, net zoals in de volksprent van de wandelende jood deze met werkelijk overdreven egards wordt behandeld.<sup>17</sup> Zowel de nederige houding van Calas als de open houding van Bruyas getuigen van een herkenning van het genie van Courbet. De houdingen van de figuren worden ook gedomineerd door de traditie van de volksprent zelf, een traditie die door Courbet blijkbaar sterk in ere werd gehouden. Niet alleen Courbets arrogante zendingsdrang, maar juist de problemen met de afhankelijkheid ten opzichte van zijn patronen, wordt in *Bonjour Monsieur Courbet* uitgevochten.



Gustave Courbet  
*Bonjour Monsieur Courbet*  
gesigneerd en gedateerd:  
G. Courbet 1854  
doek  
129 x 149 cm  
Montpellier, Musée Fabre

Afb. 2  
Detail van een ééncentsprent  
uitgegeven door Champfleury  
uit de bundel *Histoire de  
l'imagerie populaire*

Afb. 3  
Quillenbois  
*L'Adoration de M. Courbet,  
imitation réaliste de l'adoration  
des Mages*  
karikatuur verschenen in  
*L'illustration*, 21 juli 1855



### De stilstand

Caspar David Friedrichs (1774-1840) bekende *Monnik aan zee* toont het pure romantische gevoel in eenvoudige, maar sterke vorm (afb. 4). Waarheid, vroeger vindbaar in het domein van de religie, wordt achterhaald door de overweldigende natuur. De monnik loopt niet meer verder, hij is klaar met wandelen, hij staat aan de rand van de oneindige zee. De kunst is in staat om dit soort sentimenten kenbaar te maken. Dit is niet langer voorbehouden aan de kerk. Afwijzing van kerk en religie is de interessantste overeenkomst tussen Courbet en Friedrich. Kunst vervangt de religie en al haar functies. Friedrichs melancholie is echter afwezig bij Courbet. Men vergelijk de *Monnik aan zee* met Courbet aan zee bij Palavas (afb. 5). Friedrich laat zich nog overrompelen en overtuigen door de goddelijkheid van het natuurgeweld – Courbet begroet de zee, zwaaiend met zijn petje, want niets kan zijn roem en ego nog overstemmen, zelfs niet de schuimende koppen van de oceaan!<sup>18</sup>

Friedrich is tot stilstand gekomen, een meditatieve en contemplatieve stilstand, die nieuwe inzichten in de kunst heeft losgeweekt. Bij Friedrich heeft de kunst de taken van de religie overgenomen. Bij Courbet is de kunst blasfemisch (omdat Courbet de rol van de Messias aanneemt) en is het nog van belang welke inhoud men het begrip 'waarheid' geeft. Alleen de outsider is getuige van de waarheid, maar hij moet dat bekopen met het zich verlagen naar de status van de paria, zonder hoop op *katharsis*, zonder hoop op een leven na de dood. Alleen de eeuwige roem is de laatste eer die men de wandelende jood kan bewijzen, wat Courbets honger naar erkenning kan verklaren.

De blasfemie is de motor van het moderne (avantgardistische) denken over kunst, omdat de verwerping van alles wat goddelijk en dus onaantastbaar is, de enige manier is om kunst te problematiseren en vooruit te brengen. Een nieuw geloof plaatst de kunstenaar buiten de maatschappij door zijn godslastering – en hij bereikt hierdoor de waarheid. De schilderkunst functioneert zo als een ritueel van de blasfemie: een *Rite de Blasfème*.



Afb. 4  
Caspar David Friedrich  
*Monnik aan zee*  
doek  
111 x 173 cm  
Berlijn, Schloss  
Charlottenburg



Afb. 5  
Gustave Courbet  
*Bord de mer à Palavas-des-flots*  
gesigneerd en gedateerd:  
G. Courbet 54  
doek  
27 x 46 cm  
Montpellier, Musée Fabre

## Rites de Passage

met enige opmerkingen over de ondraaglijke lichtheid van het straatleven

### De Flâneur

De socioloog/filosoof/historicus Walter Benjamin (1892-1940), gelieerd aan de Frankfurter Schule, begon rond 1927 met een grote studie over Parijs. Parijs als hoofdstad van de negentiende eeuw behelst zijn levenswerk. Vanwege het opkomende nazisme moest Benjamin vluchten. Hij pleegde in 1940 zelfmoord in de Pyreneeën. Daarom heeft Benjamin nooit het boek over Parijs kunnen schrijven dat hij wilde. *Das Passagenwerk*, de werktitel van het onderzoek, is pas in de jaren tachtig verschenen als onderdeel van het verzameld werk van Benjamin, en later in losse delen.<sup>19</sup>

Het *Passagenwerk* heeft veel aandacht getrokken. Het werd, voordat het was uitgegeven, gezien als een titanenarbeid. Niemand had het in zijn geheel gelezen. Toen het was uitgegeven, riep het meer vragen op dan dat het antwoorden gaf. Wonderlijk is de rijke hoeveelheid thema's die het *Passagenwerk* behandelt.<sup>20</sup> Walter Benjamin heeft zijn werk zeer bewust en wetenschappelijk doelmatig ingericht, met omissies die hem relevant leken en met aantekeningen van zaken die hem als zeer belangrijk voor ogen stonden. Benjamin heeft vele aantekeningen gewijd aan de wandelaar van Parijs, de flâneur. Het *Konvolut M*<sup>21</sup> is hiervoor ingeruimd. Wat is nu een flâneur volgens het *Passagenwerk*? Flaneren heeft als gebruikelijke betekenis in het Nederlands 'wat doelloos rondkuieren'. Ook heeft het een betekenis in termen van kijken: als men flaneert, wil men zien en gezien worden. De Opéra van Garnier in Parijs is hiervan een goed voorbeeld: men betreedt de zaal niet eerder voordat men een gigantisch trappenhuis heeft bestegen. Het publiek werd zo in staat gesteld een theatrale entree te maken: men kon zich laten zien en men kon bekeken worden. De status van de verschillende personen in het publiek werd hierdoor kunstmatig verhoogd.<sup>22</sup> Walter Benjamin wijst de flâneur aan als degene die zijn thuis vindt op straat.<sup>23</sup> Het is een nieuw type mens, die de oude burgerlijke moraal achter zich laat. De 'gezellige woonkamer' van de burger wordt verruild voor het leven op straat. Niet als een zwerver zonder geld, maar als een rijke wandelaar, als connaisseur van steevast gewoonten wandelt de flâneur door de straten van Parijs.<sup>24</sup> De stad wordt vertegenwoordigd door de passage, de overkapte onderdoorgang van glas en ijzer, exterieur en interieur ineen en contrasterend met de cocon van de woonkamer van het woonhuis. In zijn boek over Walter Benjamin legt Lieven de Cauter uit wat het

verschil is tussen de passage en de woonkamer.<sup>25</sup> De passage overkapt een verzameling van boutiques en bijouterieën waar je allerlei snuisterijen kunt aanschaffen. De Cauter onthult dat de late negentiende eeuw een sterke voorkeur had voor foedraaltjes, doosjes, kistjes en omslagjes voor alle gebruiksvoorwerpen die je maar kunt verzinnen – van buiten leer, van binnen voorzien van de afdruk van datgene dat omhuld moest worden. De binnenkant drukt dus letterlijk uit wat de buitenkant niet laat zien. Van buiten ziet het omhulsel er alleen maar uit als een lederen omhulsel, van binnen zien we de te beschermen snuisterij in al zijn glorie vervat in rood fluweel. De Cauter: 'Voor pantoffels en zakhorloges, thermometers, thee-kannen en eierdopjes, voor speelkaarten, bestek en paraplu's worden foedralen en etuis gemaakt. Vloeren en zelfs muren worden van tapijten voorzien, die niet meer dienst doen als verwarming maar als verweer tegen de opkomende glas- en ijzerconstructies.'<sup>26</sup>

