

## Anna Seidl

### *W.G. Sebalds literaire exil tussen documentaire, fictie en getuigenis*

W.G. Sebald (1944-2001), de Duitse auteur die op tweeëntwintigjarige leeftijd zijn vaderland verliet en zich in Engeland vestigde, wordt ruim vijftien jaar na zijn overlijden nog steeds beschouwd als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Duitse moderne literatuur en, meer in het bijzonder, van de Holocaustliteratuur.

Sebald, geboren in de nadagen van het naziregime, ging zijn leven lang gebukt onder een gevoel van schaamte en schuld. Dat had niet alleen te maken met de actieve rol die zijn vader als soldaat in de oorlog had gespeeld en met het collectieve naoorlogse zwijgen, maar ook met zijn eigen jeugd. Hij was zijn zorgeloze en gelukkige kindertijd als bijzonder belastend gaan ervaren, wat nog versterkt werd door het besef dat hij was opgegroeid tussen mensen die hem sympathiek waren en die hij vertrouwde maar die ondanks dat medeschuldig waren aan wat er gebeurd was. Deze fundamenteel kritische relatie ten aanzien van Duitsland en de Duitsers vormt de (auto)biografische achtergrond van Sebalds vertrek naar Engeland, het vervangen van zijn voor zijn gevoel te Duits klinkende voornamen Winfried Georg door de roepnaam Max en van zijn visie op de twintigste-eeuwse Duitse geschiedenis en de vertaling daarvan in zijn proza.

Sebald was ervan overtuigd dat het de taak van de geschiedschrijving is om aandacht te schenken aan de door ongeluk, verdriet en zelfs vernietiging getekende individuele en collectieve levensverhalen van de slachtoffers van de geschiedenis om zo de balans meer in evenwicht te brengen. Hij was echter geen historicus maar schrijver en probeerde in zijn werk een ander licht op de geschiedenis te werpen door fictie en geschiedenis te vermengen. Via de literatuur streeft Sebald ernaar de herinnering aan degenen die 'het grootste onrecht was aangedaan' vast te leggen. Voor hem heeft literatuur dus een duidelijke opdracht, een opdracht die hij in zijn toespraak ter gelegenheid van de opening van het literatuurhuis in Stuttgart in november 2001 als volgt samenvatte: 'Er bestaan veel vormen van schrijven; maar alleen in het literaire schrijven gaat het om meer dan het registreren van feiten en om meer dan wetenschap, namelijk om een poging tot restitutie.' (*Campo Santo*, 252)

Ondanks zijn emigratie naar Engeland bleef Sebald zich ook daar nadrukkelijk Duitser voelen en hield hij zich voortdurend bezig met zijn Duits-zijn, zijn Duitse verleden en de verantwoordelijkheid die dat verleden in zijn ogen voor hem meebracht. Hij kon of wilde zich niet van Duitsland en het Duitse verleden losmaken omdat zijn geweten hem dwong verantwoording af te leggen, hoewel hij bij het eind van de oorlog net een jaar oud was, en dus alleen indirect verbonden met de Holocaust die zo'n grote rol in zijn werk speelt. Zijn oeuvre kan omschreven worden als een herinneringsproject,

waarbij hij vanuit het perspectief van de generatie na de ouders de herinneringen van de slachtoffers van het naziregime boekstaft. Met dit doel introduceert Sebald een ik-verteller wiens stille aanwezigheid als getuige en archivaris van de traumatische ervaringen en herinneringen van de Joodse slachtoffers aan twee eisen voldoet die aan het naoorlogse Duitsland en zijn inwoners werden opgelegd: schuld erkennen maar ook compassie tonen jegens de slachtoffers zonder zich hun lijden toe te eigenen.

Pas door middel van het schrijven, het creëren van fictie, kan Sebald vorm geven wat hem persoonlijk en literair zo na aan het hart ligt: de herinnering aan en verantwoordelijkheid ten opzichte van de (Joodse) slachtoffers van het naziregime – pas in het schrijfproces kan hij de buitenstaanderspositie vinden die hem in staat stelt een eigen omgang met en taal voor de slachtoffers te ontwikkelen. Om gestalte te geven aan zijn streven naar authenticiteit en aan zijn diepe bewogenheid zijn zowel de authentieke ervaringswereld van de auteur als de fictionalisering ervan door middel van zijn ik-verteller nodig.

