

HET BEVEL UIT DE STEEN

De belevenis van Rilke

Ik wil allereerst een esthetisch voorbeeld geven om het fenomeen van de verticale spanningen en hun betekenis voor de heroriëntering van de confuse existentie van moderne mensen toe te lichten: het bekende sonnet *Archaischer Torso Apollon* van Rainer Maria Rilke, waarmee de cyclus *Der Neuen Gedichte Anderer Teil* uit het jaar 1908 geopend wordt. De keuze voor een dichtelijke tekst lijkt gunstig – nog afgezien van het feit dat ik er de titel van dit boek aan ontleend heb –, omdat zo'n tekst, aangezien hij tot het domein van de kunst behoort, minder gevaar loopt de antiautoritaire reacties op te roepen die dogmatische of uit de hoogte gedane uitspraken tegenwoordig bijna dwangmatig uitlokken – 'hoogte, wat is dat nu helemaal?' Aan de hand van het esthetische product, en daaraan alleen, hebben we geleerd ons bloot te stellen aan een niet-verslavende vorm van autoriteit, aan een niet-repressieve ervaring van rangverschil. Het kunstwerk mag zelfs ons, ook al zijn we de vorm ontvlucht, nog iets 'zeggen', omdat het heel duidelijk niet van de bedoeling blijkt geeft ons te willen inperken. 'La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.'¹ Wat zichzelf heeft blootgesteld en de proef doorstaan heeft, verkrijgt een niet-aanmatigend soort autoriteit. In de esthetische verbeeldingsruimte, die tegelijkertijd het proefferrein vormt voor het slagen of mislukken van het artistieke product, kan de niet op macht gebaseerde superioriteit van de werken haar invloed uitoefenen op een publiek dat er normaal gesproken angstvallig op let geen heren boven zich te hebben, geen oude en geen nieuwe.

Rilkes *Torso*-gedicht is bij uitstek geschikt om de vraag te stellen naar de bron van autoriteit, omdat het van zichzelf al een experiment is met het zich-iets-laten-zeggen. Zoals bekend had Rilke zich onder invloed van Auguste Rodin, die hij gedurende de jaren 1905 en 1906 als privésecretaris in Meudon terzijde stond, zich van de jugendstilachtige, sensibilistisch-atmosferische manier van

dichten afgekeerd, om zich in zijn kunst meer te laten bepalen door de 'voorrang van het object'. Het protomoderne pathos om het onderwerp voor te laten gaan, zonder het naar de wijze van de oude meesters 'natuurgetrouw' uit te beelden, leidde bij Rilke tot het concept van het ding-gedicht – en zodoende tot een kortstondig overtuigend nieuw antwoord op de vraag naar de bron van esthetische en ethische autoriteit. Vanaf nu moet alle autoriteit van de dingen zelf uitgaan – of beter gezegd: van het heel specifieke ding dat zich tot mij wendt, omdat het de blik helemaal voor zich opeist. Dit is alleen mogelijk omdat ding-zijn vanaf nu per definitie niets anders betekent dan: iets te zeggen hebben.

Rilke voert op zijn terrein en met zijn middelen een operatie uit die men filosofisch zou kunnen omschrijven als de 'boodschappelijke transformatie van het Zijn' (vulgo *linguistic turn*). 'Zijn dat begrepen kan worden, is taal,' zal Heidegger zeggen – wat omgekeerd tot de volgende stelling leidt: taal die door het 'Zijn' verlaten is, verandert in gezwets. Alleen als het Zijn zich concentreert in bevoorrechte dingen en zich via deze dingen tot ons wendt, is er reden om te hopen dat de aanzwellende willekeur vermeden kan worden, zowel esthetisch als filosofisch. Gezien de gierende inflatie van het gezwets moest die hoop talrijke kunstenaars en 'geestelijken' rond 1900 fascineren. Te midden van de alomtegenwoordige handel met de geprostitueerde tekens kon het ding-gedicht uitzicht bieden op de mogelijkheid van een terugkeer naar geloofwaardige zinneringen. Het deed dit door de taal te koppelen aan de goudstandaard van wat de dingen zelf meedelen. Waar willekeur wordt uitgeschakeld, daar moet autoriteit oplichten.

