



Eelco Runia

De onteigening van het verleden

In dit artikel zal Eelco Runia aan de hand van onder andere de denkbeelden van Heinrich von Kleist een theoretische interpretatie geven van ons geheugen. Vervolgens kijkt Runia met behulp van deze geheugentheorie op een verrassende wijze naar het verleden.

‘In Wahrheit gehört die Geschichte nicht uns, sondern wir gehören ihr.’¹

In 1806 schreef de Duitse schrijver Heinrich von Kleist een amusant essaytje over hoe je ingrediënten moet vinden voor een pleidooi, een speech of een lezing. Kleists stuk heeft de vorm van een brief aan een vriend en heet ‘Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden’ – ‘Over het gaandeweg tot stand komen van de gedachten bij het spreken’, of, iets minder professoraal, ‘hoe we beginnen te denken zodra we beginnen te praten’. Het advies dat Kleist zijn vriend geeft is simpel: in plaats van bij jezelf te rade te gaan en de uithoeken van je hersenen af te zoeken naar wat je voor je tekst zou kunnen gebruiken, kun je beter aan iemand vragen of je even tegen hem aan mag praten. Doe je dat dan zul je zien dat de argumenten die je nodig hebt ‘als vanzelf’ opduiken. Kleist, kortom, transformeert Rabelais’ uitspraak ‘l’appétit vient en mangeant’ in ‘l’idée vient en parlant’ – ‘de gedachte komt met de expressie.’

In Kleists contra-intuïtieve advies gaat niet slechts een theorie schuil over wat in de retorica ‘inventio’ heet. Er komt ook, of misschien zelfs in de allereerste plaats, een theorie over het geheugen in tot uiting. Met zijn stelling dat je niet bij jezelf te rade moet gaan neemt Kleist radicaal afstand van de opvatting over het geheugen die ook destijds het meest gangbaar was: de opvatting dat het geheugen een soort voorraadkelder is waar je – als je er de weg een beetje kent – de dingen kunt vinden die er op de schappen liggen. Kleists gedachte dat we voor wat betreft ons geheugen niet voor onze eigen magazijnbediende moeten spelen komt in de buurt van wat hedendaagse psychologen denken dat het geheugen is: een ‘proces’ – een wisselwerking tussen wat het verleden ons gebracht heeft en wat het

1 H.-G.Gadamer, *Wahrheit und Methode* (2 Bde, Tübingen 1990), Bd I, 281.

heden van ons vraagt.

Maar Kleist laat het daar niet bij. Zijn geheugen-‘theorie’ gaat een essentiële stap verder dan die van hedendaagse psychologen en is radicaler dan de modale herinneraar bereid is te aanvaarden. In feite houdt Kleists advies in dat ons geheugen meer bevat dan waar we greep op kunnen krijgen, dat ons geheugen groter is dan onszelf, dat het zelfs zo groot is dat het nogal misleidend is om te spreken van *ons* geheugen. Kleist zegt het niet met zoveel woorden, maar zijn advies impliceert dat het geheugen niet ‘een deel’ van ons is, maar iets waar we ‘deel aan kunnen hebben’. En *of* we inderdaad ‘deel hebben aan het geheugen’ is volgens Kleist niet iets waar we zelf controle over hebben – het is veeleer een soort genade die ons af en toe overvalt. In Kleists denken, kortom, is ons geheugen een *attribuut*, niet van ons, maar van het veld waarin we ons bevinden. In Kleists woorden: ‘Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiss’.²

Als we Kleists theorie transponeren naar het maatschappelijke equivalent van het geheugen – de geschiedenis – dan valt op dat we ook daar geneigd zijn voor onze eigen magazijnbediende te spelen. Je moet misschien even op de ingang geattendeerd worden, maar weet je eenmaal waar je zijn moet, dan kun je in de geschiedenis ‘afdalen’ zoals je in je geheugen afdaalt, en kun je er de dingen van de schappen halen die er opgetast liggen. Kleists gedachte dat wij niet een geheugen bezitten maar dat ons geheugen *ons* bezit, staat haaks op het geloof dat het überhaupt mogelijk is het verleden te ‘bezoeken’. L.P. Hartley heeft het verleden ooit ‘a foreign country’ genoemd³ – en inderdaad: de metafoor van de toerist geeft misschien nog wel beter dan die van de magazijnbediende aan, dat we geneigd zijn te geloven dat het verleden een locatie is die weliswaar pittoresk *net* iets anders is dan het oord waarin we ons leven slijten – het heden – maar waar we toch vrijelijk toegang tot hebben.

