

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl



Fatale vrouwen, bange mannen?

Eddy de Klerk en Frans Schalkwijk¹

*'Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften –
Und zu morden, – ohne das es einer spurt.*

*Mein süßes Tier, sei ja nicht geziert,
Du hast kein Recht, uns durch Miaun und Pfäuchen
Die Urgestalt des Weibes zu verstauchen.'*

Uit: Lulu, opera van Alban Berg (DNO 2002, p. 51)

Met deze typering wordt in Alban Bergs opera Lulu de vrouwelijke hoofdrolspeelster geïntroduceerd: ze kan zich wel liefvoordoen, maar haar kern bestaat uit het stichten van onheil, het moorden, vergiften en verleiden. Lulu wordt neergezet als de ultieme fatale vrouw. De afgelopen jaren stonden 'fatale vrouwen' volop in de belangstelling. In het Amsterdamse muziektheater werd niet alleen Lulu uitgevoerd maar ook de opera Salomé van Richard Strauss. In 2003 was de tentoonstelling *Fatale vrouwen, 1860-1910* te zien in het Groninger Museum en het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Ook op de tentoonstelling *Symbolisme in Nederland*, verleden jaar in Assen, en de tentoonstelling van Felicien Rops in de Kunsthal dit jaar te Rotterdam kwam zij voor. Peter Steinz (2004) besprak in zijn literatuurrubriek 'femmes fatales in de fictie'. Recente films waarin de fatale vrouw centraal staat, zijn *Femme fatale* (2002) van Brian de Palma en niet te vergeten *Basic Instinct* (1992) van Paul Verhoeven.

In dit artikel beschrijven wij de idee van de fatale vrouw. Psychoanalytisch is dit een interessant begrip, omdat 'de fatale vrouw' geen werkelijk bestaand persoon is, maar een fictief personage, het product van een collectieve fantasie van mannen over vrouwen. De term dook op aan het einde van de negentiende eeuw, tijdens het 'fin de siècle', dezelfde periode waarin ook de psychoanalyse ontstond. De psychoanalyse leidde, zoals men weet, de ontwikkeling van de vrouw af van die van de man. Zoals we zullen zien, volgde zij in dat opzicht de sociaal-culturele conventies uit die tijd. Hoewel de nadruk ligt op de psychoanalytische interpretatie, schenken we eerst aandacht aan de sociaal-culturele context waarin dit beeld heeft kunnen ontstaan. Nadat we de ontwikkeling van het stereotype van de fatale

A. de Klerk is klinisch psycholoog en psychoanalyticus en werkzaam in eigen praktijk.
Correspondentieadres: Heemraadschapslaan 52,
1181 VB Amstelveen. E-mail: a.de.kl@freeler.nl

Dr. F. Schalkwijk is vrijgevestigd psychoanalyticus/psychotherapeut. Hij is hoofdredacteur van dit tijdschrift en publiceerde onlangs in dit tijdschrift *Opera, emotie en betekenisgeving*.

vrouw hebben besproken, geven wij een psychoanalytische interpretatie van het personage Lulu uit Alban Bergs gelijknamige opera. In deze opera zijn namelijk vele negentiende-eeuwse kwalificaties van de fatale vrouw bijeengebracht.

De fatale vrouw als misogyn idee

De fatale vrouw als misogyn idee in de kunsten Gevaarlijke vrouwen zijn van alle tijden, maar in het fin de siècle plunderen kunstenaars de geschiedenis om de figuur van de fatale vrouw, zoals bijvoorbeeld Cleopatra en Maria Stuart, nader te preciseren en te verabsoluteren. In de bijbel vindt men Lilith, Delila, Jaël, Judith en Salomé, in de Griekse mythologie Pandora, Clytaemnestra, Circe en de Bacchanten (Kleibrink 2003). In middel-eeuwse sagen is Vrouw Holle een goed voorbeeld en in het Verre Oosten de Indiase godin Kali (Kakar 1989). Ook vrouwen die op het eerste gezicht niet in aanmerking komen voor een rol als fatale vrouw, zoals Maria, Jeanne d'Arc, de Mona Lisa, worden als zodanig neergezet. Kunstenaars isoleren deze betekenisvolle figuren uit hun narratieve context teneinde de toeschouwer te confronteren met de emoties die erin besloten liggen, aldus Van Os (2003, p.12). Die emoties worden echter steeds extremer. Is de fatale vrouw in de eerste helft van de negentiende eeuw wellicht gevaarlijk en bedreigend, aan het eind ervan wordt zij een moordenaress. Maar ook dat is nog niet het eindpunt van de ontwikkeling. De fatale vrouw wordt het symbool van de vrouw (Dottin-Orsini 1993), ofwel zoals in de hierboven geciteerde proloog uit Lulu, de 'Urgestalt des Weibes'.

