

Marion de Zanger. *Een verschrikkelijk verlangen naar verboden ogen. Unica Zürn (1916-1970) in haar cultuurhistorische context.* Amsterdam University Press

De Duitse schrijfster en kunstenaar Unica Zürn (1916-1970) is vooral bekend geworden als krankzinnige. Dat had zij aan zichzelf te danken, aangezien zij over haar waanzin en haar verblijf in diverse psychiatrische inrichtingen een indringend boek schreef, dat in 1971 voor het eerste verscheen, in Franse vertaling: *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une maladie mentale*. Het verscheen bovendien postuum, want het jaar daarvoor had de schrijfster, op 19 oktober, een eind aan haar leven gemaakt. Een tragisch leven, temeer daar traumatische jeugdervaringen (seksueel misbruik, zelfs verkrachting) aan de waanzin ten grondslag zouden hebben gelegen.

Het hoeft niet te verbazen dat met name psychoanalytisch georiënteerde, feministische literatuurwetenschappers zich met geestdrift op haar werk hebben gestort. In haar eigen boek beschreef Zürn zichzelf al als een tamelijk romantisch en wereldvreemd wezen, dat op zeker moment alle contact met de werkelijkheid had verloren – zo iemand om te toveren tot een typisch slachtoffer van een `vrouwonvriendelijke fallocentrische cultuur' bleek vervolgens geen heksentoer. Helaas ging dat vaak wel ten koste van de aandacht en waardering voor Unica Zürn als authentiek kunstenaar en schrijfster.

In haar proefschrift *Een verschrikkelijk verlangen naar verboden ogen* pakt de Amsterdamse kunsthistorica Marion de Zanger het daarom heel anders aan. Niet het slachtoffer, als vrouw en als waanzinnige, staat bij haar voorop, maar de schrijfster en – vooral – de beeldend kunstenaar. In het bijzonder besteedt zij aandacht, zoals het in de ondertitel heet, voor Zürns `cultuurhistorische context'. Een zinnige en ook vruchtbare benadering, die recht doet aan het oeuvre, waarvan De Zanger aannemelijk weet te maken dat het veel meer was dan alleen een expressie van Zürns gekwelde innerlijk.

Unica Zürn begon haar carrière als beeldend kunstenaar, nadat ze in 1953 de vriendin was geworden van de surrealist Hans Bellmer. Zij verliet haar kinderen (van hun vader was zij al in 1949 gescheiden) en haar woonplaats Berlijn, om met Bellmer in Parijs een leven van arbeid en armoede te delen. Dankzij hem ontdekte zij haar talent als tekenaar en als schrijfster van anagrammen: een hondsmoeilijk poëziegenre, waarbij in alle regels dezelfde letters moeten worden gebruikt, zij het steeds in een andere rangschikking. Tot die tijd had zij enkel hoorspelen en verhaaltjes voor de krant geschreven; nu kwam zij terecht in het hart van de Parijse avant-garde, met vrienden en kennissen als André Breton, Henri Michaux, Hans Arp en Jean Dubuffet.

Het kan haast niet anders of dit artistieke milieu (de `cultuurhistorische context', die De Zanger bedoelt) heeft op de aard van haar werk een beslissende invloed gehad. Maar ook haar latere waanzin, die zich in de jaren zestig voor het eerst zou openbaren, staat er niet los van. Krankzinnigheid gold in surrealistische kring immers als een benijdenswaardige eigenschap, een geprivilegieerde toegang tot de onbewuste schatten die de mens met zich meedroeg. De surrealisten hadden

allerlei technieken ontwikkeld om eveneens tot dat onbewuste domein door te dringen, zoals de *écriture automatique*, die Unica Zürn ook toepaste in haar tekeningen en gouaches. In hetzelfde licht moeten we haar anagrammen begrijpen, die tot doel hadden via een formeel principe de meest onverwachte betekenissen aan de taal te ontfutselen.

