

Sebalds visie.
Literaire en andere grafische representaties
in de essays van W. G. Sebald

door

Patrick LENNON

Abstract

In an interview shortly before his death, German-born writer W. G. Sebald (1944-2001) made a remarkable comment on his 'ideal' reader, i.e. "a reader who doesn't read the text but sees it". In the present article, Lennon approaches Sebald's work not as that of a creative writer but as that of a critical reader, in an attempt to discover in how far Sebald himself 'saw' the texts he read. Starting from a number of Sebald's critical essays on Adalbert Stifter, Charles Sealsfield, Leopold Kompert, Karl Emil Franzos, Joseph Roth, Franz Kafka, and Vladimir Nabokov, Lennon investigates the connections between literature and other graphic arts, namely painting, photography, and cinematography.

INLEIDING : W. G. SEBALDS 'IDEALE LEZER'

In een interview in januari 2001 met zijn collega van de University of East Anglia Christopher Bigsby deed de Duitse schrijver en literatuurprofessor W. G. Sebald (1944-2001) een opmerkelijke uitspraak over wie voor hem de 'ideale lezer' zou zijn. Sebald antwoordt op Bigsby's vraag waarom hij zo weinig paragrafen gebruikt in zijn fictie:

I don't generally need them. If you don't have much dialogue, if all your speech is reported and hence forms part of a longer sentence, then you don't particularly need paragraphs until the point where your narrative really changes direction. (Sebald, "Interview" 155)

Austerlitz (2001) bijvoorbeeld, zijn vierde en laatste roman, voegt Sebald hieraan toe, "hasn't really got a paragraph at all, in four hundred pages" (156). Sebald gaat akkoord met Bigsby's suggestie dat het gebrek aan paragrafen de druk op de lezer verhoogt, maar tegelijkertijd suggereert Sebald een andere interpretatie:

I think the reader senses that there are two sorts of dynamics at work. On the one hand, there is a pull, which there ought always to be in fiction, towards the finish. [Sebald verwijst hier naar wat Frank

Kermode, in *The Sense of an Ending*, de “gradient” noemt – PL.] There is, though, another function. A picture, being visual information, can be contemplated, it does not have to be decoded in time. You can just sit and see it, and the ideal reader for me would be a reader who doesn’t read the text but sees it, who lifts it out of the perennial wasting which occurs in time. (Sebald, “Interview” 156)

Sebalds ‘ideale lezer’ zou dus een lezer zijn die de tekst niet leest, maar wel *ziet* (ik zal het hier niet hebben over het ‘opheffen’ van de tijd dat daarmee verbonden is, maar men zou het wel in het achterhoofd kunnen houden). De onverwachte overgang in zijn antwoord van “picture” (een *beeld* dat de lezer kan *beschouwen*, een beeld waar de lezer naar kan *kijken*) naar “text” (een *tekst* die de lezer *niet leest maar ziet*) onderstrept de nauwe band, in Sebalds geest alsook in zijn werk, tussen beeld en tekst – wat hij in een ander interview beschrijft als “die Interferenz und Interaktion zwischen Bild und Text” (Sebald, “Wildes Denken” 106). In zijn eigen romans heeft Sebald zelf gebruik gemaakt van tal van zwart-wit reproducties (tussen de 70 en 88 per roman), en zijn lezers zijn dus wel gedwongen om zijn werk (tekst en reproducties) zowel te lezen als (letterlijk) te bekijken.

De relatie tussen beeld en tekst is ook in een andere vorm in Sebalds werk terug te vinden. Er zijn inderdaad tal van passages in zijn romans die geen reproducties bevatten maar toch een sterke visuele of grafische inhoud hebben, een aspect van zijn werk dat wel al opgemerkt werd. Markus R. Weber, bijvoorbeeld, heeft het in zijn essay uit 2003 “Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit” over Sebalds “visuelle Phantasie” en bespreekt verschillende soorten “Bilder ohne Abbildungen” zoals hij ze noemt, beelden zonder afbeeldingen (zie Weber 68, alsook 69-74). Of zoals Heiner Boehncke in zijn essay uit 2003 “Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder” het meer algemeen formuleert, “[so] lässt sich Sebalds Prosa in weiten Strecken als eine ... Folge von Bildern lesen” (48) – een formulering die opnieuw de wederzijdse afhankelijkheid van beeld en tekst, van het zien en het lezen onderstreept.