Overigens is de thematiek van de fatale vrouw met haar duistere kanten slechts een onderstroom in het fin de siècle. In de schilderkunst bijvoorbeeld is het impressionisme de dominante bovenstroom. Daarin staat de lichtzijde van het leven centraal. De heftige uitwerking van de idee van de fatale vrouw in de negentiende eeuw vindt haar oorsprong in het decadentisme, een kunstrichting 'zonder maatschappelijke, religieuze of morele bindingen' (Bel 2003, p. 55). Deze stroming toont de donkere en wrede kant van de mens en roept de nachtzijde van het gevoelsleven op. Als tegenstrooming is zij echter sterk afhankelijk van de bredere maatschappelijke context. Van Os (2003, p. 11) zegt het zo: 'Met de groeiende macht en rijkdom van de bourgeoisie nam de vraag naar verbeelding van het *vivere pericolosamente* in de loop van de negentiende eeuw toe.'

De artistieke onderstroom kan ook begrepen worden als protest tegen de heersende hypocriete moraal. In het fin de siècle is er bijvoorbeeld in Wenen nog sprake van censuur en mogen vrouwen niet fietsen. Ondertussen wemelt het van de bordelen en heeft Wenen het grootste contingent prostituees van alle Europese hoofdsteden. In restaurants zijn geheime deuren naar kamertjes met allerlei attributen, waar de heren zich met dames kunnen vermaken. Dit is het Wenen van Freud, Zweig, Klimt en

Berg. Als we naar de ontwikkeling van de idee van de fatale vrouw kijken, valt op dat omstreeks 1850 de man meestal de sadist en de vrouw het slachtoffer was en dat rond 1900 de rollen waren omgedraaid, aldus Bade (1979). Op de recente tentoonstelling in Groningen en Antwerpen hadden dominerende en dreigende vrouwfiguren uit het werk van de Noorse schilder Edvard Munch (1863-1944) een prominente plaats. Munch zei daarover: 'I have lived in a period of transition moving towards the emancipation of women, when it became the woman's turn to seduce, entice and deceive the man – Carmen's time. During this period of emancipation, the man became the weaker part' (Tojner 2001, p. 174). Interessant, hoe Munch de strijd voor gelijkberechtiging van vrouwen verbindt met een desnoods gevaarlijke, maar in ieder geval actieve vrouwelijke seksualiteit.

Dijkstra (1986) beschrijft de verandering in het fin de siècle van de manier waarop vrouwen worden afgebeeld: eerst als beknellende ranken, later als langharige wezens, zoals zeemeerminnen of nimfen, die mannen naar beneden trekken. Uiteindelijk wordt Salomé het stereotype van de fatale vrouw. Zij is een verleidelijke danseres, die mannen het hoofd doet verliezen. Letterlijk, zoals bij Johannes de Doper, maar ook figuurlijk, omdat zij de man van zijn geestelijke vermogens berooft. Terwijl juist de geest in die tijd gezien wordt als het exclusieve domein van de man. Salomé wordt op schilderijen wel honderd maal afgebeeld, haar beeltenis prijkt op bibelots en gebruiksvoorwerpen en spotters parodiëren haar. Uiteindelijk verbleekt haar magie: de herhaling heeft haar banaal gemaakt.

Naast schilders dragen ook schrijvers bij aan de ontwikkeling van het ideeëncomplex dat resulteert in het begrip 'fatale vrouw'. Flaubert, Balzac, Maupassant, Mallarmé, Swinburne, d'Annunzio, Wedekind, Stefan George en Couperus zijn leveranciers van fatale vrouwen (Bel 2003, p. 57). Ook componisten raken geboeid door de idee van de fatale vrouw. Richard Strauss componeert zijn opera's *Salomé* (1905) en *Elektra* (1909). Het libretto van *Elektra* is overigens gebaseerd op het gelijknamige toneelstuk van Hugo von Hofmannsthal, die bij het schrijven ervan gebruikmaakte van werken van Freud. Zo zijn sommige symptomen van de hysterische Clytaemnestra rechtstreeks ontleend aan de gevalsbeschrijving van patiënte Anna O. door Freud en Breuer. Shostakovich verwerkt soortgelijke thematiek in zijn opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (1934), en Bergs opera *Lulu* (1935) bespreken we later uitgebreid.

