ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/292788034

'Ik heb geen enkele herinnering aan je': Jenny Erpenbecks allegorische verhaal van het oude kind

Article · January 2012

CITATIONS
0

READS
38

1 author:



Benjamin Biebuyck
Ghent University
65 PUBLICATIONS **87** CITATIONS

SEE PROFILE

All content following this page was uploaded by Benjamin Biebuyck on 21 May 2020.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

Benjamin Biebuyck

'Ik heb geen enkele herinnering aan je'

Jenny Erpenbecks allegorische verhaal van het oude kind

De negentiende eeuw mag dan wel de eeuw van Hegel, Marx en Nietzsche genoemd worden, hét verhaal van die eeuw is dat van de knaap die op 26 mei 1828 in Nürnberg opdook en ogenschijnlijk zijn hele kindertijd eenzaam in een afgesloten ruimte had doorgebracht. Geen enkele andere gebeurtenis fascineerde de culturele verbeelding zozeer als de verschijning van de wankele, sprakeloze Kaspar Hauser. Voor de ambitie van de alfabetisering, typisch voor het 'Neuhumanismus' van de vroege negentiende eeuw, was hij een geschenk uit de hemel, waarover Feuerbach, Daumer, en later Wassermann, Trakl, Flake en Handke gretig schreven. Maar we kennen Kaspar toch vooral als potentiële telg uit het prinselijk huis van Baden en zinnebeeld van zowel de fascinatie voor als het diepgewortelde wantrouwen in de dynastieke cultuur. Ondanks de uniciteit van zijn verschijning is hij vooral deel geworden van een georkestreerde herinneringscultuur, van een allegorie die een brug slaat tussen een onbepaald verleden en de actualiteit van onze collectieve geheugenarbeid. Kaspar had geen herinnering aan zijn kindertijd, maar werd in al zijn vergetelheid toch de belichaming van een tijd die aan de gezamenlijke registratie van het verleden cruciaal belang zou toekennen.



Jenny Erpenbeck

Maar wat zou er gebeuren als er vandaag zo'n jongen zonder geschiedenis en geheugen opdook? Of, sterker nog, een meisje? Ze zou naar de politie worden gebracht, die haar verhoort en de databank van vermiste kinderen raadpleegt. Dan zou het kind in 'bewaring' worden gegeven in een tehuis, waar het op een zelfstandig leven wordt voorbereid – alles zonder veel ophef.

Zo'n vrouwelijke Kaspar Hauser is het uitgangspunt van Jenny Erpenbecks succesrijke debuut *Geschichte vom alten Kind* (1999; *Het verhaal van het oude kind*, 2003). Maar de novelle actualiseert ook de complexe identiteit van de vondelinge: geen vermiste prinses is ze, maar een dertigjarige vrouw die zich, om redenen die in het boek niet expliciet worden gemaakt, voordoet als een jonge adolescent.

Erpenbeck, geboren in 1967 in Oost-Berlijn in een literair en intellectueel milieu, was al geruime tijd actief in de theater- en operawereld toen ze in 1999 haar mysterieuze verhaal uitbracht. De publicatiedatum is niet geheel toevallig: *Geschichte vom alten Kind* werd meteen gelezen als een momentopname van tien jaar herenigd Duitsland – een 'Geschichte' – vanuit het perspectief van een vrouw die als jonge twintiger de 'Wende' had beleefd, aan de vooravond van het nieuwe millennium. Tegelijk wordt het boek opgedragen aan 'mijn moeder', wat de schijnbaar evidente politieke dimensie enigszins afzwakt. Erpenbeck zou zich hebben laten inspireren door verhalen uit de familieoverlevering en de vermomming ook zelf hebben uitgeprobeerd.

In recensies werd druk gespeculeerd over de vraag of het hoofdpersonage zich bewust verschuilt of dat ze door een persoonlijk trauma haar identiteit en geheugen verliest en in het tehuis veiligheid zoekt. De novelle geeft geen uitsluitsel, al lijkt de titel eenduidig. Maar de vraag of het meisje zich van haar eigenlijke leeftijd bewust is, wordt niet als een verteltechnisch probleem benaderd (zoals in een detective), maar als een epistemologische kwestie. Is een kind dat weet dat het een kind is nog een kind? Zoeken kinderen niet intuïtief naar meer zelfbeschikking, naar een steeds dominantere en dus meer betwiste plaats in de groepshiërarchie? Het meisje in de novelle streeft evenwel consequent naar de enige positie in die hiërarchie die niet contesteerbaar is: de onderste. Ze weet de antwoorden op de vragen van de scheikundeleraar wel, maar ze geeft ze niet en wekt hiermee de indruk dat haar 'Bildung' hopeloos is.

