

Bontepels (Sarah Kirsch) en Zomerspel (Christa Wolf): één zomer, twee verhalen

door

Goele PROESMANS

0. INLEIDING

De schrijfster Sarah Kirsch werd geboren als Ingrid Bernstein in 1935. Zij groeide op in Nazi-Duitsland en leefde na de tweede wereldoorlog lange tijd in de voormalige DDR. Op jonge leeftijd besloot zij haar voornaam Ingrid te veranderen in Sarah. Zij deed dit uit solidariteit met zovele Joodse vrouwen die onder Hitler verplicht waren de naam Sarah op hun paspoort te laten schrijven, indien hun eigen naam niet op de lijst van officiële Joodse namen voorkwam. In 1958 huwde ze met Rainer Kirsch en ze behield zijn naam ook nadat ze zich na tien jaar van hem liet scheiden. Ze was op dat moment zwanger van Karl Mickel en in 1969 werd haar zoon Moritz geboren. Zeven jaar later leerde ze Christophe Meckel kennen. Het was een onmogelijke relatie want hij woonde weliswaar in dezelfde stad maar aan de andere kant van de 'Mauer'.

Met Rainer Kirsch woonde de schrijfster in Halle, waar ze ook studeerde, eerst biologie en daarna aan het Literatuurinstituut Johannes R. Becher. Na haar scheiding verhuisde ze naar Oost-Berlijn en woonde op de zevende verdieping van een troosteloos flatgebouw. Na de Biermann-affaire¹ verhuisde zij in 1977 onder politieke druk naar 'de andere helft van haar land'. In 1978 kon de schrijfster met een beurs van de BRD een paar maanden vertoeven in de Villa Massimo in Rome. Daar leerde zij de componist Wolfgang von Schweinitz kennen, met wie zij en haar zoon samenwonen in een gehucht aan de kust in Schleswig-Holstein, Tielenhemme geheten, en dit sinds 1983.

1. Sarah Kirsch was één van de twaalf prominente kunstenaars die als eersten een protest-brief ondertekenden, toen de liedjesmaker Wolf Biermann in het najaar 1976 uit zijn burger-rechten werd ontzet (*Biermann-Affäre*). Biermann was als overtuigd marxist in 1953 vrijwillig naar de DDR verhuisd, kreeg al in 1963 een verbod om op te treden, en vanaf 1965 een volledig reis- en publicatieverbod vanwege zijn radicaal-kritische liederen.

Sarah Kirsch debuteerde begin jaren zestig en verwierf vooral als dichteres bekendheid, al schreef ze ook proza, zelfs voor kinderen, en af en toe kortverhalen. Sinds 1986 werkt Sarah Kirsch – ofschoon niet uitsluitend – aan een dagboekachtige autobiografie in tot nu toe vijf delen of bundels. In 1986 verscheen *Irrstern (dwaalster)*, in 1988 *Allerlei-Rauh (bontepels)*, in 1991 *Schwingrasen (slingergras)* en *Spreu (kaf)*, in 1994 *Das simple Leben (het simpele leven)*.

Ook al heeft elk van deze bundels een zeer eigen karakter, het huis in Tielenhemme is steeds leidraad en referentiepunt : hier werkt en woont Kirsch met partner, zoon en dieren ergens op de grens tussen land en zee. Van hieruit vertrekken al haar uitzwervingen (lees- en andere reizen, herinneringen, dromen, fantasieën, bedenkingen, commentaren, verhalen) en hier komt ze altijd weer thuis, in het leven en in de tekst. Het leven van alle dag vormt de leidraad van deze historiografische autobiografie of beter van deze autobiografische kroniek (al vraag ik me af of we in de geest van de tekst wel behoefte hebben aan een etiket of label). Mij boeit vooral het hoe en waarom van het caleidoscopisch constructieprincipe en het hoe en waarom van poëtische taalstrategieën binnen het proza. Ook wil ik me verdiepen in de relatie tussen de autobiografische schrijftuur van Sarah Kirsch en de autobiografische traditie. Ten slotte probeer ik, uitgaande van de antwoorden op deze vragen, Kirsch' poëtologisch concept te duiden als *Poetik der Spreu*, d.w.z. als poëtica van het nutteloze en het kleine.

Vanzelfsprekend kunnen niet al deze aspecten aan bod komen in dit artikel. Ik wil mij hierna beperken tot een vergelijking tussen de autobiografische bundel *Allerlei-Rauh* (1988) van Sarah Kirsch en de roman *Sommerstück* (1989) van Christa Wolf. Daarbij richt ik mij vooral op de problematiek van de onmogelijke waarheid(sgetrouwheid) en de onvermijdelijke fictie in een autobiografisch relaas enerzijds en de gevolgen van bewuste fictionalisering anderzijds.

So ist das nun mal in der Wirklichkeit. Ich hätte das Leben gern idyllischer, aber da es das nun einmal nicht gibt, bleibt mir nichts übrig, als die Idylle dann wieder aufzuheben.²

Sarah Kirsch (°1935) en Christa Wolf (°1929) zijn schrijfsters van eenzelfde generatie met een zeer vergelijkbare socio-culturele ach-

2. Ik neem de oorspronkelijke Duitse citaten in mijn tekst op; in voetnoot wordt telkens een ad hoc vertaling als leeshulp geboden.