De fatale vrouw als misogyn idee in de wetenschap Mannelijke wetenschappers bestuderen na 1870 het seksuele gedrag van vrouwen en beschrijven geschokt de frequentie waarmee zij masturberen en de lesbische liefde bedrijven (Dijkstra 1986). Achter het lang gekoesterde beeld van zelfopofferende, asexuele vrouwen blijken wezens schuil te gaan met eigen seksuele behoeften en driften, vrouwen die seksueel onafhankelijk zijn van de man. In de schilderkunst is dat goed te volgen. De beeldcultuur

van vrouwelijke zwakte en invaliditeit, met bleke, ziekelijke en in onmacht vallende vrouwen, verandert. Nu worden vrouwen afgebeeld zonder man, in allerhande languissante posities en zichzelf bekijkend in een spiegel. De titelheldin van Lulu zegt op een goed ogenblik, kijkend in zo'n spiegel, dat zij het liefst haar eigen man zou willen zijn. Zij heeft genoeg aan zichzelf. De ontdekking dat de vrouw een essentiële en gelijkwaardige rol bij de voortplanting heeft, leidt tot statusverlies van de man. Lang was de vrouw gezien als een passieve kweekvijver van baby's. 'Haar enige taak was het uitbroeden van het kind dat met zoveel arbeid door haar partner was geproduceerd' (Jones 2002, p. 21). De geleidelijke erkenning van de vrouw als zelfstandig seksueel wezen vindt pas aan het einde van de negentiende eeuw plaats.

Het positieverlies van de man leidt ertoe dat vrouwelijke seksualiteit door mannen wordt voorzien van een negatief voorteken. Dottin-Orsini (1993) zocht in de literatuur uit het fin de siècle dergelijke negatieve kwalificaties en vond: hypergeërotiseerd – in de zin van seksueel onverzadigbaar –, promiscue, zichzelf en de man vernietigend, slang, spin, vleesetende plant, een bodemloze put van seksuele verlangens. Vrouwen worden afgebeeld als dieren of begeleid door dieren, gericht als ze zijn op het meest lage in de mens, de bestiale seksualiteit. Als veroorzaakster van geslachtsziekten wordt ze de sadistische brenger van de dood. De mythische figuur van de vampier behoort opeens tot het vrouwelijk geslacht: de vrouw raakt bloed kwijt bij de menstruatie, dus gaat zij logischerwijs op zoek naar dat van anderen. Veel van de literatuur van het fin de siècle is dan ook waarschuwingslectuur waarin de man wordt gewaarschuwd voor de gevaarlijke vrouw.

Er is een klimaat waarin beeldend kunstenaars, schrijvers, filosofen als Nietzsche en Schopenhauer, en pseudo-wetenschappers als Weininger en Lombroso elkaar over en weer citeren. Zo verklaart de seksuoloog Krafft-Ebing dat masochisme bij de man een perversie is, maar bij de vrouw de gewone stand van zaken: de vrouw is van nature geneigd tot onderwerping en passiviteit, en geniet van het lijden van pijn. Weininger, wiens *Geschlecht und Charakter* (1903) een bestseller is, beschrijft de vrouw als een niet-denkende parasiet, zonder eigen reden van bestaan. Om darwiniaans te overleven tegenover de man is seksualiteit haar enige wapen. Vanuit Darwins evolutieleer wordt de vrouw door de socioloog Spencer geschetst als staande op het ontwikkelingsniveau van een kind. In datzelfde voetspoor meent Lombroso dat de man individualiteit aanbrengt en elke vrouw slechts een identieke vertegenwoordigster is van de 'soort'. Een vrouw heeft dus geen eigen identiteit. In Lulu krijgt de hoofdrolspeelster steeds een andere naam van haar minnaars: zij bepalen haar identiteit en noemen haar achtereenvolgens Lulu, Nelly, Eva en Mignon. Wagner doet overigens hetzelfde als hij in zijn opera *Parsifal* de hoofdrolspeelster Kundry, 'de Naamloze' noemt (Wurz 2000).

De negentiende-eeuwse biologie meent tevens dat er concurrentie bestaat tussen de bloedtoevoer naar de baarmoeder en die naar de hersenen (Angier 1999). Een vrouw kan, om haar vruchtbaarheid te sparen, haar hersens maar beter niet gebruiken. Als een vrouw al een goed stel hersenen heeft, had ze beter als man geboren kunnen zijn. Lulu zegt bijvoorbeeld tegen de lesbische gravin: 'Je bent geen mens als de anderen. Voor een man voldoet het materiaal niet. En voor een vrouw heb je te veel hersens in je schedel gekregen. Daarom ben je gek.' De hersens van een vrouw dienden dus nergens toe.

Voorlopige conclusie De vereenzelviging van de vrouw met het stereotype van de geseksualiseerde fatale vrouw kunnen we zowel sociaal-cultureel als intrapsychisch begrijpen.

