

Auf einen grünen Zweig kommen.
Odysseus, de wandelende jood en *the green,*
green grass of home

Jan Ceuppens

“As es wèt van hie” (Spalbeeks gezegde)¹

1 Gracchus

“Niemand zal lezen wat ik hier schrijf”.² Dat schrijft Franz Kafka in december 1916, in een kleine woonst ergens achter het slot van Praag, en of het een angst is of veeleer een hoop, is niet zeker. Betekent gelezen worden een bevrijding? Misschien veronderstelt werkelijk lezen wat iemand geschreven heeft, een soort gemeenschap, een volledige transparantie die een terugkeer inhoudt naar de oorsprong van het geschreven woord — een identiteit van schrijver en lezer. Maar je zou ook precies het tegenovergestelde kunnen aannemen: elke nieuwe lectuur bevrijdt de tekst uit het keurslijf waar eerdere lezers en ook de auteur zelf hem in gedwongen hebben. Zo gezien kan je nooit lezen wat iemand geschreven heeft. Eerlijkheidshalve weze vermeld dat de geciteerde zin — “niemand zal lezen wat ik hier schrijf” — door Kafka in de mond van een van zijn figuren gelegd wordt, een figuur die zo’n zestig jaar later een leitmotiv zal worden in het werk van een

¹Over de herkomst van deze door DJ gebezigde zegswijze heb ik geen verdere informatie. Ze bevat, zo lijkt het me, niet alleen een kritische kijk op onrealistische hypothesen, maar ook een volkse interpretatie van het doel waar de protagonisten van mijn bijdrage naar streven, een doel dat ver weg is, maar ver van waar?

²Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*. Ed. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer 1993, p. 378.

erg nauwkeurige lezer van Kafka: W.G. Sebald. Alvorens die recyclage nader te bekijken, wil ik de figuur waarover het gaat langs een omweg benaderen, met een fabel:

De fabel van de vliegende Hollander kennen jullie beslist. Het is de geschiedenis van het verdoemde schip dat nooit de haven kan binnenvaren en nu al sinds onheuglijke tijden op zee rondzwalpt. Komt het een ander vaartuig tegen, dan komen enkele leden van de angst-aan jagende bemanning in een bootje aanvaren met het verzoek een pakje brieven alstublieft mee te nemen. Die brieven moet je aan de mast vastspijkeren, anders overkomt het schip een ongeluk, vooral als er geen bijbel aan boord is of geen hoefijzer aan de fokkenmast bevestigd is. De brieven zijn altijd aan mensen geadresseerd die je helemaal niet kent, of die allang overleden zijn, zodat bijwijlen de achterkleinzoon een liefdesbrief in ontvangst neemt die aan zijn overgrootmoeder gericht was, die al meer dan honderd jaar in haar graf ligt. Dat houten spook, dat gruwelijke schip is vernoemd naar zijn kapitein, een Hollander die ooit bij alle duivels had gezworen, dat hij om een of ander voorgebergte, waarvan de naam mij ontschiet, heen zou varen, ondanks de hevige storm die net woedde, al moest hij tot de dag des oordeels zeilen. De duivel heeft hem bij zijn woord genomen, hij moet tot de dag des oordeels over de zee dwalen, tenzij hij door de trouw van een vrouw wordt verlost. De duivel, dom als hij is, gelooft niet dat een vrouw trouw kan zijn, en gaf de verdoemde kapitein vandaar verlof om een keer om de zeven jaar aan land te gaan en te trouwen om bij die gelegenheid zijn verlossing te vinden. Arme Hollander! Hij is vaak blij genoeg van het huwelijk zelf weer verlost te zijn en de vrouw die hem verlostte weer kwijt te raken, en hij begeeft zich dus weer aan boord³.

De beide laatste zinnen brengen ons opnieuw met beide voeten op de grond. Het ontnuchterende sarcasme in de slotzinnen van deze parafraze van de *Vliegende Hollander* is kenmerkend voor Heinrich Heine, bij Kafka zullen we tevergeefs naar dit soort gemene uithalen zoeken. Toch is Heines weergave van de legende meer dan waarschijnlijk een belangrijke inspiratiebron geweest voor Kafka. Als we in Kafka de auteur zien die de paradoxale plaats van de moderne mens

³Heinrich Heine: 'Memoiren des Herrn von Schnabelewopski'. In: *Werke und Briefe* 4. Berlin: Aufbau 1972. Mijn vertaling, JC.