De gedachte dat het verleden een soort buitenland is, een buitenland dat we als we daar aanleiding toe zien denken te kunnen bezoeken op de manier waarop we ons geheugen ‘bezoeken’, is niet voorbehouden aan mensen die zich alleen in hun vrije tijd met het vak bezighouden. Integendeel: hij is ook onder professionele historici wijdverbreid. In een ander verband heb ik eens opgemerkt dat de meeste historici een halfhartig geloof dat het verleden bestaat, combineren met een even halfhartig geloof dat het verle-

2 Heinrich von Kleist, ‘Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden’, *Sämtliche Werke und Briefe* (7 Bde, München 1964), Bd 5, 53-58, aldaar 57.

3 L.P.Hartley, *The Go-Between* (London, 1953) 1.

den niet bestaat:⁴ historici beschouwen het verleden als beduidend ‘echter’ dan de woorden waarin het is vervat, maar als minder echt dan de tastbare overblijfselen waarop die woorden zich beroepen. Deze mystificatie van de ontologische status van het verleden is zo oud als het vak zelf en vormt de keerzijde van de professionalisering die de geschiedwetenschap sinds het begin van de 19^{de} eeuw heeft doorgemaakt.

Het geloof dat het verleden een soort buitenland is, berust op twee aannames. De eerste is dat uit de bronnen het verleden ‘spreekt’, de tweede dat ‘uit de historicus de bronnen spreken’. De manier waarop met deze beide aannames wordt omgegaan, markeert het verschil tussen het historische realisme, dat historici vanaf het begin van de 19^{de} eeuw zo veel mans maakte, en het postmodernisme, waarmee zij in het derde kwart van de 20^{ste} eeuw theatraal de hand aan zichzelf sloegen. Een historisch realist tamboereert vooral op wat er allemaal uit de bronnen opwelt en hult zich in nevelen over de manier waarop *hijzelf* in het spel betrokken is - hij etaleert, kortom, de eerste aanname en dissimuleert de tweede. Bij een postmodernist is het precies andersom: een postmodernist concentreert zich op het feit dat de historicus bemiddelt tussen de bronnen en zijn publiek en laat de vraag wat het dan *wel* is dat uit de bronnen oprijst links liggen – hij maakt, met andere woorden, veel werk van de tweede aanname en dissimuleert de eerste.

Maar hoewel ze in kentheoretisch opzicht elkaars tegenpolen zijn, zijn historisch realisme en postmodernisme vanuit ontologisch perspectief twee kanten van één en dezelfde medaille. Dat blijkt misschien het duidelijkst uit hun houding ten opzichte van overblijfselen. Een overblijfsel, en meer in het bijzonder een bron, vormt de interface tussen het verleden en het heden: in het overblijfsel is het verleden daadwerkelijk in het hier-en-nu aanwezig. Historisch realisme en postmodernisme hebben oog voor slechts één helft van dit interface. Historisch realisten doen alsof het overblijfsel een soort ingeblikt verleden is en mystificeren het feit dat het overblijfsel voor honderd procent heden is. Postmodernisten, op hun beurt, doen alsof het verleden niet op een of andere manier in het overblijfsel aanwezig is en mystificeren het feit dat het overblijfsel voor honderd procent verleden is.

Het lijkt een paradox: hoe kan één en hetzelfde ding – in dit geval het overblijfsel – zowel in zijn geheel *heden* als in zijn geheel *verleden* zijn? Van een paradox is echter slechts sprake als verleden en heden gezien worden als grootheden die elkaar uitsluiten. De uitweg uit de ontologische ‘paradox’ begint daarom bij ophouden met doen alsof het verleden het oord, is dat

4 Eelco Runia, ‘Spots of time’, *History and Theory* 45 (2006), 305-16.

we kunnen bezoeken als we even vrijaf hebben van het heden. In plaats van zowel de afwezigheid als de aanwezigheid van het verleden te verdunnen – wat onvermijdelijk gebeurt als je het verleden opvat als een soort ‘buitenland’ – stel ik voor het verleden als *zowel* dramatischer present *als* radicaler absent te zien dan we onder invloed van realisme en postmodernisme zijn gaan geloven. We plegen te zeggen dat we een verleden ‘hebben’, maar in mijn voorstel ‘bezit’ ons verleden ons – het bezit ons op precies dezelfde manier als Kleists geheugen de persoon ‘bezit’ die zich iets herinnert. In mijn perspectief is het verleden aanwezig in het hier-en-nu zoals Kleists geheugen aanwezig is in het ‘veld’ waarin het herinneren zich afspeelt. Zo gezien is het verleden niet een deel van *ons* – een deel dat ontologisch inferior is aan dat waarvan het een deel is, dat wil zeggen: *wijzelf* – maar iets dat onmiskenbaar groter is dan *wijzelf*, een attribuut van het veld waarin wij ons bevinden.