'Ungebildet' is ook haar voorkomen, haar zwaarlijvige lichaam, dat de details van haar vrouwelijkheid in zich opslorpt. Daarmee maakt ze zich aanvaardbaar voor de andere kinderen, die haar vreemdheid nochtans kunnen 'ruiken', maar gaandeweg haar ondergeschikte aanwezigheid niet meer waarnemen. Zo wordt ze blootgesteld aan, en is ze ook getuige van, de banale wreedheden in het tehuis – Erpenbeck ontplooit zich hier als een subtiele waarnemer van menselijke interactie.

Pas naar het einde van de novelle toe worden de medebewoners 'personen' voor haar: een naam, een verhaal. Maar juist dan wordt het 'meisje' ziek. De ziekte geeft haar de toegang tot een universum waarin de tijd geen lineaire verandering meer is, maar een gestructureerde herhaling van onveranderlijkheid. Tegelijk bevrijdt de ziekte, zo heet het poëtisch, uit de amorfe massa het vrouwenlichaam dat nu de 'schelmenstreek', de 'maskerade' van het meisje verraadt.

Kenmerkend voor de novelle is Erpenbecks keuze om bij het vertellen grotendeels af te zien van historische of lokale specificaties. Enkele details doen een beroep op het culturele geheugen om toch een buitentekstuele context aan te spreken. Het 'Hygieneamt' duidt op een moderne controlerende samenlevingsorganisatie, de bonte gevlochten armbanden op de commerciële esthetiek van de adolescentencultuur. De 'Sprelacard', een specifiek soort kunststoffineer, zinspeelt op het dagelijkse leven in de DDR.

Maar de intertekstuele verwijzingen maken het historische en culturele referentieveld weer breder en algemener. Ze voeren de lezer tot bij de oude Grieken ('der Bocksfüßige'), de achttiende-eeuwse filosofie (Kant), de Oost-Europese volkscultuur (Baba Yaga) en de moderne Duitstalige canon (Tieck, Brecht, Grass). De combinatie van indirecte verwijzingen en onderdeterminatie versterkt de allegorische uitstraling van de novelle. Een novelle is op zichzelf al een economische tekstsoort: ze werkt met een beperkt aantal personages, voert een strakke en samenhangende vertellijn en werkt naar een duidelijk keerpunt toe. Haar economie mondt niet zelden uit in het onvermogen tot detailschildering, want wat zich als detail aandient zet snel uit tot een betekenisvol momentum. Dit is bijvoorbeeld het geval met de lege emmer die de vondelinge aan het begin bij zich draagt. De politieagent die haar aanspreekt, merkt spottend op dat 'alles im Eimer' is – alles is naar de haaien. Maar dat klopt ook; zonder het te weten raakt de agent het hart van het probleem: alles wat het meisje nog bezit, zit in de emmer – niets.

Ook inhoudelijke aspecten van de novelle geven zuurstof aan een allegorische interpretatie. Het hoofdpersonage heeft geen naam en geen geschiedenis en wil die ook niet krijgen. In welke stad ze aankomt, in welk tehuis ze wordt ondergebracht: het blijft allemaal onbepaald, wat erop wijst dat juist het ontbreken van details de centrale thematiek van de novelle is. De informatieverdeling gebeurt zeer ge-doseerd. De

verteller reikt spaarzaam en met vertragende intervallen relevante achtergrond aan. Zo ontplooien de personages zich maar langzaam van schimmen tot enigszins identificeerbare gestalten.

Tussen de verhalende passages door duikt een beperkt aantal geïsoleerde fragmenten op waarin de hoofdpersoon het woord neemt, en korte brieven met aanmaningen en berispingen die ze in naam van haar moeder aan zichzelf richt. De brieven, die bij het kerkhof waar de kinderen gestorven dieren begraven bewaard worden, suggereren dat het kind lijdt aan een verstoorde moederbinding – een suggestie die door haar opmerking dat ze zelf geen kinderen wil en door de ontluisterende ontmoeting met haar zwijgzame reële moeder ('ich kann mich gar nicht an dich erinnern') kracht wordt bijgezet.

Dat de onderspecificatie van de vertelling aan de novelle een allegorische allure geeft, werd al door de eerste recensenten vastgesteld en komt ook telkens in de secundaire literatuur over het boek naar voren. Gezien het tijdstip van verschijnen – tien jaar na de Duitse eenwording – is het niet verwonderlijk dat het als een toespeling op de recente Duitse geschiedenis werd gelezen, en dan in de eerste plaats als een allegorie van de DDR. Het tehuis waar het meisje is ondergebracht, wordt gepresenteerd als een egaliserend en infantiliserend collectief, waar de bewoners radicaal van de buitenwereld afgesloten leven en juist daardoor tegelijk passioneel en puberaal naar bevrijding verlangen. De wens van het meisje om kind te blijven wordt gelezen als een afwijzing van het (geseksualiseerde) vrouwenlichaam uit de westerse commerciële lichaamscultuur, als een streven naar continuïteit en onveranderlijkheid en als een vasthouden aan de geïdealiseerde vaderfiguur in de communistische samenleving, waarin het kapitalistische narcisme door een spiegelverbod wordt uitgeroeid.