het meest pregnant heeft weergegeven, dan is het bijna vanzelfsprekend dat hij vroeg of laat bij dit verhaal moest uitkomen. Er is natuurlijk ook de opvallende klemtoon die Heine legt op de communicatie van de scheepsbemanning met de buitenwereld, een soort verhinderd gesprek zoals er bij Kafka voortdurend voorkomen en waarvan de meest expliciete versie wellicht de *Die kaiserliche Botschaft* is, waarin een intussen overleden Chinese keizer een boodschap uitgestuurd heeft die zijn koerier echter nooit zal kunnen bestellen, en waarvan de bestemming, de gewone onderdaan, alleen kan dromen dat hij hem eindelijk ontvangt. Maar die onmogelijkheid tot communiceren is bij Heine ingebed in een groter verhaal rond een figuur die als archetype van de moderne mens beschouwd kan worden: de eeuwig ronddolende zeevaarder, gevangen op het water tussen zijn haven van herkomst en zijn mogelijke haven van bestemming, tussen een 'niet meer' en een 'nog niet'. Het onvermogen ergens thuis te horen, of zoals Georg Lukacs het noemde: de *transzendente Obdachlosigkeit* van de mens sinds de Aufklärung⁴, vindt in deze legende zijn uitdrukking. De mogelijkheid van een verlossing door de liefde van een vrouw is niet in alle versies van deze legende terug te vinden, maar als we ze abstracter herformuleren als een vorm van volmaakte gemeenschap, past ook dit beeld in die moderne mythe. De Vliegende Hollander kan daarnaast gezien worden als een dubbelganger van die andere mythische figuur: de figuur van de wandelende jood Ahasverus die is veroordeeld om tot het eind van zijn dagen rusteloos rond te zwerven. Daarmee bevinden we ons echter meteen in de onzalige geschiedenis van de relaties tussen christendom en jodendom, een verhaal van antisemitisme en zionisme, waarmee zowel de gedoopte jood Heinrich Heine als de gesecculariseerde Praagse 'Westjude' Franz Kafka moest afrekenen.

De Vliegende Hollander is zonder twijfel een van de bronnen geweest voor Kafka's raadselachtige jager Gracchus over wie het hier zal gaan. Diens verhaal is, in tegenstelling tot wat de editie van Max Brod ons wil doen geloven, geen samenhangende tekst. Tussen december 1916 en april 1917 schreef Kafka vier ontwerpen van een verhaal met als protagonist de ongelukkige jager, die in een onheuglijk verleden tijdens de jacht van een rots te pletter stortte, maar zijn laatste rustplaats niet kan bereiken omdat de schuit die hem daarheen moet brengen, hopeloos verdwaald is. Kafka schreef de teksten in een piepkleine woning die zijn zuster Ottla had gehuurd in het Gouden Straatje aan de Hradschin, het Praagse stadsslot. Daar bevindt hij zich voor het eerst in een ideale schrijfsitua-

⁴Georg Lukacs: *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand, 1982, p. 47.

tie zoals die hem altijd had voorgestaan: in volmaakte rust, bevrijd van de sociale controle van zijn ouders, geïsoleerd van de buitenwereld. Het dilemma 'schrijven of leven' dat Kafka nooit heeft losgelaten, maar dat hij ook nooit heeft opgelost, kreeg hier plots een nieuwe dimensie, die in *Der Jäger Gracchus* ongetwijfeld ook een rol speelt.

Er bestaat een soort voorstudie van het verhaal, een korte tekst met de titel *Auf dem Dachboden*⁵. Hier heet de jager nog niet Gracchus, en ook de referentie aan de *Vliegende Hollander* ontbreekt nog. De korte tekst vertelt hoe een groepje kinderen op zolder tussen de rommel "van een hele eeuw", zoals de tekst het zegt, een vreemde man met een militair lijkend uniform en een enigszins angstaanjagend uiterlijk ontdekt. Een van de kinderen, Hans, de zoon van een advocaat, weet zijn aanvankelijke angst echter toch te overwinnen en durft de stoffige vreemdeling te benaderen; die stelt zich voor als Hans Schlag, jager uit Baden, meer bepaald uit "Kößgarten am Neckar" (een plaats die overigens niet bestaat). Zijn beroep en afkomst bestempelt hij echter als "alte Geschichten", en daarmee eindigt dit fragment. Een ondode op zolder: een thema dat uit een gothic novel zou kunnen komen, maar dat Kafka blijkbaar toch niet geheel bevredigde als achtergrond voor wat hij wilde zeggen. In het schoolschriftje dat hij voor deze poging gebruikte, volgen nu verschillende schetsen voor zijn nooit afgewerkte enige toneelstuk *Der Gruftwächter*, waarin de doden de bewaker van een vorstelijke grafkelder niet tot rust laten komen. Pas in een volgende schriftje, het zogenaamde *Oktavheft A*, duikt het titelloze verhaal op dat Max Brod later onder de titel *Der Jäger Gracchus* zou opnemen in zijn editie. Hier komt de jager met een schuit in het plaatsje Riva aan. De lezer verneemt echter niet meteen wat hier gebeurt. De tekst opent met een uitvoerige beschrijving van de bedrijvigheid langs de kade, waarna een vreemde stoet de schuit verlaat: twee mannen dragen een berrie met daarop, onder een gebloemd doek, blijkbaar een mens. Nadat de stoet in een groot huis is binnengegaan, wordt de berrie in een soort dodenkamer opgesteld en het doek omgeslagen, zodat de schijnbaar dode man zichtbaar wordt. Er ontspint zich een gesprek tussen de heer des huizes, die zich als Salvatore, de burgemeester van Riva voorstelt, en de dode jager, die nu zijn verhaal kwijt kan: vele jaren geleden is hij in het Zwarte Woud van een rots gestort toen hij een gems achterna zat. Maar helemaal dood is hij toch niet, want de dodenschuit die hem naar de overkant moest brengen, geraakte van koers en is nu gedoemd op de aardse wateren te blijven ronddolen. Het motief