Als attribuut van het veld waarin wij ons bevinden leeft het verleden voort niet *dankzij*, maar *ondanks* de verhalen, films, afbeeldingen, romans, en, recentelijk, canons waarin wij het voortdurend proberen te vangen. In al deze representaties proberen we het verleden tot deel van ons te reduceren – zodat we kunnen zijn wat we zo graag zijn: onze eigen magazijnbediende. Maar al representerend reproduceren we het veld. Elders heb ik de ‘ongerepresenteerde manier waarop het verleden tegenwoordig is in het hier en nu’ *presence* – tegenwoordigheid – genoemd,⁵ en als *presence* is het verleden precies het tegendeel van wat historici denken dat het is. Historici – vooral historici die de klok van het narrativisme hebben horen luiden – denken dat het verleden ‘verdwenen’ is, voorgoed achter ons ligt, maar dat het teruggewonnen kan worden in de verhalen waarmee we ons zo graag omringen. Als ‘tegenwoordigheid’ echter is het verleden de wrede Proustaanse ironie: onverwoestbaar, *unheimlich* dichtbij, en ondanks zijn onverwoestbaarheid en nabijheid onmogelijk te vangen, te bewaren en over te dragen in tot de verbeelding sprekende verhalen.

Hoe we ons een verleden moeten voorstellen dat ‘ons bezit’, is het thema van Roland Barthes’ postume kleine meesterwerk *La chambre claire* – een boek dat tegenwoordig vooral bekend is onder de Engelse titel *Camera Lucida*.⁶ Barthes boek is een respons op de dood van zijn moeder. Het is het verslag van iets wat ieder van ons vroeg of laat doet: proberen de werkelijkheid van ons eigen persoonlijke verleden te heroveren door het te

5 Eelco Runia, ‘Presence’, *History and Theory* 45 (2006) 1-29.

6 (Paris 1980), (vertaald door Richard Howard, New York 1982).

ontfutselen aan de foto's die we in familiealbums of oude schoenendozen aantreffen. In zijn poging de werkelijkheid van zijn moeder terug te vinden in de foto's die hij van haar had, deed Barthes een nogal problematische ontdekking. Hij trof zijn moeder uiteindelijk niet aan in de foto's van haar, zoals hij haar gekend had, maar in een foto van haar zoals hij haar *nooit* gekend had: als kind. Zijn moeder-zoals-zij-werkelijk-was rees per ongeluk op uit een foto die helemaal niet de bedoeling had haar af te beelden zoals-zij-werkelijk-was.

In *Camera Lucida* probeert Barthes op te helderen wat nu precies maakt dat we al dan niet getroffen worden door de werkelijkheid van het verleden zoals die in foto's kan liggen opgeslagen. Om duidelijk te maken hoe het verleden als 'verstekeling' in foto's aanwezig kan zijn, introduceert Barthes twee begrippen: *studium* en *punctum*. Onze halfbewuste ideeën over wat leuke, 'fotogenieke' thema's en vormen zijn vallen onder *studium*. Verantwoorde thematiek en juiste vormgeving kunnen echter doorbroken worden door details, die door de maker over het hoofd gezien zijn. Zo'n detail – 'which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me' – noemt Barthes een *punctum*. Het mooiste voorbeeld dat hij in *Camera Lucida* van een *punctum* geeft, vind ik het zand op de foto van André Kertész waarop (als *studium*) een blinde zigeunerviolist ergens op het Hongaarse platteland staat afgebeeld. Dit zand is volkomen per ongeluk, buiten de intentie van de maker om, op de foto beland: Kertész, een verantwoorde, betekenisvolle, pittoreske foto makend, had het onmogelijk *niet* kunnen fotograferen – in mijn woorden van zonet: al representerend reproduceert hij het veld.

