

Leesles. Een schoolvoorbeeld van W. G. Sebald

door

Jan CEUPPENS

Zusammenfassung

Die vorliegende Lektüre von W.G. Sebalds kurzem Prosatext *La cour de l'ancienne école* hat das Ziel, die Widersprüche nachzuweisen, die dann entstehen, wenn ein Text als Beispiel bzw. Vorbild benutzt wird. Einerseits fordert der vorliegende Text dazu auf, ihn als Beispiel für "sebaldianisches" Schreiben zu lesen: Die komplexe Interaktion zwischen Text und Bild (hier eine Zeichnung von Quint Buchholz), der archaisierende Stil, die Verwendung subtiler intertextueller Anspielungen, das Motiv des Erinnerns und der Versuch, die Geschichte der durch den Menschen verursachten Zerstörungen in Bildern von Leere und durch Schweigen zu vermitteln, begegnen in Sebalds größeren Prosatexten tatsächlich auf Schritt und Tritt. Doch gerade der Dechiffrierungsprozess des Lesens, der eine Vermittlung von Besonderem / Materiellem und Allgemeinem / Intelligiblem beinhaltet, wird in *La cour* problematisiert. Diese Lektüre führt letztendlich zu einer Aporie im Sinne Paul de Mans, die den Text als Allegorie der Unlesbarkeit erscheinen lässt.

Of een literaire tekst binnen een bepaalde cultuur een betekenis en een functie toegewezen krijgt, hangt af van de mate waarin hij een voorbeeld kan zijn. Die voorbeeldfunctie is op zijn minst dubbel: we trachten teksten immers enerzijds op te vatten als concretisering van een algemenere waarheid en anderzijds als (inhoudelijk of formeel) model dat nagevolgd kan worden. Ook een wetenschappelijke omgang met het 'literaire object' impliceert zo'n verhouding van het algemene tot het bijzondere: ze wil aantonen wat aan teksten veralgemeenbaar is en trachten er een soort les uit te trekken, vaak ook in de morele betekenis. Daardoor verwerven literaire teksten ook hun plaats in het culturele erfgoed, de canon van een gemeenschap. En uiteindelijk kunnen de waarden zo ook binnen een schoolcontext doorgegeven worden: met een voorbeeld beginnen en inductief tewerk gaan wordt immers vaak aangeprezen als de pedagogische methode bij uitstek, de juiste weg om kennis over te dragen.

Met die op het eerste gezicht vrij vanzelfsprekende vaststelling in het achterhoofd wil ik hier een concrete tekst van W.G. Sebald (1944-2001) benaderen. Hij kan precies als schoolvoorbeeld gelden voor een bepaalde manier van schrijven die je misschien Sebaldiaans zou kunnen noemen. Een schoolvoorbeeld is hij ook omdat hij de vraag naar het leren en de leerbaarheid op zijn minst impliciet stelt. En ten slotte (of veeleer: om te beginnen) heeft de tekst zelf in de meer letterlijke zin van het woord een voorbeeld: hij is de geschreven neerslag, zo lijkt het tenminste, van een afbeelding. De tekst eindigt echter, zoals zal blijken, in een paradox, om niet te zeggen een aporie: hij is een goed voorbeeld voor de onmogelijkheid van voorbeelden. En hij trekt ook als het ware elke poging hem te lezen in diezelfde aporie mee.

Maar om niet vooruit te lopen op mijn conclusie, wil ik liever beginnen met het begin en kort de omstandigheden schetsen waarin de tekst in kwestie – *La cour de l'ancienne école* – ontstaan is, al was het maar omdat de tekst zelf ook met zo'n ontstaansgeschiedenis begint. In de loop van het jaar 1996 stuurde Michael Krüger, de baas van de gerenommeerde Münchense uitgeverij Hanser, aan een veertigtal auteurs prenten, aan elke auteur een andere, met het verzoek daar een tekst bij te schrijven. Onder de auteurs waren bekende Duitsers als Martin Walser, Botho Strauß en Herta Müller, maar ook grote buitenlandse namen als George Steiner, Susan Sontag en Cees Nooteboom. De prenten waren van de hand van boekillustrator Quint Buchholz, zodat je een omkering van de gewone taakverdeling kreeg: Buchholz maakte nu niet de illustraties bij opgegeven teksten, het waren de auteurs die Buchholz' afbeeldingen leesbaar moesten maken. Het resultaat was een bundel met de titel *BuchBilderBuch*, aangezien de tekeningen ook allemaal op een of andere manier boeken, lezen of schrijven tot onderwerp hadden, in een stijl die soms aan Magritte herinnert en in ieder geval het etiket surrealistisch verdient. Ook W.G. Sebald kreeg een prent toegestuurd. Hij was op dat moment een gerespecteerd

¹ De tekst verscheen oorspronkelijk in: Quint Buchholz: *BuchBilderBuch. Geschichten zu Bildern*. Zürich: Sanssouci 1997, pp. 15-16. Het is geen origineel idee dit verhaal als 'exemplarische' Sebald-tekst te lezen. Criticus Hannes Veraguth heeft al eerder gedemonstreerd dat vele kenmerken van Sebalds oeuvre als het ware gecondenseerd in deze tekst zitten. Ik wil hier zijn lectuur niet overdoen, maar wel aanvullen met een aantal aspecten die hij m.i. ten onrechte verwaarloost – waarbij het voornaamste aspect nog wel de aporetische structuur van het lezen is die erin verborgen zit. Zie Hannes Veraguth: *W. G. Sebald und die alte Schule. 'Schwindel, Gefühle', 'Die Ausgewanderten', 'Die Ringe des Saturn' und 'Austerlitz': Literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie wahr seien*. In: *Text+Kritik* 158 (2003), pp. 30-42.

en bekroond auteur, maar bij het brede publiek nog niet echt bekend.² De afbeelding die Sebald van zijn uitgever kreeg, is opvallend minder vreemd dan de overige prenten in de bundel; je zou ze zelfs als een heel realistische voorstelling van een bestaande plaats kunnen opvatten. Er is ook niet veel op te zien: een plein met ongelijke plaveien, afgebakend door een laag muurtje, waar twee hekstijlen bovenuit steken, waarin een metalen hek hangt dat met een soort ketting afgesloten is. Daarachter is een blauwe einder te zien van wat de zee zou kunnen zijn, en daarboven, in een net iets lichtere tint, de lucht, die de bovenste helft van de tekening uitmaakt. Op de plaveien liggen papieren, misschien bladen uit een boek of een schrift, uitgestrooid, en op een vooruitspringend stukje muur staat één schoen.