Dit betekent dat de gespannen verhouding tussen fictie en geschiedenis een essentieel onderdeel uitmaakt zowel van zijn literaire programma als zijn opvatting van het auteurschap. Het mag worden gesteld dat deze vorm van auteurschap, waar auteur en ik-verteller een morele verantwoording delen, voor Sebald alleen in de vorm van een literair 'Exil' in Engeland mogelijk was. Deze zelfgekozen ballingschap gaf hem de ruimte zich te distantiëren van het besmette Duitse vaderland zonder dat hij zijn betrokkenheid bij de (nasleep) van de recente Duitse geschiedenis hoefde te laten varen.

De vraag is natuurlijk of Sebald een dergelijk herinneringsproject ook in Duitsland had kunnen realiseren. Waarschijnlijk niet, omdat hij juist door zijn bestaan als 'expatriate' steeds tot zelfreflectie werd gedwongen en omdat hij vanwege de door hem van hemzelf geëiste betrokkenheid bij de slachtoffers ook de ervaring van ontheemding met zijn literaire figuren moest delen. Het is bekend dat Sebald in Engeland in een soort Duitse enclave woonde, en zich in Engeland alleen als gast thuis voelde. Ongetwijfeld was zijn status als vrijwillige balling een poging emotioneel zo dicht mogelijk bij zijn literaire figuren te komen, die in hun ballingschap nooit een nieuw vaderland vonden en hun leven lang leden onder hun ontworteling en hun verlies van identiteit. Maar natuurlijk was Sebalds exil niet opgelegd of afgedwongen, maar door hemzelf verkozen. Het betekende dan ook geen uitweg voor zijn eigen als problematisch ervaren identiteit.

### **Sebald en zijn ik-verteller**

Sebalds oeuvre wordt vaak betiteld als een alternatieve geschiedschrijving of een ethisch herinneringsproject. Het ethische aspect van dat project bestaat uit de door hem als Duitser gevoelde morele plicht de stemloze en de vergeten slachtoffers een stem te geven en voor hen een literair

gedenkteken op te richten, maar ook uit zijn kritiek op de wijze waarop men in Duitsland zelf met het verleden omgaat:

Ondanks alle inspanningen om het verleden te 'verwerken' heb ik de indruk dat wij Duitsers tegenwoordig een volk zijn dat opvallend blind is voor de geschiedenis en zijn traditie niet in ere houdt [...]. En als wij onze blik op het verleden richten, met name op de jaren 1930 tot 1950, dan is dat altijd een kijken en wegstijgen tegelijk. (*De natuurlijke historie van de verwoesting*, 6)

Sebalds ethische overwegingen komen met name naar voren in de melancholische bespiegelingen van zijn ik-verteller, die opvallende parallellen met Sebald zelf vertoont. Beiden zijn afkomstig uit de Duitse Allgäu, emigreren in de jaren zestig van de vorige eeuw naar Engeland, werken als literatuurwetenschapper, bewonderen dezelfde foto's en kunstwerken, hebben dezelfde vrienden en kennissen, lijden aan depressieve stemmingen en vluchten in reizen. Hoewel Sebald zich herhaaldelijk verzet tegen deze naïeve verwarring tussen auteur en verteller en nadrukkelijk over 'een authentieke narratieve stem' spreekt, benadrukt hij tegelijkertijd met verve het belang van de persoonlijke betrokkenheid van de auteur. Deze ambivalentie heeft direct te maken met het morele dilemma waarvoor hij zich gesteld ziet: mag hij überhaupt iets verzinnen of is dat uit den boze? (interview, *Der Spiegel* 11/2001).

De lezer wordt met die vraag geconfronteerd via de ik-verteller, die onder strenge morele controle staat. Hoe moet Sebald in zijn hoedanigheid van schrijver met zijn materiaal omgaan? Omdat hij als Duitser van niet-Joodse afkomst zelf geen slachtoffer is geweest, worstelt hij voortdurend met de manier waarop hij de aan hem overgedragen en toevertrouwde verhalen het best kan weergeven. Dat leidt uiteindelijk tot een paradox: aan de ene kant verlangt hij emotionele betrokkenheid van zijn ik-verteller, met name ten aanzien van de verhalen van de slachtoffers, aan de andere kant moet hij vermijden zich hun lot en biografieën onrechtmatig toe te eigenen.