Om de hechte relatie tussen het lezen en het zien te onderzoeken die Sebald in zijn werk als schrijver en als lezer sterk benadrukt, stel ik voor de literatuur in verband te brengen met bepaalde typen van grafische representatie. Het schrijven is inderdaad geworteld in de grafische representatie, aangezien de fysieke basis van het schrijven dezelfde is als die van het tekenen, schilderen, graveren en andere grafische kunsten. Men kan stellen dat het schrijven een primitieve vorm van grafische representatie is (zie Goody 3, 4, 11). Maar, als het schrijven in de grafische kunsten geworteld is, dan is het lezen, tenminste gedeeltelijk, ook een grafische activiteit, die van de lezer vraagt dat hij of zij de

tekst in beelden decodeert. Zoals Jack Goody zegt: “Language is always involved in ‘picture-writing’” (12). Wanneer we lezen maken we dus gebruik van wat we onze visuele of grafische verbeelding zouden kunnen noemen.

In dit artikel wil ik het hebben over de relatie tussen literatuur en de grafische kunsten in de essays van W. G. Sebald, om daardoor tot een definitie van Sebalds literaire visie te komen. In het bijzonder wil ik de literatuur en drie specifieke typen van grafische representatie onderzoeken (grafisch moet hier wel in een relatief brede zin begrepen worden). Het gaat met name om één ‘oude’ en twee ‘recente’ vormen van grafische representatie: schilderkunst enerzijds, fotografie en cinematografie anderzijds. In zijn essays verbindt Sebald op opmerkelijke wijze het werk van de auteur die hij leest met grafische representaties uit dezelfde periode. Om het belang hiervan aan te tonen, zal ik tamelijk veel uit die essays citeren. Eerst wil ik echter een kort voorbeeld van deze problematiek uit Sebalds romans geven.

GUSTAVE FLAUBERT EN “LA LÉGENDE DE SAINT JULIEN L’HOSPITALIER”

In het prozafragment “Die Alpen im Meer” (2001; herdrukt in *Campo Santo* 39-50) leest Sebalds verteller één van Flauberts *Trois Contes* (1877), met name “La Légende de saint Julien l’Hospitalier”, waarvan hij een korte samenvatting geeft. Flaubert is een auteur die een sterke visuele inhoud aan de roman gegeven heeft en wiens invloed op dat vlak vandaag de dag nog merkbaar is, bijvoorbeeld in het werk van John Updike of Martin Amis, maar ook in het werk van Sebald zelf. Door principieel de nadruk te leggen op zorgvuldig gekozen visuele details (details die ook in Sebalds werk een uiterst belangrijke rol spelen), heeft Flaubert een sterke stempel gedrukt op ons concept van het realisme, een traditie waarbij Sebalds werk aansluit (zie Wood 61). Flaubert is zelfs, menen sommigen, dé schrijver die aan de roman een ‘schilderachtige’ kwaliteit gegeven heeft (zie Wood 59), en die kwaliteit valt bijzonder op in zijn bewerking van de legende van de heilige Julien.

Toen Flaubert zijn verhaal in 1876 beëindigd had, vroeg hij zijn uitgever een luxe-editie met een kleurenreproductie van een gravure van een dertiende-eeuws glasraam uit Rouen, waarop de legende van Julien wordt afgebeeld. Deze gravure was opgenomen in Eustache-Hyacinthe Langlois’ *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre* van 1832, één van Flauberts bronnen. “Saint Julien” eindigt inderdaad met: “Et voilà l’histoire de saint Julien l’Hospitalier, telle à peu près qu’on la trouve, sur un vitrail d’église, dans mon pays” (*Trois Contes* 93). In tegenstelling tot wat men zou kunnen denken, wilde Flaubert deze afbeelding enkel in zijn verhaal opnemen om aan te tonen hoe arm,

hoe uiterst provinciaal en naïef het glasraam was in vergelijking met zijn eigen "Julien". Met andere woorden: Flaubert vond dat zijn verbale weergave van deze afbeelding meer tot de verbeelding sprak. Desalniettemin betwijfelde Flauberts uitgever of het verhaal een commercieel succes zou worden en weigerde daarom een luxe-editie te publiceren (zie Flaubert, *Contes* 148-149 en 175). Flauberts verwijzing naar het glasraam in zijn laatste zin benadrukt de grafische inhoud van zijn bewerking, die de lezer ertoe noopt ze als statisch visueel beeld te herlezen. Bij het lezen van Flauberts "Saint Julien" krijgt de lezer dus twee beelden te zien: een dynamisch, narratief beeld, van Juliens geboorte tot en met de transfiguratie; en een statische, picturale representatie, die van het glasraam (hoewel de legende in Rouen wel in cycli wordt afgebeeld).