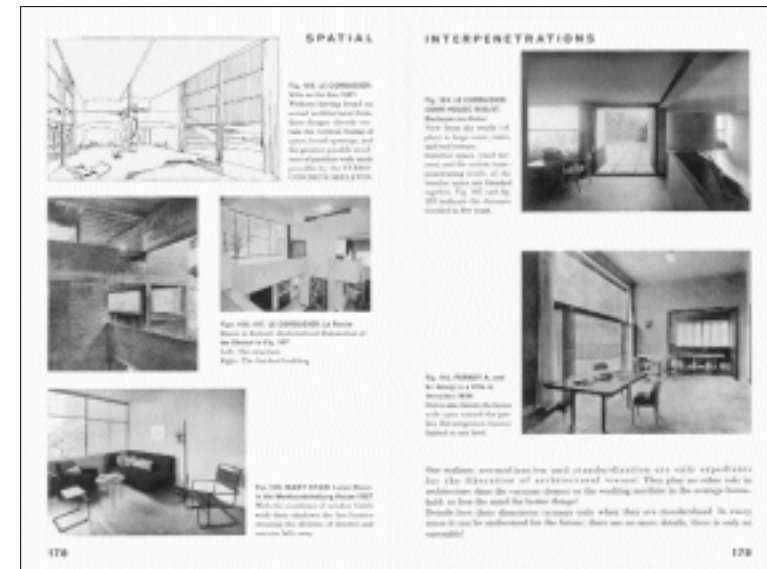
Benjamin ziet de rijkbeornamenteerde façade van een gebouw als de grens tussen privé-sfeer en openbaarheid. Als men het gebouw betreedt, maakt men een entree in de privé-ruimte van de bewoner. Nogmaals De Cauter: 'Betreedt men het burgerlijk interieur uit de jaren tachtig van de vorige eeuw, dan is ondanks alle gezelligheid die het misschien uitstraalt, voor Benjamin de sterkste indruk "hier heb je niks te zoeken".'<sup>27</sup> De kamer, met rode pluche volgepropt, is knus als een etui, als een foedraal, als iets dat de buitenkant moet afweren, dat moet beschermen tegen de regen, tegen de hete zon, tegen anderen. Het negentiende-eeuwse interieur vertegenwoordigt voor Benjamin alles wat vals is. De salon is het historische construct van de burgerman, die zijn kamer ziet als zijn mise-en-scène, zijn bepaalbare wereld als eigen wil en persoonlijke voorstelling. De kamer, vol met alles waarvan de burger droomt, is onttrokken aan het zicht en ondoorzichtig. Het grootste probleem van Benjamin met zo'n gedroomde binnenwereld is dat die de dromen van de buitenwereld in slaap wiegt. De fantasie, of in de woorden van Benjamin en De Cauter 'fantasmagorie'<sup>28</sup> van een andere, nieuwe buitenwereld is hiermee om zeep geholpen.

### Passages & Grands Magasins

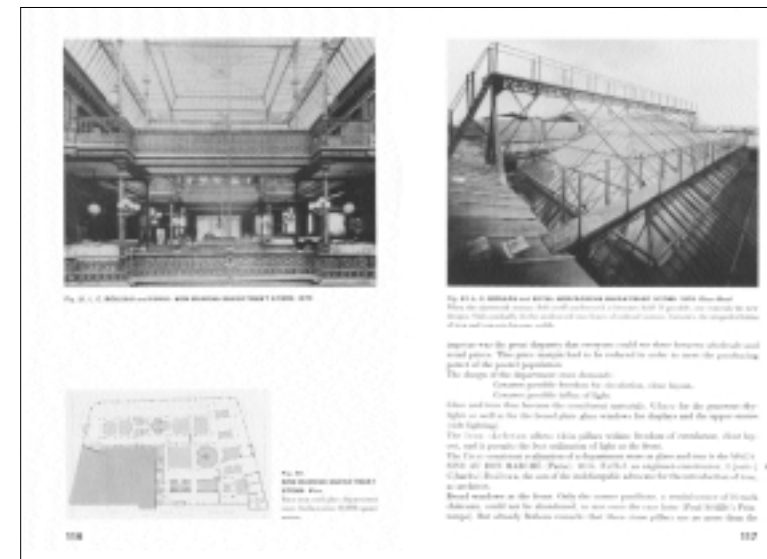
De flâneur heeft een ander doel: hij zoekt naar alles wat nieuw is, zonder een afwerend gebaar te maken. Hij stelt zich open voor alles wat zich op straat afspeelt. De flâneur wandelt doelloos in de stad rond. De cafés zijn zijn woonkamer en de peeskamer van de prostituee is zijn slaapkamer.<sup>29</sup> De winkels stallen hun nieuwe waar

uit, zodat de flaneur kan winkelen, kijken, kopen. Er ontstaat in de negentiende eeuw een nieuw idee over de verkoop van consumptiegoederen. Deze verkoop geschiedt niet meer zoals in vroeger tijden. Een voorbeeld is de kleermaker die werkte in zijn woonkamer. Als men een nieuw pak wilde hebben, bestelde men dat bij hem. De kleermaker sprak een prijs af, waarvoor de bestelling werd geleverd. In Parijs ontstaat een nieuwe winkelsoort, ingericht op flaneurs en flaneuses. Dit is het *grand magasin*, dat wij in het Nederlands vertalen met 'warenhuis'.<sup>30</sup> In het warenhuis wordt niet meer gehandeld zoals voorheen. Ten eerste biedt het spullen aan waar geen bestelling aan vooraf is gegaan, die niemand heeft gewild of waar niemand om heeft gevraagd. Deze spullen worden in het warenhuis tentoongesteld, liefst zo smakelijk mogelijk, want hoe breng je iets aan de man waar nog een vraag voor moet ontstaan? Ten tweede biedt het warenhuis deze goederen aan tegen een vaste prijs: de *prix fixe*. Je kunt als klant niet onderhandelen over de prijs. Deze voorwaarden bepalen het uiterlijk van het warenhuis. Het warenhuis wil maar één ding: het tonen van de artikelen die men verkoopt, en het tonen van de prijs van een artikel. Daartoe dient het gebouw zich licht te gedragen. Dit betekent dat het gebouw een constructie moet hebben die licht binnenlaat. Tegelijkertijd moet zij een vriendelijk karakter hebben: een licht 'gewicht' van de bouwmassa is dan ook wenselijk.<sup>31</sup> De Bon Marché, een van de bekendste vroege warenhuizen, voldoet aan de genoemde voorwaarden van lichtheid. Ten eerste valt de lichte constructie met veel gebruik van gietijzer op. Ten tweede hebben we de etalages. Deze etalages zijn gigantische ramen, waardoor je naar binnen kunt kijken. Voor het eerst wordt de voorbijganger uitgenodigd bij een ander naar binnen te kijken. Tegelijk dienen de grote raampartijen voor het binnenlaten van licht. In de Bon Marché vinden we ook een glazen dak, waarmee het gehele interieur wordt verlicht. IJzer en glas zijn de belangrijkste bouwmaterialen.