Sociaal-cultureel is de erkenning van het bestaan van de vrouwelijke seksualiteit, los van de heteroseksuele man en van het huwelijk, onontkoombaar geworden. Maar dit feit is zo bedreigend voor mannen, dat onafhankelijk vrouwelijk lustbeleven in woord, beeld en toon afgeschilderd wordt als iets laags, iets van de tweede rang, waartoe vrouwen volgens patriarchale opvattingen toch al behoorden. Als, zoals de man meent, de hersens van een vrouw overbodig zijn en zij iemand is zonder eigen identiteit, dan kan zij haar onafhankelijke seksualiteit onmogelijk integreren. In de ogen van de man wordt vrouwelijke seksualiteit een destructieve macht, waarover de vrouw zelf geen controle heeft en waarvan de man het slachtoffer wordt. Dit soort vooroordelen, zoals gezegd afkomstig van patriarchale verhoudingen, hebben een lange adem. In de jaren zestig van de vorige eeuw is het nog 'gewoon' dat mannen bij een verkeersongeluk denken: 'Zeker een vrouw achter het stuur', terwijl verhoudingsgewijs mannen meer ongelukken veroorzaken dan vrouwen. Nog niet zo lang geleden moest het Europese Hof eraan te pas komen om Nederland te dwingen mannen en vrouwen gelijk te belonen voor hetzelfde werk. Geneeskundige beroepen, waar vrouwen massaal instromen, verliezen aan status voor de man. Blijkbaar is de situatie zo, dat als vrouwen op een bepaald gebied emanciperen, het door hen bereikte in eerste instantie door mannen wordt gedevalueerd.

Intrapsychisch bezien is 'de fatale vrouw' vooral een fantasie die ontspruit aan mannelijke breinen. Angst, agressie en seksualiteit versmelten tot een bedreigend beeld van de vrouw, dat kunstzinnig en wetenschappelijk vorm krijgt. De extreme stereotypering is op te vatten als de uiting van een conflictbeladen seksueel verlangen, waarin de man zich angstig afhankelijk van de vrouw weet. Het verlangen keert om in haat: wat het meest wordt verlangd, wordt het meest gedevalueerd. Het afgeweerde verlangen blijft echter voelbaar in een voortdurende preoccupatie met de fatale vrouw. Een bijkomend voordeel van deze massale projectie is dat de man zich niet bezig hoeft te houden met de ongeïntegreerde en destructieve kanten van zijn eigen seksualiteit.

Lulu, de fatale vrouw bij uitstek

Inleiding tot de opera Als achttienjarige jongeman raakte de Oostenrijkse componist Alban Berg (1885-1935) enthousiast over de toneelstukken *Erdegeist* en *Die Büchse der Pandora* van Frank Wedekind. Twintig jaar later, op zoek naar geschikt materiaal voor een opera, kortte hij deze in tot een libretto. Waarom juist deze stukken, zo vol met overschrijdingen van seksuele en gewelddaboe's, hem fascineerden, is niet bekend (Scherliess 1975; Hilmar 1978). Berg was zijn hele leven met dezelfde, toegewijde vrouw getrouwd. Pas in 1978 toont muziekwetenschappelijk onderzoek aan dat Berg tijdens het componeren van *Lulu* een geheime liefde met een getrouwde vrouw had en dat hij in zijn aantekeningen bij de partituur op verschillende manieren naar haar verwees (DNO 2002). Er is weinig bekend over zijn gedachten met betrekking tot seksualiteit, al weten we wel dat hij het huwelijk beschouwde als een bordeel: in beide vindt een uitwisseling van diensten plaats. Op het moment dat in de opera het instituut huwelijk wordt verheerlijkt, laat Berg een ironisch commentaar horen door de melodie van de *Hochzeitsmarsch* uit Wagners opera *Lohengrin* te citeren. Opvallend is ook dat hij in zijn regieaanwijzingen expliciet voorschrijft dat de uitbeelding van de fatale vrouw Lulu niet erotiserend, niet seksueel mag zijn. Dit is overigens identiek aan de eis die Richard Strauß stelde aan de zangeres die de rol van Salomé moest vertolken (Kennedy 1999). Beiden wilden een jonge zangeres, meer als een zestienjarige maagd dan als een verleidende volwassen vrouw. Het is alsof de seksualiteit, die zo expliciet wordt getoond, tegelijk wordt geloofchend.