Dit is nu echter niet de beschrijving die Sebald geeft. Hij vertelt ook niets over het artistieke procédé of de kwaliteit van de prent, geeft zich niet over aan mijmeringen over de einder, vertelt geen verhaal over de oorsprong van de rondgestrooide bladen of de eigenaar van de schoen. Wat hij wel doet, is de prent als object thematiseren in een deiktische aanhef:

Nachdem mir dieses Bild im Dezember vergangenen Jahres zugeschickt worden war mit der freundlichen Aufforderung, ich möge mir etwas zu ihm Passendes ausdenken, lag es einige Wochen auf meinem Schreibtisch, und je länger es da lag und je öfter ich es betrachtete, desto mehr schien es sich mir zu verschließen, bis die an sich kaum nennenswerte Aufgabe zu einem unüberwindlich vor mir aufragenden Hindernis wurde.³

Deze aanhef laat ons geloven dat we met een autobiografische tekst te maken hebben, niet met fictie. Door de deiktische verwijzing aan het begin – “deze prent”⁴ – wordt de illusie gewekt dat hier de reële auteur W.G. Sebald spreekt. Hij heeft het immers over de reële schrijfpdracht

² Sebald had op dat moment o.m. al de Fedor-Malchow-Lyrikpreis, de Berliner Literaturpreis en de Johannes-Bobrowski-Medaille ontvangen, en de publicatie van de Engelse vertaling van *Die Ausgewanderten* in 1996 (onder de titel *The Emigrants*, vertaald door Michael Hulse) legde ook de grondslag voor de overweldigende respons in het Engelse taalgebied.

³ Een Nederlandse vertaling, van de hand van Tinke Davids, is verschenen in de Nederlandse versie van *BuchBilderBuch: BoekPrentenBoek*. Amsterdam: Van Gennep 1997. In die uitgave is ook de prent van Buchholz opgenomen.

⁴ Het Duitse origineel gebruikt hier het algemenere woord “Bild” en spreekt pas in tweede instantie over “Zeichnung”. Met “Bild” kan zowel de afbeelding als de materiële drager ervan aangeduid worden, een dubbelzinnigheid die m.i. in deze tekst ook uitgebuit wordt. Ook in andere Sebald-teksten, m.n. in *Die Ausgewanderten*, speelt de vraag naar het “Bild” – en dan zowel in de zin van afbeelding en idool als in de zin van beeldspraak – een opvallende rol.

die hij gekregen heeft en staat zo in een soort grensgebied tussen de externe schrijfsituatie en de interne wereld van de tekst, de diegesis. De illusie van een niet fictief relaas wordt nog versterkt door de eveneens deiktische tijdsaanduiding: 'december van het vorige jaar'. Zoals hier wordt de lezer ook elders in Sebalds oeuvre in het ongewisse gelaten over het statuut van de verteller. In Sebalds eerste prozaboek uit 1990, *Schwindel.Gefühle*. (door Jos Valkengoed vertaald als *Melancholische dwaalwegen*), bezoekt de verteller onder meer zijn geboortedorp, waarvan de naam tot "W." afgekort is en dat geografisch heel precies gesitueerd wordt in het zuidwestelijke punt van Beieren, de Allgäu. Dat is ook waar Sebald geboren is, in het plaatsje Wertach. In zijn tweede prozaboek, *Die Ausgewanderten* (1992; vertaald, door Ria van Hengel, als *De émigrés*), vernemen we hoe de verteller in 1952 als leerling in de lagere school van "S." zat, hoe hij in 1966 als student naar Manchester vertrok, hoe hij in 1970 op zoek ging naar een woning in de omgeving van Norwich; allemaal feiten die ook in Sebalds biografie terug te vinden zijn. Er zijn echter anderzijds heel wat details die erop wijzen dat dit wel degelijk fictionele teksten zijn, en zo is het ook met *La cour*, zoals verderop zal blijken. Het effect voor de lezer lijkt er echter een te zijn van referentiële verwarring, waarbij niet meer duidelijk is waar precies naar verwezen wordt. Het is echter nog maar de vraag of je de tekst om die reden van het etiket 'postmodern' mag voorzien.

Bekijken we alleen de aanvangszin, dan lijkt het in ieder geval alsof hier een autobiografische bespiegeling over het schrijven zal volgen. Centraal staat het probleem van de inspiratie of, met een retorische term, van de inventio. Alleen werkt die niet, want de afbeelding lijkt zich voor de verteller "af te sluiten" ("zu verschließen"). Met die formulering ontstaat echter tegelijk een interessante wisselwerking met de afbeelding, die precies een door een ketting afgesloten poort laat zien. De tekening van Buchholz wordt als het ware een embleem of rebus, waarbij niet zozeer het afgebeelde als het beeld zelf belangrijk is; de tekening wordt een soort tekst. De wisselwerking tussen beeld en tekst is in *La cour* lang niet eenzinnig, maar neemt verscheidene vormen aan; dat wil ik naderhand nog toelichten. Hier weze alleen terloops opgemerkt dat Sebalds prozateksten alle doorspekt zijn met beeldmateriaal, en ook daar is de wisselwerking tussen tekst en beeld zeer veelzijdig.⁵

⁵ Intussen is er een eerste dissertatie over Sebalds oeuvre (tot aan *Austerlitz*) verschenen, die naast de intertextualiteit onder meer de verschillende vormen van tekst-beeld-interactie behandelt, zonder echter de hier beschreven "rebus"-lectuur in rekening te nemen: Susanne Schedel: *Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist, Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 [= Film – Medium – Diskurs, Bd. 3].

Interessant vanuit poëticaal standpunt is verder de grammatica van deze aanhef: in één lange zin worden de omstandigheden beschreven waarin de tekst de verteller bereikt heeft, en de writer's block die erop volgde. Sebalds zinsbouw put de mogelijkheden van de Duitse syntaxis vaak uit door gebruik te maken van lange zinsperiodes, uitgebreide voorbepalingen en tangconstructies. Een centrale passage in *Austerlitz* bijvoorbeeld is een zin van een tiental pagina's lang. Daarmee sluit Sebald veeleer aan bij de grote realistische vertellers van de negentiende eeuw dan bij modernistische of eigentijdse literatuur. Stifter, Mörike, Keller en ook de vroeg negentiende-eeuwse 'volksverteller' Johann Peter Hebel zijn duidelijk voorbeelden; aan hen heeft Sebald essays gewijd, en ze worden ook op allerlei directe en indirecte manieren geciteerd in zijn literaire teksten.⁶ Sebald schuwt het wat meer verheven of ouderwetse, soms ook regionaal gekleurde taalgebruik niet dat je onder meer bij deze auteurs vindt; in *La cour* zijn uitdrukkingen als "in Korrespondenz stehen" of "beim Fenster hinausschauen", die verderop voorkomen, daar voorbeelden van. Er is overigens ook een recentere auteur die in dit opzicht met Sebald te vergelijken valt, de Oostenrijker Thomas Bernhard. Alleen zet die zijn syntactische kronkels met heel andere doeleinden in, in scheldtirades namelijk, terwijl de toon die bij Sebald overheerst als melancholisch kan worden bestempeld. Dit laatste heeft de kritiek ook al heel gauw, nog voor het verschijnen van het expliciet naar de melancholie verwijzende *Die Ringe des Saturn* (1995), opgemerkt.