Sigfried Giedion (1883-1968) haalt in zijn architectuurgeschiedenissen steeds weer de Bon Marché aan als voorloper van moderne architectuur (afb. 6 en 7). Giedion is de meest felle pleitbezorger van de modernisten. Al in 1928 verschijnt het boek *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, waarin Giedion de Bon Marché aanhaalt als voorbeeld van licht bouwen.<sup>32</sup> Giedion is verrukt van het gebouw, en schrijft het toe aan twee architecten, de onbekende L. C. Boileau en de wereldberoemde Gustave Eiffel. Helaas (voor Giedion) is Eiffel nooit betrokken geweest bij de bouw van de Bon Marché. Waarschijnlijk kon hij simpelweg niet geloven dat een relatief onbekende figuur dit schoolvoorbeeld van ijzerbouw kon bouwen. *Bauen in Frankreich* heeft als



Afb. 6  
Spread uit: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* Berlin 1928 (uit: Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete. Texts and Documents*, S. Georgiadis (inl.) en J. Duncan Berry (vert.) Santa Monica 1995, pp. 178-179)



Afb. 7  
Spread uit: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* Berlin 1928 (uit: Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete. Texts and Documents*, S. Georgiadis (inl.) en J. Duncan Berry (vert.) Santa Monica 1995, pp. 116-117)

belangrijkste onderzoeksvraag hoe men de nieuwe mogelijkheden van de ijzer- en betonbouw in architectuur kan toepassen. Giedion vindt twee zaken sterk van belang. Het eerste vinden we in het bijschrift van het glazen dak van het warenhuis: 'When the nineteenth century feels itself unobserved, it becomes bold. If possible, one conceals the new

designs. Only gradually do the unobserved rear fronts of railroad stations, factories, the unspoiled forms of iron and concrete become visible.<sup>33</sup> Giedion poneert het grote probleem van de negentiende eeuw: als men zich bekeken voelt, dan verschuilt men zich in een warm foedraal van oude ideeën. Bekeken worden is: voldoen aan het burgerlijke ideaal. Bij dezelfde foto van het glazen dak van de Bon Marché in Giedions in 1941 gepubliceerde *Space, Time and Architecture*, zien we de volgende opmerking: 'Glass roof over skylight. This glass architecture was invisible from the street. The moment the nineteenth century feels itself unobserved and has no longer to make a show, then it is truly bold.'<sup>34</sup>

Giedion wil een nieuwe eerlijkheid. Hij wil niet begrijpen waarvoor de architect zich schaamt wanneer deze de bouwstructuur van een gebouw laat zien. Dan pas zien we namelijk het karakter van het gebouw in volle glans en dat is ook toegelaten en wenselijk voor het bouwen van 'hedendaagse' architectuur. Helemaal 'eerlijk' is deze gedachte niet: het warenhuis heeft een verleidende functie en moet tegemoetkomen aan de heersende smaak van het publiek, dat niet mag worden afgeschrikt om iets te kopen. Vandaar het verschil in esthetica van zichtbare en onzichtbare delen in het gebouw. Verderop in *Bauen in Frankreich* introduceert Giedion de term *spatial interpenetration*, wat letterlijk 'ruimtelijke doordringing' betekent; ik laat de term liever onvertaald. Deze *spatial interpenetration* slaat op de golvende ruimtelijkheid, die we onder andere zien in de architectuur van Le Corbusier (1887-1965). Het betekent dat men geen afgeperkte kamers maakt in een gebouw, maar juist open ruimtes die in elkaar overvloeien. Ook dit was al zichtbaar in het warenhuis. De plattegrond van de Bon Marché toont de ongeperforeerde ruimte.

In het *Konvolut F [Eisenkonstruktion]* haalt Walter Benjamin steeds weer Giedion aan. Blijkbaar vindt Benjamin Giedions boek onmisbaar voor zijn eigen onderzoekingen. Maar ook in het flaneurconvoluut is Giedion met Le Corbusier aanwezig: 'Die Häuser Corbusiers sind weder räumlich noch plastisch: Luft weht durch sie! Luft wird konstituierender Faktor! Es gilt dafür weder Raum noch Plastik, nur Beziehung und Durchdringung! Es gibt nur einen einzigen unteilbaren raum. Zwischen Innen und Außen fallen die Schalen.'<sup>35</sup> Benjamin ziet de houding van de flaneur terug in het ontbreken van interieur en exterieur, in het ontbreken van privé en publiek, in het doorlopen van allerlei ruimtes, die wel een functie hebben maar geen muren. In architectonische termen vertaald, ontstaat een stad die dit onderscheid ook niet kent. Hij merkt op: 'Die rauschhafte Durchdringung von Straße und Wohnung, die sich im Paris des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts vollzieht – und

zumal in der Erfahrung des flâneurs – hat prophetischen wert. Denn diese Durchdringung läßt die neue Baukunst nüchterne Wirklichkeit werden. So macht Giedion bei Gelegenheit darauf aufmerksam: "Ein detail der anonymen Ingenieurgestaltung: Bahnübergang [spoorwegovergang] wird Architekturglied [onderdeel van de architectuur]" (nähmlich an einer Villa).<sup>36</sup> Met andere woorden: de architectuur is eigenlijk bouwen geworden (*Bauen in Frankreich* in plaats van *Architektur in Frankreich!*). Het architectuur-/bouwprobleem is niet hoe versiert de architect een gevel, maar hoe ontwerpt de architect een logistiek systeem. Het esthetische probleem wordt verplaatst naar een abstract probleem in termen van vloeiende ruimtes, circulatie en zichtlijnen. Architectuur faciliteert de doorstroming.<sup>37</sup> De facto hanteert de architectuur een stedenbouwkundige methode om één gebouw vorm te geven. De passage is daarom het belangrijkste materiële fenomeen voor Benjamin. Zij functioneert als spoorwegovergang. De passage is tegelijkertijd de doorgang in de stad, maar ook de transformator van de flaneur. Als logistiek systeem van circulatie voor de stad verbeeldt de passage in zijn materiële vorm abstracte tectonische functies: glas en ruimte vormen een doorgang van één gedeelte van de stad naar het volgende. Tegelijkertijd kan de flaneur gebruik maken van de faciliteiten die in de passage aangeboden worden: bioscoop en panorama, café en souvenirstal geven de flaneur wat hij zoekt. De passage op zichzelf is niets en wordt opgeladen met winkels en plekken die de voorbijganger wegvoeren naar werelden die er ook niet zijn (bioscoop, panorama). Dat wil zeggen dat de passage het beste voorbeeld is van een architectuur die als doorgang wordt gebruikt in de breedste zin des woords. Niet alleen een overdekte straat in de stad, maar ook een vluchtige wereld in de geest van de flaneur, worden mogelijk met de passage. Passages zijn noch buiten- noch binnenruimtes: zij zijn volgens Benjamin het ideale dialectische model voor een studie van het nieuwe Parijs.