Zoals gezegd, komt het grafische aspect van Flauberts verhaal aan bod in het prozafragment "Die Alpen im Meer". Sebalds verteller leest "Saint Julien" op een namiddag in zijn hotelkamer in Piana, Corsica. Hij begint als volgt:

Schon die Schilderung der Ermordung der Kirchenmaus, des Ausbrechens der Gewalt in dem bis dahin immer brav gewesenen Knaben, ging mir auf das grausigste unter die Haut. Er tat einen leichten Schlag, heißt es da von dem vor dem Mäuseloch lauernden Julian, und stand verdutzt vor diesem kleinen Körper, der sich nicht mehr regte. Ein Blutstropfen befleckte die Fliese. Und je weiter nun die Geschichte sich entfaltete, desto weiter breitete das Blut sich aus. (*Campo* 46-47)

Van begin tot einde fascineert het verhaal de verteller, maar tegelijkertijd stoot het hem ook af. Hij besluit:

Nicht ein einziges Mal während des Lesens hatte ich meinen Blick heben können von der mit jeder Zeile tiefer in das Grauen eindringenden, von Grund auf perversen Erzählung über die Verruchtheit der Menschengewalt. Erst der Gnadenakt der Transfiguration auf der letzten Seite ließ mich wieder aufschauen. (*Campo* 48)

Net zoals Flauberts tekst laat Sebalds vertelling een sterk visuele indruk na die op zorgvuldig gekozen beeldende details berust. Flauberts afbeelding ("Schilderung") van de legende kruipt, letterlijk vertaald, onder de huid van de verteller. Bovendien kan de verteller zijn ogen niet van de tekst afwenden totdat hij de transfiguratie bereikt: Julien en *le Lépreux* (de Lepralijder) omarmen elkaar en stijgen dan samen ten hemel. Voor Sebalds verteller is het lezen van "Saint Julien" dus een sterk visuele leeservaring, en zo'n verteller lijkt de ideale lezer te zijn die Sebald zich in het interview met Christopher Bigsby

(zie citaat p. 24) inbeeldde, een lezer die de tekst *ziet*. Overigens merkt Sebald in zijn essay over Bruce Chatwin, "Das Geheimnis des rotbraunen Fells. Annäherung an Bruce Chatwin" (2000; herdrukt in *Campo Santo* 215-222) op dat Flauberts *Trois Contes*, en "Saint Julien" in het bijzonder, tot Chatwins favoriete boeken behoorde. En hij voegt eraan toe:

Ich kann keine Seite dieser schreckensvollen, aus der zutiefst hysterischen Disposition ihres Autors entstandenen Geschichte lesen, ohne Chatwin zu sehen, so wie er gewesen ist, ein von panischem Wissens- und Liebesbedürfnis umtriebener *ingénu*, der noch mit dreißig Jahren einem Heranwachsenden glich. (*Campo* 216)

Deze anekdote toont aan hoe wederkerig de relatie is tussen literatuur en de visuele verbeelding van de lezers. Enerzijds schept de tekst beelden en dringt die op aan de lezer, anderzijds benadert de lezer de tekst met zijn eigen verzameling beelden. In de volgende sectie van dit artikel zal ik ingaan op Sebalds benadering van het werk van Adalbert Stifter aan de hand van het eerste type van grafische representatie, met name de schilderkunst.

LITERATUUR EN SCHILDERKUNST : ADALBERT STIFTER

In het begin van zijn essay "Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke" (1984; herdrukt in *Beschreibung des Unglücks* 165-186) vertelt Sebald ons over een door hem gekochte Biedermeier-prent van "eine sonnenbeschiedene Mittelgebirgslandschaft", die hij als kenmerkend voor het werk van Adalbert Stifter (1805-1868) beschouwt. In Sebalds opinie biedt Stifters proza zijn lezers inderdaad vaak dergelijke landschappen aan, die Sebald prototypisch als volgt beschrijft:

Dem auf den Horizont gerichteten Auge eröffnet sich der schönste Prospekt, 'Täler wie rauchige Falten', mancher See 'wie ein kleines Täfelchen' und 'die Länder wie eine schwache Mappe' [Sebald citeert uit Stifters *Nachsommer* – PL.], ein Panorama, das inspiriert scheint von der eigentlich nur mit den hellsten Farben und auch mit diesen aufs sparsamste umgehenden Technik des monochromen Aquarells. (*Beschreibung* 165)

Sebalds woordkeuze is van belang en benadrukt de overeenkomsten tussen Stifters proza en de aquareltechniek. Tegelijkertijd onderstreept Sebald echter de droomachtige en levenloze natuur van het geschilderde en geschreven beeld:

Zugleich ist es aber dem Beschauer oftmals, 'als wäre die Welt ausgestorben, als wäre das, daß sich alles von Leben rege und rühre, ein Traum' [Sebald citeert opnieuw uit Stifters *Nachsommer* – PL.] und also in Wirklichkeit gar nicht lebendig, sondern tot und gestorben gewesen. (*Beschreibung* 165)

Zowel het mooie uitzicht als de levenloosheid van het geheel suggereren uiteindelijk bij de toeschouwer (of lezer) een "Ambivalenz der Emotionen vor der Schönheit der natürlichen und dann auch der künstlichen Bilder" (*Beschreibung* 165-166).

Wat verder in hetzelfde essay benadrukt Sebald opnieuw het levenloze aspect van kunst, ditmaal naar aanleiding van een commentaar op Peter Handke. In een korte maar belangrijke passage definieert hij het verschil tussen fotografische beelden enerzijds en geschilderde en geschreven beelden anderzijds:

Die entscheidende Differenz zwischen der schriftstellerischen Methode und der ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens besteht allerdings darin, daß das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert. Photographien sind die Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt, gemalte und geschriebene Bilder hingegen haben ein Leben in die Zukunft hinein und verstehen sich als Dokumente eines Bewußtseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist. (*Beschreibung* 178)

Het wezenlijke verschil tussen de commemoratieve en de creatieve functies doet echter niet het levenloze karakter van geschilderde en geschreven beelden teniet. Zoals Sebald in zijn essay "Unterm Spiegel des Wassers. Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns" (1983; herdrukt in *Beschreibung* 115-130) opmerkt, kan

die künstlerische Verzeichnung der Wirklichkeit 'Leben' immer nur als tote Natur in die Zweidimensionalität des Bildes oder Textes übertragen [...]. Dieses Verfahren der Verkürzung, in welchem das Leben unweigerlich ums Leben, nie aber das Tote zum Leben gebracht wird, ist schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts verschiedentlich thematisiert worden. (*Beschreibung* 128)

Sebald geeft Edgar Allan Poe's verhaal *The Oval Portrait* en Theodor Storms novelle *Aquis Submersus* als voorbeelden van deze thematisering en schrijft dat in beide gevallen het schijnbare leven van de afbeelding met het sterven van de afgebeelde figuur verbonden is (zie *Beschreibung* 128-129). Zoals gezegd is Sebald van mening dat foto's memento's zijn van een wereld die in een proces van destructie en verdwijnen verwickeld is. In de volgende sectie wil ik aantonen hoe hij

teksten over de vernietiging van volkeren met fotografische representaties vergelijkt.

LITERATUUR EN FOTOGRAFIE

1. Charles Sealsfield, Leopold Kompert en Karl Emil Franzos

In zijn essay "Ansichten aus der Neuen Welt. Über Charles Sealsfield" (1988; herdrukt in *Unheimliche Heimat* 17-39) merkt Sebald op dat de eerste roman van Sealsfield (pseudoniem van Karl Postl, 1793-1864), *The Indian Chief or Tokeah and the White Rose*, over het leven van Amerikaanse Indianen, gekenmerkt wordt door een "ethnographischen Blick, den nichts brennender interessiert als eine im Aussterben begriffene Spezies" (*Heimat* 31). Voor Sebald zijn

die 'warm beleuchtenden Genrebilder des indianischen Lebens' [Sebald citeert uit Rudolf Gottschall, *Literarische Charakterköpfe*, Leipzig, 1870; herdrukt in *Charles Sealsfield*, Braunschweig, 1976 – PL.] Beispiel jener Technik der 'literarischen Photographie, die lange bevor die chemische erfunden wurde' [Sebald citeert uit Eduard Castle, *Der grosse Unbekannte. Das Leben von Charles Sealsfield (Karl Postl)*, Wien, 1952 – PL.] nicht nur das vom Tod Bedrohte noch einmal festhalten will, sondern es als solches oft erst identifiziert. (*Heimat* 31-32)