Tegelijk bevat de novelle diverse aanwijzingen dat ze de geschiedenis van de Wende en de Duitse eenwording vertelt: hoe de 'Ossis' zich al snel vervreemd voelen van het nieuwe vaderland, van de prestatiecultuur en de eruit volgende wanorde, en daarom weer op zoek gaan naar een omgeving waarin structuur, veiligheid en voorspelbaarheid op een kinderlijke manier georganiseerd worden. En ten slotte zijn er ook abrupte toespelingen op het Derde Rijk en het einde van de Tweede Wereldoorlog, zoals de verwijzing naar het bombardement van 13 februari 1945 op Dresden of het hoekige handschrift van het meisje dat subtiel de nazitypografie simuleert.

Maar de gelijktijdigheid, de overlapping van deze allegorische lagen, maakt de lectuur van de novelle als een impliciete politieke geschiedenis ook problematisch. De gelaagdheid kan misschien wel de continuïteit tussen de verschillende fasen van de twintigste-eeuwse Duitse geschiedenis aan het licht brengen – een vaak gehoorde kritiek zegt dat de verschillende politieke systemen weinig hebben veranderd aan de intrinsieke verhoudingen in de Duitse samenleving. Maar tegelijk zijn de interpretaties van het 'oude kind' als het militair verslagen Duitse volk, zijn in socialistische intimiteit opgesloten pendant en hun beider in een ééngemaakte kapitalistische markt verloren gelopen vervolgvolk onderling onverzoenbaar. De novelle doet vermoeden dat ze een dergelijk 'ééngemaakte' allegorieëncomplex ook bewust uit de weg gaat. Het 'meisje' associeert het beeld van de onder brandbommen kokende Elbe met het bereiden van voedsel en verliest erdoor haar anders onverzadigbare honger. Al haar ervaringen met de buitenwereld krijgen vorm in de beeldspraak van haar lichaam als een 'container'. Niet alleen camoufleert haar mollige lijf haar werkelijke leeftijd en weerspiegelt de amorfe gestalte de onbepaaldheid van haar identiteit. Het op het eerste gezicht sterk allegorische potentieel van de novelle transformeert zich hierdoor tot een zeer private ervaring, waarmee het meisje zich in al haar onopvallendheid, haar transparantie toch van haar leefomgeving onderscheidt. De kinderen van het tehuis beschouwen haar als een 'transit'; voor hen klinken haar woorden als een 'zwarte, gapende leegte', maar het meisje zelf doet ze denken aan voorwerpen die uit haar lichaam naar buiten steken en zo de onbepaaldheid van haar verschijning in gevaar brengen. Het meisje is de gave van de verbinding kwijt, zo lezen we, het is alsof 'in haar hoofd een brug is ingestort', waardoor ze voor zichzelf ondraaglijk 'ondoorzichtig' geworden is. Daarom zoekt ze nadrukkelijk naar de veiligheid van de samenhang, naar het houvast van de stilstand, ze wil 'brokstukken samenvoegen' en beseft dat ze daartoe zelf in die samenhang moet verdwijnen. Haar kleren liggen altijd zo geschikt dat ze ongebruikt lijken. Ze eet de etensresten van de andere kinderen op, niet om zich te voeden, maar om 'haar bloed te reinigen'. Ze probeert – zoals de regels van het tehuis ook voorschrijven – haar lijf uit haar lichaam te zweten. Ze raapt haar schaarse energie samen om haar 'adem in witte wolken' uit zich te drijven. Aanvaarding door de anderen vindt ze in het feit dat zij haar dulden omdat ze haar in hun midden niet meer waarnemen. Wanneer ze toevallig een seksueel experiment van twee jongens ziet, geeft ze hevig over, niet

zozeer uit weerzin, maar als een verdere inspanning om zichzelf op te lossen.