Het spreekt vanzelf dat niet elk willekeurig iets tot de rang van een ding kan worden verheven – want dan zou opnieuw alles maar dan ook alles spreken, en het gezwets zou van de mensen op de zaken overslaan. Rilke kiest twee categorieën van 'zijnden' uit – om met de perkamenten dictie van de filosofie te spreken –, die in aanmerking komen voor de verheven taak boodschappelijke dingen te zijn: de artificialia en de levende wezens, waarbij de laatste dankzij de eerste hun bijzondere betekenis krijgen, alsof de dieren de hoogste kunstwerken van het voormenselijke Zijn zouden zijn. Beide beschikken over een boodschappelijke energie die niet vanuit zichzelf actief wordt maar die de dichter nodig heeft als decoder en overbrenger. Hierin vindt het handlangerschap tussen het sprekende ding en de poëzie van Rilke zijn oorsprong – zoals slechts korte tijd later de dingen van Heidegger samenzweren met de 'sage' van een beschouwelijke filosofie die geen schoolse filosofie meer wil zijn.

Met deze enigszins overhaaste opmerkingen hebben we een kader bepaald waarbinnen we een korte lecuur van het *Torso*-gedicht kunnen wagen. Ik ga ervan uit dat de torso waarover het sonnet handelt, een 'ding' in de eminente zin

van het woord moet voorstellen, temeer daar hij slechts het overblijfsel van een volledige sculptuur is. De biografie van Rilke leert ons dat hij tijdens zijn aanwezigheid in de werkplaatsen van Rodin ervoer hoe de moderne beeldhouwkunst zich meester had gemaakt van het genre van de autonome torso.² De visie van de dichter op het verminkte lichaam heeft dus niets te maken met de fragment- en ruïneromantiek van de voorgaande eeuw; ze heeft te maken met het voor de moderne kunst kenmerkende concept van het object dat met autoriteit over zichzelf spreekt en het lichaam dat zich met volmacht zelf openbaart.

Archaïsche torso van Apollo

Wij zagen nooit zijn ongekend gezicht,
De oogappels die daarin rijpten. Maar
Zijn torso gloeit nog als een kandelaar,
waarin zijn blik, met een getemperd licht,

nog glanzen blijft. Anders zou jou de boeg
der borstkas niet verblinden, en in 't zacht
draaien der lendenen was niet die lach
naar 't midden toe dat het geslachtsdeel droeg.

Anders stond deze steen geknot, beschadigd,
in zijn doorschijnende schoudercascade,
en zou niet glinsteren als roofdierhuid,

en zou niet als een ster losbreken uit
zijn vorm: geen plek aan hem die jou niet ziet.
Zo doorgaan met je leven kun je niet.³

Reeds een eerste lezing maakt duidelijk dat het hier over een volkomenheid gaat – een volkomenheid die des te dwingender en mysterieuzer lijkt te zijn, omdat het de perfectie van een fragment betreft. Men mag veronderstellen dat Rilke met dit werk Rodin, de leermeester tijdens zijn verblijf in Parijs, bedankte voor het concept van de op zichzelf staande torso, dat hij bij hem had leren kennen. Het volkomene dat in deze veertien regels wordt bezworen, vindt zijn rechtvaardiging in de omstandigheid dat het – onafhankelijk van de vermindering van de materiële drager – de volmacht bezit een uit zichzelf appellerende boodschap uit te dragen. Deze appellerende kracht is bij het hier voorgestelde voorwerp op uitnemende wijze aanwezig. Volkomen is datgene wat een complete zin van het

Zijn tot uitdrukking brengt. Van het gedicht wordt niet meer en niet minder verwacht dan dat het de zin van het Zijn hoort en die gelijkschakelt met het eigen bestaan – met als doel zelf een artefact te worden dat een even krachtige boodschap uitdraagt.