ESTER Hans, VON STEKELENBURG Dick, Gespräch mit Sarah Kirsch, in: Deutsche Bücher 9, 1979/2, p. 112. "Zo is dat nu eenmaal in de werkelijkheid. Ik had het leven ook graag wat idyllischer, maar omdat dat nu eenmaal niet zo is, blijft mij niets anders over dan de idylle weer op te heffen."

tergrond, die sterk bepaald wordt door hun leven in de DDR (Sarah Kirsch tot 1977 en Christa Wolf tot het einde in 1989). Buiten de grenzen van de DDR, waar ze grote faam genoot, is Sarah Kirsch bij het grote publiek veel minder bekend dan Christa Wolf. Dat heeft veel te maken met het feit dat Wolf vooral proza / romans schrijft, en Sarah Kirsch vooral als dichteres naam maakte. Toch mag onderstreept worden dat het autobiografisch proza van Sarah Kirsch – de vijf genoemde bundels – van zeer groot lyrisch gehalte is met uitbundig gebruik van ritme, rijm en vele andere klankeffecten, die de logische opbouw doorbreken. Dat betekent dan weer dat haar proza minder toegankelijk is dan het verhalend proza van Christa Wolf, die bovendien naast het zuiver relaas ook psychologiserend, analyserend en theoretiserend naar een bekend feministisch discours verwijst. Daardoor zijn haar teksten erg in trek niet alleen bij het lezerspubliek maar ook bij literatuurwetenschappers, die in haar teksten een dankbaar studieobject vinden.

Aan de hand van een vergelijking tussen *Sommerstück* van Christa Wolf en *Allerlei-Rauh* van Sarah Kirsch, en meer bepaald de zogenaamde *Mecklenburgstory* in *Allerlei-Rauh*, twee teksten die een onderling zeer verschillend relaas over een door Kirsch en Wolf gemeenschappelijk beleefde zomer in Mecklenburg bieden, wordt nagedacht over mogelijke schrijfwijzen bij de omgang met een autobiografisch gegeven. Eerst dient de *Mecklenburgstory* gesitueerd te worden binnen zijn context, *Allerlei-Rauh*.

1. ALLERLEI-RAUH

De titel *Allerlei-Rauh (Bontepels)* verwijst niet enkel naar de lapjeskat met dezelfde naam die in de bundel *Allerlei-Rauh* opduikt, maar is vooral een verwijzing naar een gelijknamig sprookje van de gebroeders Grimm. Dit sprookje vertelt van een koning weduwnaar, die zijn dochter wil huwen, omdat enkel de prinses zo mooi is als de overleden koningin. De prinses kan niet weigeren maar eist wel eerst o.a. een bontmantel, waarvoor elk dier van het koninkrijk een stukje van zijn pels heeft afgestaan. Het lukt de vader deze onmogelijke vraag in te willigen, waarop de prinses vlucht naar het naburig koninkrijk, gehuld in haar mantel van *bontepels*. Daar trouwt ze na een assepoester-bestaan en de nodige verwickelingen met de kroonprins.

Sarah Kirsch neemt dit sprookje licht gewijzigd over in haar eigen tekst en zo wordt het tot één van de vele vertelniveaus die samen de bundel *Allerlei-Rauh* uitmaken; naast het sprookje bestaat de tekst uit herinneringen aan de kindertijd (*der Kindheitsfilm*), herinneringen

verbonden met het leven in Oost-Berlijn (*Wo wir einst lebten*), herinneringen aan een zomer in Mecklenburg (de reeds genoemde *Mecklenburgstory*) en gedroomde dromen (*Mir träumte*). Het mantelmotief en het thema van de grensovergang (van het ene koninkrijk naar het andere bij Grimm, van Leipzig naar Wiesbaden in Kirsch' adaptatie, van Oost- naar West-Duitsland in 'het echte leven') verbinden het sprookje met deze andere vertelniveaus en ook met de andere autobiografische bundels.

De verschillende verhaal- en herinneringsniveaus worden allemaal vanuit het perspectief van het huidige leven in T. (*Wo wir jetzt sind*) geschilderd, en als zodanig a.h.w. gesynchroniseerd, d.w.z. uit hun chronologische samenhang getrokken. Deze verteltechniek hangt samen met de manier waarop Sarah Kirsch haar teksten construeert. De titel heeft namelijk ook een duidelijk formele dimensie: *Allerlei-Rauh* is geen lineair-chronologisch, noch een inhoudelijk-logisch opgebouwde tekst, er wordt integendeel associatief en telkens vanuit het 'nu' verteld; de tekst werpt een caleidoscopische blik op het leven, waarbij dezelfde of gelijkaardige elementen in een steeds wisselende combinatie en veranderende context telkens een ander beeld, een veranderlijk geheel doen ontstaan en verschijnen. Sarah Kirsch gebruikt niet toevallig op de eerste pagina van *Allerlei-Rauh* het beeld van de caleidoscoop:

Bunt aber sehr langsam dreht sich im Norden das Kaleidoskop unser Leben geheißen, und mitunter bleibt es auch eine Weile stehen, daß der Betrachter sich ein Bild überaus einprägen kann, nichts besonderes, nur unvergeßlich.³

Het begrip van de caleidoscopische autobiografie wordt trouwens al geruime tijd binnen de autobiografische theorievorming gebruikt als mogelijk alternatief voor de traditionele, microscopische autobiografie:

A reflexive biography rejects 'the truth' in favour of 'it all depends', on how you look and precisely what you look at and when you look at it. This is the 'kaleidoscope' effect (...): you look and you see one fascinatingly complex pattern; the light changes or you accidentally move

3. KIRSCH Sarah, *Allerlei-Rauh, eine Chronik*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1988, p. 7. "Bont maar zeer langzaam draait in het Noorden de caleidoscoop van ons leven, en zo nu en dan blijft hij een tijdje staan, zodat de toeschouwer een beeld in zich kan opnemen, niets bijzonders, enkel onvergetelijk."

or you deliberately shake the kaleidoscope and you see - composed by the same elements - a somewhat different pattern.⁴

2. DE MECKLENBURGSTORY: EEN BUCOLISCHE HITTEZOMER

Was sehen wir denn, wenn wir die Augen schließen? Ein paar Figuren, hingeworfen auf einen in leuchtenden Farben gehaltenen Grund, darüber ein Himmel, hochgewölbt, tiefblau, wolkenlos, gegen Abend goldgetönt, schließlich nachtschwarz, bestückt mit einer Unzahl von Sternen. Jetzt! schrie alles uns an. Wie ein Hetzruf, der einem ins Blut geht : Jetzt! Jetzt! So schrien die Dinge uns um Erlösung an. Wir wollten so stark uns selbst sein, wie sie sich selbst sein mußten.⁵

Christa Wolf's *Sommerstück* (*Zomerspel*) werd in 1989 voor het eerst gepubliceerd maar ontstond in de jaren 1977 tot 1982, voor een groot stuk parallel met *Kein Ort. Nirgends* (1979)⁶, en vertelt over de zomers van ongeveer 1975 tot 1982, die Christa en Gerhard Wolf met kinderen en kleinkinderen in hun huis in een dorpje in Mecklenburg doorbrachten. Er verzamelde zich rondom hen een hele vriendenkring, waaronder in 1975 en 1976 – of 1976 en 1977 want daarover bestaat onenigheid – ook Sarah Kirsch en haar zoon. Het was Christa Wolfs idee geweest hen tijdens de zomervakantie onder te brengen bij Carola, wier man Thomas de hele zomer weg was:

Unsere Begegnung kam durch eine praktische Erleuchtung Christas zustande, wofür ich ihr Dankbarkeit schulde. Carola hätte den langen Sommer mutterseelenallein in dem weitläufigen Haus gesessen, das Kind und ich andererseits, wir konnten kein Landhaus uns leisten und wären in der Steinstadt hängengeblieben. Drei auf einen Streich, mag Christa gedacht haben und ihre philanthropische Seele durch unsere Zusammenfügung spürbar erleichtert haben.⁷

4. STANLEY Liz, *The auto/biographical I: The theory and practice of feminist auto/biography*, Manchester, University Press, 1992, p. 127. Op basis van wat vooraf gaat in het boek is het gerechtvaardigd in dit citaat het woord *biography* als *auto/biography* te lezen.

5. WOLF Christa, *Sommerstück*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, p. 8. "Wat zien we dan, wanneer we onze ogen sluiten? Een paar figuren, tegen een achtergrond van schitterende kleuren, daarboven een hemel, hoog gewelfd, diepblauw, wolkenloos, tegen de avond goudkleurig, ten slotte nachtschwarz, met ontelbare sterren. Nu! schreeuwde alles ons toe. Als een ophitsing, die in het bloed kruipt: nu! nu! Zo schreeuwde alles ons om verlossing toe. Wij wilden zozeer onszelf zijn, als zij zichzelf moesten zijn."

6. TABAH Mireille, *Christa Wolfs Erzählung Sommerstück: ein repräsentatives Beispiel zeitgenössischer Frauenliteratur?*, in: VANHELLEPUTTE Michel (Hg.), *Geschlechterdifferenz in der Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang 1995, p. 55.

7. Allerlei-Rauh, p. 57. "Onze ontmoeting kwam door een praktische ingeving van Christa tot stand, waarvoor ik haar dankbaarheid verschuldigd ben. Carola zou de lange zomer moe-

Tussen beide vrouwen (Sarah en Carola of Bella en Luisa), die elkaar tevoren niet kenden, ontstaat een uitzonderlijke, zusterlijke vriendschap. Herinneringen aan deze zomer met Carola in Mecklenburg zijn te lezen in de bundel *Allerlei-Rauh* van Sarah Kirsch, en wel in verschillende fragmenten, die samen de zogenaamde *Mecklenburgstory* vormen, één van de zes vertelniveaus van de bundel.