Het is dus geen toeval dat Sebald de tekst benadert in fotografische, of meer bepaald 'pre-fotografische' eerder dan picturale termen. Verder verbindt Sebald de natuurbeschrijvingen in Sealsfields romans met de verovering van het Amerikaanse continent en de legitimering van georganiseerd menselijk geweld tegen de natuur door de Frontier-ideologie (zie *Heimat* 36-38).

In "Westwärts–Ostwärts: Aporien deutschsprachiger Ghetto-geschichten" (1989; herdrukt in *Unheimliche Heimat* 40-64) interpreteert Sebald ook het quasi-ethnografische werk (half karikatuur, half wetenschappelijke studie) van Leopold Kompert (1822-1886) en Karl Emil Franzos (1848-1904) in 'pre-fotografische' termen, en verbindt het opnieuw met destructie. In dit geval betreft de destructie niet de Amerikaanse Indianen of natuur, maar de Oost-Europese getto's en hun inwoners, de Oost-Europese joden, rond het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Op dit tijdstip ontstond volgens Sebald voor het eerst een soort joodse *Heimatliteratur*, die gekenmerkt werd door ambivalente gevoelens:

Die Sehnsucht nach dem neuen bürgerlichen Zuhause trägt in sich die Nachtrauer um die aufgegebene alte Welt und ein gewisses Unbehagen darüber, daß mit der Öffnung des Ghettos, das so lange die einzige Wohnstatt hatte sein können, nun eine neue Zerstreung sich anbahnt. (*Heimat* 40-41)

Ontegensprekelijk is echter "das schmerzliche Gefühl der Bindung an das, wovon man sich unwiderruflich schon abgetrennt weiß" (41).

De analogie die Susan Sontag ooit ontwaarde tussen ruïnes en fotografie en die Sebald verklaarde door de "Empfindung von Vergangenheit" die elke foto suggereert, is eigenlijk ook van toepassing op "die das photographische Verfahren vorwegnehmenden literarischen Genreskizzen".

Indem die Welt des Ghettos abgebildet wird, wird sie, noch ehe ihre Auflösung wirklich in Gang gekommen ist, der Vergangenheit anheimgegeben. (*Heimat* 44)

Deze literaire schetsen anticiperen dus de fotografie, die pas in 1882 ging werken met gelatine, het procédé dat tot de recente uitvinding van digitale fotografie de standaard was.

Als Sebald het in hetzelfde essay over Joseph Roth (1894-1939) heeft, een schrijver die een generatie jonger is dan Kompert en Franzos, zal hij de gelijkenis, zo niet de identiteit, tussen literatuur en fotografie nog sterker in de verf zetten.

2. Joseph Roth

Vanaf de eerste pagina van zijn novelle *Das falsche Gewicht*, over de "Eichmeister" Anselm Eibenschütz, bereikt Roth volgens Sebald "anscheinend ohne die geringste Anstrengung einen in der erzählenden Literatur ganz seltenen Grad der Konkretheit" (*Heimat* 60). In deze novelle gaat het om de destructie van Roths Galicische *Heimat*, waarvan hij ons "das Bild eines mit ungeheurer Langsamkeit seit jeher im Hinuntersinken begriffenen Landes" geeft.

Von solcher Klarheit sind die mit den einfachsten Worten aufs Papier gebrachten Konturen der Dinge und Gestalten in diesem Text, so wunderbar die Schattierungen der teilnahmslos kaum sich-rührenden Natur, daß dergleichen sonst nur im Traumflug sichtbar wird, wo man manchmal Landstriche, die man seit ewiger Zeit oder überhaupt noch nicht gesehen hat, auf das schönste und schwindel-erregendste unter sich ausgebreitet sieht. (*Heimat* 60)

Net zoals bij Stifter, gaat Sebalds aandacht hier uit enerzijds naar de droomachtige kwaliteit van de representatie en anderzijds naar de gedetailleerde visuele kwaliteit van Roths tekst:

Wir sehen den Eichmeister Anselm Eibenschütz durch den Bezirk Zlotogrod fahren in einem hurtigen goldgelben Wägelchen, das gezogen wird von einem am linken Aug erblindeten, aber sonst stattlichen ärarischen Schimmel. Neben Eibenschütz sitzt der Wachtmeister der Gendarmerie Enzel Slama ... (*Heimat* 60)

Verder benadrukt Sebald, ja "bewijst" hij zelfs, dat Roths verhaal niet slechts een nostalgische fantasie is – en onderstreept hij dus opnieuw de concreetheid van de tekst – door naar Roman Vishniaks foto's van de Oost-Europese getto's te verwijzen, die in dezelfde tijd werden genomen als die waarin het verhaal van Roth zich afspeelt. In een van de beelden meent Sebald zelfs een 'broer' van Mendel Singer, een personage uit *Das falsche Gewicht*, te herkennen (zie *Heimat* 63). In een ander essay uit hetzelfde jaar, "Ein Kaddisch für Österreich. Über Joseph Roth" (1989; herdrukt in *Unheimliche Heimat* 104-117), onderstreept Sebald expliciet de gelijkenis, men zou eigenlijk opnieuw de identiteit willen zeggen, tussen de tekstuele beelden in Roths werk en de fotografische beelden van Roman Vishniak uit dezelfde periode:

Die literarischen Bilder aus dem europäischen Osten, die Roth uns überliefert hat, *entsprechen den photographischen Aufnahmen*, die Roman Vishniak unmittelbar vor dem sogenannten Ausbruch des Krieges in den jüdischen Gemeinden der Slowakei und Polens gemacht hat. (*Heimat* 107, mijn cursivering)

LITERATUUR EN CINEMATOGRAFIE : FRANZ KAFKA EN VLADIMIR NABOKOV

In twee essays over Kafka en Nabokov, waarin hij hun werk in verband met de cinematografie (en gedeeltelijk ook de fotografie) bespreekt, legt Sebald niet zozeer de nadruk op de concrete, waarheidsgetrouwe weergave, maar op de bijzondere, spookachtige (en dus enigszins levenloze) kenmerken van dit type van grafische representatie tijdens de eerste levensjaren van de film op het einde van de negentiende eeuw.

De titel van Sebalds essay "Kafka im Kino" (1997; herdrukt in *Campo Santo* 193-209) spreekt voor zich: het gaat over Franz Kafka (1883-1924) en de vroege cinematografie. Ten eerste stelt Sebald, terecht, de vraag of men vandaag de fascinatie kan begrijpen die filmbeelden in Kafka's tijd konden teweegbrengen bij diegenen die bereid waren mee te spelen in het illusionisme van een nog primitieve

en door velen als minderwaardig beschouwde kunstvorm (zie *Campo* 196-197). Kafka was in ieder geval geobsedeerd door deze nieuwe vorm van grafische representatie, als men rekening houdt met het grote aantal verwijzingen naar de film, in zijn romans en in zijn dagboeken. Die dagboeken zijn volgens Sebald "voller Erlebnisberichte, in denen Alltägliches, genau wie im Kino, vor unseren Augen sich auflöst in Bilder ohne Gewicht" (*Campo* 203). Vele dagboeknotities zijn "gleich einen Film [geschnitten]" (*Campo* 204), alsof Kafka's literaire technieken enerzijds en cinematografische montagetechnieken anderzijds samenvielen.

De levenloze en spookachtige kwaliteit van de vroege cinematografie vond Sebald niet alleen in Kafka's werk terug maar ook in zijn leven, zelfs zijn mentale leven. Ten eerste was er

den aus Identifikationsschmerz und Entfremdung seltsam gemischten Affekt, der darin besteht, daß man im äußersten, aber im Kino oft sich wiederholenden Fall, sich selber sterben sieht. (*Campo* 197)

En verder wist Kafka,

der sich selber unter seinen Mitmenschen oft als Gespenst fühlte, [...] mit welch unstillbarer Gier die Toten diejenigen umkreisen, die noch nicht gestorben sind. Sein ganzes Schreiben kann man verstehen als eine Form des Noktambulismus, oder doch als die Vorstufe davon. (*Campo* 202)

Ooit voelde Kafka zich bij zijn arts plots onwel, zodat hij op een canapé moest gaan liggen. Daarbij beeldde hij zich in dat hij een meisje was en probeerde hij zelfs zijn jurk met zijn vingers in orde te brengen – waarop Sebald de vraag stelt:

Und sind solche Traumsequenzen nicht in der Camera obscura seiner Seele spielende Filme, in denen er umgeht als sein eigener Geist? (*Campo* 202-203)

Het essay "Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov" (1996; herdrukt in *Campo Santo* 184-192) begint met een commentaar op het begin van *Speak, Memory*, de memoires van Vladimir Nabokov (1899-1977). Daaruit blijkt dat de Russische auteur een paniekaanval kreeg toen hij voor het eerst een film zag die enkele weken voor zijn geboorte gemaakt werd en waarop hij (nog) niet te zien is, maar wel zijn moeder en zijn (lege) kinderwagen, die hem als een doodskist voorkomt (zie *Campo* 184). Volgens Sebald verwijst Nabokovs reactie naar "eine in der Erinnerung an die Vorzeit vorweggenommene Todeserfahrung, die den Betrachter zu einer Art von Gespenst macht unter den Seinen"

(184). Deze spookachtige kwaliteit blijkt zeer prominent in Nabokovs werk:

Immer wieder hat Nabokov nach eigenem Zeugnis versucht, ein wenig Licht in das Dunkel zu beiden Seiten unseres Lebens zu bringen, beziehungsweise von dort aus unser unbegreifliches Dasein zu erhellen. Kaum etwas beschäftigte ihn daher meines Erachtens mehr als die Geisterkunde, von der seine bekanntere Passion, die Wissenschaft von den Nachtfaltern und Schmetterlingen, für ihn wahrscheinlich nur ein Seitenzweig gewesen ist. (*Campo* 184-185)

Naar eigen zeggen speelde Nabokov in meerdere Berlijnse films de rol van stand-in, films, zo preciseert Sebald, "zu deren Besetzung bekanntlich allerlei Doppelgänger und Schattenfiguren gehörten" (*Campo* 186). Deze ongeverifieerde filmische verschijningen van Nabokov hebben iets van de spookachtige kwaliteit die ook in zijn proza terug te vinden is (*Campo* 186). *The Real Life of Sebastian Knight* kan als voorbeeld gelden, een roman met veel echo's uit de achttiende- en negentiende-eeuwse spookliteratuur:

In der Beschäftigung mit der Vergangenheit, der eigenen und der ihrer einstmaligen Lieben, treffen Gespenster und Schriftsteller einander. (*Campo* 187)

In zijn preoccupatie met het verleden wist Nabokov beter dan de meeste van zijn collega's

daß sich die Sehnsucht nach der Aufhebung der Zeit bewähren kann einzig in der genauesten Revokation der längst vom Vergessen gehalten Dinge. (*Campo* 189)

Deze formulering brengt ons terug naar het begin van mijn betoog: enerzijds Sebalds wens dat zijn ideale lezer de tekst opheft uit de tijd en anderzijds het belang van de nauwkeurige, gedetailleerde observatie *à la* Flaubert.

CONCLUSIE : W. G. SEBALDS VISIE

Welke conclusies in verband met Sebalds literaire visie kunnen we hieruit trekken? Ten eerste blijkt dat Sebald zijn definitie van de ideale lezer bijna letterlijk neemt. Het is alsof hij met de ogen van de bestudeerde schrijvers probeert te kijken om te zien wat zij zien. Daartoe maakt hij vooral gebruik van visuele of grafische representaties, voor elke periode één type (dit onderscheid is tamelijk 'grofkorrelig', maar

wel bruikbaar): schilderkunst voor de vroege negentiende eeuw, fotografie voor de late negentiende eeuw en cinematografie voor de vroege twintigste eeuw. Door de teksten zelf nauwkeurig te lezen en even nauwkeurig met grafische representaties te vergelijken krijgen Sebald en *zijn* lezers een reeks uiterst gedetailleerde materiële representaties van de beschreven werkelijkheid te zien. Zo precies zijn die representaties dat Sebald en zijn lezers bijna letterlijk de tekst binnentreden, zoals bij Handkes beelden “die es dem Autor und dem Leser erlauben, *fast körperlich einzugehen* in die doch immer fremde Natur aller Dinge” (*Beschreibung* 184, mijn cursivering).