Omdat de flaneur steeds op zoek is naar het nieuwe, dringt zich de existentiële vraag op: wat nu als deze decadente wandelaar alles heeft gezien wat hij kon zien? Met andere woorden: als onze kuieraar blasé is geworden, omdat hij alles al heeft gezien, wat is dan het laatste dat zijn nieuwsgierigheid kan bevredigen? Het is de ultieme levensvraag waar de flaneur een antwoord op zoekt, en die in de uiterste *Rite de Passage* wordt beantwoord. Elke flaneur heeft intrinsiek een suïcidaal doodsverlangen, dat zijn zoektocht naar het nieuwe uiteindelijk bevredigend zal afsluiten.



## Rites of Spring

met enige opmerkingen over de buitenstaander op één been

### Rikli

In het Duitse taalgebied stak, rond dezelfde tijd als de flaneur in Parijs rondwandelt, een nieuwe gezonde manier van lopen de kop op. Een bekende exponent van deze gezondheidscultus is de Zwitser Arnold Rikli (1823-1906), die begon met het exploiteren van een sanatorium in Veldes in Oostenrijk.<sup>38</sup> Rikli was van mening dat de mens de zonnestralen, door het dragen van teveel kleding, was onttend. Gezondheidsklachten konden worden vermeden door het baden in de zon. Zweetbaden in de open lucht beval hij zijn gasten ten zeerste aan. Daartoe wikkelde hij hen in wollen dekens en legde hen te zweten in de zon. Een middagje liggen was luchtbad en zonnebad ineen.

Rikli's sanatorium was hoog omheind. Hij liet zijn patiënten rondlopen in korte broek, een shirt met korte mouwen, liefst geen schoenen aan, geen hoed op, om zo naakt mogelijk te kunnen profiteren van de buitenlucht. Dit was een unicum in de tijd van de Victoriaanse preutsheid. Giedion wijst erop dat Rikli's methode geen directe navolging meer heeft gehad, maar wel invloed. Rond 1900 kwam de naturalistenbeweging op, die zich zeer radicaal echt naakt in de natuur begaf (overigens in eenzelfde soort omheinde kolonies als het sanatorium van Rikli). Natuurlijk zien we in de methodiek van het sanatorium (tbc-patiënten liggend in zon en buitenlucht) Rikli's ideeën weer terug. Een afbeelding van Rikli uit 1870 toont hem als wandelaar, met zijn schoenen om zijn korte broek heengebonden, wijzend naar de verten of de zon zelf, die boven zijn hoofd te zien is (afb. 8). Het onderschrift luidt: 'Bekleidung für den Ausmarsch zum Lichtluftbad in Veldes', waarin alles wat Rikli belichaamt aanwezig is.

### Turnvater Jahn

Voorafgaand aan Rikli is al eerder in de Duitse geschiedenis het sporten en de gezondheidswandeling van belang geweest. Na de overwinning op Napoleon ontstonden turnverenigingen en *Burschenschaften* (patriottische studentenverenigingen), die als doel hadden te sporten en het streven naar een Duitse nationale staat als ideologische basis centraal wilden stellen. *Turnvater Jahn* (1778-1852), oprichter en 'geestelijk' leider van deze sportclubs had behoorlijke invloed, waarvoor hij midden jaren twintig (van de negentiende eeuw) in de gevangenis werd gezet.<sup>39</sup> Deze Friedrich Ludwig Jahn had als ideologisch doel de Duitse jeugd op te voeden tot een (raszuiver!) Duits volk met een

gezonde geest in een gezond lichaam. R. Palmer en Joel Colton formuleren het in één zin: 'Father' Jahn organized a kind of youth movement and became the inventor of what might be termed political gymnastics, having his young men do callisthenics for the Fatherland; he led them on open-air expeditions into the country, where they made fun of aristocrats in French costume; and he taught them to be suspicious of foreigners, Jews, and Internationalists, and indeed of everything that might corrupt the purity of the German *Volk*.<sup>40</sup> Overigens komt Jahn uit hetzelfde gebied als zijn tijdgenoot Caspar David Friedrich, namelijk het Greifswald. In het Duitse taalgebied heeft lopen en wandelen altijd al een air gehad van vrijheid en revolutie (en reactionaire ideologie). Ook aan het begin van de twintigste eeuw staan er weer groepen 'vrije jongens' op.

### Wandervögel

In 1896 ontstond de eerste groep van Duitse jongens die in het weekend erop uit trokken (afb. 9). De student Herman Hoffmann begon met een groep wandelingen te maken, eerst in de omgeving van Berlijn, later in het Harzgebergte en door het Böhmerwald.<sup>41</sup> Karl Fischer, zijn steun en toeverlaat, richtte toen Hoffmann naar het buitenland vertrok, een jeugdbeweging op, die hij de *Wandervögel* noemde. Steeds vaker ontstonden er in Duitsland groepjes jongens die in de natuur gingen wandelen. De vrije jeugdbeweging had geen algemeen aanvaarde ideologie en de losse groepen binnen deze beweging, als we dat al zo mogen formuleren met het woord 'binnen', hadden een heterogene aard: politiek gezien waren zowel extreem links en rechts, als het midden vertegenwoordigd.

Interessant is de herhaling die optreedt: alweer groepjes jongens (later ook meisjes), die zich uit verbeteringsdrang lopend begaven in de vrije natuur. Morele waarden met betrekking tot het ontwikkelen van kracht, gezondheid en vrijheid stonden voorop. Over het algemeen werden de deelnemers aan de wandelingen ervaren als ruwe zwervers. Ten eerste droegen ze eenvoudige kledij, die losjes en functioneel moest zijn. Ten tweede hadden de groepen wandelaars een voorliefde voor onherbergzame gebieden, die zij betraden om te testen wat ze waard waren. De jeugdherbergen die kort daarna ontstonden, bedienden de groepen wandelaars van alle zekerheden die zij (en hun ouders) nodig hadden om een avontuurlijk en zuiver weekend in de natuur te kunnen doorbrengen. De structuur van de jeugdherberg, geleid door een vader en een moeder, was die van rust, reinheid en regelmaat. Jeugdherbergen, steeds een dagmars van elkaar liggend, boden de zekerheid van een