Deze zomer – als gemeenschappelijk *sujet* – vormt het uitgangspunt van mijn vergelijking tussen *Sommerstück* van Christa Wolf en *Allerlei-Rauh* van Sarah Kirsch. Beide schrijfsters die de hele zomer in een Mecklenburgs dorp woonden en leefden, hebben geprobeerd de juiste toon te vinden om deze zomer al schrijvend te laten herleven. Beiden zijn ze echter tijdens het schrijven al tot het inzicht gekomen dat dit opzet niet te realiseren is. De zomer is onherroepelijk verloren, en noch het volgend jaar, noch in het schrijven herhaalbaar. Kirsch en Wolf behandelen hun autobiografische stof op een heel erg uiteenlopende manier. Bepaalde verschillen zijn op het eerste gezicht vast te stellen, zoals het feit dat Wolf het overgrote deel van haar bundel aan de zomer wijdt, die in Kirsch' bundel slechts één van vele herinneringsniveaus uitmaakt. Kirsch verbindt haar herinneringen aan de 'fantastische' zomer daarenboven zeer sterk met de figuur van Carola en haar huis.⁸ In *Sommerstück* komt een dergelijke persoonsgebondenheid niet voor. Een ander onderscheid ligt in het vertelperspectief; bij Wolf vinden we voor het overgrote deel een derdepersoon-verteller met wisselende focalisatie. Kirsch bekent zich daarentegen in een subjectieve eerste persoon tot de autobiografische grondslag van haar relaas. Het loont de moeite hier dieper op in te gaan.

3. FEIT EN FICTIE

Kirsch vertelt consequent in de eerste persoon, al is het voor haar verre van onproblematisch, ik-zeggend haar leven te vertellen en te schrijven. Het feitelijk beleefde kan in de tekst enkel geconstrueerd (en niet gereconstrueerd) worden, wat het relaas onvermijdelijk een fictief karakter geeft. Hiervan getuigt het motto, dat op voorhand de

derziel alleen in het ruime huis gezeten hebben, het kind en ik anderzijds, wij konden ons geen landhuis veroorloven en zouden in de steenstad zijn blijven hangen. Drie in één klap, zal Christa gedacht hebben en door ons samen te brengen zal ze haar filantropische ziel merkbaar verlicht hebben.”

8. *Zeven huizen, zeven levens* lezen we bij Kirsch, en inderdaad krijgen in het autobiografische proza de herinneringsflarden een zekere structuur doordat ze steeds met een huis en zodoende met een bepaald 'leven', of een bepaalde levensfase verbonden worden.

autobiografische aanspraak van dit 'ik' en van de tekst relativeert. Het motto luidt als volgt:

Alles ist frei erfunden und jeder Name wurde verwechselt.⁹

Door dit logisch niet te rijmen motto aan haar tekst te laten voorafgaan, raakt Kirsch aan de grens van wat traditioneel als werkelijk en waar wordt beschouwd en wat traditioneel niet tot het domein van de feitelijkheid behoort, nl. *Erfindungen* (verzinsels), fictie dus, fantasie, dromen, sprookjes, inbeelding, bovennatuurlijke en religieuze ervaringen.

Alles ist verzonnen en elke naam werd verwisseld. De namen werden echter bij Sarah Kirsch niet veranderd of verwisseld – en dit in tegenstelling tot *Sommerstück* van Christa Wolf. Ellen en Jan uit *Sommerstück* blijven in *Allerlei-Rauh* Christa en Gerhard (waarbij het ik Christa Wolf een paar keer speels Christa Cassandra noemt). Luisa en haar Griekse man Antonis zijn bij Kirsch net als in het 'echte' leven Carola en Thomas; Sarah Kirsch en haar zoon Moritz treden in *Sommerstück* als Bella en Jonas op. De overleden schrijfster Maxi Wander, die de bewuste zomer reeds zwaar ziek was, en haar man Jossel worden Steffi en Josef genoemd. Helga (Schubert), ook schrijfster, en haar man Johannes, schilder, ten slotte treden op als Irene en Clemens.

Sommerstück van Christa Wolf begint in de eerste persoon meervoud als auctoriële verteller, maar slaat snel in een persoonsgebonden vertelling in de derde persoon om. Af en toe wordt deze laatste door een 'ik' of een 'wij' weer opengeboken. De fictionalisering van het autobiografisch gegeven die met deze derde persoon wordt verkregen, wordt zodoende door de eerste persoon telkens weer ontmanteld. Talrijke aansprekingen als, 'Herinneren jullie je nog?', 'Weten jullie het nog?', enz. hebben een gelijkaardige functie. Deze spanning tussen bekennen en ontkennen wordt – zoals bij Kirsch – bevestigd in de tegenspraak tussen de opdracht vooraan in het boek, *Aan alle vrienden van die zomer*, en de rechtvaardigende noot van de schrijfster achteraan:

Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin, keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebensowenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen.¹⁰

9. "Alles is verzonnen en elke naam werd verwisseld."

10. "Alle figuren in dit boek zijn verzinsels van de vertelster, geen van hen is identiek aan een levende of dode persoon. Netzomin komen beschreven episodes met feitelijke gebeurtenissen overeen."

Christa Wolf wekt de indruk de authenticiteit en geloofwaardigheid van de niet te miskennen autobiografische intentie te willen versterken door de onvermijdelijke fictie van het autobiografisch relaas in de verf te zetten met deze en andere fictionaliseringstechnieken.