De writer's block waarvan in de eerste zin sprake, wordt in de tweede bijna letterlijk in een psychoanalytisch discours opgenomen:

Dann, eines Tages gegen Ende Januar, war das Bild zu meiner nicht geringen Erleichterung von dem Platz, an dem es gelegen hatte, auf einmal verschwunden gewesen, niemand wußte, wohin.

De verdringing vindt als het ware letterlijk plaats, de tekening verdwijnt vanzelf alsof ze aan de tegenzin van de verteller gehoorzaamt. Vreemd is echter vooral de werkwoordstijd in het Duitse origineel: "war verschwunden gewesen". Een dergelijk ongemotiveerd plusquamperfectum komt weliswaar als hypercorrectie in heel wat Duitse regiolecten voor,

⁶Zie hiervoor *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter*. In: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt/M., Fischer 1995 (1985), pp. 15-37; *Es steht ein Komet am Himmel. Kalenderbeitrag zu Ehren des rheinischen Hausfreunds, Was ich traure weiß ich nicht. Kleines Andenken an Mörike* en *Her kommt der Tod die Zeit geht hin*. In: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. Frankfurt/M.: Fischer 2000 (1998), pp. 9-41, 75-94, 95-126.

maar hier weerspiegelt het toch mogelijk ook iets van de vreemde tijdsstructuur van de verdringing: het verdrongene is in zekere zin altijd al weg, ook al lijkt het bij zijn opduiken “terug te keren”. In dit geval keert de prent ook letterlijk weer terug, al wordt niet precies gezegd in welke vorm:

Als ich es, nach Ablauf einer gewissen Zeit, beinahe ganz schon vergessen hatte, kam es unversehens wieder zurück, und zwar in einem Brief aus Bonifacio, in dem Mme Séraphine Aquaviva, mit der ich seit dem letzten Sommer in Korrespondenz stehe, mir mitteilte, die meiner Post vom 27. Januar kommentarlos beigelegte Zeichnung, von der es sie interessieren würde, wie sie an mich gelangt sei, zeige den Hof der alten Schule von Porto Vecchio, die sie in den dreißiger Jahren besucht habe.⁷

De inspiratie waar de verteller bij het begin zo wanhopig naar zocht, dient zich nu aan in de vorm van een brief van elders. Séraphine Aquaviva, zijn correspondentente, lijkt zo gezien wel een soort muze. Op zich is de indirecte rede die nu volgt voor de Sebald-lezer niets nieuws. In alle boeken komen er verschillende vertellers aan het woord, of beter: de verteller citeert een personage, dat dan vaak op zijn beurt weer een ander personage citeert enzovoort. Ook hier is dat het geval: de anonieme verteller citeert de brief van Séraphine Aquaviva, waarin die, zoals we nog zullen zien, haar voormalige onderwijzer citeert. Sebald heeft dit soort vertelstrategie wel eens als ‘periscopisch’ omschreven en ook zelf aangegeven dat hij daarmee bij de reeds vermelde Thomas Bernhard aansluit. Het is in zekere zin een poging om verantwoord met andermans getuigenis om te gaan zonder het zich helemaal toe te eigenen; de bron wordt immers steeds vermeld.⁸ Toch valt op dat we hier alleen de stem van de eerste verteller horen, die zijn elegische stijl ook aan de andere personages oplegt – en dat geldt ook voor anderssoortige citaten, zoals nog zal blijken.

Het blijft nu echter in het midden of Séraphine de prent zelf terugstuurt of alleen haar commentaar, maar duidelijk is dat ze er een

⁷ De onverwachte terugkeer is, zoals ook Veraguth opmerkt, een impliciete verwijzing naar Johann Peter Hebels korte tekst *Unverhofftes Wiedersehen*, dat als een bijna archetypisch verhaal over de terugkeer van het verleden kan gelden en bij Sebald wel vaker geciteerd wordt (Veraguth, *o.c.*, p. 32).

⁸ Ik gebruik de term “getuigenis” hier niet alleen omdat hij in de secundaire literatuur bij Sebalds werk regelmatig opduikt, maar ook omdat hij in recente literatuurtheorieën, met name de zogenaamde ‘trauma studies’ altijd weer voorkomt. De draagwijdte ervan kan ik hier niet uitwerken; een goed overzicht is te vinden in de bundel die Ulrich Baer heeft samengesteld: *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000. Zie met name de inleiding van de samensteller.

betekenaar van gemaakt heeft, dat ze hem leesbaar gemaakt heeft. Daarbij heeft zich een vreemde vorm van communicatie voorgedaan: de prent, die de verteller niets zei of waar hij niets in herkende, komt door een ongeloofwaardig toeval bij zijn ware bestemming terecht. Met dit toeval lijkt de tekst een 'willing suspension of disbelief' van zijn lezer te vergen, een sprong van een mogelijk nog autobiografisch verhaal in de fictie. Anderzijds zou je kunnen beweren dat wat hier 'bij vergissing' met de prent gebeurt, wezenlijk is voor de structuur van communicatie in het algemeen, zoals bijvoorbeeld Jacques Derrida steeds weer heeft trachten aan te tonen: net zomin als je ooit met zekerheid kan zeggen dat een brief zijn bestemming zal bereiken, kan je er zeker van zijn dat hij niet bij de juiste persoon toekomt – er is dus een hoge graad van contingentie mee verbonden.⁹ En dat toeval hangt hier ook samen met de plaats- en tijdsbepalingen. Ten eerste komt de brief met het antwoord uit Bonifacio, uit Corsica dus, een Frans eiland waar Italiaanse plaats- en persoonsnamen de regel zijn. Daardoor wordt de tekst vanzelf meertalig, een kenmerk waarop ik nog moet terugkomen. Maar ten tweede is er het tijdstip van verzending: de oorspronkelijke brief van de verteller was gedateerd op 27 januari, de enige heel precieze datum in deze tekst die nochtans niet arm is aan tijdsaanduidingen. Bij nader inzien stoten we daarmee direct door tot een centraal thema van Sebalds werk. 27 januari was namelijk de dag waarop in 1945 de kampen van Auschwitz door het Russische leger bevrijd werden, en die dag is precies in 1996 – het jaar waarin *La cour* ontstond – tot nationale Duitse herdenkingsdag voor de slachtoffers van de kampen uitgeroepen. Alles wijst er dus op dat we hier met een zeer indirecte toespeling op de holocaust te maken hebben, wat nog onderstreept wordt door de mededeling van Mme Aquaviva dat zij de school "in de jaren dertig" had bezocht.

