

Jan Konst, *Alles waan. Louis Ferron en het Derde Rijk*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2015. 336 pp. ISBN: 978-90-2349-316-7. € 19,90.

Ook nu nog, zeventig jaar later, is het een heikele zaak om fictie te maken over de Holocaust. De vernietiging van het joodse volk, of 'Auschwitz' zoals de genocide steeds vaker metonymisch wordt aangeduid, is volgens velen nog steeds geen zaak voor de verbeelding.

Je zou ook het omgekeerde kunnen beweren: het onrepresenteerbare is juist een zaak van kunst en literatuur, het domein van het ongrijpde, het onbevattelijke en het groteske. In Nederland zijn er behoorlijk veel belangwekkende kunstenaars en schrijvers die de gevolgen van de Holocaust op die wijze verbeelden: van de ironische projecten van Yael Bartana, tot de toneelvoorstelling *Kamp* of de postmoderne romans van Marcel Möring.

Toch hebben Nederlandse letterkundigen daar weinig oog voor. Behalve de postuum verschenen studie van de van oorsprong Duitse literatuurwetenschapper Elrud Ibsch (*Overleven in verhalen*, 2013) is er niet heel veel over de Holocaust in de Nederlandse literatuur geschreven. Wellicht is dat nog steeds te verklaren uit de autonomistische poëtica die het neerlandistieke denken lang heeft bepaald.

Het is dan ook niet toevallig dat een voorheen toch vooral *historisch* letterkundige, Jan Konst (hoogleraar Nederlandse Letterkunde in Berlijn), de stilte daarover doorbreekt met een fascinerende studie over de Duitslandromans van Louis Ferron.

*Alles waan. Louis Ferron en het Derde Rijk* is een poging om in kaart te brengen hoe de historische referenties in Ferrons romans functioneren. De modern letterkundige in mij is dan wat jaloers, en zit klaar om Konst op 'fouten' te betrappen, van het soort dat ik zou maken als ik over Konsts vroegere onderwerp, vroegmoderne cultuur, zou gaan schrijven.

Konst trekt zich inderdaad weinig aan van hoe het 'hoort': de nadruk op de biografie en op de intenties van de schrijver bijvoorbeeld, zijn hoogst ongebruikelijk. Hij kent die conventies wel, maar hij legt ze terzijde, omdat hij ze niet kan gebruiken bij zijn analyse.

Daarbij gaat hij te werk op dezelfde wijze als die hij ook verdedigde voor de historische letterkunde: nauwkeurig bronnenonderzoek en de tekst zo 'vasthaken' in de context. Dat betekent in dit geval dat Konst een indrukwekkende kennis heeft opgedaan van nazi-Duits-

land. Hij gaat daarbij te werk als een detective: 'ik koesterde de toespelingen die ik doorzag als ware trofeeën' (95). Zo laat hij zien dat Ferron, de bastaardzoon van een Duitse soldaat, in zijn romans nauwkeurig de opkomst en ondergang van het Derde Rijk vertelt in zijn Teutoonse triologie, drie romans uit de jaren zeventig waarvan *De keisnijder van Fichtenwald* de bekendste is (of de minst onbekende).

Konst tracht ook te laten zien wat dat betekent in ons heden. Zijn eigen heden, in de eerste plaats. Hij laat niet na zijn eigen gevoelens op papier te zetten. Als Nederlander in Berlijn en vader van twee Duitse dochters bevindt hij zich in de complexe positie dat hij 'onschuldiger' is dan zijn eigen kinderen. Die verwarrende werkelijkheid beschrijft hij mooi, waarbij hij het sentiment niet schuwt, zoals wanneer hij met zijn vijfjarige dochter struikelt over een van de *Stolpersteine* op een Berlijnse stoep en zij vraagt wat die herdenkingsstenen betekenen: 'Ik ben op mijn knieën gaan zitten en heb haar tegen me aangedrukt' (117).

Betekenis in het heden geeft Konst ook door Ferrons teksten te verbinden met andere Shoah-representaties zoals de grensoverschrijdende kitsch van de documentaire *Dancing Auschwitz*. Zo worden de teksten teruggedraaid in de context waarin de hedendaagse lezer ze plaatst: recente pogingen om de Holocaust in beeld te brengen.