(Es) ist mir bewußt, weshalb Christa, falls sie die Mecklenburgstory zwischen zwei Heftdeckeln schon hat, diesen Text lange zurückhalten wird, niemanden zu verletzen, vielleicht bis die handelnden Personen nicht mehr zu diskriminieren sind, was die Impertinenz ihrerseits einschließt, uns überleben zu wollen. Denn mit Mystifizierungen falscher Namen ist nichts gewonnen, wir müssen für uns selbst gerade stehen, aus Christa kann ebenso wenig Kitty werden wie aus Carola eine Cordula oder aus mir Bernhardine.¹¹

Christa Wolf heeft zichzelf ten opzichte van de vrienden van deze zomer niet kunnen beschermen of afschermen, want die hebben zichzelf allicht zonder veel moeite in het relaas herkend. Waarom zouden de handelende personen ontzien moeten worden? Omdat elk van hen – op één of andere manier in een doodlopend straatje beland – zich schaamteloos door de idylle heeft laten meeslepen en misleiden? Kirsch wil zich juist tot deze zomer bekennen, haar vlucht naar het platteland onder ogen zien. Zij wil vanop een afstand in tijd en ruimte de schoonheid en troost van het zonovergoten landschap en van de vriendschappen herdenken. Kirsch relativeert - anders dan Wolf - door een confrontatie van fragmenten van de *Mecklenburg-story* met fragmenten over de daaropvolgende zomer en fragmenten over een bezoek na vele jaren in Mecklenburg:

Und glaubten, alles im Sommer darauf wiederholen zu können. Aber da vollzog sich das Leben nach anderen Gesetzen, und in dem Zimmer unter dem Dach wohnte die griechische Großmutter. Wir befanden uns auch diesmal glücklich in Mecklenburg, doch war es uns verwehrt, wie die Mäuse auf den Tischen zu tanzen. Christa sah mich an mit dem Blick Weißtdunoch, und wir lachten, und mein Kind trug seinen Napoleonshut weiter hingebungsvoll, doch schon als Schulkind, und die Vergänglichkeit wehte aus allen Richtungen uns an, und Maxie konnte für uns nicht mehr das Geschirr abwaschen und war mit letzten Dingen befaßt.¹²

11. Allerlei-Rauh, p. 60-61. "Ik ben mij ervan bewust waarom Christa, als ze de Mecklenburgstory al in een schriftje heeft, deze tekst lang zal achterhouden, om niemand te kwetsen, misschien totdat de handelende personen niet meer te discrimineren zijn, wat van haar kant de impertentie insluit, ons te willen overleven. Want door namen te mystificeren wordt niets gewonnen, we moeten onze eigen verantwoordelijkheid opnemen, Christa kan net zo min Kitty worden, als Carola Cordula of ik Bernhardine."

12. Allerlei-Rauh, p. 77. "En geloofden alles in de zomer erop te kunnen herhalen. Maar daar verliep het leven volgens andere wetten, en in de kamer onder het dak woonde de Griekse

Indien Christa Wolf met een vergaande fictionalisering de weergave van de feitelijk beleefde zomer als constructie wil relativieren, dan schiet ze mijns inziens aan haar doel voorbij. Dit probeer ik in wat volgt aan te tonen.

4. MECKLENBURGSE ELEGIE

(Die Idylle ist) ein Sonderfall der Elegie, d.h. nur als Elegie möglich und immer gleichzeitig Elegie.¹³

Zowel *Sommerstück* als de *Mecklenburgstory* in *Allerlei-Rauh* kunnen als elegie beschouwd worden, aangezien ze een verloren en vervallen ideaal schetsen. Dit betekent voor de DDR-schrijfsters een bocht van honderdtachtig graden ten opzichte van de principes van het Socialistisch Realisme, dat de uitbeelding van idylle, van het ideaal (nl. de ware socialistische samenleving) als werkelijkheid verlangt. Midden jaren zeventig heerst in de DDR - na een periode van relatieve liberalisering op het vlak van de kunsten - een repressief klimaat waar auteurs en andere kunstenaars zich niet meer in staat achten dit ideaal te volgen, maar daarentegen het socialistisch realisme vanuit een zekere ontgoocheling liever als uitbeelding van de gebrekkige realiteit opvatten.

Heute liest sich dieser Text wie ein vorauseilender elegischer Abgesang auf das, was sich an Hoffnung mit der DDR verband.¹⁴

De idylle wordt uitgeprobeerd maar mislukt, het uitbeelden of beschrijven van de idylle is enkel in zijn verlies mogelijk. Mijlenver van het 'Prinzip Hoffnung' - dat in het socialistisch realisme verankerd was - wordt literatuur in overdrachtelijke betekenis dan ook tot een elegie van de verloren gegane idylle. Auteurs als Sarah Kirsch en Christa Wolf voelen zich onzeker bij de beschrijving van de werkelijk beleefde idylle, wat de neiging tot versterkte fictionalisering bij Christa Wolf ook ten dele zou kunnen verklaren. Bereikt ze daarmee

grootmoeder. Wij waren ook deze keer gelukkig in Mecklenburg, toch werd het ons ontzegd als muizen op de tafels te dansen. Christa keek me aan met een blik van weet-je-nog, en mijn kind droeg zijn napoleonshoed nog steeds vol overgave, zij het als schoolkind al, en de vergankelijkheid kwam uit alle richtingen op ons toegewaaid, en Maxie kon voor ons niet meer de vaat doen en was met laatste dingen bezig."

13. DUHAMEL Roland, Christa Wolfs Idylle *Sommerstück*, in: *Germanistische Mitteilungen* 36, 1992, p. 6. "De idylle is een speciaal soort elegie, d.w.z. enkel als elegie mogelijk en altijd tegelijkertijd elegie."