Afb. 8

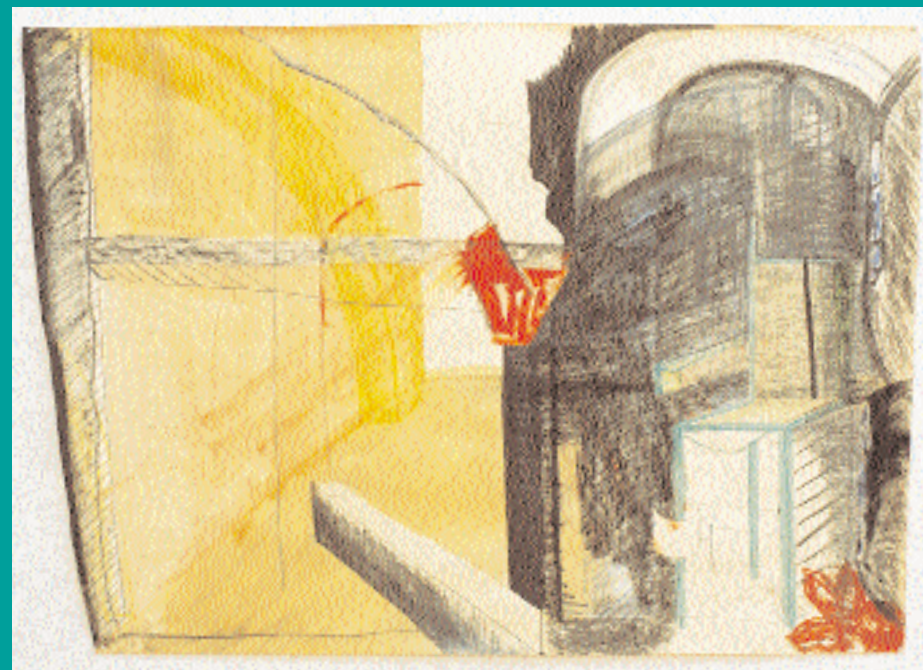
Rikli als wandelaar  
Uit: Sigfried Giedion,  
*Mechanization Takes  
Command. A Contribution  
to Anonymous History*  
Oxford 1948

Afb. 9

Een groepje *Wandervögel*  
Uit: Jan van Spaendonck,  
*Belle Epoque en Anti-  
kunst*  
Meppel / Amsterdam  
1977



Erik van Tuijn  
*Wandelaar/Flaneur*  
 acryl op doek  
 100 x 150 cm



Saskia Wessels  
*Zonder titel*  
 tekening  
 150 x 207 cm



Maarten Bijlenga  
*De stap*  
 video

zedelijk door te brengen nacht, van goede manieren (in de vorm van het meedraaien met corveediensten tot en met een ontmoedigingsbeleid voor het gebruik van alcohol en tabak) en van een vervangend gezinsleven. Ook was het voor jongeren eenvoudigweg een goedkope slaappleaats.

De kern van deze opsomming van Rikli, Jahn en de *Wandervögel* is dat in het Duitstalige cultuurgoed wandelen (bewegen en sporten) de lading heeft van gezondheid in de breedste (nationalistische) zin des woords. In tegenstelling hiermee: de benen van de Franse flaneur worden al gauw vervangen door de snellere fiets, de auto en het vliegtuig. In Duitsland is de Eerste Wereldoorlog de reden voor de vervanging van benen door wielen. Dat rustig wandelende benen achterhaald zijn, wordt aangetoond in Frankrijk in 1913, door de eerste uitvoering van de *Sacre du Printemps*.

#### De lente van de twintigste eeuw

Als aanloop op de gebeurtenissen van de Eerste Wereldoorlog beschrijft Modris Ecksteins in *Rites of Spring* het verhaal van de *Sacre du Printemps* (kortweg de *Sacre*).<sup>42</sup> De *Sacre* is het ballet gemaakt door de Ballets Russes, een toen wereldberoemd gezelschap onder leiding van Sergej Diaghilev (1872-1929). Diaghilev werkte voor zijn balletten samen met de bekende avantgarde-componisten van zijn tijd, zoals Claude Debussy (1862-1918) en Igor Strawinsky (1882-1971). Met Debussy maakte hij in 1912 het ballet *Jeux*, dat onder andere gaat over een gedanste tenniswedstrijd.<sup>43</sup> In 1913 moest de *Sacre* in première gaan. Igor Strawinsky was verantwoordelijk voor de muziek van de *Sacre*. Het dansgedeelte was voor rekening van de *primus* en choreograaf van de *troupe*: Vaslav Nijinski (1890-1950). De Ballets Russes was een uitgesproken avantgardistisch gezelschap. Alle geldende normen, waarden en mores van een balletgezelschap werden door hen overboord gezet. Alleen al de rol die Nijinski speelt in de Ballets Russes is tegendraads: eigenlijk fungeert hij als de mannelijke *prima donna* van het gezelschap, een rol die traditioneel door een vrouw zou moeten worden vervuld. De *Sacre* als ballet was net zo avantgardistisch. Tijdens de eerste uitvoering was het publiek zo geschokt en verontwaardigd, dat het op de vuist ging (met elkaar). Laat ik mij beperken tot de houding van de voeten, zoals je die nog terugziet op foto's van het *corps de ballet* en van Nijinski (afb. 10 en 11). Voor mijn betoog is het belangrijk dat de *Sacre* de menselijke beweging pathologiseert en primitiveert. In de muziek vinden we een sleutel voor deze these, en wel in het begrip 'melodie'.



'Melos: Greek for "limb", hence melody'<sup>44</sup>

In de kop van deze paragraaf vinden we een citaat uit de *Songlines* van Bruce Chatwin, waarin we de sleutel voor problemen van fysieke aard in Strawinsky's muziek kunnen ontdekken. Melodie in onze betekenis van het woord is nauwelijks aanwezig in de *Sacre*. Het hele (muzikaal-romantische) concept van harmonie versus melodie wordt door Strawinsky op de hak genomen. Een voorbeeld is de toepassing van clusters, dat wil zeggen stapels noten die door het gehele orkest in een bepaalde ritmiek moeten worden gespeeld. Zonder dat er sprake is van een duidelijk waarneembare harmonische opbouw of melodische ontwikkeling, gebruikt Strawinsky het orkest als slaginstrument. Natuurlijk komen er wel melodieën voor in de *Sacre*, maar die worden in nieuwe functies gebruikt, als cellen, als 'themaatjes', en hebben niet meer de gebruikelijke dwingende verhouding tot de harmonie of de ritmiek, of beide. Hierdoor, en door het gebruik van oude 'primitieve' componeertechnieken, krijgt het stuk een 'oer'-achtig karakter, agressief en surrealistisch. De melodie en harmonie in het orkest naast de ritmiek – de ledematen van de romantische muziektheorie in het algemeen – staan in de *Sacre* in dezelfde verhouding tot elkaar als de ledematen van een steppedaar waarvan het linkervoorbeen wil steigeren, het rechtervoorbeen in draf wil lopen en de achterhand het liefst wil gaan liggen omdat het van rustig gecoördineerd rondstappen vandaag toch wel niet zal komen.

Eksteins toont in zijn boek een angstig en indrukwekkend beeldrijm, dat ik hier nogmaals afdruk. Op de ene foto ziet men

Afb. 10  
De Ballets Russes  
Uit: Modris Eksteins,  
*Rites of Spring*  
New York 1989

Afb. 11  
Strawinsky en Nijinski  
Uit: Modris Eksteins,  
*Rites of Spring*  
New York 1989