De torso van Rilke kan ‘volkomen’ worden genoemd omdat hij het vermogen heeft de gebruikelijke verwachting te bruuskereken dat iets een geheel vormt. In deze benadering vindt de afkeer van de moderniteit van het principe van de natuurnabootsing – in de zin van nabootsing van vooropgestelde vormverwachtingen – een van haar motieven. Zij is in staat complete boodschappen en autonome dingsignalen ook dan op te vangen, als er geen morfologisch integere figuren meer voorhanden zijn, ja juist dan. De zin voor volkomenheid trekt zich terug uit de natuurvormen – waarschijnlijk omdat de natuur zelf op het punt staat haar ontologische autoriteit te verliezen. Ook door de popularisering van de fotografie verliezen de standaardweergaven van de dingen in toenemende mate aan waarde. Als eerste druk van het zichtbare raakt de natuur in diskrediet. Ze verliest het vermogen dwingende boodschappen de wereld in te sturen – en dat komt doordat ze door wetenschappelijk onderzoek en technische vooruitgang wordt beroofd van haar oorspronkelijke tover. Na deze verschuiving krijgt ‘volkomen zijn’ een andere betekenis. Het betekent voortaan: iets te zeggen hebben wat belangrijker is dan het geklets van de gangbare, hele dingen. Nu komen de torso’s en hunsgelijken aan bod, het uur heeft geslagen voor de vormen die aan niets herinneren. De brokstukken, de invaliden, de hybriden brengen iets ter sprake dat de gewone, hele vormen en de gelukkige integriteiten niet meer weten over te dragen. Intensiteit wint het van standaardperfectie. Honderd jaar na Rilkes wenk verstaan wij deze verwijzing misschien nog wel beter dan zijn eigen tijdgenoten, omdat ons waarnemingsvermogen meer nog dan dat van alle generaties vóór ons wordt verdoofd en geplunderd door het gezwets van onberispelijke lichamen.

Inmiddels mag het duidelijk zijn hoe het fenomeen van het van-boven-toe-gesproken-worden in een esthetisch object wordt belichaamd. Om zo’n soort appèlbelevens te begrijpen is het vooreerst niet nodig in te gaan op het door Rilke geaccepteerde vermoeden dat het bij de door hem bezongen torso om het overblijfsel van een godenstandbeeld gaat, volgens de kunstkenner van die tijd een Apollo. Het kan niet volledig worden uitgesloten dat de manier waarop de dichter de sculptuur ervoer, werd beïnvloed door een soort jugendstilachtige eerbied voor de beschaving – Rilke zou het beeld waarop zijn gedicht is geïnspireerd, tijdens een bezoek in het Louvre hebben gezien, en voor zover men weet ging het niet om een archaisch kunstwerk maar om een werk uit de klassieke periode van de Griekse beeldhouwkunst. Maar wat de dichter over de vermoede-

delijke Apollo weet te zeggen, is meer dan een aantekening over een uitstapje naar de zaal met antieke kunst. Het is de dichter er niet om te doen dat het ding een voormalige god uitbeeldt, waarvoor mensen met een klassieke opleiding zich zouden kunnen interesseren, maar dat de god in het steen een dingobject is dat nog altijd uitzendt. We hebben hier te maken met een bewijs dat de recente boodschappelijke ontologie de traditionele theologie boven het hoofd is gegroeid. Voor die ontologie is het Zijn zelf een sprekender, krachtiger uitzendende, meer autoriteit uitstralende grootheid dan God, de regerende afgod van de religies. Ook een God kan in deze moderne tijden al gauw belanden tussen de fraaie figuren die ons niets meer hebben te vertellen, voor zover ze ons niet direct lastigvallen. Het van Zijn vervulde ding houdt daarentegen niet op ons toe te spreken, zodra zijn tijd is gekomen.

We naderen nu het kritische punt: van oudsher hebben de twee slotregels de lezers weten te fascineren. Ze zijn zo veelzeggend dat het lyrische gedicht als geheel als het ware uit de hengsels wordt gelicht, alsof het alleen maar een voorbereiding is op het ene hoogtepunt. In feite zijn de twee slotregels: ‘...geen plek aan hem die jou niet ziet./ Zo doorgaan met je leven kun je niet’ zogezegd een zelfstandige carrière begonnen; ze hebben zich in het geheugen van de ontwikkelden gegrift, en niet alleen in dat van Rilke-bewonderaars en lyromanen. Ik geef het toe, voor deze ene keer wil ik de behoefte billijken zinnen uit hun verband te rukken, niet in de laatste plaats omdat in de populaire voorliefde voor mooie citaten soms een geldig oordeel over authentieke topbelevissen verborgen ligt. Men hoeft geen dweper te zijn om te begrijpen waarom de twee slotregels een eigen leven zijn gaan leiden. In hun solide bondigheid en mystieke eenvoud stralen ze een kunstevangelische energie uit die vrijwel uniek is in de recente literatuur.