14. HAGE Volker, op de boekrug van *Sommerstück*. "Vandaag kan deze tekst gelezen worden als elegisch afscheid - zijn tijd ver vooruit - van de hoop die met de DDR verbonden was."

echter het gewenste effect bij de lezer? Roland Duhamel bijvoorbeeld verstaat in het reeds geciteerde artikel *Sommerstück* duidelijk niet als autobiografisch relaas, maar als zuiver fictieve constructie. Dit komt tot uiting in Duhamels lezing en interpretatie van autobiografische en biografische feiten of anekdotes als waren ze - zonder de minste autobiografische grondslag - door de schrijfster met een welbepaalde bedoeling en zorgvuldig overwogen geconstrueerd :

Erzählt wird der Versuch einer Literatengruppe, (...) auf dem Lande, in der Abgeschiedenheit eines mecklenburgischen Dorfes, ein idyllisches Leben zu installieren.¹⁵

Terwijl een groep vrienden, meer bepaald een groep bevriende auteurs, gewoonweg besluiten de zomer samen in een dorp in Mecklenburg door te brengen, waar enkelen onder hen al een huis bezitten. Een nog duidelijker voorbeeld van over-interpretatie ten gevolge van vergaande fictionalisering van het autobiografisch gegeven betreft de persoon van Carola, of ook van Luisa, zoals ze bij Wolf heet :

Schillers Paradebeispiel des Naiven sind das Kind und das ebenfalls unwiederbringliche griechische Altertum. Luisa wird dementsprechend *gestaltet*, d.h. erstens kinderlos. Sie lädt die ihr unbekanntes Schrifstellerkollegin Bella zu sich ins Haus ein, *weil* diese einen kleinen Sohn Jonas mitbringt. Das Land der Griechen mit der Seele suchend, hat Luisa andererseits einen griechischen Mann geheiratet.¹⁶

Kirsch bericht weliswaar ook over Carola's kinderwens en hoe deze zich dienovereenkomstig op Kirsch' zoon 'stort'. Thomas, die Carola trouwens in de DDR had leren kennen en huwde, heeft al kinderen uit een vorig huwelijk, '*door hem zal het verlangen naar een kind niet zijn aangewakkerd.*' Het betreft hier met andere woorden voor lief te nemen levensfeiten, eerder dan constructies.

Und natürlich ist Carola zu ihrem Kind gekommen, wie schäumt die schwarze See und spritzt ihr grünes Salz! Seit Jahren hat sie ihren hellhaarigen Petros, ein adoptiertes glückseliges Mecklenburger Kind (...).¹⁷

15. DUHAMEL Roland, p. 6. "Verhaald wordt de poging van een groep schrijvers om een idyllisch leven te installeren op het platteland, in de eenzaamheid van een Mecklenburgs dorp."

16. Ibid., p. 7 (cursief G.P.). "Schillers paradevoorbeeld van het naïeve zijn het kind en de eveneens voorgoed verloren Griekse oudheid. Luisa wordt navenant *gecreëerd* en *ingevuld*, d.w.z. in de eerste plaats kinderloos. Ze nodigt de haar onbekende collega schrijfster bij haar thuis uit, *omdat* deze een kleine zoon Jonas meebrengt. Het land van de oude Grieken met haar ziel zoekend, is Luisa daarnaast met een Griekse man getrouwd."

17. Allerlei-Rauh, p. 69. "En natuurlijk heeft Carola haar kind gekregen, hoe schuimt de zwarte zee en spettert haar groen zout! Sinds jaren heeft ze haar lichtharige Petros, een geadopteerd gelukkig Mecklenburgs kind (...)."

Wat wint men met zulke relatieve, maar onvermijdelijk verkeerde interpretaties van (auto-)biografische feiten, als gevolg van versterkte fictionalisering? Volgens Kirsch niets, en daarom ontzegt zij zich ook deze fictie, zonder echter de onmogelijkheid van dé waarheidsgetrouwe weergave van dé 'feiten' uit het oog te verliezen.

Zij probeert daarentegen op een andere manier de beleefde idylle te relativieren. Er werd al op het relativierend effect van berichten over de tweede zomer en een later bezoek in Mecklenburg gewezen. Daarnaast is het ik zich constant bewust dat deze zomer een vluchtheuvel is en dat het 'echte leven' in de *Steinstadt* onvermijdelijk wacht. Dit wordt duidelijk door opmerkingen als :

Es schien der Wiesensommer mit seinen staubigen Wegen, den verdorrenden, immer weißer werdenden Gräsern an den Rändern unermüdbar zu sein, und mein unvergleichbares Leben in einem Wohnsilo der Hauptstadt, zu dem ich zurückkehren würde, lag in ungläublicher Entfernung.¹⁸

Ook het caleidoscopisch constructieprincipe van de bundel *Allerlei-Rauh* heeft een relativierend effect. Door de patchwork-achtige aaneenrijging van de fragmenten van verschillende vertelniveaus volgen de tekstfragmenten die samen de *Mecklenburgstory* uitmaken elkaar niet chronologisch op, maar verschijnen tussen levens- en belevenisfragmenten. Dit is een confrontatie die relativierend werkt. Zo sluit het vorige citaat bijvoorbeeld een Mecklenburg-fragment af (een fragment waarin een feestdag vergeleken wordt met rustigere dagen met z'n drietjes in Carola's huis); onmiddellijk hierop volgt een winterachtige huiselijke scène en dan een bericht uit de *woonsilo*, een appartement op de zeventiende verdieping van een betonnen blok in Berlijn.