Volgens Barthes is dit de manier waarop het verleden meegesmokkeld wordt in afbeeldingen van het verleden. Uiteraard ontkent ook Barthes niet dat een afbeelding een resultante is van hoe het verleden *gezien* is door degene die de afbeelding maakte, maar hij beklemtoont dat *de werkelijkheid* van het verleden niet aanwezig is in wat de maker van de afbeelding *zag*, maar in wat erin slaagt ongezien 'aan boord' van de afbeelding te komen. Het is daarom ook niet de artistieke begaafdheid, het vakmanschap en het visionaire vermogen van de fotograaf die maken dat het verleden ons raakt, maar het simpele feit van zijn aanwezigheid ter plekke. In de woorden van Barthes: 'The photographer's "second sight" does not consist in "seeing" but in being there'.

Barthes suggereert dat de reden dat hij 'geraakt' werd door de foto waarop zijn moeder nog een kind was, te maken heeft met het feit dat zij zich als volwassene zeer bewust was van hoe ze afgebeeld wilde worden.

In portretfoto's streeft niet alleen de fotograaf naar goede smaak – naar *studium* – maar ook de afgebeelde. Portretfoto's zijn – net als geschiedwerken – het resultaat van een symbiotische samenzwering tussen iemand die afbeeldt en iemand die afgebeeld wil worden, en een van de kenmerken van deze samenzwering is dat het storende, het niet-fotogenieke, het smakeloze buiten de boot gehouden wordt. Als zoektocht naar het pittoreske bewerkstelligt fotografie precies het tegendeel van wat het beoogt: het wil de werkelijkheid 'welsprekend' vastleggen, maar legt hem voorzover dat lukt precies *dan* het zwijgen op. Barthes' moeder is onbereikbaar, en voorgoed verzonken in de dood, in de vorm waarin ze herinnerd wilde worden. Maar ze blijft 'tegenwoordig' voorzover ze er niet om gaf voort te leven of dat zelfs niet eens wilde.

Barthes' ideeën over hoe het verleden op kan rijzen uit het verleden en ons in het heden kan overweldigen zijn opgepakt, uitgewerkt en geradicaliseerd door de Duits/Engelse schrijver W.G. Sebald. *Austerlitz*, het boek dat Sebald vlak voor zijn dood voltooide, exploreert het Barthesiaanse thema hoe het verleden ons kan raken en ons dingen kan laten doen en ervaren die strijdig zijn met wie we denken dat we zijn. Motief van het boek is, zoals Sebald ergens stelt, om 'herinnerde gebeurtenissen te laten herleven'. Dat is een nogal misleidende uitspraak. Het bijzondere van *Austerlitz* is nu juist dat het het tegendeel is van een hermeneutisch project. In Sebalds boek komen de 'herinnerde gebeurtenissen' niet tot leven doordat de herinneraar *daar op uit* is. Ze herleven op de manier waarop Heinrich von Kleist zijn vriend adviseerde zich dingen te herinneren – door het vermogen van het verleden zich *geheel op eigen kracht* een weg naar het heden, of misschien beter: naar het bewustzijn, te banen. These van *Austerlitz* is dat gebeurtenissen *zichzelf* laten herleven – of liever: zichzelf laten voortleven.

Sebald introduceert zijn buitenissige these nogal terloops. In het begin van het boek onderhoudt Austerlitz, de held van het boek, zijn naamloze gesprekspartner over een schilderijtje van de 17^{de} eeuwse meester Lucas van Valckenborch. Ergens in het midden van dit boek, een gezicht op Antwerpen over de bevroren Schelde, beeldt Van Valckenborch een vrouw met een kanariegeel jakje af, een vrouw die net op het ijs ten val gekomen is. In dit onooglijke detail op dit onooglijke schilderij leeft het verleden voor Austerlitz voort op een manier waar hij niet onderuit kan. Het voelt, zegt hij, 'alsof het moment dat Lucas van Valckenborch afbeeldt nooit ten einde gekomen is.' De momenten die nooit ten einde komen – die onveranderd in volle omvang in de tijd aanwezig blijven – zijn volgens Austerlitz

momenten waarop er iets mis gaat. De vrouw in het kanariegele jakje valt – voor Austerlitz valt ze voor eeuwig en niets en niemand kan dat, zegt hij, verhelpen.