Op het eerste oog lijkt de eerste zin het geheimzinnigst. Wie hem begrijpt of accepteert of in de lyrische context tot zijn recht laat komen – wat in dit geval hetzelfde betekent –, wordt prompt als het ware door een hypnotische suggestie gegrepen. Doordat men zich oefent in het ‘begrijpen’, geeft men zich over aan een verbale wending die de alledaagse verhouding tussen de ziende en het geziene omkeert. Akkoord, ik zie de torso met zijn gedrongen schouders en zijn stompen; in mijn fantasie kan ik de ontbrekende delen, het hoofd, de armen, de benen, het geslacht aanvullen en associatief in het leven roepen; ik kan me desnoods, door toedoen van Rilke, een glimlach voorstellen die van een onzichtbare mond tot aan een verdwenen geslacht loopt. Maar het is een ongehoord hoge eis dat ik moet geloven dat de torso mij ziet terwijl ik naar hem kijk – ja, dat hij mij scherper opneemt dan ik hem kan aankijken!

Het vermogen om dit innerlijke gebaar te maken, waarmee men in zichzelf

ruimte voor deze onwaarschijnlijkheid creëert, zou heel goed kunnen samenvallen met het talent waarvan Max Weber ontkende dat hij het bezat. Het is het talent voor 'religiositeit', in de zin van een aangeboren aanleg die ontwikkeld kan worden, en het is dus terecht vergelijkbaar met muzikaliteit. Men kan zich erin oefenen, zoals men melodische passages of syntactische patronen oefent. In dit opzicht is religiositeit congruent met een zekere grammaticale promiscuïteit. Waar die aan het werk is, verwisselen objecten en subjecten soepel van plaats. Als ik dus accepteer dat er op het glimmende oppervlak van het verminkte stuk steen overal 'plekken' zijn die gelijkstaan aan ogen en die mij zien, dan verricht ik een microreligieuze handeling, die men, heeft men haar eenmaal begrepen, als primaire module van een 'vrome' innerlijke houding ook in de macroreligieus uitgewerkte systemen op alle niveaus tegenkomt. Op de plek waar normaalgesproken het object verschijnt, dat juist omdat het een object is, nooit terugkijkt, 'herken' ik nu een subject dat het vermogen bezit te kijken en blikken te beantwoorden. Ik laat me dus, als hypothetische gelovige, verleiden tot de veronderstelling dat er op die bewuste plek een subject aanwezig is, en ik wacht af wat dit inschikkelijk gebaar met me doet. (Nota bene: ook de 'diepste' of meest virtuoze gelovigheid kan nooit verder gaan dan op gewoonte gebaseerde veronderstellingen). De beloning voor mijn bereidheid mee te gaan in de object-subject-omkering valt mij ten deel in de vorm van een persoonlijke verlichting, in dit geval als esthetische ontroering. Ook de torso waaraan geen plek zit die mij niet ziet, dringt zich niet op – hij stelt zich open. Hij stelt zich open doordat hij het erop laat aankomen of ik hem als ziende zie. Hem als ziende beschouwen betekent zoveel als in hem 'geloven', waarbij geloven, zoals gezegd, hier naar de innerlijke handelingen verwijst die nodig zijn om het vitale principe in de steen als afzender van discreet geadresseerde energieën te herkennen. Als me dat op een of andere manier lukt, is het me ook mogelijk ervan uit te gaan dat de steen subjectachtig gloeit. Ik accepteer bij wijze van proef zijn voorbeeldig stralende aanwezigheid en ontvang zijn sterrenachtig doorbrekend overschot aan autoriteit en bezieling.