Dat Sebald een holocaust-auteur zou zijn, wordt vooral door de Amerikaanse kritiek in de verf gezet, maar is toch een wat eenzijdige benadering van een werk waarin verwoesting en de mogelijke redding daaruit in een veel algemenere zin centraal staan.¹⁰ Daar kom ik verder nog op terug. Om het voorlopig bij de tekstoppervlakte te houden:

⁹ Derrida heeft dat onder meer in zijn boek *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* (Parijs: Flammarion 1980) uiteengezet, en dan vooral in het hoofdstuk over Jacques Lacans *Séminaire sur La lettre volée: Le facteur de la vérité*.

¹⁰ Voorbeelden voor zo'n ietwat eenzijdige benadering zijn het verder wel interessante lange artikel van Cynthia Ozick over *The Emigrants: The Posthumous Sublime (The New Republic, 16.12.1997)* en de uitvoerige recensie van Richard Eder: 'Austerlitz', *Excavating a Life (New York Times, 28.10.2001)*.

de schuinse kijk op de geschiedenis die hieruit blijkt, kan ook verderop in de tekst nog aangetroffen worden, bijvoorbeeld in de beschrijving die nu volgt:

Porto Vecchio sei damals, so hieß es in dem Brief Mme Aquavivas weiter, eine ständig von der Malaria heimgesuchte, halbtote Stadt gewesen, umgeben von Salzböden, Sümpfen und grünem, undurchdringlichem Busch. Höchstens einmal im Monat kam ein rostiges Frachtschiff aus Leghorn herüber, um Eichenbohlen zu laden am Quai. Sonst ereignete sich nichts, außer daß alles, wie seit Jahrhunderten schon, verfiel und verfaulte. In den Gassen herrschte stets eine unheimliche Stille, weil die Hälfte der Bevölkerung vom Fieber zerrüttet in den Häusern dahindämmerte oder mit gelben, eingefallenen Gesichtern auf den Treppen und unter den Türen saß. Wir Kinder in der Schule, so Mme. Aquaviva, hatten freilich, da wir nichts anderes kannten, keinen Begriff von der Aussichtslosigkeit unseres Lebens in dieser vom Paludismus, wie man damals sagte, förmlich unbewohnbar gemachten Stadt.

Het contrast tussen het halfdode, als het ware geschiedenisloze Porto Vecchio en het gebeuren op het Europese vasteland in de jaren dertig had niet groter kunnen zijn. Veel van Sebalds geschiedenissen draaien om die tegenstelling tussen leegte en volheid, tussen aanwezigheid en afwezigheid. Vaak wordt het verleden opgeroepen door de opvallende afwezigheid ervan, zoals in *Austerlitz* (2001), waar het titelpersonage, op zoek naar zijn moeder, in Terezin belandt, waar geen mens te bespeuren valt; daarvan getuigen ook de foto's die het verslag van het bezoek begeleiden. Tijdens de Duitse bezetting van Tsjechoslovakije echter was Theresienstadt in de waarste zin van het woord een concentratiekamp, dat, zoals in een andere passage van *Austerlitz* te lezen staat, op zijn hoogtepunt 60.000 mensen herbergde op een halve vierkante kilometer. Een zelfde suggestieve leegte treffen we ook aan in *Die Ringe des Saturn*, waarin de verteller verslag uitbrengt over een voetreis door het Engelse graafschap Suffolk. Dat verschijnt hier als een woestenij, waarin de natuur ook geleidelijk aan weer alle terrein herovert dat de cultuur haar ooit afhandig had weten te maken. En ook dat staat in *La cour* te lezen: het enige wat gebeurde, is dat "alles in verval raakte en wegrotte"; zelfs het vrachtschip dat een beetje afwisseling brengt, is aangevreten door de roest. Dit soort 'natuurhistorische' scenario's is echter niet onproblematisch, aangezien het suggereert dat uiteindelijk al het menselijke weer terug zal keren naar een natuurtoestand, en dat de menselijke geschiedenis dus uiteindelijk alleen maar een soort intermezzo is. Een dergelijke gedachtegang vormt ook een rode draad in Sebalds beruchte lezingenreeks *Luftkrieg und Literatur*, waarvan een alternatieve titel volgens de auteur zelf had kunnen luiden:

Die Naturgeschichte der Zerstörung.¹¹ De onbeschrijflijke verwoestingen die de bombardementen van de geallieerden in Duitsland aangericht hebben, zouden dus heel goed vergelijkbaar zijn met natuurrampen. Omwille van dergelijke implicaties van zijn versie van de geschiedenis is Sebald dan ook verweten dat hij de menselijke verantwoordelijkheid helemaal uitsluit. Maar het blijft de vraag of dat ook zijn laatste woord is. Een passage uit *Die Ringe des Saturn* werpt er een toch enigszins ander licht op. Nadat de verteller daar de massale haringvangst beschrijft – in een op zich ook niet helemaal onschuldige context die opnieuw een analogie met de uitroeiing van de joden lijkt te suggereren –, wordt de vraag opgeworpen of hier geen onherstelbare schade aan de natuur toegebracht is. De natuurhistorici echter stellen “zichzelf gerust met de gedachte dat de mens slechts verantwoordelijk is voor een fractie van de in de levenskringloop gestadig doorgaande vernietiging.”¹² De enigszins ironische ondertoon laat toch wel vermoeden dat dit niet het standpunt van de verteller is, en wellicht (voor zover dat er hier toe doet) ook niet dat van Sebald zelf. Maar daarnaast kan de vraag gesteld worden welke rol Sebald dan nog voor de kunst, of juist: voor de literatuur, weggelegd ziet. Het zou er namelijk op kunnen lijken dat het hem om een esthetisering van catastrofes te doen is, dat hij het verschrikkelijke dus binnen het mooie tracht te recupereren – en dat er vele prachtige passages voorkomen bij Sebald, daar is de kritiek vrijwel unaniem over.¹³ Sebald gebruikt zelf het woord ‘restitutie’ voor wat literatuur volgens hem kan presteren, maar wat dat precies inhoudt, is niet zo makkelijk te definiëren.¹⁴

¹¹ W.G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay über Alfred Andersch*. München: Hanser 1999. Eigenlijk is de titel afkomstig van Solly Zuckerman, een van de architecten van de area bombings op Duitsland, die na de oorlog een bezoek aan Keulen bracht en met ontzetting vaststelde wat hij had helpen aanrichten en hoe Duitsland een regressie naar een soort natuurtoestand doormaakte. Zuckermans bedoeling was toen daarover een boek te schrijven met de titel *On the Natural History of Destruction*, maar dat is er nooit gekomen (zie *Luftkrieg und Literatur* pp. 41-42). De Engelse titel is nu wel gebruikt voor de vertaling van Sebalds *Luftkrieg und Literatur* (*On the Natural History of Destruction*, vertaald door Anthea Bell); ook de Nederlandse vertaling, *De natuurlijke historie van de verwoesting* (vertaald door Ria Van Hengel. Amsterdam: De Bezige Bij 2004), sluit hierbij aan.