Juist omdat de traumatische herinneringen voor de slachtoffers zelf vaak te confronterend zijn, hebben zij een getuige nodig om die voor hen te verwoorden. Maar als de verteller deze rol van getuige vervult kan die zich inleven in hun verdriet, waardoor het gevaar bestaat dat Sebald niet alleen optreedt als belangeloze luisteraar die de slachtoffers een stem geeft, maar dat hij indirect, via zijn verteller, hun lot ook het zijne maakt. Overigens is de positionering van de ik-verteller lang niet altijd duidelijk – is nu het slachtoffer aan het woord of de getuige? –, als gevolg waarvan ook de mediërende positie van de auteur onduidelijk is.

### Sebalds esthetische schrijfstrategieën

Een van de belangrijkste elementen van Sebalds herdenkingsproject is de door hemzelf aangebrachte duidelijke scheiding tussen een 'juist' en een 'onjuist', een authentiek en een inauthentiek schrijven. Hij stuurt zijn ik-verteller op reis naar vreemde landen om authentieke verhalen te verzamelen van vervolgte, verjaagde en getraumatiseerde slachtoffers, om die vervolgens schriftelijk vast te leggen. Deze vervlechting van verzamelen, herinneren en vertellen wordt bijzonder indrukwekkend vormgegeven in de romans *De emigrés* (1992) en *Austerlitz* (2001), waar het draait om het lot van Joodse vluchtelingen en ontheemden. Hun verhalen, die de verteller uit gesprekken en dagboeknotities reconstrueert, worden aanvankelijk verzameld en vervolgens gearchiveerd. Daarbij ontstaan steeds weer vragen over de legitimatie van een en ander: wie getuigt voor de getuige? Welke narratieve vorm kan recht doen aan de verhalen van de slachtoffers? Als voorbeeld dient het volgende citaat uit *De emigrés*, waarin de verteller tijdens het optekenen van de traumatische familiegeschiedenis die de Joodse balling Max Aurach hem eerder toevertrouwde op de grenzen van de taal stuit:

Tijdens de winter van 1990/91, werkte ik [...] aan de [...] geschiedenis van Max Aurach. Het was een uiterst moeizame [...] en niet zelden een zelfs retrograde onderneming, waarbij ik voortdurend geplaagd werd door een 'scrupulisme' dat steeds meer op de voorgrond trad en mij meer en meer verlamde. Dit 'scrupulisme' had zowel betrekking op het onderwerp van mijn verhaal, waarvan ik, hoe ik het ook aanlegde, niet geloofde dat het ooit zou voldoen, als op de twijfelachtigheid van het schrijven überhaupt. Honderden bladzijden had ik met het gekriebel van mijn potlood en balpen gevuld. Verreweg het meeste daarvan was weer doorgestreept, verworpen of onleesbaar geworden door toevoegingen. Zelfs datgene wat ik ten slotte als de 'definitieve' versie beschouwde, kwam mij als mislukt stukwerk voor. (*Die Ausgewanderten* 344-345, in mijn vertaling, SvdP)

Sebald ontwikkelt voor zijn ik-verteller een externe positie als aandachtig luisteraar. Alleen vanuit die positie kan hij de rol van getuige op zich nemen en zo een legitieme tussenpersoon en bewaker van de herinnering aan de Joodse geschiedenis worden. De externe positie van de verteller wekt ook de illusie dat de verhalen van de slachtoffers niet gemanipuleerd of voor persoonlijke doeleinden misbruikt worden – de ironie wil dat dit juist wel gebeurt, Sebald vertelt uiteindelijk deze verhalen ook om zijn eigen problemen met het verleden een plek te geven.