Alleen in deze context speelt de naam van het uitgebeelde een rol. Wat in het voormalige Apollo-standbeeld verschijnt, mag echter niet zonder meer met de gelijknamige Olympiër worden geïdentificeerd, die in de tijd dat hij nog heel was, voor licht, contouren, voorkennis en vormzekerheid moest zorgen. Hij staat eerder, zoals de titel van het gedicht al doet vermoeden, voor iets veel ouder, dat opwelt uit prehistorische bronnen. Hij symboliseert een goddelijk magma, waarin zich iets van de ordenende macht openbaart die zo oud is als de wereld zelf. Het lijdt geen twijfel dat hier herinneringen aan Rodin en aan zijn cyclopisch arbeidsethos actief worden. In de tijd dat hij met de grote kunstenaar

verkeerde, merkte hij wat het betekent de oppervlakten van lichamen zo lang te bewerken dat ze alleen nog maar een enkel weefsel van doorwrochte, lumineuze, als het ware ziende ‘plekken’ vormen.⁴ Over Rodins sculpturen had hij een paar jaar eerder geschreven: ‘Er waren oneindig veel plekken, en niet één waarop niet iets gebeurde.’⁵ Op elke plek sluit Apollo, de god van de gestalte en de oppervlakte, een visueel pregnant en haptisch voelbaar compromis met zijn oudere tegenspeler Dionysus, de god van de drang en de stroming. Dat deze opgeladen Apollo een verschijning van Dionysus belichaamt, blijkt uit de opmerking dat de steen glom als een roofdiervel: Rilke kende zijn Nietzsche. Hier stuiten we op de tweede microreligieuze, respectievelijk protomuzikale module: het notoire ‘dit staat voor dat’, ‘het ene verschijnt in het andere’, ‘de diepte is aanwezig in de oppervlakte’ – formules zonder welke geen enkel religieus discours het ooit heeft kunnen stellen. Uit deze formules kan men opmaken dat religiositeit een vorm van hermeneutische beweeglijkheid is en iets wat men zich door training eigen kan maken.

‘...geen plek aan hem die jou niet ziet./ Zo doorgaan met je leven kun je niet’ We moeten nog aantonen waarom de tweede zin, waaraan schijnbaar niets te interpreteren valt, veruit de geheimzinnigste is. Dat hij niet wordt voorbereid, dat hij uit de lucht komt vallen, is niet het enige mysterieuze. ‘Zo doorgaan met je leven kun je niet’ – dat lijkt afkomstig te zijn uit een sfeer waar geen tegenspraak wordt geduld. Het valt ook niet uit maken waarvandaan de zin wordt uitgesproken; alleen zijn absolute verticaliteit is boven alle twijfel verheven. Men weet niet of dit dictum loodrecht uit de grond omhoogschiet, om me als een pijler in de weg te staan, of uit de hemel valt, om de weg vóór mij in een afgrond te veranderen, zodat de volgende stap die ik zet al deel moet uitmaken van het veranderde leven dat van mij geëist wordt. Het volstaat niet te zeggen dat Rilke de ethiek esthetiserend terugvertaalt in het lapidaire, cyclopische, antiek-gewelddadige. Hij heeft een steen ontdekt die de torso van de ‘religie’, de ethiek, de ascese in het algemeen belichaamt: een beeld dat een oproep van boven uitspraakt, teruggebracht tot het zuivere bevel, de onvoorwaardelijke opdracht, de doorstraalde uiting van het Zijn dat kan worden begrepen – en dat alleen spreekt in de gebiedende wijs.

Als men alle leerstellingen van de papyrusreligies, de perkamentreligies, de griffel- en ganzenveerreligies, de kalligrafische en typografische religies, alle orderregels en sekteprogramma’s, alle meditatiehandleidingen, alle trainingsvoorschriften en diëten in een gemeenschappelijke werkplaats zou verzamelen, om ze op één noemer te brengen, dan zou hun uiterste concentraat niets anders uitspreken dan wat de dichter in een translucide moment de archaische torso van Apollo laat uitstralen.