Tegelijkertijd is de quasi-lichamelijke nauwkeurigheid van de tekstuele en picturale representaties maar één component van het werk van Sebald – de andere zou men algemeen zijn ‘immaterialiteit’ kunnen noemen. Zoals Martin Swales in zijn artikel “Theoretical Reflections on the Work of W. G. Sebald” stelt, sluit Sebald zich aan bij een Duitse literaire traditie die “a sense of and feel for the complex and ceaseless interplay of materiality and mentality” articuleert en die centraal staat in zijn werk als essayist en romanschrijver:

His writing constantly has a descriptive force to it, a need to acknowledge materiality. Yet that materiality is the precipitate of a specific ‘geistige Lebensform,’ a specific mode of mental and spiritual existence. [...] Common to all his essays is the need to define the world portrayed in any particular fiction and to extrapolate from this some sense of the universe of discourse and signification which the writer in question inhabits and to which he gives expression. (25- 26)

Uiteindelijk monden de fysieke beschrijvingen van Sebald uit in een mentale wereld:

Physical description becomes a mental world which is understood as an instance of both psychological and socio-political cognition. (26-27)

Swales’ conclusie klopt maar is tegelijk onbevredigend, omdat de immateriële component in Sebalds werk verder reikt dan psychologische of socio-politieke kennis. In zijn recensie “Der Hüter der Metaphysik. W. G. Sebalds Essays über die österreichische Literatur” stelt Uwe Schütte dat Sebald de literatuur als toevluchtsoord van de metafysica ziet:

Wie Sebald in seinen Essays wiederholt deutlich macht, versteht er die Literatur, trotz allem Pessimismus über die rücksichtslose Zerstörungskraft der Menschheit, als Schutzzone eines Bereichs, der sich allen Kolonialisierungstendenzen des Vernunftdiskurses gegenüber als resistent erweist – den Bereich der Metaphysik. (127)

Het is hier niet de plaats om dieper op de metafysische aspecten van Sebalds werk in te gaan. Ik beperk me ertoe te wijzen op de parallel met Flaubert, die in een brief van 26 augustus 1853 aan Louise Colet schreef:

Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*. (*Correspondance* 257, cursief in het origineel)

Net zoals Flaubert ziet Sebald kunst (alsook de natuur) als een middel om enigszins 'boven' of 'achter' de werkelijkheid te geraken, om te 'dromen' dus. En net zoals Flaubert heeft Sebald ervoor gekozen om dit in de kunst (literatuur of andere grafische representaties) te verwezenlijken door de werkelijkheid zorgvuldig en precies weer te geven. Hier hebben we dus de wederzijdse componenten van Sebalds werk als criticus en romanschrijver, als lezer en schrijver: enerzijds een nauwkeurig geobserveerde en weergegeven empirische werkelijkheid – visie in zijn letterlijke betekenis –, anderzijds een metafysisch niveau dat noch in beelden noch in teksten te articuleren is – visie in zijn figuurlijke betekenis. Die twee componenten bepalen W. G. Sebalds literaire visie.

BIBLIOGRAFIE

- BOEHNCKE, Heiner. "Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder." *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. W. G. Sebald*. Uitgegeven door Heinz Ludwig Arnold. 158. April 2003. 43-62.
- FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Uitgegeven door Jean Bruneau en Bernard Masson. Paris: Gallimard, 1998.
- , *Trois Contes*. Uitgegeven door S. de Sacy. Paris: Gallimard, 1973.
- GOODY, Jack. *The Interface between the Oral and the Written*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SCHÜTTE, Uwe. "Der Hüter der Metaphysik. W. G. Sebalds Essays über die österreichische Literatur." *manuskripte* 155 (2002): 124-28.
- SEBALD, W. G. *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2003.
- , *Campo Santo*. Uitgegeven door Sven Meyer. München: Hanser, 2003.
- , Interview met Christopher Bigsby. *Writers in Conversation. Volume Two. With Christopher Bigsby*. Selectie en inleidingen door Christopher Bigsby. Norwich: Arthur Miller Centre, 2001. 139-65.
- , *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995.
- , "Wildes Denken." Interview met Sigrid Löffler. *profil* 19 april 1993: 104-06.

- SWALES, Martin. "Theoretical Reflections on the Work of W. G. Sebald." *W. G. Sebald. A Critical Companion*. Uitgegeven door J. J. Long en Anne Whitehead. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. 23-28.
- WEBER, Markus R. "Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werken." *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. W. G. Sebald*. Uitgegeven door Heinz Ludwig Arnold. 158. April 2003. 63-74.
- WOOD, James. "Half Against Flaubert." *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*. New York: Modern Library, 2000. 57-67.