Strawinsky en Nijinski, waarbij Strawinsky in rok en Nijinski in danskostuum is gehuld (afb. 11). Nijinski staat een beetje raar. Hij staat met zijn voeten naar binnen. Een eenvoudige verklaring hiervoor is dat hij in de choreografie van de *Sacre* had voorgeschreven dat de dansers met de voeten naar binnen gedraaid moesten dansen. Hij staat hier als personage uit het ballet afgebeeld. De inhoud van de *Sacre* laat zich als volgt uitleggen: het ballet speelt zich af in 'heidens Rusland', een prehistorisch Rusland, waar wij getuige zijn van allerlei verschillende dansen. Eerst zien we de voorbode van de lente, met een dans van jonge meisjes. Vervolgens komt een deel dat *Ontvoeringsspel* is getiteld, waarbij een meisje ritueel wordt ontvoerd. Dan komen de rituelen van de concurrerende stammen en van de wijze oude mannen. Het dramatische hoogtepunt van het stuk is de grote choreografisch-muzikale uitwerking van het offer van het ontvoerde meisje, dat wordt geglorificeerd terwijl de voorouders worden opgeroepen, en vervolgens ritueel wordt vermoord, zodat de goden tevreden gesteld zijn en de stam een nieuw jaar kan aanvangen. Dit verhaal appelleert aan allerlei mythische sentimenten van *katharsis* via het offer. Als de zondebok is geofferd, kan de lente weer beginnen. Natuurlijk komt de offergedachte, die voor de *Sacre* in een 'primitief' jasje is gestoken, vaak voor in de westerse christelijke theologie (zie *Rites de Blasfème*). Nijinski heeft in zijn choreografie rekening gehouden met de primitieve stammen die hij moest uitbeelden. De merkwaardige hoekige manier van dansen, tegen alle regels van het klassieke ballet in, was revolutionair. Dat de voeten daarbij ten opzichte van het been een hoek van negentig graden maakten, hoorde bij de primitieve fysieke taal die Nijinski uitdacht voor het ballet. De *melos* dient nieuwe inhoud te krijgen: een nieuwe lichamelijke melodie moet worden ontworpen.

Eksteins betoogt dat de *Sacre* een voorbode is van (de mentaliteit in) de Eerste Wereldoorlog. Het rituele opofferende plichtsbesef, dat zo'n grote rol heeft gespeeld bij de motivatie van de frontsoldaat, ziet Eksteins ook in de *Sacre* uitgebeeld. De afgeschoten benen van frontsoldaten hangen op dezelfde manier in de boom als de houding van Nijinski en zijn dansers in het ballet (afb. 12). Met andere woorden: Strawinsky en Nijinski schieten de *melos* en melodie uit de muziektheorie, net zoals een granaat de benen onder iemands lijf vandaan schiet. Interessant aan deze geschiedenis is dat de Sanatoriumwandelaar en de *Wandervogel* beiden juichend de Eerste Wereldoorlog zijn ingestapt, op weg naar een doodlopend wandelpad, een pad dat letterlijk de grond inloopt, met het gevaar dat je benen in een boom terecht zouden kunnen komen. Een vooruitzicht dat niemand zich had voorgesteld.



J. Howell  
Wandelpastok  
hooft  
koperlegering  
90 cm  
Delft, Museum Nusantara  
inv.nr S 715-1

'En het raadsel was dit: welk wezen heeft één stem en wordt viervoetig, dan tweervoetig en vervolgens driervoetig?'

Uit: Apollodorus, *Bibliotheca*, J. Frazer (vert.), *The Library*, dl 2, Cambridge (Mass.) / London 1921, p. 348 (vertaald uit het Engels door de auteur).

### Nazisme als loopgraafmentaliteit

De bekendste frontsoldaat uit de Eerste Wereldoorlog was Adolf Hitler (1889-1945). Tijdens deze oorlog vervulde hij niet alleen de functie van (onbeduidende) korporaal, hij was ook koerier aan het front, wiens taak het was om bevelen door te geven van de ene loopgraaf naar de andere. Hitler heeft dit heel lang volgehouden. Koerier in de loopgraven was een van de manmoedigste beroepen: het was het gevaarlijkste beroep aan het front. Om de papieren bevelen door te geven, moest een koerier zich in het niemandsland begeven, wat betekende dat je een makkelijk doelwit voor vijandige schutters was. De koerier moest elke dag rennen voor zijn leven. Hitler heeft zich erdoor gesprint en is gedecoreerd voor zijn activiteiten. Adolf Hitler heeft zelfs in de loopgraven gefunctioneerd als buitenstaander. Hij ging het niemandsland in als niemand anders moest, en als de anderen moesten, hoefde hij niet. De rol van outsider kreeg elke frontsoldaat na terugkeer uit de oorlog opgedrongen, omdat hij zich door zijn eigen omgeving, waarvoor hij had gevochten, niet begrepen voelde. Eksteins betoogt dat daarom de gevaarlijke situatie bestaat dat alle veteranen outsider zijn. Zij kunnen zich allemaal identificeren met Hitler, de ultieme frontsoldaat met de ultieme loopgraafretoriek.

Dat Hitler de tijd van voor de Eerste Wereldoorlog wilde herstellen uit zich in de institutionalisering van bolwerken van vrijheid van voor deze oorlog. Bijvoorbeeld: *Wandervögel* worden *Hitlerjugend*. Foto's van *Hitlerjugend* en *Wandervögel* lijken sprekend op elkaar. Het verschil is echter dat de *Hitlerjugend* een geweer inspecteren waar de *Wandervögel* een gitaar zouden bekijken. Hitler heeft zich in korte broek laten fotograferen: hij beeldt zich af als een Rikli-achtige figuur, waarbij de aantekening moet worden gemaakt dat deze foto al snel niet meer afgedrukt mocht worden, omdat die het beeld van de *Führer* negatief zou kunnen beïnvloeden. Hitler stond, zoals gezegd, op zeer goede voet met de frontsoldaten. Als hart onder de riem steekt het Derde Rijk hen het volgende toe: de benen van de frontsoldaten mochten er dan wel zijn afgeschoten, hun arm kon nog wel van nut zijn voor de *Führer*. Op een interessante foto zien we Hitler zijn gehandicapte makkers inspecteren<sup>45</sup>, waarbij hij flaneert langs de in rolstoel gezeten oorlogsslachtoffers die allen hun arm strekken voor de grote leidsman. De mensen zijn door de oorlog omgevormd tot machines, dieren met wielen (afb. 13).<sup>46</sup> Hitler ziet zijn makkers aan: de soldaten die nog het meest moesten vechten tegen het thuisfront. Thuisgekomen na de afschuwelijke oorlog, kregen de Duitse soldaten niets dan hoon. Zowel de eigen familie als de andere staten van Europa, hebben Duitsland het schuld-

gevoel van het verlies van de oorlog opgelegd. Hitler haalde dit schuldgevoel bij zijn strijdmaten weg door ze weer als volwaardige burgers te accepteren, in plaats van ze te zien als (g)eenbenige bedelaars. Hitler heeft ze een nazistische staat aangeboden, als beenprothese voor het verlies van Duitsland. De mores, de wetgeving en de staande norm zouden direct worden gekopieerd uit de loopgraven. Als *katharsis* voor de schuldgevoelens van de soldaten bood Hitler hen andere verantwoordelijken aan. Niet de soldaten uit de loopgraaf, maar andere groepen uit de Duitse samenleving waren 'verantwoordelijk' voor het verlies van Duitsland. De communisten en joden waren degenen die Duitsland een dolkstoot in de rug hadden gegeven. De reikende armen van de frontsoldaten op de onthutsende foto wijzen en grijpen naar een valse belofte. De belofte van een nieuwe staat, gebaseerd op de moraal van de frontsoldaat, van zuiverheid van ras, van kameraadschappelijkheid en van optreden tegen de vijand, is een placebo gebleken die de fantoompijn van het verlies van de Eerste Wereldoorlog niet heeft kunnen opheffen. De trieste consequenties van deze hypocriete nazi-eed zijn hede ten dage nog steeds duidelijk voelbaar.