Je moet je leven veranderen! – zo luidt de imperatief die het alternatief van hypothetisch en categorisch overstijgt. Het is de absolute imperatief – het metanoëtische bevel zonder meer. Hij spreekt het parool uit voor de revolutie in de tweede persoon enkelvoud. Hij beschrijft het leven als een niveauverschil tussen zijn hogere en lagere vormen. Ik leef weliswaar al, maar iets zegt tegen mij met ontegensprekelijke autoriteit: je leeft nog niet echt. De numineuze autoriteit van de vorm geniet het voorrecht mij met ‘je moet’ toe te spreken. Het is de autoriteit van een ander leven in dit leven. Ze treft mij aan in een subtiële insufficiëntie, die ouder en vrijer is dan de zonde. Het is mijn innerlijke nog-niet. In mijn meest bewuste moment word ik getroffen door het absolute protest tegen mijn *status quo*: mijn verandering is bittere noodzaak. Als je je leven vervolgens inderdaad verandert, doe je niets anders dan wat je zelf met je beste wil wilt, zodra je merkt dat een verticale spanning die voor jou geldt, je leven compleet overhoop gooit.

Behalve deze ethisch-revolutionaire lezing liggen ook enigszins robuustere en psychologisch begrijpelijker interpretaties van het torso-gedicht voor de hand. Er is niets wat ons dwingt ons commentaar tot de kunst- en zijnsfilosofische hoogten te beperken. De autoriteitservaring, die de dichter een moment lang aan het antieke standbeeld kluistert, kan wellicht nog beter gereconstrueerd worden op een zintuiglijker, esthetisch makkelijker te vatten niveau. We kunnen dan wijzen op de somatische, preciezer: de auto-erotische en masculien-atletische signalen van de sculptuur, die de dichter (in de taal van zijn tijd een neurasthenicus en zwakkelijke, introverte persoon) vertrouwd moet hebben gemaakt met de tegengestelde bestaanswijze van de ‘lichaamsmens’. Dat houdt ook verband met een gegeven dat Rilke niet onbekend was, namelijk dat er in de onmetelijk rijke beeldhouwcultuur van de Grieken een fysieke en psychische verwantschap gold tussen goden en atleten, die zelfs tot vereenzelviging kon leiden. Een god was ook steeds een soort sportman, en de sportman, vooral als hij in een lofdicht bezongen en met lauweren gekroond was, was ook altijd een soort god. Daarom doet het atletenlichaam, dat schoonheid en discipline samenvoegt tot een in zichzelf rustende bereidheid om te springen, zich voor als een van de begrijpelijkste en overtuigendste verschijningsvormen van autoriteit.

Het autoritatieve lichaam van de godatleet werkt door zijn voorbeeldkarakter direct op de beschouwer. Ook dat lichaam zegt kort en krachtig: ‘Je moet je leven veranderen!’, en terwijl het dat zegt, laat het meteen zien door welk model de verandering zich moet laten leiden. Het laat zien dat Zijn en voorbeeld-zijn convergeren. De klassieke beelden waren stuk voor stuk een versteende of in brons gegoten onderwijsbevoegdheid in ethiek. Wat men platonisme noemde –

overigens een voornamelijk niet-Griekse aangelegenheid – kon in Griekenland alleen wortel schieten voor zover de zogeheten Ideeën daar al in de vorm van standbeelden ingeburgerd waren. De platonische liefde was als trainingsaffect tussen de somatisch volkommenen en de oefenende beginnelingen al een tijd vóór Plato verankerd in het volk, en deze eros werkte naar beide kanten, van het voorbeeld naar zijn navolgers en van de verlangende naar zijn model. Nu wil ik Rilke beslist geen narcistische relatie met een in het Louvre tentoongesteld fragment van de Oud-Griekse cultus van het mannenlichaam toedichten, maar aannemelijk is wel dat de schrijver van het sonnet toch iets heeft opgevangen van de uitstraling van het antieke atletenvitalisme en van de musculaire theologie van de worstelaars in de palaestra, die uitging van de reële torso die hij hier voor ogen had. Het verschil in vitaliteit tussen het vergoddelijkte en het profane lichaam moet hem zelfs ten overstaan van een fragmentarisch overblijfsel van verheerlijkte mannelijkheid direct hebben aangesproken.