⁵In wat volgt geciteerd naar Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*. Ed. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: Fischer 1993, p. 272-276.

van de foute koers en het ronddolende schip verwijzen ongetwijfeld naar de Vliegende Hollander. Maar het verhaal is sterk overgedetermineerd, ook de antieke voorstelling van de veerboot over de Hades was zonder twijfel ook een inspiratiebron, en bijbelse motieven vormen een verdere betekenislaag. Zo wordt de burgemeester van Riva van de komst van de jager op de hoogte gebracht door een duif, een verwijzing naar de ark van Noach, die een duif uitstuurde om na de zondvloed naar vast land te gaan zoeken. De burgemeester heeft bovendien de veelzeggende naam Salvatore en stelt Gracchus de alles beslissende vraag: "U bent dus deelachtig aan het hiernamaals?" Die vraag naar het Jenseits beantwoordt de jager met een op het eerste gezicht weinig originele metafoor: hij bevindt zich op een oneindig brede, open trap, "nu eens boven, dan weer beneden, altijd in beweging."

Op de volgende pagina's van hetzelfde *Oktavheft B* volgen nog enkele aanzetten tot een Gracchusverhaal, waarvan de langste, die Max Brod gewoon aan de eerdere versie heeft geplakt, wel de meest opmerkelijke perspectiefwisseling brengt en de jager laat schrijven: "Niemand wird lesen, was ich hier schreiben". Die zin had Kafka, zoals ik hierboven al suggereerde, over zichzelf kunnen uiten. Dat het verhaal autobiografische aspecten vertoont, wordt in de secundaire literatuur algemeen aanvaard, als is natuurlijk de vraag wat 'autobiografisch' precies kan betekenen bij een auteur die leven en schrijven als elkaar uitsluitende alternatieven zag. Wat vaststaat, is dat de naam van de jager, Gracchus, een verwijzing is naar de naam Kafka. Kafka heeft zijn eigen naam wel vaker op versleutelde manieren in zijn teksten laten verschijnen: in de afkorting K. voor de helden van zijn romans, in het bijrijm bij Gregor Samsa, de protagonist van *Die Verwandlung*, en via allerlei substituties in de naam Georg Bendemann, de ongelukkige zoon uit *Das Urteil*; die laatste naam heeft Kafka trouwens zelf uitgelegd in zijn dagboek en in een brief aan zijn verloofde Felice Bauer. Maar ook Gracchus is zo'n raadseltje: het Italiaanse 'gracchio' betekent kauw, dat is een kraaiachtige vogel die in het Tsjechisch 'kavka' genoemd wordt. Een verwijzing dus naar Kafka's eigen naam — en tegelijk naar de naam van zijn vader, die de kauw overigens in het logo van zijn firma gebruikte, en daarmee naar de hele familiale achtergrond waaruit Kafka zich eind 1916 langzaam trachtte los te maken. En juist die poging zou wel eens de inzet kunnen zijn van de teksten rond de figuur van de jager Gracchus: een poging om zich te bevrijden van de al te praktische beslommingen, van de bepaling van het eigen leven door anderen, en een poging om zich volledig aan het schrijven te wijden. Maar de prijs voor zo'n stap kon natuurlijk zijn dat Kafka — net als Gracchus — daarmee tot een levende dode werd, niet langer opgenomen in een gemeenschap, volledig aan zichzelf

overgeleverd, zonder de zekerheid dat de literatuur ooit de verlossing kan betekenen die hij ervan verhoopte. Nochtans hoeft een bestaan als levende dode niet noodzakelijk een vreselijk lot te zijn. In de eerder geciteerde beschrijving van de plaats waar Gracchus zich bevindt — een brede, open trap naar het jenseits, die hij voortdurend op en af loopt — heeft Kafka een passage geschraapt, die Brod dan echter weer opgevist heeft in zijn uitgave: “de jager”, zo staat daar te lezen, “is een vlinder geworden”. Hier wordt op zijn minst de mogelijkheid van een regeneratie opengelaten, van een gedaanteverwisseling die het vorige leven als het ware uitwist.