¹² W.G. Sebald: *De ringen van Saturnus. Een Engelse pelgrimage*. Vertaald door Ria van Hengel. Amsterdam: Van Gennep 1996, p. 67.

¹³ Vgl. echter de online-recensie van Josef Quack, die in *Austerlitz* alleen maar inhoudloos schoolmeesterproza leest. De recensie met de titel *Falscher Ruhm* is te vinden op <http://home.t-online.de/home/J.Quack/public21.htm>.

¹⁴ Zie W.G. Sebald: *Ein Versuch der Restitution. Rede zur Eröffnung des Literaturhauses Stuttgart*. In: *Campo Santo*. Ausgewählt und herausgegeben von Sven Meyer. München: Hanser 2003, pp. 245-254.

Eén aspect van wat restitutie zou kunnen inhouden, zit mogelijk verscholen in het opvallende woord “paludisme”. Dat woord is zowel in het Nederlands en het Duits als in het Frans vrij zeldzaam; “malaria” of “moeraskoorts” liggen meer voor de hand. Als Sebald dan toch naar zo’n woord grijpt, dan past dat enerzijds in de wat ouderwetse stijl die hij kiest, maar anderzijds zou het ook wel eens een subtiële verwijzing kunnen zijn – in dit geval, zoals Hannes Veraguth opmerkt, naar een andere literaire tekst.¹⁵ Kan je de stilistische merkwaardigheden bij Sebald als een soort hommage aan negentiende-eeuwse Duitse auteurs beschouwen, dan gaat het hier om intertextualiteit in de engere zin van het woord: een allusie op André Gides korte roman *Paludes* (1895). Een van de meest regelmatige opmerkingen in verband met Sebalds proza is dat het met zulke intertextuele verwijzingen doorspekt is. Marcel Atze heeft alleen al in *All'estero*, het tweede verhaal van *Schwindel. Gefühle*, verwijzingen gevonden naar Ariosto, Casanova, Dante, Daphne Du Maurier, Franz Grillparzer, Ernst Herbeck, Friedrich Hölderlin, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Franz Kafka, Leonardo Sciascia, Robert Walser en Franz Werfel.¹⁶ Soms gaat het om zeer subtiële toespelingen die alleen kenners kunnen identificeren, soms om heel expliciet benoemde citaten.¹⁷ Zulke ‘postmoderne’ spelletjes met verwijzingen kunnen natuurlijk al gauw een elitair tijdverdrijf voor ingewijden lijken, maar in de meeste gevallen zet Sebald zijn lezer toch wel op een of andere manier aan om die verbanden actief te gaan zoeken. Belangrijk is ook dat die intertextualiteit een soort metafoor (of misschien juist: een synecdoche) is voor de manier waarop het collectieve en ook het individuele geheugen werkt. Niet voor niets zegt Sebald in een essay over zijn vriend, de schilder Jan Peter Tripp, dat de herinnering (“das Andenken”) eigenlijk niets anders is dan een soort citaat – en mogelijk ook weer een vorm van restitutie.¹⁸ De verwijzing naar Gide is ook in zoverre niet gratuiet dat er een duidelijk inhoudelijk verband bestaat. *Paludes* bevat een mise-en-abyme-structuur: de verteller van Gides roman tracht tevergeefs een roman te schrijven met de titel “Paludes”,

¹⁵ Zie noot 1.

¹⁶ Marcel Atze: *Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W.G. Sebalds Erzählung 'all'estero'*. In: Franz Loquai (red.): *W.G. Sebald*. Eggingen: Isele 1997 [= Porträt 7], pp. 151-175.

¹⁷ Susanne Schedel gaat in haar dissertatie dieper in op vier verschillende vormen van intertextualiteitsmarkering, van de bedekte toespeling tot de open, bibliografisch verantwoorde referentie. Schedel, *o.c.*, vooral pp. 29-32.

¹⁸ W.G. Sebald: *Wie Tag und Nacht. Über die Bilder Jan Peter Tripps*. In: *Logis in einem Landhaus*. Frankfurt/M.: Fischer 2000 [oorspr. München: Hanser 1998], pp. 169-188.

een roman die nauwelijks een handeling bevat. De moerassen waarin die roman in de roman zich moet gaan afspelen, zijn zowat de moerassen waar de verteller in wegzinkt als hij inspiratie tracht te vinden – hij lijdt, met andere woorden, aan het soort writer's block dat ook Sebalds uitgangspunt is. In zekere mate bestendigt deze verwijzing, net als de hele beschrijving die Mme Aquaviva geeft van de omgeving van Porto Vecchio, het motief van de inspiratieloosheid waar de tekst mee begint.

Anderzijds suggereert de naam Aquaviva natuurlijk het tegenovergestelde: hij is als het ware een bron van leven, een soort verlossing uit de bedrukkende atmosfeer van het letterlijke en figuurlijke moeras. Met namen worden op die manier nog wel meer spelletjes gespeeld. Zoals al vermeld, vormt Corsica voor Sebald een interessant decor omdat het een meertalig eiland is, waar ook de meeste plaatsen Italiaanse namen hebben.¹⁹ Maar anderzijds wordt een Italiaanse stad vernoemd onder een Engels exoniem: het Duitse origineel duidt Livorno als "Leghorn" aan (in het Duits wordt dat woord, net als in het Nederlands, alleen nog voor een bepaalde hoendersoort gebruikt; in de vertaling van Tinke Davids is de plaatsnaam dan ook genormaliseerd). Het motief van de meertaligheid, dat ook met dat van de vertaling samenhangt, is in Sebalds boeken een constante. Daar zijn zeker biografische redenen voor te bedenken: Sebald, die in de Allgäu geboren is en er naar school ging, heeft na twee jaar studies in Freiburg Duitsland verlaten om in Fribourg, dus Franstalig Zwitserland, te gaan voortstuderen; hij is in 1966 als onderzoeker naar Manchester getrokken om na een kort intermezzo als leraar in Sankt Gallen en als medewerker in het Goethe-Institut in München definitief in Engeland te gaan wonen, waar hij als docent aan de University of East Anglia aan de slag kon. Daar heeft hij in 1989 het *British Centre for Literary Translation* in het leven geroepen. In zijn Duitse teksten komen steeds weer Engelse, Italiaanse, Nederlandse, en, zoals hier, Franse woorden of passages voor, meestal zonder enige aankondiging. Dat is wellicht niet ongebruikelijk voor een emigrant, en Sebald had duidelijk bewondering voor auteurs die in een gelijkaardige situatie verkeerden. Je kan je echter afvragen of hier niet een twijfelachtige vorm van identificatie in het spel is: auteurs als Peter Weiss, Wolfgang Hildesheimer, Paul Celan en ook Vladimir Nabokov hebben hun heimat noodgedwongen moeten verlaten, terwijl Sebald Duitsland vrijwillig verliet, ook al heeft