Met deze manier van waarnemen zou de dichter niet meer en niet minder zijn geweest dan een gevoelige tijdgenoot van de Europese late Renaissance, die rond 1900 een kritische fase inging. Haar typische kenmerk is de terugkeer van de atleet als sleutelfiguur van het antieke somatische idealisme. Daarmee gaat het proces van de postchristelijke culturele reconstructie, dat rond 1400 als filologische en artistieke Renaissance was begonnen, over in zijn massaculturele fase. Het pregnantste kenmerk van dit proces is de sport, waarvan men nooit genoeg kan beklemtonen hoe diep die heeft ingegrepen in het ethos van de moderne mens. Met de herstart van de Olympische Spelen (en met de excessieve popularisering van het voetbal in Europa en Zuid-Amerika) begint zijn zegetocht, waarvan het einde nog lang niet in zicht is, tenzij we de huidige dopingcorruptie interpreteren als een aanwijzing voor zijn ophanden zijnde ineenstorting – uiteraard weet geen mens wat er in de plaats van het atletisme zou moeten komen. De sinds 1900 explosief florerende sportcultus heeft een eminente betekenis voor de geestesgeschiedenis, beter gezegd: voor de geschiedenis van de ethiek en de ascese, omdat zich daarin een baanbrekende accentverschuiving in het oefenedrag manifesteert – een transformatie die men nog het best kan omschrijven als resomatisering, respectievelijk despiritualisering van de ascese. In dit opzicht is de sport de meest expliciete verwezenlijking van het linkshegelianisme, de filosofische beweging waarvan het motto luidde: ‘De wederopstanding van het vlees op aarde’. Van de twee grote ideeën van de negentiende eeuw, het socialisme en het somatisme, was blijkbaar alleen het laatste algemeen uitvoerbaar, en men hoeft geen profeet te zijn om te beweren dat de eenentwintigste eeuw, meer nog dan de twintigste, geheel en al in zijn teken zal staan.

Al met al lijkt het me niet vergezocht in Rilke een deelnemer te zien aan de somatische en atletische renaissance, ofschoon hij er slechts indirect en via artefacten, dat wil zeggen de hierboven behandelde categorie van de ‘dingen’, bij betrokken was. Hoe dan ook heeft Rilke er geen geheim van gemaakt dat hij door Nietzsche werd geïnspireerd; bovendien heeft hij – bijvoorbeeld in de *Brief des jungen Arbeiters*⁶ – de eis tot teruggave van de seksualiteit in zijn vaandel geschreven en zich daarmee afgezet tegen de verminkende traditie van de christelijke ‘driftonthouding’.

De aanwezigheid van het atletische manna in de nog altijd stralende en onderwijsbevoegde torso bevat een element van oriënteringsenergie die ik – ook al klinkt de uitdrukking in eerste instantie bevreemdend – als trainerautoriteit wil omschrijven. In deze positie en hoedanigheid wendt hij zich met een onmiskenbaar sportethisch getint appèl tot de huidige zwakkelingen van lichaam en leven. De zin: ‘Je moet je leven veranderen!’ moet nu worden opgevat als referent van een taal van het in-vorm-raken. Hij behoort tot een nieuw retorisch genre, het coachdiscours, de donderpreek in de kleedkamer tegen een team dat uit vorm is. Wie met teams praat, moet ieder afzonderlijk toespreken, alsof hij met hem alleen spreekt. In gezelschap kunnen zulke gesprekken niet geduld worden, voor teams zijn ze constitutief.

Laat je verknochtheid aan geriefelijke levenswijzen varen, vertoon je in het gymnasium (*gymnos*, naakt), bewijs dat het verschil tussen volkomenheid en onvolkomenheid je niet onverschillig laat, laat ons zien dat prestatie – uitmuntendheid, *aretè*, *virtù* – voor jou geen vreemde woorden zijn gebleven, geef toe dat je gemotiveerd bent tot nieuwe inspanningen! Maar vooral: geef de verdenking dat sport een zaak voor de allerdomsten is, slechts zoveel ruimte als gepast is, gebruik haar niet als excuus om te volharden in je gebruikelijke laksheid, wantrouw de filister in jezelf, die denkt dat je, zoals je nu bent, best wel in orde bent! Luister naar de stem in de steen, verzet je niet tegen de roep om de vorm! Grijp de gelegenheid aan om met een god te trainen!