Maar dat is niet de ontstaanscontext van deze romans zelf: dat is die van de jaren '70 en het experimentele, 'Andere', proza dat toen in Nederland werd geschreven. Zo werd Ferrons werk ook door Anthony Mertens beschreven – daarna plaatste ook Bart Vervaeck het in een postmodern kader. Konst neemt expliciet afstand van deze zienswijzen, die volgens hem geen recht doen aan de inhoud van de Duitslandromans. Hij doet een pleidooi om de romans als realistisch en historisch te lezen – een stelling die Jan Oosterholt overigens ook al verdedigde in zijn artikel 'Elvis in de Alpen' uit 2007. De 'postmoderne' elementen, zoals de parodie, de identiteitsverwisseling, het magisch realisme, de intertextualiteit, het allegorische en het groteske, krijgen dan allemaal een functie in Ferrons poging te *begrijpen* wat er is gebeurd tussen 1933 en 1945.

Dat is een totaal ander uitgangspunt, en toch liggen de twee posities volgens mij in elkaars verlengde. Beide 'partijen', Vervaeck en Konst, zien dezelfde tekstkenmerken. De een wijst op de ontologische functie ervan: er is geen wer-

kelijkheid buiten de representaties die we ervan voorgeschoteld krijgen. De ander wijst op de historische invulling daarvan door Ferron: *deze* afgrijselijke werkelijkheid kan niet bestaan, omdat hij onbevattelijk is.

De visie van Konst is dus niet zo heel anders dan een meer specifieke invulling van die van Vervaeck. Dat beiden schijnbaar menen dat hun visies onverenigbaar zijn (Konst gebruikt zelf het beeld van de postmoderne 'overjas' die rond Ferron hangt en die hij wil vervangen door een nieuwe jas) lijkt me een voorbeeld van nodeloze en vooral zinloze richtingensrijd in de letterkunde.

Dat neemt niet weg dat Ferron wel, maar Jan Konst *zelf* geen post-structuralistische denker is, zoals onder meer blijkt wanneer hij zich herhaaldelijk uitsprekt over de 'centrale gedachte'. 'Wie de werkelijkheid van het Duitse verleden over de roman heen legt, komt steeds dichterbij de kern, alsof je in een doolhof achter de heggen eindelijk het centrum ontwaart' (115). Het probleem is hier dat de auteur een eindpunt maakt van wat feitelijk slechts een etappe moet zijn in het doolhof van Ferrons oeuvre: het herleiden van de verwijzingen.

Dat is zonde, want juist zijn vakkundige analyses laten zien dat zowel een centrale gedachte als een moreel oordeel ten enenmale ontbreekt in de Duitslandromans. Ferron zelf merkte dan ook op dat het niet zijn taak is om te zeggen wat goed en fout is. Het relativisme van Ferron komt Jan Konst blijkbaar niet goed uit, want een pagina later is hij dat citaat vergeten en beweert hij dat hij zich net als Ferron uitgedaagd voelde om positie te kiezen. Het fascinerende aan Ferron is nu juist dat hij dat niet doet, en dat hij daderliteratuur schreef die heel wat ongemakkelijker is dan veel slachtofferliteratuur.

De groteske 'vervreemding' van de historische werkelijkheid die Konst zo overtuigend aantoonde, heeft naar mijn idee juist als functie dat het centrum nooit bereikt kan worden: het beeld van moreel drijfzand is adequater dan dat van het doolhof. Hoe harder je probeert jezelf eruit te krijgen om weer vaste grond onder de voeten te krijgen, hoe dieper je erin zinkt en je moet realiseren dat er geen positie *van buiten* mogelijk is waarvandaan wij kunnen oordelen over de geschiedenis.

Precies om de lezer in die gevaarlijke positie te brengen is de identificatie nodig die door narratieve fictie kan ontstaan. Maar dat is een angst-aanjagende plek om te zijn: zozeer dat Konst de ultieme consequentie van zijn eigen analyse, dat er geen 'stabiele toegang' mogelijk is tot deze realiteit, niet onder ogen ziet.

Hij komt uiteindelijk zelfs tot een tegenovergestelde conclusie wanneer hij zegt dat 'de engel van de Duitslandromans mij geen angst meer inboezemt'. Als dat waar is, zou het betekenen dat zowel Ferrons werk als dat van Konst overbodig geworden zijn. Jan Konst stelt dat zelf aan de orde aan het einde van zijn betoog, waarin hij vertelt dat door zijn eigen speurwerk zijn lectuur op een 'selffulfilling prophecy' is gaan lijken, en dat hij de romans voor zichzelf 'kapot' heeft gelezen omdat ze nu niets raadselachtigs meer hebben.

Ik betwijfel dat: in ieder geval geldt het niet voor de lezers van de studie van Konst. Voor mij zijn Ferrons Duitslandromans nu niet minder raadselachtig, maar wel nog veel angstaanjager dan ze al waren.

Yra van Dijk