Wat in dit hoofddeel zichtbaar is geworden, is de evolutie van het lopen door de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Rikli wandelt – omdat dat gezond is. De burger is geschokt door de lichte zedelijkheid die Rikli verkiest boven lichamelijke ongezondheid. Jahn is de vader van de nationalistische gymnastiek: een gezond Duits volk wordt vanzelf één. De *Wandervögel* genieten van hun vrijheid door een gezonde wandeling. De *Sacre du Printemps* toont een ongezonde lichaamsbeweging in de kunst, die bewaarheid wordt in het rennen voor je leven in de Eerste Wereldoorlog. De frontsoldaat die niet hard genoeg rent, sterft – of zijn benen worden afgeschoten. De 'nieuwe' mens heeft geen benen meer – en zoekt wielen om toch op door te kunnen lopen. Deze verraderlijke wielen schonk Hitler.

### Besluit

De mens in de moderne geschiedenis verbindt aan het wandelen allerlei betekenissen. De kunstenaar verandert van uitvoerder van een opdracht in een outsider, die zich opoffert om de waarheid van 'het leven' in de kunst aan de kaak te stellen. Caspar David Friedrich ziet de religie opgaan in de kunst. Courbet ziet de kunstenaar als de voorman die de waarheid durft uit te spreken. Zijn metafoor hiervoor is de paria: de wandelende jood. De flaneur daarentegen stelt zich niet op als paria, maar als nutteloze toeschouwer. Zijn cynisme stelt hem in staat om het nieuwe leven te zien – maar ook hij deelt niet in de verworvenheden van



Afb. 12  
*Battle Ballet*  
Uit: Modris Eksteins,  
*Rites of Spring*  
New York 1989

Afb. 13  
Hitler inspecteert de slachtoffers  
van de Eerste Wereldoorlog  
Uit: Peter Sloterdijk,  
*Kritiek van de cynische  
rede*  
Amsterdam 1992<sup>2</sup>  
(eerste druk 1983), p. 681

dit nieuwe (Parijse) leven, omdat dit zijn blik vertroebelt. De wandelende Duitser ziet zich als priester van de gezondheidscultus – en daarmee bedoel ik niet alleen de persoonlijke gezondheid, maar ook de gezondheid van de gehele nationale staat. Dit ontardt in de Eerste Wereldoorlog, waarin het gezond is om aan het front te blijven. De opofferingsgezindheid van de paria verandert in de opofferingsgezindheid van de frontsoldaat, die alleen in de oorlog echte kameraadschap voelt met zijn makkers, maar thuisgekomen een gemankeerde en gefaalde man is. Hitler zorgt voor een nieuwe waardering van de gehandicapte frontsoldaat door andere bevolkingsgroepen als paria aan te wijzen. De joden zijn hiervan het eerste en meest vooraanstaande slachtoffer.

\* Dit betoog is voortgekomen uit lezingen, colleges en onderzoeken uit de periode 1998-2001. Vlak voor het ter perse gaan van deze publicatie kreeg ik de tentoonstellingscatalogus *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, San Sebastian (Koldo Mitxelena Kulturunea) / Antibes (Musée Picasso) 2000-2001 onder ogen. Het onderwerp 'wandelende in de kunst' wordt in deze prachtige catalogus uitgebreid besproken.

1 B. Chatwin, *The Songlines*, Londen (e.a.p.) 1988, p. 163.

2 L. de Crescenzo, *Geschiedenis van de Griekse filosofie*, Amsterdam 1994, pp. 11-13.

3 *Woordenboek der Nederlandsche Taal*.

4 Hieronymus Bosch, *De Kruisdraging*, paneel, 76,7 x 83,5 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten.

5 Voor een uitgebreide bespreking van dit probleem zie M.A. Screech, *Laughter at the Foot of the Cross*, Londen (e.a.p.) 1997.

6 U. Eco, *De naam van de roos*, Amsterdam 1990<sup>27</sup> (eerste druk 1983). Overigens doet Baskerville's naam denken aan Sherlock Holmes (*The Hound of the Baskervilles*), en Jorge van Burgos is de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges, die een beroemd verhaal heeft geschreven over een oneindige bibliotheek, een bibliotheek die Baskerville in *De naam van de roos* probeert te betreden en waarvan het gevolg is dat zij in vlammen opgaat.

7 L. Ewals, *Ary Scheffer, 1795-1858. Geviert romanticus*, Zwolle 1995, p. 181. Hier wordt het schilderij *Ahasverus of de wandelende jood* uit 1834, doek, 64 x 42 cm, Dordrecht, Dordrecht museum, van Ary Scheffer besproken, waarbij de auteur opmerkt: 'Hoewel de legende van Ahasverus vaak wordt vertaald als een symbolische vertaling van het lot van het Joodse volk, was Ahasverus voor hem [Scheffer], evenals voor Quinet, het symbool voor

de lijdende mens in het algemeen.

"Ahasverus droeg", zo schrijft Quinet, "de last van de smarten der aarde". Zie ook noot 10.

8 Veel van de informatie en theorievorming met betrekking tot het begrip *tedious punishment* en de mythe van de wandelende jood komt uit G. K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Providence (USA) 1965.

9 P. Sloterdijk, *Sphären II, Globen*, Frankfurt am Main 1999, p. 47 en verder.

10 Sloterdijk 1999, *op.cit.* (noot 9), p. 70 en verder. Atlas heeft zijn handen alleen vrij voor grote dingen. 'Philosoph ist, wer sich als Athlet der Totalität der Welt mit dem Gewicht der Welt beladen läßt.' Het atletisch aspect is ook van toepassing op de wandelaar.

11 Zie noot 7.

12 L. Nochlin, 'Gustave Courbet's "Meeting": A Portrait of the Artist as a Wandering Jew', *The Art Bulletin*, XLIX (1967), pp. 209-222.

13 Frontispice van de bundel *Histoire de l'imagerie populaire*.

14 Voor een goede, handzame monografie over Courbet zie J.H. Rubin, *Courbet*, Londen 1997.

15 De titel van de spotprent is: *L'Adoration de M. Courbet, imitation réaliste de l'adoration des Mages* (afb. 3).

16 Rubin 1997, *op.cit.* (noot 14), p. 131. De karikatuur verscheen in *L'Illustration*, 21 juli 1855.

17 Dit blijkt uit de begeleidende teksten (die ook wel *complaintes* werden genoemd) die zijn afgedrukt bij ééncentsprenten. Een voorbeeld dat Nochlin aanhaalt bij een (andere dan hier besproken) prent van de wandelende jood, waarbij de jood overdreven netjes wordt aangesproken, luidt: 'On lui dit: bonjour, maître, / de grace accordez-nous / la satisfaction d'être / un moment avec vous.' Nochlin 1967, *op.cit.* (noot 12).