Dat wil niet zeggen dat Zürn zondermeer tot het surrealisme kan worden gerekend, net zo min als tot de *art autre* van Dubuffet en Michaux, of tot de buiten de 'kunst' ontstane *art brut* en de psychopathologische kunst van gekken en krankzinnigen, die destijds dankzij artistiek bevlogen psychiaters in de belangstelling kwam te staan. Met het surrealisme deelde zij bijvoorbeeld niet de door haar partner Bellmer (illustrator van Sade!) gecultiveerde perverse erotische obsessies; in haar hang naar het onbewuste en het 'andere' had zij meer gemeen met Michaux en diens mystieke, door oosters denken geïnspireerde preoccupaties – zonder ook daar volledig mee samen te vallen. En zo is het eigenlijk steeds, betoogt Marion de Zanger: met al deze kunst vertoont het werk van Zürn raakvlakken, maar dat laat het eigen karakter ervan onverlet.

In elk geval zou het onjuist zijn in dat werk bij voorbaat de sporen van de latere waanzin te willen zien, al heeft Zürn het nadien wel zo voorgesteld. Tegen die tijd koketteerde zij zelfs een beetje met haar geestesziekte. Niet dat zij simuleerde, maar je kunt je wel afvragen in hoeverre bijvoorbeeld haar traumatische jeugdherinneringen (die vooral in de prozatekst *Dunkler Frühling* uit 1969 worden beschreven) op authentieke feiten berustten. Zürn stond destijds onder vrijwel permanente psychiatrische behandeling en het zou niet de eerste keer zijn dat tijdens een therapie de grens tussen feit en fictie uit het oog werd verloren. De Zanger laat het bij een suggestie; met zekerheid valt hierover niets meer te zeggen. Zelfs de diagnose is ongewis geworden: lange tijd werd Zürn schizofreen geacht, tegenwoordig vermoedt men eerder dat zij leed aan manische depressiviteit of bipolaire stoornis.

In *L'Homme-Jasmin* of, zoals het Duitse origineel (dat in 1977 werd gepubliceerd) heet, *Der Mann im Jasmin* conformeerde Zürn zich het meest aan de in surrealistische kring populaire psychoanalyse, stelt De Zanger, die hierin een teken van ontgoocheling wil zien. Zürn was er kennelijk niet in geslaagd om vast te houden aan haar oorspronkelijke, veel meer mystiek gerichte pogingen om zichzelf te overwinnen en 'aan gene zijde van de spiegel' te belanden.

Haar stimulerende tegenstrever daarbij was de mysterieuze 'witte man' geweest, ook wel aangeduid als de 'man in jasmijn', met wie zij - naast een droomachtige jeugdherinnering - Henri Michaux bedoelde: de 'kapitale ontmoeting' of *amour fou* (zoals de surrealisten het zouden hebben genoemd) die bepalend werd voor haar eigen richting en die naar een imaginaire wereld leidde waarin plaats was voor indianen, voor de tao, maar ook voor Herman Melville en diens *Moby Dick*.

De aanvallen van krankzinnigheid, steeds begeleid door heftige relationale conflicten met Bellmer, zouden deze fragiele fantasiewereld - die in talloze teksten en tekeningen gestalte kreeg - van zijn aantrekkingskracht hebben beroofd. Daarna

restte slechts de waanzin als inspiratiebron, die Zürns artistieke aspiratie en productie vervolgens ook in retrospectief begon te kleuren. Ten onrechte, meent Marion de Zanger. Dat Zürn zich in de laatste jaren van haar leven meer en meer met haar waanzin identificeerde, betekent nog niet dat die waanzin de bron van haar kunstenaarschap is geweest. Critici die haar op dit punt te zeer op haar woord geloven, doen haar in feite onrecht.

Hoewel ook in *Een verschrikkelijk verlangen naar verboden ogen* lang niet alle raadsels worden opgelost, lijkt het mij de niet geringe verdienste van dit proefschrift dat daarin de complexiteit van werk en persoon van Unica Zürn wordt hersteld. Alles ligt weer open ter interpretatie. Een goede aanleiding wellicht om de inmiddels nergens meer te vinden Nederlandse vertalingen *De man in jasmijn* en *Donkere lente* (uit resp. 1987 en 1983) opnieuw uit te brengen. Want deze beide autobiografische teksten getuigen niet alleen op aangrijpende wijze van de waanzin van de schrijfster, maar evengoed van haar onmiskenbaar aanwezige literaire talent.

(NRC *Handelsblad*, 20-5-2005)