De *Mecklenburgstory* - die zowel de eerste 'fantastische' zomer als een tweede, daaropvolgende zomer en het latere bezoek verhaalt - wordt in vier grotere fragmenten opgedeeld, van minstens zeven en maximum dertien pagina's. Het eerste Mecklenburg-fragment wordt daarenboven door berichten van het dagdagelijkse leven in T. onderbroken en zo nogmaals 'gevierendeeld'. De vier grote Mecklenburgteksten zijn noch op zichzelf noch met betrekking tot elkaar chronologisch geordend, maar verspringen daarentegen associatief.

18. Allerlei-Rauh, p. 54. "Het leek of de weidezomer met zijn stoffige wegen, de verdorde, steeds witter wordende grassen aan de rand onvermoeibaar was. Mijn onvergelijkbaar leven in een woonsilo in de hoofdstad, waarnaar ik zou terugkeren, was ongelooflijk ver weg."

5. TEN SLOTTE: DE THEORIE VAN DE WERKVERDELING

Ich sagte jedes mal, daß sie (C. Wolf, G.P.) alles darüber eines Tages aufschreiben müsse, denn daß ich es tat, lag außerhalb meiner Zuständigkeit, als ich der Theorie der Arbeitsteilung noch anhing und Christa für solche Geschichten verantwortlich schien.¹⁹

Christa Wolf schreef en schrijft romans en ander proza, Kirsch is vooral als dichteres bekend: deze strenge opdeling houdt echter al een hele tijd niet meer stand, aangezien Kirsch zich intussen uitvoerig met proza heeft ingelaten. Desalniettemin zijn hun teksten zeer verschillend, o.a. omdat Wolf verhalend proza / fictie schrijft, Kirsch daarentegen lyrisch proza. De essentie van het verschil ligt allicht in de titel besloten. Christa Wolf schrijft een *Sommerstück*, het leven wordt nagespeeld als een stuk voor het podium. De derde persoon als vertelinstantie, de fictionalisering van de namen, en de inspanningen om een logisch, samenhangend geheel te construeren zijn typische manieren om een oorspronkelijk autobiografisch gegeven tot fictioneel proza te herschrijven, zoals Wolf dat met de 'Jahrhundert-sommer' doet.

Kirsch' *Allerlei-Rauh* in de eerste persoon komt openlijk uit voor zijn autobiografische grondslag en kent een paratactische, scenische opeenvolging; de herinneringsflarden en de verschillende anekdotes, die op zichzelf onbelangrijk en weinigzeggend lijken, vormen in hun schijnbaar willekeurige aaneenrijging een veranderlijk geheel. Aan de hand van wat ik de *Maulwurf-Anekdote (de anekdote over de mol)* wil noemen, een anekdote die zowel in *Zomerspel* als in *Bontepels* verteld wordt, zal ik illustrerend en afsluitend op deze verschillen ingaan :

Jonas legte sich waffenlos matt in den Schatten der riesigen Kastanie. Er schlief ein. Dann sah Bella, daß Luisa etwas sah, etwas *Gräßliches*; die *Gänsehaut*, die über ihre Wange lief. Das *Entsetzen*, der *Ekel* in ihrem Gesicht. Trotz der warnenden Geste von Luisa drehte Bella sich um und sah ihn nun auch, den lebenden Kadaver. Das Vorderteil eines Maulwurfs, das sich *qualvoll* aus der Erde zwängte, während seine hintere Hälfte von Würmern abgefressen war, die noch auf ihm wimmelten. Bella fühlte, wie sich ihr die Haare sträubten. Schlieft Jonas? Sie griff nach einem Spaten und trennte dem unseligen Tier mit einem

19. *Allerlei-Rauh*, p. 61. "Ik zei elke keer dat zij alles op een dag eens moest opschrijven want dat ik het zou doen, was buiten mijn bevoegdheid, toen ik de theorie van de werkverdeling nog aanhing en Christa voor zulke verhalen verantwoordelijk leek."

scharfen Stich den Kopf vom Rumpf. Sie bedeckte es *wie besessen* mit Erde, taumelde zur Hausecke, *übergab sich*.²⁰

An einem der hitzebrütigen Tage sahen wir etwas aus der Erde auftauchen en schickten das Kind schnell zu dem alten Forsthaus, in welchem der Bauer aus dem Gedicht, der eigenlijk kein richtiger Bauer mehr war, mit seiner Frau auf einem Hof voller Hühner woonhte, und trugen ihm auf, einige Eier zu holen. In unserem Garten, nicht weit entfernt von der Pumpe en dem uitgebreiteten Kürbis daneben, grub sich mühselig en am hellichten Tag ein Maulwurf aus der Erde hervor, was eine lange Zeit in Anspruch nahm, aber wir sahen gleich, daß es mit rechten Dingen nicht dabei zunging, daß sein schwarzes Pelzchen durchlöchert war, en als wir genauer hinzusehen uns zwingen, schockierte uns die Natur, denn das Tier wimmelte von fetten Maden, die weiß mit ihren Körperenden uns winkten. Die Folter bei lebendigem Leib drehte Carola das Herz noch heftiger um, als es mir geschah, so daß ich sie dem Kind hinterherschickte en mit einem Spaten den Maulwurf erschlug, in einiger Entfernung vom Haus samt seinen Bestattern verscharrte. Das Kind brachte die Eier, Carola einen Korb Himbeeren mit, doch wir verschoben das Essen bis zum Abend.²¹