Eén detail verdient hier nog vermelding: het decor van het Gracchus-verhaal is Riva, en daaraan is een gebeurtenis uit Kafka's leven verbonden. Het stadje Riva aan het Gardameer heeft hij tweemaal bezocht: een eerste keer in 1911, samen met Max Brod, een tweede keer in september 1913, toen hij er in het sanatorium van Dr. von Hartungen op kuur ging. Van dat verblijf is weinig meer bekend dan dat Kafka er een relatie had met een Zwitserse uit een christelijke gezin — wat voor de jood Kafka, al was hij dan een geassimileerde west-jood, een transgressie geleden moet hebben. Dat is misschien ook de reden waarom ze elkaar beloofden na hun vertrek uit Riva nooit meer over hun relatie te spreken. Als Kafka in 1916 de plaats van het gebeuren als achtergrond voor zijn on-dodenverhaal gebruikt, bevindt hij zich in een heel andere relatie: die met reeds vermelde Felice Bauer uit Berlijn. Hun verloving was al eens eerder op een zeer pijnlijke manier verbroken — die breuk was een van de aanleidingen voor de roman *Der Prozess* — en deze keer probeerde Kafka definitief uit deze verhouding weg te geraken, die hij als verstikkend aanvoelde, of minstens als een hinderpaal voor zijn schrijven. Opnieuw een poging dus om zich van zijn aardse bindingen te ontdoen — en een soort levende dode te worden.

Dat laatste lijkt misschien vergezocht, aangezien het in het Gracchus-verhaal op het eerste gezicht nergens om een liefdesverhouding gaat. Er zijn echter wel aanwijzingen in die zin: de hoofdfiguur is een jager die bij het najagen van een gems omkwam, de omgeving waarin hij zich op dat moment bevond, wordt als bijzonder aantrekkelijk beschreven, en de schipper van de dodenschuit heeft zich mogelijk juist door de aanblik van dat wonderschone landschap van zijn koers laten brengen. Het is misschien dat soort sporen dat er W.G. Sebald toe gebracht heeft van dit verhaal het centrale motief te maken van zijn eerste prozaboek *Schwindel. Gefühle*. En daarmee was het potentieel van Kafka's tekst nog niet uitgeput, want met een andere functie en veel minder openlijk keert de jager ook in *Die Ausgewanderten* nog eens terug.

2 Kafka in Riva

In zijn literatuurwetenschappelijke essays heeft Sebald het vooral over auteurs die om een of andere reden buitenstaanders waren — door hun geestesziekte, zoals Ernst Herbeck of Robert Walser, door hun ongeneeslijke melancholie, zoals Rousseau of Joseph Roth, of door hun joodse achtergrond, zoals de overlevende van Breendonk en Auschwitz Jean Améry. Of dus zoals Franz Kafka, die Sebald tegelijk als slachtoffer en als visionair van de beschadigingen ziet die de moderne westerse maatschappij aan het individu kan toebrengen. De twee uitvoerigste teksten over Kafka's werk draaien allebei rond diens enigmatische laatste roman, *Das Schloss*. In *Das unentdeckte Land*, een essay dat voor het eerst in 1972 verscheen, analyseert Sebald de doodsmotieven in de roman, waarin de liefde tussen man en vrouw als een soort wederzijdse verminking voorgesteld wordt, de registers van het slot niets anders zijn dan overlijdensregisters, en de landmeter K. zich weliswaar aan gene zijde van het leven bevindt, maar de verlossing van de dood niet mag meemaken. De tussenruimte tussen leven en dood, mens en ding, is ook de inzet van het latere essay *Das Gesetz der Schande*, waarin *Das Schloss* vooral op zijn messianistische motieven onderzocht wordt: de messias komt, zo citeert Sebald Kafka, pas als het al te laat is, hij komt de dag na zijn komst, niet op de laatste, maar wel op de allerlaatste dag. De hoop op verlossing kan nooit ingelost worden, maar zelfs dat inzicht kan de hoop niet uitroeien.

De onmogelijke verlossing uit het vagevuur tussen wat je niet meer bent en wat je nog niet bent is echter ook de inzet van Sebalds eigen literaire teksten, die net als zijn essays een literaire theorie ontvouwen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Sebald hier teruggrijpt naar Kafka. Al in zijn eerste literaire boekpublicatie, het lange gedicht *Nach der Natur*, duiken reminiscenties op aan het laatste hoofdstuk van *Der Verschollene*: het lyrische ik dwaalt door het als een dodenstad beschreven postindustriële Manchester en ziet op een affiche een aankondiging van het grote *Natuurtheater van Oklahoma*, bij Kafka een parodie van de uiteindelijke verlossing van zijn onfortuinlijke held Karl Rossmann.

In *Schwindel.Gefühle*⁶ brengt Sebald twee schrijversbiografieën samen met een beschrijving van een reis van een anonieme verteller door Noord-Italië en zijn terugkeer langs Beieren naar Engeland. De centrale vraag van deze tekst staat al in de beginpagina's van de eerste schrijversbiografie, die van Henri Beyle of Stendhal: "Waaraan gaat een schrijver te gronde?" Vanaf het begin wordt die vraag met de mogelijkheid of onmogelijkheid van de herinnering verbonden:

⁶W.G. Sebald: *Schwindel.Gefühle*. Nördlingen: Greno 1990.