¹⁹ Sebald heeft in 1996 blijkbaar met plannen voor een heel Corsica-boek rondgelopen. Uiteindelijk is het bij vier kortere teksten gebleven, waarvan *La cour* er één is. De teksten zijn, samen met een aantal verspreid gepubliceerde essays, door Sven Meyer postuum gebundeld in *Campo santo* (zie ook voetnoot 14).

hij herhaaldelijk gesteld dat hij er niet meer kon aarden. Hoe dit ook zij, Sebalds figuren zijn bijna allemaal ‘displaced persons’, emigranten of permanente reizigers, en je kan ook met enig recht beweren dat Sebalds teksten reisverhalen zijn. Zijn protagonisten slagen er meestal wonderwel in nieuwe talen te leren, maar raken daardoor van hun moedertaal vervreemd. Zo is het ook niet verwonderlijk dat die vreemde talen enerzijds als een vloek, anderzijds als een zegen voorgesteld worden: er komen net zo goed beelden voor die een soort pinkstergebeuren suggereren als metaforen die naar de Babelse spraakverwarring verwijzen. In ieder geval schijnen Sebalds protagonisten ook in een andere taal niet de heimat te vinden die ze geografisch kwijtgeraakt zijn.

De brief van Mme Aquaviva gaat dan expliciet op de schoolsituatie in:

Wir lernten wie andere Kinder in glücklicheren Gegenden auch das Rechnen und Schreiben und diese oder jene Anekdote vom Aufstieg und Fall des Kaisers Napoleon.

Naast het vanzelfsprekende “rekenen en schrijven” komt in de school van Porto Vecchio dus ook een patriottisch onderwerp aan bod: de Corsicaanse keizer Napoleon. Ook dit is geen ongewoon onderwerp voor Sebald, die Napoleon minstens in drie van zijn vier prozaboeken opvoert: als uitgangspunt voor Stendhals meditaties over de geschiedschrijving in *Schwindel. Gefühle.*, met een gelijkaardig doel, maar dan naar aanleiding van het panorama van de slag bij Waterloo in *Die Ringe des Saturn*, en uiteraard ook in *Austerlitz*, waar de titelfiguur zijn waardigheid herwint als hij zijn naam met de slag van Austerlitz en de glorierijke daden van de Franse keizer in verband kan brengen. Sebald schijnt Napoleon vooral op te voeren om precies op de hiaten en mystificaties van de geschiedschrijving te wijzen. De naam Napoleon duikt ook op in een lezing waarin Sebald de tekortkomingen van het onderwijs bekritiseert dat hij eind jaren vijftig in Duitsland gekend heeft. Hij heeft het over datgene wat hij dan wél geleerd heeft: “[...] in der Schule [...] sind die Feldzüge Alexanders des Großen und Napoleons wichtiger gewesen als das, was damals gerade nur fünfzehn Jahre zurücklag.”²⁰ Het lijkt dus alsof ook in deze opmerking van Séraphine Aquaviva de afwezigheid van een bepaald gegeven dat gegeven juist oproept. Misschien is dat zelfs de enige weg om de verschrikkingen van de twintigste eeuw uit te drukken. De onuitspreekbaarheid van de industriële oorlog en met name van de holocaust is de laatste twintig

²⁰ W.G. Sebald: *Antrittsrede vor dem Kollegium der Deutschen Akademie*. In: *Campo Santo*. Red. Sven Meyer. München: Hanser 2003, pp. 249-50.

jaar zowat een topos geworden in filosofie en literatuurwetenschap. Tot de eerste denkers die zich met dit probleem beziggehouden hebben, behoren Walter Benjamin – die het dan nog over de Eerste Wereldoorlog had – en Theodor W. Adorno, wiens *Minima Moralia* een passage bevat die Sebald wel eens geïnspireerd zou kunnen hebben. De passage draagt de titel *Weit vom Schuss* en handelt over de “phony war” die de Tweede Wereldoorlog geworden is omdat hij door simulacra, bijvoorbeeld in de propaganda, verhuld wordt. Maar vooral, schrijft Adorno, kan niemand over een oorlog van V1’s, V2’s en ander automatisch en volkomen blind wapentuig nog vertellen zoals verteld kon worden “over de veldslagen van de artilleriegeneraal Napoleon.”²¹

De afwezigheid van elke gebeurtenis in de jeugdherinneringen van Séraphine Aquaviva kan in die zin ook geduid worden als een poging van de auteur Sebald om de verschrikkingen uit te drukken door ze te verzwijgen. Maar Séraphines jeugdherinneringen zijn ook zo al niet bijzonder opwekkend. Er schijnt één sprankeltje hoop te bestaan, dat gesuggereerd wordt in een soort lichtmetaforiek:

Zwischendurch sahen wir beim Fenster hinaus, über die Mauer des Schulhofs hinweg und über den weißen Rand der Lagune, hinein in das blendende Licht, das weit draußen zitterte über dem tyrrenischen Meer.

Hier gaat de tekst eindelijk in op wat de tekening van Buchholz laat zien, al verzwijgt hij een aantal details die nochtans opvallen. Dat hij bijvoorbeeld met geen woord rept over de bladen die op de grond verspreid liggen, is op zijn minst vreemd; nog vreemder is echter dat ook de schoen die verweesd op een vooruitspringend stuk van de lage muur staat, niet vermeld wordt. Vreemd, omdat schoenen in de kunstgeschiedenis wel vaker een voorwerp van reflectie gevormd hebben – denk maar aan de schoenen van Van Gogh, die door Heidegger als typevoorbeeld voor een artefact zijn gebruikt²² –, maar ook omdat Sebald zelf in andere teksten juist heel expliciet op schoenen ingaat. Zo is er het reeds vermelde essay over Jan Peter Tripp, waarin Sebald heel uitvoerig de hyperrealistische schilderijen *La déclaration de guerre* en *Déjà vu oder der Zwischenfall* beschrijft. Het eerste, een zeer groot formaat, toont alleen een paar damesschoenen op een tegelvloer met een zeer ingewikkeld geometrisch patroon, in een eigenaardig spel van licht en

²¹ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1951, p. 63 [mijn vertaling].

²² Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. In: *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1963, pp. 7-68.

schaduw. Het tweede, veel kleinere, toont datzelfde schilderij, maar nu opgehangen aan een muur, misschien in een museum, en ervoor zit een vrouw met de rug naar de toeschouwer. Ze heeft net een schoen uitgetrokken: het is dezelfde schoen als die welke op het eerste schilderij afgebeeld staat. Maar er is nog een ander schoeisel te zien, een houten sandaal die hier blijkbaar naartoe gesleept is door een hondje dat vanuit de linkerhoek van het schilderij de toeschouwer aankijkt. Die sandaal is dan weer een verwijzing naar het schilderij *De bruiloft der Arnolfinis* van Jan Van Eyck, waar in de linker benedenhoek een paar dergelijke sandalen als symbool van huwelijkstrouw afgebeeld staat. Sebald stelt hier dus een uiterst complex netwerk van verwijzingen vast tussen verschillende schilderijen, het soort netwerk dat ook in zijn literaire teksten terug te vinden is, en het is in dit geval precies het motief van de schoen dat die samenhang creëert. Het verzwijgen van dat motief in *La cour* is dus wel heel merkwaardig.²³ Het toont m.i. aan dat de lezer bij Sebald ook moet lezen wat er juist niet staat – het verzwijgen is als het ware, zoals ook al bleek uit de beschrijvingen van Corsica en de vermelding van Napoleon, een centrale retorische truuik van Sebald.

Een verder verband tussen tekst en beeld komt naar voren als we de compositie van Buchholz' prent en het commentaar van Mme Aquaviva over het "sidderend licht" vergelijken met afbeeldingen die in een andere prozatekst van Sebald voorkomen. In *Die Ringe des Saturn* wordt aan een schilderij van Jacob van Ruysdael een bijna verlossende functie toegeschreven: nadat de verteller in het Mauritshuis in Den Haag gedeprimeerd is geraakt door de voorstelling van lichamelijke lijden op Rembrandts schilderij *De anatomische les van Dr. Nicolaas Tulp*, vindt hij weer hoop door zich in Ruysdaels *Gezicht op Haarlem met bleekvelden* te verdiepen. Zoals Claudia Albes aantoon, is dat schilderij met zijn gebruik van de kleur wit (o.m. in het gebleekte linnen), zijn enorme hemel en het overschouwende standpunt ook in eschatologische zin een bevrijding van het bedrukkende beeld dat Rembrandt laat zien.²⁴ Ten minste het gebruik van licht, van de kleur wit en van een lage horizon, waardoor de hemel een groot deel van het

²³ Ook in *Lufkrieg und Literatur* staat een lange, geïllustreerde passage over schoenen, of beter: het gebrek eraan bij de Duitse bevolking na de Tweede Wereldoorlog. Het is alsof het geïmproviseerde schoeisel en de kapotte voeten van de Duitsers nog eens de horror van de bombardementen oproepen.

²⁴ Claudia Albes: *Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds 'englischer Wallfahrt' Die Ringe des Saturn*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XLVI/2002*, pp. 279-305.

beeld inneemt, is ook in Buchholz' tekening herkenbaar. In beide gevallen kan er een bijna religieuze functie toegeschreven worden aan de voorstelling. Toch blijft die geïmpliceerde verlossing veeleer een belofte, want in *Die Ringe des Saturn* wordt Ruysdaels schilderij, in tegenstelling tot dat van Rembrandt, niet afgebeeld en dus aan de verbeelding van de lezer overgelaten; in de tekening van Buchholz belemmert de afgesloten poort de doorgang naar de einder.

Maar die verlossing blijft ook in een andere zin onbereikbaar, omdat de lezer, zowel van de brief van Mme Aquaviva als van de tekst van Sebald, voor een onoverkomelijk dilemma geplaatst wordt. Dat is tenminste een mogelijk effect van de laatste zin, die ik iets uitvoeriger wil bespreken:

Ich habe sonst, so schloß Mme Aquaviva ihren Brief, fast keine Erinnerung an meine Schulzeit, außer daß unser Lehrer, ein ehemaliger Husar namens Toussaint Benedetti, wenn er sich über meine Arbeit beugte, immer wieder sagte: Ce que tu écris mal, Séraphine! Comment veux-tu qu'on puisse te lire?

De herinnering – misschien wel meer dan al het andere hét thema van Sebald – levert slechts af en toe een helder beeld op; in *Austerlitz* wordt ze bijvoorbeeld vergeleken met het ontwikkelen van een foto, maar er wordt meteen aan toegevoegd dat ze, zoals een foto die te lang in het ontwikkelbad blijft liggen, uiteindelijk weer in de duisternis verdwijnt. Vreemd is echter wat Mme Aquaviva zich wél herinnert: een uitspraak van haar onderwijzer, een voormalig huzaar – opnieuw een toespeling op de Napoleon-mythe? – met alweer een sprekende naam. Wat hij zei, een kort citaat binnen het lange citaat van Mme Aquaviva's brief, staat er in het Frans, zodat je nog meer de indruk krijgt dat je eigenlijk een vertaling hebt zitten lezen (zo gezien is *Austerlitz* bijna helemaal een vertaling, aangezien de titelfiguur, van wie de woorden gerapporteerd worden, geen Duits kan). Maar dat was eigenlijk al vanaf het begin van *La cour* zo, aangezien ook de titel van deze tekst in het Frans geformuleerd is. Omdat slotzin en titel de tekst als het ware inkaderen en dus met elkaar corresponderen, wil ik hier ook nog even op die titel ingaan. Hij laat namelijk een aantal associaties toe, die elkaar evenwel gedeeltelijk tegenspreken. Het woord "cour" verwijst, net als het Nederlandse "hof", enerzijds naar een instelling – een gerechtshof of het hof van een vorst –, naar een plaats dus waar over de toepassing van regels gewaakt wordt en waar ernst geboden is. Verder kan een "cour" een plaats aan de rand van een gebouw zijn: een binnen- of een voorplaats, in ieder geval geen plaats waar de belangrijke dingen gebeuren, geen 'centrum', maar veeleer een 'periferie'. En daarbij aansluitend natuurlijk ook een speelplein, waar het er niet meer zo ernstig