Na de eerder geciteerde proloog voltrekt zich een drama, waarin Lulu een spoor van dode mannen achterlaat en uiteindelijk zelf als prostituee wordt vermoord. Het voert hier te ver de hele opera te bespreken en we beperken ons tot de relaties van Lulu met haar belangrijkste tegenspelers. Als we die onderzoeken, zijn we ons bewust van het feit dat Lulu niet een persoon is, maar een personage. Desondanks valt daaraan in psychoanalytische zin veel te ontdekken (Hillenaar en Schönau 2004).

De opera speelt tegen de achtergrond van de relatie tussen Lulu en de krantendirecteur en weduwnaar Schön. Hij is Lulu's weldoener, want hij heeft haar, toen zij als twaalfjarige wees tot diep in de nacht op straat bloemen – en mogelijk meer – verkocht, gered en voor een degelijke opvoeding elders ondergebracht. De volwassen Lulu in de opera is zijn geheime minnares en zij wil met hem trouwen. Haar liefde voor hem is als van een kind dat gered is door een verzorgende ouderfiguur: 'Als er iemand op deze wereld is bij wie ik hoor, dan bent u dat. Zonder U was ik – ik wil niet eens zeggen waar. U heeft zich over me ontfermd, me te eten gegeven, nieuwe kleren bezorgd, terwijl ik net geprobeerd had uw horloge te stelen. – Denkt u dat ik dat ooit kan vergeten? Er is toch verder niemand op de hele wereld die zich ooit om mij bekommerd heeft?' (DNO 2002, p. 69).

Door deze overdrachtsliefde als van een heel jong kind kan Schön gemakkelijk seksuele wederdiensten krijgen. Maar trouwen met haar wil hij niet en daarom arrangeert hij twee achtereenvolgende huwelijken voor haar. De eerste echtgenoot overlijdt aan een hartaanval als hij Lulu in een compromitterende houding aantreft met een schilder die haar portretteert. Vervolgens trouwt zij de schilder, maar deze pleegt zelfmoord als hij Lulu's verleden en haar verhouding met Schön te weten komt. Uiteindelijk weet Lulu Schön toch aan zich te binden, en triomfantelijk zegt ze hem: 'U weet maar al te goed dat u te zwak bent om zich van me los te rukken. Mij doet dit moment goed – meer dan ik zeggen kan. Hij huilt. De geweldenaar huilt!' (p. 87). De muziek drukt dit extatische moment uit door hoge registers op te zoeken en bevestigt Schöns uitspraak dat Lulu 'onverwoestbaar' is.

Geplaagd door achterdocht over Lulu's mogelijke ontrouw, luistert Schön een gesprek van Lulu met zijn zoon Alwa af. Ongewild komt hij zo te weten dat Lulu zijn vrouw vergiftigde. Razend komt hij tevoorschijn, noemt haar een moordnares en eist dat zij zelfmoord pleegt. Maar het pistool dat hij haar daartoe overhandigt, gebruikt zij om Schön te vermoorden. Ze zegt: 'De enige van wie ik hield.'

In de opera is eveneens de relatie van Lulu met Schöns zoon, de componist Alwa, belangrijk. Aanvankelijk is Lulu in wezen zijn pleegzusje, doordat zijn vader zich over haar ontfermde als over een dochter. De adolescent Alwa is heimelijk verliefd op Lulu en hij smeekt zijn vader met haar te trouwen; zo heeft hij haar toch nabij. En als zijn vader inderdaad met Lulu trouwt – en zij dus zijn stiefmoeder is geworden – biecht hij haar zijn liefde op. Lulu antwoordt gevoelloos: 'Ik was degene die jouw moeder vergiftigde.' Alwa loochent dit, net zoals hij dit even later met de moord op zijn vader zal doen. Betoverd door zijn liefde voor Lulu wordt hij haar volgende slachtoffer. Hij zegt: 'Als je niet van die grote kinderogen had, zou ik je voor de meest doortrapte sloerie houden die ooit een man in het verderf heeft gestort.' Lulu: 'Was ik dat maar!' Profetische woorden en tegelijk ontkenning van haar waarschijnlijke verleden (DNO 2002, p. 118).

Zo heeft Lulu halverwege de opera al vier doden aan zich kleven. Twee mannen sterven als zij Lulu's seksuele leven te zien of te weten krijgen, zij vergiftigt de vrouw van Schön, haar concurrente, en ten slotte vermoordt ze haar man, Schön. Daarna verleidt ze zijn zoon. Conform de sociaal-culturele stereotypie van de fatale vrouw heeft ze schuldgevoel noch schaamte en is ze een gevaarlijke, berekenende vrouw.

Een psychoanalytische interpretatie Hoe kunnen we Lulu's destructiviteit begrijpen? Waar zien we de stereotypering van de fatale vrouw uit het fin de siècle, en wat kunnen we vanuit onze hedendaagse psychoanalytische optiek begrijpen?