Om te voorkomen dat de stem van het slachtoffer niet met de stem van de verteller wordt verward, wordt voortdurend op de aanwezigheid van de verteller gewezen. Zo worden er telkens zinnestjes als 'zei hij' of 'dacht ik' ingevoegd om de lezer ervan bewust te maken dat de stemmen van de slachtoffers via de verteller tot ons komen en dat de tekst de weergave van hun verhaal is, ofwel de herinnering van een herinnering. In *Austerlitz*, waar de ik-verteller de stemmen van verschillende

oorlogsgetuigen verzamelt, wordt deze strategie bijzonder vaak gebruikt: 'En ik weet nog, zo vertelde Vera mij, zei Austerlitz, dat het tante Otylie was van wie je op drieëneenhalfjarige leeftijd leerde tellen [...].' (*Austerlitz*, 183)

Vooraf bij de beschrijving van fysiek geweld wordt deze afstand een noodzakelijke voorwaarde. Het menselijk lijden wordt bij Sebald nooit realistisch weergegeven maar slechts indirect. Bijzonder indrukwekkend komt dit tot uitdrukking in de beschrijvingen van de fysieke folteringen aan het begin van *Austerlitz*, wanneer de verteller het voormalige Belgische werk- en doorgangskamp Fort Breendonk bezoekt. Dit kamp is bekend geworden door het beroemde essay 'La torture' (1976) van Jean Améry. Midden in het fort bevindt zich een martelkamer. De verteller bezoekt die plaats twee keer, waarbij hij bij zijn eerste bezoek een zelfopgelegd taboe doorbreekt door zich de realiteit van foltering voor te stellen. Zijn poging om zich juist op deze plaats de extra strenge en wrede verhoren en de lichamelijke kwelling van de geïnterneerden voor te stellen mislukt, doordat zijn voorstellingsvermogen tekortschiet. In plaats daarvan wordt hij door een hevige misselijkheid overvallen en vlucht hij in een persoonlijke herinnering door te vertellen hoe hij als kind door zijn vader met een harde borstel werd geslagen. Deze ervaring staat natuurlijk in geen verhouding tot wat de slachtoffers van de foltering ondergingen. Maar omdat de gedetailleerde beschrijving van de foltering gemakkelijk kan ontaarden in goedkoop effectbejag en omdat de inleving in de foltering tevens een inbreuk zou betekenen op de integriteit van de slachtoffers, deinst Sebald ervoor terug.

De verteller realiseert zich dat hij als niet-betrokkene te ver is gegaan en probeert zijn fout tijdens zijn tweede bezoek aan Breendonk aan het einde van *Austerlitz* te herstellen. Hij ziet ervan af het fort te betreden en kiest ervoor meer afstand te bewaren door aan de rand van de slotgracht te blijven zitten. Daar haalt hij *Heshel's Kingdom* (1998), de autobiografische notities van de Joodse schrijver Dan Jacobson, tevoorschijn uit zijn rugzak en geeft de episode weer waarin Jacobson diens martelervaringen beschrijft. Oftewel: de weergave van de eigen ervaring van de ruimte waarin anderen gemarteld werden uit het eerste deel van *Austerlitz* wordt hier vervangen door een ingebedde weergave van een schriftelijke getuigenis die de verteller leest in de hem passende positie in de marge. In Sebalds bekende essay *Luftkrieg und Literatur* staat een in dit verband treffend citaat: 'een beschrijving van een catastrofe is eerder mogelijk vanaf de rand dan vanuit het midden ervan' (73). In bredere zin geldt deze 'positie aan de rand' ook voor zijn leven als 'expatriate' in Engeland.

### **Schrijven tussen documentaire, fictie en getuigenis**

Sebalds zoektocht naar een geschikte manier om getuigenissen van Holocaustslachtoffers weer te geven leidt tot een hybride vorm van schrijven, waarin reportage, fictie en getuigenis lijken te versmelten. In een interview werd hem eens gevraagd waarom hij niet koos voor bijvoorbeeld pure fictie of voor een historische monografie. 'Enerzijds,' zei hij, 'verafschuw ik alle goedkope vormen

van fictionalisering, anderzijds houd ik wel aan fictionalisering vast, omdat die met metaforen en allegorieën werkt en daarom ook een gevoelsmatige toegang tot geschiedenis mogelijk maakt' (Löffler, 'Melancholie ist eine Form des Widerstands', 103f.).

Deze bijzondere combinatie van reportage/fictie/getuigenis zien we ook in Sebalds intensieve en nauwkeurige onderzoeksactiviteiten, die hij op zijn verteller overdraagt. Zo bezoeken beiden historische bezienswaardigheden, archieven en bibliotheken, om authentiek materiaal te verzamelen en authentieke ervaringen met historische locaties op te doen. Dergelijke ervaringen doen volgens Sebald elke vorm van fictie verbleken. Dat is ook de reden waarom hij (willekeurige maar passende) afbeeldingen in de tekst opneemt. Tot de resultaten van de onderzoeksactiviteiten van de auteur/verteller horen bovendien de talloze intertekstuele verwijzingen en de theoretische, historische en filosofische bronnen waaraan de ik-verteller refereert en die de tekst in zekere zin zijn authenticiteit verlenen.