Beyle moet tot zijn ontgoocheling vaststellen dat zijn herinnering hem bedriegt, dat ze door latere beelden wordt vervormd, of dat het te herinneren object geen plaats vindt in zijn verhaal — tenminste tot hij zijn eerste meesterwerk *De l'amour* schrijft, waarin hij de effecten van de liefde als een artistiek proces beschrijft. Het is letterlijk een sublimatie die in de mijnen van Salzburg voltrokken wordt aan boomstammen, die daarna met blinkende diamant versierd lijken. De winst van de sublimatie staat echter in contrast met een fictieve passage die Sebald in Stendhals memoires binnensmokkelt: Stendhal maakt met zijn begeleidster, Madame Ghérardi, een boottochtje op het Gardameer, waar ze samen een moment van zwijgend geluk in totale stilte beleven. Als ze echter in Riva weer aan land willen gaan, worden ze er getuige van hoe twee mannen een draagberrie met daarop onder een gebloemd doek een derde, schijnbaar dode man van een schuit dragen. Tegenover de sublimatie in de mijnen van Salzburg staat hier, om in een Freudiaans jargon te blijven, een incorporatie, want het beeld van de dode op de berrie laat de beide toeschouwers niet meer los — en voor de lezer is het de eerste aankondiging van de aanwezigheid van Kafka's jager Gracchus in Sebalds tekst. Ze wordt bevestigd in het tweede verhaal van *Schwindel. Gefühle, All'estero*, waarin de verteller, toch al geteisterd door depressies en aanvallen van duizeligheid, op een dooltocht door Verona in een bijzonder sjofele pizzeria belandt, die door een zekere Carlo Cadavero (!) uitgebaat wordt. Als hij Verona zeven jaar later opnieuw bezoekt, wordt hij er getuige van hoe een man op een draagberrie uit diezelfde pizzeria wordt buitengedragen, alleen bedekt met een gebloemd doek dat op de tafelspreien lijkt die in het restaurantje lagen. De passage wordt in dit verhaal weliswaar ingebed in een soort detectiveverhaal: de verteller wordt haast slachtoffer van een extreem-rechtse groepering die het op onder meer op homoseksuele mannen heeft afgezien. De eenzaam rondwandende verteller wordt door hen als homo beschouwd, en die ervaring draagt bij tot zijn algemene paranoia, en die van de lezer. Maar de herhaling van zijn reis en het opduiken van de Gracchus-figuur geven het verhaal ook een verdere theoretische draagwijdte: herinnering wordt opnieuw als iets bedreigends voorgesteld, of juist: als iets dat nooit volledig geïntegreerd kan worden, onverhoopt opduikt en telkens weer een soort schokgevoel veroorzaakt.

Het derde verhaal in *Schwindel. Gefühle* draagt de titel *Dr. K.s Badereise nach Riva (Dr. K. gaat kuren in Riva)*. Het gaat hier om de hoger gerefereerde episode uit Kafka's leven, zijn verblijf in het sanatorium van Dr. von Hartungen in Riva del Garda. Rond de spaarzame dagboek aantekeningen en opmerkingen in brieven over deze tijd weeft Sebald een net van intertextuele verbanden waarin zijn eigen aandeel, Kafka's bijdragen en citaten van anderen opnieuw bijna onont-

warbaar verbonden zijn. Hier blijkt ook dat de reis die Kafka onderneemt, precies de reis is die de verteller van het voorafgaande gemaakt had: na een korte passage in Wenen, reist Kafka in 1913 via Venetië naar Riva — het einddoel dat de verteller zelf nooit bereikt had, misschien wel uit angst voor identificatie met Kafka. Diens eigen geschiedenis, de korte romance met de Zwitserse 'zeemeermin', haar vertrek met de boot en de daarop volgende zelfmoord van een door Kafka erg gewaardeerde gast in het sanatorium, dat alles neemt in de reconstructie door Sebald echter een wending die een nieuw licht werpt op de voorgaande secties van het boek en tegelijk op de Gracchus-figuur zelf. Zoals hoger gesuggereerd, gaat het ook hier om liefde, maar juister: Gracchus, of ook Kafka zelf, is op de dool om "boete te doen voor een verlangen naar liefde".⁷ Die liefde blijft een raadsel, bij Kafka en bij Sebald, ook in die andere tekst waarin de beide auteurs elkaar ontmoeten.