Sebald onderzoekt zijn thema door de omzwervingen te laten zien waarin Austerlitz het lot van zijn ouders probeert op te helderen. Uitgangspunt van het boek is net als in Barthes' *Camera Lucida*, een leegte in het heden, maar bij Sebald omvat die leegte veel meer dan bij Barthes. Austerlitz heeft geen foto's van zijn dode ouders, weet niet hoe ze eruit zagen, weet aanvankelijk niet eens dat zijn pleegouders niet zijn echte ouders zijn. Austerlitz heeft geen leegte, hij *is* een leegte. In Sebalds boek is afwezigheid niet *een deel* van het leven, maar het leven zelf. En, tekenend, het verleden dat Austerlitz niet kent, dat niet aanwezig is in de vorm van representaties zoals foto's, is werkelijker dan het heden waarin hij noodgedwongen rondzwerft. Als hij stuit op foto's uit zijn kindertijd is hij verbluft door hun mysterieuze kracht. 'Je krijgt de indruk' peinst hij, 'dat er iets is dat zich in deze foto's roert, alsof er kleine zuchtjes wanhoop uit opstijgen, alsof deze foto's zelf een geheugen hebben en zich *ons* herinneren, alsof ze zich de rollen herinneren die wij, overlevenden, en degenen die niet langer onder ons zijn, speelden in een vroeger leven.'

Merkwaardig genoeg is de foto die, 'zelf een geheugen heeft', die het huzarenstukje verricht zich Austerlitz te herinneren, een foto waarop Austerlitz niet zijn normale, 'representatieve' kinderklere draagt, maar waarop hij om één of andere reden is uitgedost als een soort page. Dat lijkt een soort patroon te zijn. Wilfried Menninghaus heeft, naar aanleiding van het feit dat Walter Benjamin kitsch 'realistischer' vond dan kunst met een grote 'K' ooit opgemerkt dat 'life is present in secondary forms.' Sebalds stelling dat het verleden Austerlitz bereikt in de vorm van een fundamenteel onrepresentatieve page suggereert dat we een stap verder moeten gaan. Niet alleen reist de realiteit van het verleden niet mee in primaire vormen – zoals museumkunst, geschiedenisboeken en gecanoniseerde literatuur – maar het zou wel eens zo kunnen zijn dat we het diepst geraakt worden door de realiteit van het verleden als die realiteit het masker van de onwerkelijkheid draagt. Marcel Proust werd geraakt door het verleden, toen hij de geblankette gezichten op het bal van de hertog van Guermantes zag. En R.G. Collingwood werd geraakt door het verleden, toen hij in 1916 het zwartgemaakte *Albert Memorial* zag – zwartgemaakt omdat het flonkerende goud een baken zu kunnen zijn voor Duitse zeppelins.

Blijkbaar zijn het niet getrouwe - mimetische - weergaves van repre-

sentatieve stukken realiteit die ons het diepst raken, maar, zoals Sebald ergens opmerkt, de ‘sudden incursion of unreality in the real world’. Op het eerste gezicht is deze ‘sudden incursion of unreality in the real world’ het tegendeel van Barthes’ *punctum* (dat je zou kunnen definiëren als ‘the incursion of reality in the stylized, unreal world of the *studium*’). Maar het zou hetzelfde effect kunnen hebben: het bevrijdt de realiteit van het medium waarin het tot ons komt. In *Austerlitz* is het vermogen zich ‘ons te kunnen herinneren’ niet voorbehouden aan foto’s. Materiële objecten kunnen het ook. Als Austerlitz op zijn speurtocht naar zijn verloren verleden uit Praag terugreist, ziet hij vanuit de trein, ergens bij Plzen, het kapiteel van een gietijzeren zuiltje. Sebald schrijft dan:

‘Wat me [...] bij zijn aanblik verontrustte was niet de vraag of de met een leerkleurige korst bedekte, ingewikkelde vormen van het kapiteel zich werkelijk in mijn geheugen hadden vastgezet toen ik destijds, in de zomer van 1939, met het kindertransport door Plzen kwam, maar het op zichzelf onzinnige idee dat deze gietijzeren pilaar, die door zijn afgeschilferde oppervlak bijna een levend wezen leek, zich mij herinnerde en, als je dat zo kunt zeggen [...] getuigenis aflegde van wat ik zelf niet meer wist.’⁷