Het resultaat van Sebalds herinneringsproject is dat hij verloren of vergeten levens reconstrueert door ze te archiveren. Je kunt je afvragen wat de meerwaarde van een dergelijk project is boven dat van pure documentatie. Sebalds hybride vorm doet echter een beroep op ons inlevingsvermogen en maakt authentiek historisch materiaal toegankelijk voor een breed publiek. Daarbij stelt hij voor zichzelf een aantal strikte spelregels op. Een ervan is de al genoemde morele betrokkenheid van de auteur die er toe leidt dat hij de verteller enerzijds als een soort stille getuige laat optreden, terwijl hij anderzijds de verbeeldingskracht van de schrijver aanwendt om de verhalen van de slachtoffers/immigranten, die zij zelf vanwege de traumatische inhoud niet op schrift kunnen stellen, vorm te geven. Het gaat hierbij om het zwijgend getuige-zijn, waarbij de getuige een strikte afstand in acht neemt. Alleen als aan deze voorwaarden is voldaan, kan Sebalds ethisch herinneringsproject een rustplaats voor de verhalen van de slachtoffers worden.

Een dergelijk ambitieus literair programma is niet helemaal probleemloos. Critici van Sebald storen zich bijvoorbeeld aan zijn morele eisen en bekritisieren het niet-literaire normatieve principe van zijn werk. Een ander punt van kritiek is dat Sebald zich, ondanks alles, het lijden van de Joden zou toe-eigenen om zichzelf als de 'goede Duitser' te positioneren. Maar aan de andere kant valt moeilijk te ontkennen dat Sebald met deze uiterst creatieve en innovatieve combinatie van realiteit en fictie, esthetiek en ethiek vooruitliep op een ontwikkeling binnen de kunst. Op dit moment is 'kunst in zoverre kunst als ze ook niet-kunst, iets anders dan kunst is,' zei Jacques Rancière ooit in zijn essay 'De esthetische revolutie en haar consequenties. Scenario's van autonomie en heteronomie'. Een uitspraak waarin Sebalds opvatting is vervat dat de grenzen tussen fictie en document, tussen poëzie en getuigenis op een creatieve manier kunnen worden opgeheven.

**Anna Seidl** is werkzaam als universitair docent bij de opleiding Duitslandstudies aan de Universiteit van Amsterdam. Eerder was zij als eerste soliste verbonden aan Het Nationaal Ballet. Zij promoveerde in 2012 op een proefschrift over W.G. Sebald met de titel *Unterwegs zu W.G. Sebald: eine Raumpoesie*. Haar onderzoek concentreert zich op het werk van Sebald en het danstheater van Pina Bausch.

---

### Literatuur

Sigrid Löffler, 'Melancholie ist eine Form des Widerstands', in *Text und Kritik* 158 (2003), 103-111.

Jacques Rancière, 'De esthetische revolutie en haar consequenties. Scenario's van autonomie en heteronomie', in *De Witte Raaf*, 105 (2003) 5.

W.G. Sebald, *Campo Santo*. Carl Hanser Verlag, München 2003. *Campo Santo*, vertaald door Ria van Hengel. De Bezige Bij, Amsterdam 2003.

\_\_\_\_\_, *Luftkrieg und Literatur*. Hanser, München 1999. *De natuurlijke historie van de verwoesting*, vertaald door Ria van Hengel. De Bezige Bij, Amsterdam 2004.

\_\_\_\_\_, *Die Ausgewanderten*. Eichborn, Frankfurt am Main 2008 [1992]. *De emigrés*, vertaald door Ria van Hengel. De Bezige Bij, Amsterdam 2005.

\_\_\_\_\_, *Austerlitz*. Hanser, München, 2001. *Austerlitz*, vertaald door Ria van Hengel. De Bezige Bij, Amsterdam 2003.

\* Via de link <https://www.athenaeum.nl/zoek/?b=&q=sebald> bestelt u deze boeken rechtstreeks bij Athenaeum Boekhandel.