18 Rubin 1997, *op.cit.* (noot 14), p. 132.

De Franstalige bron is een afbeelding van *Bord de mer à Palavas-des-flots* in de documentatie van het RKD te Den Haag. De Engelstalige bron is R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, Londen 1994 (eerste druk 1975), p. 69: 'Oh Sea! Your voice is tremendous, but it will never succeed in drowning out the voice of fame as it shouts my name to the whole world!' De bijbehorende noot vertelt: 'Professor Linda Nochlin kindly informs me that this often-quoted statement, presumably found in a letter to Jules Valles, may in fact be legendary. In any case, it is cited in, among other places, Pierre Borel, *Le Roman de Gustave Courbet*, Paris, 1922, p. 47; *Les Chefs d'oeuvre du Musée de Montpellier*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1939, p. 35, no. 29.' Hoewel apocrief en niet terug te vinden in de brieven, is het toch een vingerwijzing naar een veranderend beeld, van Friedrich als bedeesde revolutionair op kleine schaal naar Courbet, revolutionair met een grote bek.

19 W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, R. Tiedemann (bew.), Frankfurt am Main z.j. (eerste druk 1983).

20 Zoals Th. van Leeuwen terecht heeft opgemerkt, heeft Benjamin slechts één ding niet behandeld: de onderwereld van Parijs. In Th.A.P. van Leeuwen, 'De Onderwereld. Architectuur van het halfbewustzijn', *Archis*, 8 (1993) 5, wordt de geschiedenis van de onderwereld in onder andere Parijs, verder uit de doeken gedaan.

21 Het *Passagenwerk* bestaat uit alle onderzoeksantekeningen van Benjamin. Deze zijn pas in 1982/83 uitgegeven. Elke groep fiches noemt men een *Konvolut*, een apostrof.

22 Overigens heeft Th.A.P. van Leeuwen in zijn nieuwe boek *Columns of Fire*, dat nog niet is uitgegeven, de conclusie getrokken dat het enorme trappenhuis en logistiek doorvoersys-

teem dat de Opéra omgeeft, ook of wellicht wel juist, de concrete functie heeft van ontsnappingsmogelijkheid. In de negentiende eeuw, evenals in de voorgaande eeuwen, was een theater een notoir brandgevaarlijk gebouw. Garnier heeft tegen brand een veilige oplossing gekozen, die ook nog eens teatraal aandeed.

23 Benjamin z.j., *op.cit.* (noot 19), p. 531 [M3,1].

24 Zie L. de Cauter, *De dwerg in de schaakautomaat, Benjamins verborgen leer*, Nijmegen 1999, pp. 418-420.

25 De Cauter 1999, *op.cit.* (noot 24), het hoofdstuk over passages: *De passage als monade*, pp. 414-433.

26 De Cauter 1999, *op.cit.* (noot 24), p. 418.

27 De Cauter 1999, *op.cit.* (noot 24), p. 418.

28 Fantasmagorie bestaat uit fantasma en agora, waarmee dus het marktplein wordt vermengd met de fantasie. Aantrekkelijk voor dit essay, en ik weet niet of Benjamin dat bedoelt, is het verband met de Griekse peripatheticus, wandelend over de agora en fantaserend, dromend over de nieuwe toekomst. Tegelijkertijd ziet Benjamin dat de droom een methode kan zijn om een nieuwe wereld te creëren.

29 Dit laatste voorbeeld lijkt ordinaar, maar in het werk van Benjamin speelt de prostitutie een grote rol – net zoals zij in het Parijs van de 'Haussmannisering' een grote rol heeft gespeeld. Zie De Cauter, *op.cit.* (noot 24), p. 387 en verder: *Theologie van de prostitutie: de hoer als dialectisch beeld*.

30 In het Nederlands lijkt het woord warenhuis een grachtenpand in Amsterdam te benoemen, een pakhuis volgestouwd met waren. In Parijs wordt de grandeur van het winkelen aangeraakt

door het woord *grand magasin*.

31 Deze samenvatting van de kenmerken van het warenhuis heb ik overgenomen uit een hoorcollege door Th. A.P. van Leeuwen aan de Rijksuniversiteit Leiden, gehouden in het collegejaar 1996-1997.

32 Ik heb gebruik gemaakt van de vertaling uit 1995: Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete, Texts and Documents*, S. Georgiadis (inl.) en J. Duncan Berry (vert.), Santa Monica 1995. Pagina's 116-117 tonen de Bon Marché, interieur en exterieur, in één spread. Zo kan de lezer Giedions vergelijking in een oogopslag bekijken. Giedion heeft het boek ingericht voor de gehaaste lezer. Alleen het bekijken van de afbeeldingen is voldoende om de teneur van het boek te begrijpen. De door Giedion ontworpen bladspiegel over twee pagina's draagt hieraan bij. 33 Giedion 1995, *op.cit.* (noot 32), p. 117.

34 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.) 1995 (eerste druk 1941), pp. 240-241.

35 'Sigfried Giedion: Bauen in Frankreich <Berlin 1928> p. 85': Benjamin z.j., *op.cit.* (noot 19), p. 533 [M3a, 3].

36 'S. Giedion: Bauen in Frankreich <Berlin 1928> p. 89': Benjamin z.j., *op.cit.* (noot 19), p. 534 [M3a, 5].

37 In E.J. Mellegers, *9079 U 2. Le Corbusier en de auto*, Rotterdam 1992, wordt het verband tussen automobilititeit en Le Corbusiers architectuur uit de doeken gedaan. De Villa Savoye heeft Le Corbusier zo gebouwd dat de auto erin en eruit kan rijden – de auto is geïntegreerd in het plan van de villa.

38 Sigfried Giedion vertelt in *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, New York / Londen

1975 (eerste druk 1948), p. 672 en verder, het verhaal over Rikli in verband met de geschiedenis van het bad.

39 R.R. Palmer en J. Colton, *A History of the Modern World*, New York 1992<sup>7</sup> (eerste druk 1950), p. 438 en verder en p. 476 en verder.

40 Palmer en Colton 1992, *op.cit.* (noot 39), p. 438.

41 Ik haal deze informatie vooral uit: J. van Spaendonck, *Belle Epoque en Anti-kunst*, Meppel / Amsterdam 1977, p. 88 en verder. Dit is hoofdstuk VII: *1913: de samenkomst van de Wandervogel op de Hohe Meissner*.

42 M. Eksteins, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, New York 1989, afbeeldingen na p. 142.

43 D.J. Grout, *A History of Western Music*, London / Melbourne / Toronto 1979 (eerste druk 1960), p. 654. Voor een uitgebreidere bespreking zie pp. 652-656.

44 Chatwin 1988, *op.cit.* (noot 1), p. 230.

45 In P. Sloterdijks *Kritiek van de cynische rede*, Amsterdam 1992<sup>2</sup> (eerste druk 1983), p. 681 zien we de foto afgebeeld. Pagina 685 laat een plaatje zien van de frontispice van de *Einarm-Fibel*, een handige gids voor iedereen met een armprothese, waarin wordt uitgelegd hoe nuttig je nog kan zijn voor de staat, hoe eenvoudig het is te overleven in de burgermaatschappij als je met een arm recht tegenover de vijand je mannetje hebt gestaan. 'Hoeveel beter is de oorlogsinvaliden er niet aan toe! Hij wordt zijn leven lang behoed voor ware armoede door de ervesoldij' (pp. 681-682). Sloterdijk (en ik nu ook) citeert de tekst uit de *Einarm-Fibel* van 1915, die al na een maand werd herdrukt vanwege het grote 'succes' van dit boek.

46 Dit was de term die Le Corbusier gebruikte voor de auto.