De zoektocht van het meisje naar een eigen plaats door zich uit en van zichzelf los te maken, suggereert dat de allegorie – de georkestreerde verbeelding van collectieve herinnering – niet het ultieme doel van de vertelling kan zijn. De werkelijkheid van de allegorie heeft zoals steeds geen andere betekenis dan te verwijzen naar een andere, diepere, politieke realiteit, maar hier schijnt het subject dat de allegorie evoceert de eigen leegte zo krachtig en functioneel te maken dat ze gaandeweg zelf een kritiek op de allegorie lijkt te worden. En bij nader inzien wordt deze conclusie onvermijdelijk. De allegorische lectuur is immers alleen houdbaar als we ons exclusief richten op het hoofdpersonage, op het oxymoron van het oude kind. Geïsoleerd verschijnt het als een raadsel dat naar ontraadseling verlangt. Maar het kind treedt niet alleen uit een maatschappelijke context naar buiten, het stapt hiermee ook meteen in een andere samenhang. Dat zou ons ervan moeten weerhouden het lot van het meisje op zichzelf te lezen, want de 'geschiedenis' toont juist dat dit 'op zichzelf' het oorspronkelijke probleem is. Het is dan ook geen toeval dat het meisje vooral in de tweede helft van de novelle, waar de andere kinderen steeds meer individuele persoonlijkheden worden, een metaforische waarneming aan de dag gaat leggen die het individueel-menselijke karakter van haar omgeving opdelft, zelfs wanneer dit voor anderen onzichtbaar blijft. Het liefdesverdriet van het kamergenootje Nicole wordt voor onze ogen gepersonifieerd: 'der Schmerz einer Schönen, ein schöner Schmerz, ein blonder Schmerz'. En wanneer het meisje wordt opgenomen in de ziekenboeg en later in het hospitaal, dan mist ze haar klasgenoten zo dat ze zich vastklampt aan 'das Gesicht, das jeder der Wochentage besessen hatte'.

De weerstand tegen de allegorie krijgt het nadrukkelijkst vorm in de slotpassage van de novelle. Vanuit het perspectief van de volwassenenwereld is dit het moment van de ontmaskering, van de openbaring. Het ziekenhuispersoneel stelt tevreden vast dat de patiënte, omdat haar 'schelmenstreek' mislukt is, almaar huilt. Maar niemand merkt dat door het binnentreden van de grijze dame, die als haar moeder wordt geïdentificeerd, het meisje juist dat wordt wat ze niet meer geacht wordt te zijn: een kind. De paradox van het oxymoron, dat aan de basis ligt van eender welke allegorische lezing, is nu definitief opgeheven. Dat blijkt ook uit de slotzin; 'ich kann mich gar nicht an dich erinnern' be-schrijft de onthechting die de vrouw heeft ondergaan, maar mar-

keert tegelijk dat ze haar (onbekende) moeder onvoorwaardelijk aanvaardt.

Het vernuft van Erpenbecks kleine 'Geschichte' ligt er in de eerste plaats in dat ze de lezers tot allegorische interpretatie provoceert om de ellende van de allegorie zichtbaar te maken. Zo suggereert ze dat de allegorie, die de individuele mens ontmenselijkt en tot een spreekbuis maakt van een realiteit buiten en hoger dan hemzelf, het drama van de grote samenlevingsprojecten uit de recente Duitse geschiedenis is – dat van de Tweede Wereldoorlog, van het DDR-socialisme, van de eenwordingsmythe en haar stereotypen. De allegorische interpretaties worden tegengewerkt door het opdoemende inzicht dat de geïsoleerde benadering van het hoofdpersonage waarop deze interpretaties berusten, het kritische zwaartepunt van de novelle is: het gaat om een kind dat lijdt onder het ontbreken van betekenisvolle identiteitsindicaties en op zoek gaat naar nieuwe samenhangen. Anders dan de populaire 'Wende'-romans kiest Erpenbeck niet voor de humor van de picaro, de onwetende jongeling die als naïeve ooggetuige de geschiedenis voor zijn ogen ziet gebeuren, maar er niets van begrijpt. Haar 'oude kind' is ook geen Kaspar Hauser, op wie alle verwachtingen en scepsis van een tijdperk geprojecteerd kunnen worden. De in steen opgesloten gestalte is blootgelegd, en wel door de ziekte die in het lichaam van het meisje huishoudt. Ook deze vergelijking is niet vrij van weerbarstigheid. Maar ze visualiseert mooi hoe vanuit het beeld uiteindelijk de persoon naar voren kan treden.

LITERATUUR

Jenny Erpenbeck, *Geschichte vom alten Kind*. Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 1999. *Het verhaal van het oude kind*, vertaling Gerrit Bussink en Elly Schippers. Van Gennep, Amsterdam 2003.

Katie Jones, '"Ganz gewöhnlicher Ekel"? Disgust and Body Motifs in Jenny Erpenbeck's *Geschichte vom alten Kind*', in H. Bartel & E. Boa (eds.), *Publishing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck*. Rodopi, Amsterdam/New York 2006 (German Monitor 64).

Nancy Nobile, '"So morgen wie heut": Time and Context in Jenny Erpenbeck's *Geschichte vom alten Kind*', in *Gegenwartsliteratur* 2, 2003.

View publication stats