3 Cosmo & Ambros

Het onvermogen om thuis te komen is logischerwijze ook het hoofdthema van een boek dat *Die Ausgewanderten* heet, het tweede prozaboek van W.G. Sebald uit 1992.⁸ De vier lange verhalen waaruit het boek bestaat, vertellen over mensen die voorgoed geëmigreerd zijn, niet alleen uit hun land van herkomst, maar in zekere mate uit het leven.⁹ Het derde verhaal, *Ambros Adelwarth*, is geïnspireerd door de biografie van een grootoom van W.G. Sebald, maar introduceert via allerlei toespelingen ook twee grote reizigers uit de westerse beschavingsgeschiedenis: Odysseus en Abraham. Over Ambros Adelwarth vernemen we van de — zoals steeds bij Sebald anonieme — verteller dat hij op jonge leeftijd zijn Zuid-Beierse geboortedorp Gopprechts heeft verlaten om via tussenstops in Montreux en Japan als butler aan de slag te gaan bij de steenrijke familie Solomon op Long Island, tot hij op rust is gegaan in Mamaroneck en zichzelf ten slotte heeft laten opnemen in de psychiatrische instelling Samaria in Ithaca, NY. Het lijkt een cynische parodie op de reis van Odysseus: terwijl die, verrijkt door

⁷W.G. Sebald: *Duizelingen*. Vert. Ria Van Hengel. Amsterdam: De Bezige Bij 2008, p. 133.

⁸In het volgende citeer ik uit de "Erfolgsausgabe": W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Eichborn ²1993.

⁹Sven Meyer stelt dat Sebald de term 'auswandern' hier gebruikt zoals in het tweede van de hoger vermelde essays over Kafka: daar betekent uitwijken wel degelijk het leven achter zich laten. Sven Meyer: 'Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald'. In: *Text+Kritik* 158 (2003), p. 78. De émigrés over wie Sebalds verhalen het hebben, bevinden zich in een soort tussenrijk tussen leven en dood. Ze zitten dus in hetzelfde schuitje als Gracchus.

de herinneringen aan zijn vele avonturen, als volleerd en volwassen man terugkeert naar de plek waar hij thuishoort, brengt Ambros' levensweg hem te lang en laatste naar een 'thuis' dat een gekkenhuis blijkt te zijn, en waar hij vooral hoopt verlost te worden van de herinneringen die hem kwellen. Wat die dan precies zijn, komt de lezer maar mondjesmaat te weten. In ieder geval heeft Ambros geen joodse wortels zoals de andere protagonisten in *Die Ausgewanderten*. Van een ver familielid krijgen we wel te horen dat Ambros 'van de andere partij was', en uit wat volgt, kunnen we reconstrueren dat hij de minnaar was van Cosmo Solomon, de zoon van de bankiersfamilie, een eenzaat met wie hij in 1913 een grand tour door Europa en het Midden-Oosten heeft ondernomen. Sebalds verteller weet de hand te leggen op het dagboek waarin Ambros het relaas doet van die reis, die via Istanboel naar Jeruzalem leidt. Voor de jood Cosmo en zijn vriend Ambros had Jeruzalem het Ithaca kunnen zijn waar ze eigenlijk thuishoren, maar zoals zo vele van Sebalds landschappen is ook de heilige stad een oord van dood en verval: overal ligt vuil, slachtafval, uitwerpselen; nergens is een teken te zien van enige activiteit. Tegenover dat desolate beeld staat de schijnbaar eindeloze reeks kerken, synagogen en liefdadigheidsinstellingen die in het dagboek allemaal opgelijst worden. De litanie brengt echter weinig troost en mondt uit in een aantal overwegingen van Ambros over geheugen en herinnering die bepaald niet positief klinken. Ze geven mogelijk aan waarom Ambros zichzelf aan het eind van zijn leven in het sanatorium van Ithaca aan een pijnlijke shocktherapie heeft onderworpen om zijn geheugen te wissen.

Toch is er een aantal pagina's eerder ook een meer hoopvol beeld terug te vinden in Ambros' dagboek, als Cosmo en Ambros zich in Istanboel bevinden. De stad maakt op Ambros een erg dubbelzinnige, maar daardoor juist échte indruk, zoals blijkt uit de uitvoerige beschrijvingen die hij ervan geeft, bijvoorbeeld hier:

Niemand, schrijft hij, zou zich zo'n stad kunnen voorstellen. Zoveel bouwwerken, zoveel verschillende soorten groen. De kronen van pijnbomen hoog in de lucht. Acacia's, kurkeiken, sycomoren, eucalyptus, jenever, laurier, ware boomparadijzen en oases van schaduw en wouden met ruisende beekjes en bronnen, elke wandeling vol verrassingen, ja zelfs verschrikkingen. Taferelen wisselen elkaar af alsof je naar opeenvolgende scènes in een toneelstuk zit te kijken. Een straat met huizen ter grootte van paleizen eindigt in een ravijn. Je bezoekt een schouwburg en komt langs een deur van de foyer in een bos terecht; een andere keer sla je een duister, steeds nauwer wordend steegje in, je vreest al dat je gevangen zit, zet een laatste,

wanhopige stap om de hoek, en onverhoeds kijk je vanaf een soort kansel uit over een adembenemend weids panorama. Je loopt gedurende een eeuwigheid een kale heuvel omhoog en vindt jezelf terug in een schaduwrijke vallei, je gaat door de toegangspoort van een huis en staat op straat, je laat je drijven in de bazaar en bent plots omgeven door grafzerken. Want net als de dood zelf liggen de begraafplaatsen van Constantinopel midden in het leven. Voor eenieder die heengegaan is, zeggen ze, wordt een cipres geplant. In het dichte takwerk nestelen Turkse tortels¹⁰.