aan toegaat. Bovendien zou je aan de uitdrukking “côté cour” kunnen denken, waarmee de rechterkant van een theaterscène aangeduid wordt. Binnen het woord “cour” zit dus al een spanning tussen ernst en spel, tussen centrum en periferie, tussen echt en vals, die dan nog eens versterkt wordt doordat het woord “école” ermee gecombineerd wordt. Dat kan allemaal ongefundeerde speculatie lijken, maar andere teksten van Sebald bevestigen ze wel. Theatermetaforiek bijvoorbeeld duikt zeer regelmatig op, en meestal waar de personages en ook de lezer in een soort twijfel terecht komen over de waarheidsgetrouwheid van het gezegde of getoonde. Zo gaat de titelfiguur van *Austerlitz* op zoek naar zijn moeder, die actrice was en aan wie hij geen visuele herinnering heeft: de enige foto die hij van haar weet te bemachtigen, toont haar als frêle theaterdiva, die echter ook net zo goed iemand anders zou kunnen zijn²⁵. Twijfel tussen ernst en spel verschijnt ook juist in passages waar van scholen sprake is. In *Die Ausgewanderten* is een hoofdpersoon de onderwijzer Paul Bereyter, die er vrij onortodoxe onderwijsmethodes op nahoudt (en voor wie Sebald duidelijk ook Wittgenstein als model zag). In hetzelfde boek vertelt de schilder Max Aurach over de kostschool die hij als kind bezocht had: de uniformen worden als clownspakken beschreven, de uurroosters en andere geplogenheden als carnavalesk en de leraren als gepensioneerde acteurs. Gelijkaardige toestanden heersen in Stower Grange, de school waar Jacques Austerlitz in het gelijknamige boek zijn ware naam voor het eerst verneemt. Net als in *La cour* wordt dus twijfel gezaaid over de echtheid van de wereld die de personages omgeeft, een referentiële verwarring die mijns inziens al in de titel van deze korte tekst vervat zit.

Die verwarring wordt echter op de spits gedreven door de laatste zin, die als het ware een heel literatuurtheoretisch kader oproept. De vraag die de onderwijzer stelt – hoe wil je dat de mensen dat kunnen lezen? – lijkt op het eerste gezicht een retorische vraag: als je zó schrijft, kan niemand het lezen. Maar door de opvallende plaatsing aan het eind van de tekst verwerft de zin meer gewicht, hij lijkt niet alleen het devies te worden voor alles wat voorafging, maar kan plots in een échte vraag omslaan: wat zouden de lezers hier moeten kunnen lezen? Of, om mijn beginvraag weer op te nemen: hoe kan het geschrevene ooit als voorbeeld dienen? In feite parafraseer ik hiermee niet alleen het ver-

²⁵ Er is natuurlijk wel de authenticatie van de foto door Vera, het voormalige kindermisje van Austerlitz, die de foto binnen het verhaal ‘waar’ maakt. Dat neemt niet weg dat de ‘foto’ veeleer doet denken aan een schilderij van bijvoorbeeld Fernand Khnopff. Zulke twijfels (stelt deze foto wel echt datgene voor waar het in de tekst over gaat?) zijn in Sebalds proza schering en inslag.

haal van Sebald, maar ook een bekende tekst van Paul de Man, die hier wel eens als inspiratie gediend zou kunnen hebben. Het gaat om de tekst *Semiology and Rhetoric*, waarin de auteur zijn ‘retorica van de onleesbaarheid’ tracht uiteen te zetten.²⁶ Het voorbeeld dat hij daarvoor gebruikt, is het gedicht *Among School Children* van W.B. Yeats. Daarin wordt een organische eenheid, een harmonie tussen natuur en cultuur, tussen denken en handelen bezworen. Het gedicht culmineert in het beeld van de danser die één wordt met zijn dans. Alleen wordt dat beeld als vraag geformuleerd: “How shall we know the dancer from the dance?” En dat is nu precies het punt waar de hele betekenisconstructie van het gedicht op losse schroeven gezet wordt, want de vraag kan enerzijds als retorisch opgevat worden – wat in de lijn ligt van de overige beelden in het gedicht en ook de gangbare interpretatie is –, maar ze kan ook als echte (de Man noemt het “grammaticale”) vraag gelezen worden: “met welke middelen kunnen we danser en dans van elkaar gaan onderscheiden?”, en die betekenis is diametraal tegengesteld aan de eerste. De beide interpretaties sluiten elkaar uit. En daardoor deconstrueert de eindvraag de hele tekst. Of krasser geformuleerd: ze maakt hem onleesbaar, want je kan als lezer uiteindelijk niet beslissen wat nu de ‘juiste’ betekenis is: alleen de tekst kan daarover uitsluitsel geven, maar die bestaat alleen uit materiële tekens. Het is een beetje als met bepaalde trompe-l’oeil-afbeeldingen waarin je naargelang van de manier waarop je kijkt, ofwel het hoofd van een jonge ofwel dat van een oude vrouw kan herkennen. Beide beelden samen zien is onmogelijk.

Het is bijna onvermijdelijk in de slotvraag van Sebalds tekst een echo te horen van De Mans Yeats-lectuur. Sterker nog: bij Sebald komt het woord “lezen” zelf voor – om echter naar een fundamentele onleesbaarheid te verwijzen. Een ander woord dat in deconstructieve lezingen voor dit soort onoplosbare tegenspraak gebruikt wordt, is ‘aporie’, een woord dat ook bij Sebalds tekst wonderwel past. Het Griekse “a poros” betekent oorspronkelijk namelijk zoveel als “geen doorgang” of “impasse”, en voor een tekst bij een afbeelding met een gesloten hek lijkt dat heel toepasselijk.²⁷

²⁶ De tekst is voor het eerst verschenen in 1973 en later opgenomen in: Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press 1979, pp. 3-19.

²⁷ Een heldere uiteenzetting van De Mans lectuur en de term aporie is te vinden in: Ortwin De Graef: *Onbeslecht geweten. Literatuur, sympathethiek en hermeneutisch geweld*. In: Bart Philipsen, Ria van den Brandt & Eliane Muller (red.), *Verbeeldingen van de Ander. Over literatuur, filosofie en religie*. Budel: Damon, 2002, pp. 21-46.

Als je een dergelijke 'theoretische' vaststelling al kan toepassen, natuurlijk. Dat is namelijk het probleem met elke lezing die tracht de onleesbaarheid – je zou ook kunnen zeggen: de singulariteit – van een tekst aan te geven: ze moet een tekst als een voorbeeld van zo'n onleesbaarheid behandelen om zelf leesbaar te kunnen zijn, maar daarmee doet ze de tekst sowieso onrecht aan. De enige hoop die je als literatuurwetenschapper kan koesteren, is dat er juist door dat onrecht, door die sowieso foute benadering toch iets kan verschijnen van wat de uniciteit van een, van deze tekst uitmaakt.