Direct al in de proloog wordt Lulu geïntroduceerd als slang en daarmee valt zij als type van de vrouw (Eva) samen met de slang uit het bijbelverhaal. Dit

procédé werd wel vaker toegepast in het fin de siècle: Eva wordt de slang die zelf verleidt, in plaats van dat zij wordt verleid. De analyticus neemt waar dat in deze mannenfantasie de bron van het kwaad in de vrouw wordt geprojecteerd, zodat de man zijn woedend makende afhankelijkheid van haar niet hoeft te voelen. Het beeld van de slang kan echter ook worden geïnterpreteerd in de context van het personage Lulu. Vanuit het concept 'penisnijd' gaat het dan om de geheime fantasie in overdrachtelijke zin de macht van een penis te bezitten of te zijn, maar omdat het gemis niet opgeheven wordt, ontstaat dodelijke nijd en wraakzucht. Die richt zich niet alleen op de man, bezitter van de macht/penis, maar ook op vrouwelijke concurrenten die mannen bezitten. Objectrelationeel voorspelt dit weinig goeds. Inderdaad vinden vrijwel alle belangrijke figuren uit de opera de dood.

Wat te zeggen over Lulu's kinderogen? Zij verwijzen enerzijds naar het hierboven genoemde evolutionaire idee dat de vrouw op het ontwikkelingsniveau van een kind staat, en in die zin maken ze deel uit van de mythe van de fatale vrouw. Met onze huidige psychoanalytische blik zouden we zeggen dat Lulu in emotioneel opzicht een kind is in een volwassen vrouwenlijf, met alle desastreuze gevolgen van dien.

Zoals Lulu zelf in haar vroege jeugd is misbruikt, zo exploiteert ze later anderen en wordt ze zelf opnieuw geëxploiteerd als ze zich prostitueert. Conform het beeld van de fatale vrouw klinkt in de opera geen enkele compassie door met Lulu: ze wordt geportretteerd als een bodemloze put van seksualiteit. De lesbische gravin, teleurgesteld in Lulu, zegt over haar gebruikmakende gedrag: 'Jij bedroog mij bewust. Ik ben niet jaloers op de handigheid waarmee jij hulpeloze slachtoffers maakt ... en niet als ik bedenk wat voor slavin van anderen je bent.' Een sadomasochistisch interactiepatroon dus, waarin de rollen kunnen wisselen.

Eerder in dit artikel is de stereotypering van haar gebrek aan identiteit genoemd. Kameleontisch springt Lulu van de ene naar de andere man. De mensen om haar heen hechten zich aan haar, zonder dat zij zich aan hen hecht. In moderne termen is er sprake van vermijdende hechting. Er is één belangrijke uitzondering: haar liefde voor Schön, al kan men zich afvragen wat voor soort liefde dit is. Ze vermoordt immers zijn vrouw in de hoop met hem te kunnen trouwen. Ze lijkt te vinden dat ze recht heeft op Schön, en dus moet zijn vrouw als hinderlijk obstakel uit de weg geruimd. Ze heeft geleerd dat generatiegrenzen niet bestaan. Haar wet kan dan ook niet die van een functionerend eigen geweten zijn. Na de moord op Schön ervaart zij een gevoel van verlies. Maar een schuldgevoel over wat zij *hém* ermee aandoet, ontbreekt, zoals dat eerder ontbrak bij de vergiftiging van zijn vrouw. Als Lulu Alwa vertelt dat zij zijn moeder vergiftigd heeft, demonstreert zij daarmee eerder haar macht over hem dan schuld- of schaamtegevoel. Hetzelfde geldt als zij hem later, bij een nieuwe liefdesbetuiging zijnerzijds, nog eens herinnert aan de moord op zijn vader. De verliefde

Alwa reageert hierop door haar daden met liefde te bedekken en haar te helpen bevrijden uit het gevang.

Een hedendaagse interpretatie van de actieve moorddadigheid van Lulu en haar identiteitsloze profiel is verbonden met het feit dat Lulu niet weet wie haar vader en moeder zijn. Ze ontkent zelfs die ooit gehad te hebben. Ze is een ouderloos, vroeg verwaarloosd en seksueel geëxploiteerd kind. Kortom, alle ingrediënten zijn aanwezig voor een als 'fataal' te kenschetsen jeugd. In de overdracht vertegenwoordigt het echtpaar Schön voor Lulu de ouderschapsconstellatie die zij als kind heeft gemist. Juist daarom komen zij in aanmerking om actief door haar omgebracht te worden. Zij zijn de opvolgers van de falende ouderlijke sleutelfiguren uit haar vroegste jeugd. Zij neemt onbewust wraak op hen, omdat zij als kind zelf slachtoffer werd van een psychologische moord.