Natuur en mens, leven en dood lijken hier een in een symbiose te leven, het lijkt haast een illustratie van Dantes *media in vita*. Het groen van de bomen en struiken kan ook in verband gebracht worden met die onvertaalbare Duitse uitdrukking, die een van de verre verwanten van de verteller gebruikt: "Wir sind ja damals auf keinen Grünen Zweig gekommen"¹¹ — 'niet op een groene tak komen' betekent zoveel als 'geen voet aan de grond krijgen', 'niet uit de schulden geraken', maar ook 'het geluk niet vinden'. Bijna lijkt het alsof Cosmo en Ambros in Istanboel dan toch die groene tak gevonden hebben, hoe angstaanjagend hun nieuwe omgeving soms ook mag zijn. En dan duikt er plots een beeld op dat nog eens een ander licht werpt op de twee protagonisten:

We klimmen op het dak en zien boven onze hoofden een bewegend baldakijn met een zwartwit patroon, zover het oog reikt. Het zijn ooievaars, ontelbaar, op hun trek richting zuiden. De volgende voormiddag spreken we er nog van in een koffiehuis aan de oever van de Hoorn. We zitten op een open galerij uitgestald als twee heiligen¹².

De verwijzing naar de twee heiligen lijkt gratuit, maar is dat niet als je beseft dat ook de naam Cosmo een allusie bevat op een heilige:¹³ de heilige Cosmas. Net als zijn broer, de heilige Damianus, was hij geneesheer; samen genazen ze kosteloos zieke mensen en dieren. Ook Cosmo en Ambros gedragen zich voor de buitenwereld als broers: in het register van hun hotel in Istanboel meldt Cosmo hen aan als "les frères Solomon, en route pour la Chine".¹⁴ De verteller heeft

¹⁰W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*, p. 192-193. Mijn vertaling, JC.

¹¹ibid., p. 117.

¹²ibid., p. 197.

¹³Dit verband zou ik zonder de grondige kennis van DJ over heiligen en zijn heldere inzicht in Sebalds tekst niet gezien hebben. Ook daarvoor mijn dank!

¹⁴W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*, p. 191.

van zij verwanten een foto gekregen waarop Ambros in oriëntaalse klederdracht poseert, wat mogelijk ook een verwijzing is naar de gebruikelijke voorstellingen van Cosmas en Damianus. Dat deze heiligen ook martelaren zijn — pas nadat geen andere executiemethode resultaat opleverde, werden ze volgens de meest gangbare legende onthoofd —, is niet meteen een associatie die bij Sebald een rol speelt; veeleer lijkt hun faam als 'ziele-apothekers' met het kortstondige geluk van Cosmo en Ambros verbonden te zijn.¹⁵ Even lijken ze zelfs het doel van hun verlangen te bereiken als ze een boottochtje langs de Bosporus maken, maar net hier duikt opnieuw de schaduw van de 'unheimliche' jager Gracchus op, zij het in erg verborgen citaatflarden:

In de diepe valleien hingen takken tot vlak boven het snel ronddraaiende water. Wij gleden eronderdoor, en met enkele slagen van de roeispanten liepen we een door stille gebouwen omgeven haven binnen. Twee mannen zaten op de kaai met teerlingen te spelen. Verder nergens een sterveling te bespeuren. We traden door de poort van de kleine moskee. In het schemerduister binnen zat in een nis een jongeman de Koran te bestuderen. Zijn oogleden waren neergeslagen, zijn lippen mompelden stil. Met zijn bovenlichaam wiegde hij lichtjes naar voren en naar achteren. In het midden van de hal deed een landgenoot zijn middagsgebed. Keer op keer raakte hij met zijn voorhoofd de vloer aan. Daarna bleef hij een eeuwigheid, zo leek het me toch, in voorovergebogen houding zitten. Zijn voetzolen glansden in de uitlopers van het licht dat door de poort binnenviel. Ten slotte stond hij op, maar vooraf wierp hij nog een schuwe blik naar rechts en naar links over zijn schouder — om zijn beschermengelen te groeten, zei Cosmo, die achter hem staan. We draaiden ons om en kwamen van het halfduister van de moskee in het zandwitte licht van het havenplein terecht. We staken het plein over, allebei met de hand voor de verblinde ogen, zoals wandelaars in de woestijn. Voor ons uit waggelde een grijze duif ter grootte van een volgroeide haan en wees de weg naar een steegje, waar we een ongeveer twaalf jaar oude derwisj aantroffen¹⁶.