Bij het lezen en vergelijken van beide fragmenten valt dadelijk de verschillende lengte van de zinnen op: de korte zinnetjes in het eerste citaat van Christa Wolf, de voor Kirsch zo typische lange, lichtjes afdwalende en voortkabbellende zinnen in het tweede. Daarnaast is het snel duidelijk dat Christa Wolf de scène personifieert en psychologiseert, doordat ze de fysische en psychische reacties op het

20. Sommerstück, p. 195 (cursief G.P.). "Jonas ging ongewapend in de schaduw van de reusachtige kastanje liggen. Hij viel in slaap. Dan merkte Bella dat Luisa iets zag, iets gruwelijks; het kippevel, dat over haar wang liep, de ontzetting, de afschuw in haar gezicht. Ondanks het waarschuwend gebaar van Luisa draaide Bella zich om en zag het nu ook, het levende kadaver. Het voorste deel van de mol dat zich kwellend uit de aarde perste, terwijl het achterste deel door de wormen was afgevreten die nog steeds op hem wemelden. Bella volde hoe haar haren rechttop gingen staan. Sliep Jonas? Ze greep naar de spade en scheidde met één felle steek kop en romp van het armzalige dier. Ze bedekte het als een bezetene met aarde, wankelde naar de hoek van het huis en gaf over."

21. Allerlei-Rauh, p. 93-94. "Op één van de broeihete dagen zagen wij iets uit de grond opduiken en stuurden het kind snel naar de oude boswachterij, waarin de boer uit het gedicht - die eigenlijk geen echte boer meer was - met zijn vrouw op een hoeve vol kippen woonde en gaven het de opdracht eieren te halen. In onze tuin, niet ver van de pomp en de uitgestrekte pompoen ernaast, groef zich moeizaam en op klaarlichte dag een mol uit de aarde naar boven. Dit duurde een hele tijd, maar wij zagen dadelijk dat het er niet normaal aan toe ging, dat zijn zwart vachtje doorzeefd was, en toen we onszelf dwongen precieser toe te kijken, schokte de natuur ons, want het dier wemelde van de vette maden, die wit met hun achterlijfjes wenkten. Deze folter bij levende lijve deed Carola's hart nog heftiger omkeren dan het mij gebeurde, zodat ik haar achter het kind aan stuurde en met een spade de mol doodsloeg en hem op zekere afstand van het huis samen met zijn lijkbidders begroef. Het kind bracht de eieren en Carola een mand met frambozen mee, doch wij stelden het eten tot 's avonds uit."

gebeuren weergeeft (*Gänsehaut, Entsetzen, Ekel, besessen, ...*), en dit aan de hand van een alwetende verteller, die naar believen intern focaliseert, met name in dit fragment op Bella (*Dann sah Bella, ... / Bella fühlte, wie sich ihr die Haare sträubten*). De 'verwisselde naam' en de interne focalisatie vergroten fictionaliserend de kloof tussen de fictieve Bella en de 'echte' Sarah. Anders dan deze voor Wolf typische - analyserende, psychologiserende en theoretiserende - schrijfwijze, is Kirsch' schrijfmodus opsommend en gedetailleerd beschrijvend. Uit beide fragmenten blijkt de beschermende bezorgdheid voor het kind. Het slaapt in de tekst van Wolf en moet zo de verschrikkelijke scène niet mee aanzien; in de tekst van Kirsch wordt het kind binnen een eigen gedetailleerde, omzeggens drie-dimensionale context geschilderd. De beschrijving van Sarah Kirsch is dan ook in dit fragment gedetailleerd en tegelijkertijd verregaand gedistantieerd en de uitwerking van de scène op de toeschouwers kan maar uit een paar aanduidingen afgeleid worden. Overduidelijk wordt dit als 'ze gaf over' en 'we stelden het eten tot 's avonds uit' naast elkaar gelegd worden.

Een en ander hangt samen met een verschillende opbouw van de tekst; Wolf gaat logisch en daardoor ook verklarend en interpreterend te werk terwijl Kirsch associatief, paratactisch schrijft, en daarbij bewust veel van het interpreterend werk aan de lezer overlaat. Deze 'Leerstellentechniek' en de daarmee samenhangende onbeslistheid en openheid van de tekst is voor Kirsch wezenlijk met lyriek verbonden, en is niet enkel kenmerkend voor haar gedichten, maar ook voor haar in hoge mate lyrisch proza.

Men zou algemener en afsluitend kunnen beweren dat daar waar bij Christa Wolf afzonderlijke herinneringen verhaald en geïnterpreteerd worden, Kirsch herinneringselementen caleidoscopisch tot herinneringscomplexen balt. De *Mecklenburgstory* bevat zeker ook herinneringen aan eenmalige gebeurtenissen, zoals aan de door madden gekwelde mol, aan de brand op het veld voor Christa's huis, waarover men ook in *Zomerspel* kan lezen. Daarnaast echter worden de herinneringselementen van de zich herhalende dagen opeengestapeld en als het ware samengevat tot prototypische herinneringscomplexen.