Met zijn afgeschilferde, leerkleurige korst lijkt het kapiteel een primitief reptiel – en de onrealistische vreemdheid van Sebalds beeld is equivalent aan de vreemdheid van het page-kostuum op de kinderfoto. Foto zowel als zuiltje zijn ‘incursions of unreality in the real world’ van het soort dat het verleden kan laten losbreken. Noch de foto noch het zuiltje ‘*representeert*’ het verleden – ze laten niet zien hoe het verleden er nu eigenlijk uitzag en ze werpen geen enkel licht op Austerlitz’s wortels. Ze doen iets wat veel moeilijker is: ze plaatsen iets wat geen betekenis heeft, zoals het zand op de foto van Kertész, in het hier-en-nu. Friedrich Schlegel zei ooit: ‘Mann kann nicht sagen *daß* etwas ist, ohne zu sagen *was* es ist’ – en je zou kunnen zeggen dat de page-foto en het gietijzeren zuiltje doen wat volgens Schlegel onmogelijk is: een ‘dat’ neerzetten zonder daar in één en dezelfde beweging een ‘wat’ aan op te leggen. Het is als een ‘dat’, en niet als een ‘wat’, als ‘tegenwoordigheid’ en niet als ‘betekenis’, dat het verleden (in de woorden van Barthes) ‘may pierce us like an arrow’ en zich ‘ons herinnert’. Anders gezegd: vanuit een traditioneel ‘betekenis’-perspectief – Schlegels ‘wat’ – zijn wij het die ons het verleden herinneren, vanuit een presence-perspectief

7 W.G. Sebald, *Austerlitz* (München 2001), (vertaald door Ria van Hengel, Amsterdam 2003) 250.

– Schlegels ‘dat’ – maken wij deel uit van een veld dat groter is dan wijzelf, een veld waartoe ook het verleden behoort.

De beide perspectieven laten zich moeilijk met elkaar rijmen. Niet alleen impliceren ze radicaal verschillende vormen van tijd,⁸ ze gaan ook anders om met sensaties van werkelijkheid zoals die gezocht en beschreven worden door auteurs als Barthes en Sebald. Binnen het betekenis-perspectief is de sensatie van werkelijkheid, of, meer precies: het gegeven dat de grens tussen wat we als werkelijk en wat we als onwerkelijk ervaren, niet noodzakelijkerwijs samenvalt met de grens tussen heden en verleden, altijd een beetje een *dark horse*. Het is duidelijk dat hij zich af en toe voordoet, die sensatie van werkelijkheid, maar het vergt het nodige vernuft om hem theoretisch te grondvesten. Het *presence*-perspectief daarentegen gaat uit van het tragische feit dat afbeeldingen van de werkelijkheid altijd onwerkelijkheid creëren. In Schlegels termen: met elke afbeelding van de werkelijkheid creëren we niet alleen een manifest ‘wat’ maar ook een ondergronds ‘dat’ – en al die ondergrondse dat’s bij elkaar genereren een gevoel van onwerkelijkheid. We willen niets liever dan de werkelijkheid vastleggen, maar ons gevoel voor werkelijkheid kan alleen maar geloven in de werkelijkheid van dat wat niet vastgelegd is.⁹

We hebben gezien dat Heinrich von Kleist ons geheugen ‘onteigende’ – de theorie verkondigde dat ‘ons’ geheugen niet een deel van ons is, maar iets waar we, op gelegen en minder gelegen momenten, deel aan kunnen hebben. Het perspectief dat ik hier geschetst heb houdt in dat iets soortgelijks voor het verleden zou kunnen gelden, dat het verleden, om zo te zeggen, *vient en vivant*. Het verleden ligt niet achter ons, maar maakt deel uit van het veld waarin we ons bewegen. We ontdekken het door de dingen te doen die op onze weg liggen, of liever: door de dingen te doen die als we ze gedaan hebben op onze weg gelegen blijken te hebben. We vinden onszelf, aldus Hugo von Hofmannstal, niet *in*, maar *buiten* onszelf:

- 8 Geldt binnen het betekenis-perspectief het axioma dat tijd lineair is, in het *presence*-perspectief is tijd, om een term van Henri Bergson te gebruiken, ‘durée’: een gelaagd ‘nu’ waarin het verleden niet passé, het heden niet probleemloos tegenwoordig en de toekomst niet recht voor onze neus is.
- 9 Vergelijk ook wat Austerlitz’s geschiedenisleraar (die zijn lessen gaf terwijl hij plat op zijn rug op de grond lag) stelt: ‘We proberen de werkelijkheid weer te geven, maar hoe harder we het proberen, hoe meer zich aan ons opdringt wat op het toneel van de geschiedenis van oudsher te zien is geweest [...]’. *Austerlitz*, 83.

Runia

‘Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen. Wie der wesenlose Regenbogen spannt sich unsere Seele über den unaufhaltsamen Sturz des Daseins. Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.’¹⁰

10 Hugo von Hofmannsthal, ‘Das Gespräch über Gedichte’, in: *Sämtliche Werke*, Bd XXXI, (Frankfurt am Main 1991) 74- 86, 76.