Lulu heeft al haar psychische energie defensief moeten mobiliseren om te overleven. Dit wordt uitgedrukt door haar 'onverwoestbaarheid', haar narcistische onkwetsbaarheid. Onvoldoende energie bleef over om te leven, dat wil zeggen om gevoelsmatig betekenisvolle relaties met zichzelf en met anderen op te bouwen. Daardoor staat Lulu met dezelfde onverschilligheid tegenover het lot van anderen als waarmee zijzelf als kind bejegend werd.

Het is interessant te zien hoe Berg omgaat met de passieve en actieve moorddadigheid van Lulu. Kan haar onbewuste wraakneming onbestraft blijven? Deze vraag wordt beantwoord in het derde bedrijf van de opera, hoewel Berg overleed voor hij hem helemaal kon voltooien. De schetsen en de partitel (de schets van de orkest- en zangpartijen in een samenvatting voor piano) geven wel uitsluitsel. In het derde bedrijf is Lulu met Alwa, de lesbische gravin en een oude 'beschermer' uit haar jeugd in Londen aangekomen. Lulu prostitueert zich om hen te onderhouden.

Haar eerste, rijke, echtgenoot die destijds zonder nog een woord te zeggen dood bleef van schrik, wordt gewroken door een zwijgende professor, de eerste klant met wie zij voor geld het bed moet delen. De tweede echtgenoot, de schilder Schwarz, die zelfmoord pleegde vanwege haar seksueel losbandige verleden, wordt gewroken door haar volgende klant, een neger, ook 'Schwarz' dus. Ook met hem moet zij voor geld naar bed. Hij vermoordt haar minnaar Alwa, waarmee haar ontrouw aan Schön is gewroken. Na Alwa's dood voelt zij zich direct aangetrokken tot een nieuwe klant, Jack. Deze steekt haar dood, daarmee haar moord op Schön wrekend. Omdat de lesbische gravin hiervan getuige is, steekt de klant ook haar dood. De oude man blijft als enige over, het symbool van de slechte vader. Berg heeft deze subtiele parallellen in de opera op verschillende manieren vormgegeven. Zo wordt aan de betrokken personen een dubbelrol gegeven. Dezelfde zanger zingt de eerste echtgenoot en de zwijgende professor, een ander de schilder Schwarz en de neger. Ook Schön en Jack worden door dezelfde zanger gezongen. Vormtechnisch is hier sprake van een kreeftgang. Deze wordt nog eens benadrukt in het muzikale intermezzo voor het derde bedrijf, dat ook

in de kreeftgang is geschreven: vanaf het midden in het stuk wordt de muziek achterstevoren herhaald.

Deze wrekende gerechtigheid kan op verschillende manieren worden gezien. De satiricus Kraus spreekt over 'de revanche van de mannenwereld die zich vermeet zelfs de eigen schuld te wreken' (DNO 2002). Dat is een veroordeling van de mannenmaatschappij waarin Lulu opgroeit en door wie zij misbruikt is, en van een kapitalistische maatschappij waarin kinderarbeid nog maar kort geleden wettelijk verboden werd. Maar als we de stereotypie van de fatale vrouw, die gestraft moet worden voor haar misdaden, achter ons laten en op een hedendaagse manier naar de innerlijke psychische krachtsverhoudingen binnen Lulu kijken, ligt het iets anders. Er is dan niet alleen sprake van onbewuste actieve wraakneming op de falende ouderfiguren van vroeger, maar, daaraan gekoppeld, ook van onbewust schuldgevoel. Bewust ervaart Lulu geen schuldgevoelens, maar onbewuste schuld vraagt om onbewuste boetedoening, en wel in dezelfde orde van grootte als de daad waarvoor boete gedaan wordt. Daardoor is Lulu niet alleen fataal voor anderen, maar uiteindelijk ook voor zichzelf.

Tot slot

Het idee van de fatale vrouw is geen concept uit de psychoanalytische theorie. Het ontwikkelde zich binnen de veranderende sociaal-culturele context van de tweede helft van de negentiende eeuw, waarin de seksuele emancipatie van vrouwen botste op eeuwenoude patriarchale vooroordelen over vrouwen als wezens van de tweede rang. Vrouwelijke seksualiteit, los van de man, wordt in die mannelijke visie gevaarlijke, gedevalueerde seksualiteit. Dé vrouw te vereenzelvigen met die gevaarlijke, destructieve seksualiteit is vervolgens dan nog maar een kleine stap.