De joodse, de christelijke en de islamitische culturen zijn in dit beeld helemaal verstrengeld. De mannen die aan de kaai met teerlingen zitten te spelen — een

¹⁵De details over Cosmas en Damianus ontleen ik aan Engelbert Kirschbaum (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Vol. 3. Freiburg i. Breisgau: Herder 1976, pp. 344-352.

¹⁶W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*, p. 198-99.

verwijzing naar het toeval, dat zowel bij Kafka als in *Ambros Adelwarth* steeds weer gethematiseerd wordt —, en de enorme duif zijn, zoals al aangegeven, letterlijke citaten uit *Der Jäger Gracchus*. Terwijl in Kafka's verhaal een duif de komst van de jager aankondigt bij de burgemeester van Riva met de veelzeggende naam Salvatore, worden Cosmo en Ambros naar de jonge derwisj geleid. Ergens tussen leven en dood lijken ze door de confrontatie met de jongen, die als een buitengewone schoonheid beschreven wordt, toch zoiets als een geluksmoment te beleven. Cosmo besluit de derwisj, die geen woord met hen wisselt, op foto te laten vastleggen. Daardoor wordt die weliswaar meteen een herinnering, en toch schuilt er een moment van vervulling in. Misschien hebben Cosmo en Ambros hier, op een plaats die nochtans zowel de eindeloze voettocht door de woestijn als de eindeloze boottocht van Gracchus evoceert, toch voor heel even iets als een thuis gevonden.

Die heimat duikt opnieuw op in het laatste deel van *Die Ausgewanderten*, Max Aurach. De verteller heeft het over de modieuze sentimentele schlagers die in Liston's Music Hall in Manchester gespeeld worden: "The old home town looks the same as I step down from the train, zo begon de favoriet van het winterseizoen 1966/67. And there to greet me are my Mama and Papa."¹⁷ Een citaat uit een liedje dat achtereenvolgens door onder meer Johnny Darrell, Porter Wagoner, Jerry Lee Lewis en Bobby Bare opgenomen is en eind 1966 door Tom Jones wereldberoemd werd gemaakt: *The Green, Green Grass of Home*. Maar het is allesbehalve een ondubbelzinnige lofzang van de verteller op zijn roots. Zijn terugkeer naar zijn geboortedorp is een droom, in werkelijkheid zit hij in een gevangenis de uitvoering van zijn doodvonnis af te wachten. Niettemin blijft het beeld van het groene gras leven: na zijn dood zal de verteller in de schaduw van de oude eik onder de groene zoden liggen. Bijna lijkt het alsof de songtekst (van ene Claude 'Curly' Putman, ook auteur van Tammy Wynette's *D-I-V-O-R-C-E*) de mogelijkheid van een regeneratie suggereert: je wordt weer het gras waaruit je ooit voortgekomen bent. Of minder positief, en ook erg veralgemenend geformuleerd: onze uiteindelijke thuis is het graf. Dat is ook de transformatie die onderhuids in Sebalds *Die Ausgewanderten* aanwezig is: het levende groen van de bomen wordt hout voor een grafkist. Maar later ook het hout dat in een houtskoolspotlood en in papier verwerkt is.

Met die schrijfmateriaal zijn we bij een laatste transformatie die in Sebalds tekst een rol speelt. Ze brengt ons opnieuw bij de 'groene twijg' brengt en misschien bij de mogelijkheid van thuiskomst. Als de twijg dood is, bestaat er nog

¹⁷W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*, p. 351.

een kans om hem te redden: in kunst. In *Max Aurach* brengt de verteller een bezoek aan de saline van Bad Kissingen, de plaats waar hij net de verwaarloosde joodse begraafplaats bezocht heeft. In die saline stroomt permanent water over takkenbossen, waarop zich na verloop van tijd zout afzet. De takken beginnen te glinsterend als waren het kunstwerken, zoals de verteller zelf het beschrijft: "Nachahmungen gewissermaßen und Aufhebungen der Natur."¹⁸ Het woord "Aufhebung" is hier onvertaalbaar, want het kan even goed 'opheffing, vernietiging' betekenen als 'bewaring'. Is dat wat kunst vermag? De volledige betekenis van deze passage openbaart zich echter pas als we de intertextuele allusie erin vatten. Het is een verwijzing naar dezelfde tekst die we hoger al in verband brachten met Sebalds *Schwindel. Gefühle*: de openingsparagraaf van Stendhals lange essay *De l'amour, Le rameau de Salzbourg*. Wat verloren lijkt, kan uiteindelijk worden gered: door de kunst en door de liefde. Het is geen groene tak meer, maar een van diamant. En dat is misschien de troostrijke gedachte die Sebald, en misschien ook Kafka, in hun soms zo troosteloos aandoende, maar schitterende teksten verborgen hebben.

¹⁸ibid., p. 344.