Hoewel een psychoanalytische interpretatie van de idee van de fatale vrouw interessant is, is het concept diagnostisch niet bruikbaar. Het is tenslotte een amalgaam van sociaal-cultureel bepaalde opvattingen. Wellicht komen in de psychoanalytische praktijk wel vrouwen voor met trekken die doen denken aan de stereotiepe fatale vrouw. Wie daarover in een analytische context wil lezen, raadplege bijvoorbeeld de biografie van Anaïs Nin (Bair 1996). Maar individuele gevallen vormen geen legitimatie voor een ideeëncomplex dat in de eerste plaats berust op een collectieve fantasie van bange mannen. En dat is nu juist wel weer klinisch bruikbaar, want deze fantasie maakt misschien iets van de innerlijke wereld van mannen zichtbaar die zich overgeven aan geweld tegen vrouwen.

Noot

1. Dit artikel is een geheel omgewerkte versie van twee eerdere bijdragen van beide auteurs: De Klerk (2003) en Schalkwijk (2002). Graag willen wij Solange Leibovici danken voor het

feit dat zij ons op het spoor zette van het werk van Dottin-Orsini en Dijkstra, waarnaar in het artikel herhaaldelijk verwezen wordt.

Literatuur

Angier, N. (1999). *De vrouw, de waarheid over het vrouwelijk lichaam*. Amsterdam: Prometheus.

Bade, P. (1979). *Femme fatale; images of evil and fascinating women*. New York: Mayflower Books.

Bair, D. (1996). *Anaïs Nin, biografie*. (Vert. van: Anaïs Nin: A biography, 1995). Baarn: Anthos.

Bel, J. (2003). *De femme fatale in de literatuur: de vrouw als meedogenloos kunstwerk*. In H. van Os e.a., *Fatale Vrouwen, 1860-1910* (p. 55-64). Wommelgem: BAI.

Dijkstra, B. (1986). *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York/Oxford: Oxford University Press.

DNO (2002). *Tekstboek bij Lulu*. Amsterdam: De Nederlandse Opera Stichting.

Dottin-Orsini, M. (1993). *Cette femme qu'ils dissent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Parijs: Ed. Grasset.

Hillenaar, H., Schönau, W. (2004). *Tekst en psyche; psychoanalytische tekstinterpretatie in de praktijk*. Amsterdam: Boom.

Hilmar, R. (1978). *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinem ersten Erfolgen als Komponist*. Graz: Bohlau.

Jones, S. (2002). *De man, het zwakke geslacht*. Amsterdam: Ambo/Anthos, 2003.

Kennedy, M. (1999). *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kleibrink, M. (2003). *Vrouw en mythe*. In H. van Os e.a., *Fatale Vrouwen, 1860-1910* (p. 21-27). Wommelgem: BAI.

Kakar, S. (1989). *Intimate Relations. Exploring Indian sexuality*. New Delhi: Penguin Books.

Klerk, A. de (2003). *De fatale vrouw en haar geheimen vanuit psychoanalytisch perspectief*. In H. van Os e.a., *Fatale Vrouwen, 1860-1910* (p. 43-53). Wommelgem: BAI.

Os, H.W. van (2003). *Het toneel van de femme fatale*. In H. van Os e.a., *Fatale Vrouwen, 1860-1910* (p. 11-19). Wommelgem: BAI.

Schalkwijk, F. (2002). *Lezingen over de opera 'Salomé' van R. Strauß (januari 2002) en 'Lulu' van A. Berg (mei 2002)*. Amsterdam: Het Muziektheater.

Scherliess, V. (1975). *Alban Berg*. Hamburg: Rowohlt.

Steinz, P. (2004). *Femmes fatales in de fictie*. NRC-Handelsblad, 5 maart 2004.

Tojner, P.E. (2001). *Munch in his own words*. München: Prestel.

Wedekind, F. (1895, 1902). *Erdgeist & Die Büchse der Pandora*. München: Goldmann Verlag, 1995.

Weininger, O. (1903). *Geschlecht und Charakter. Sonderausgabe*. München: Matthes & Seitz, 1997.

Wurz, S. (2000). *Kundry, Salomé, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama*. Frankfurt: Peter Lang Verlag.

Fatal women, frightened men?

The concept of the *femme fatale* originated in the *fin de siècle* period. Painters, writers and (pseudo) scientists contributed to its development. The idea took hold as a reaction to the sexual emancipation of women. Female sexuality independent of men was seen by men as dangerous and destructive. The nineteenth-century view of the *femme fatale* is exemplified by the eponymous main character of Alban Berg's opera *Lulu* (1935). However, this character can also be understood psychoanalytically, on an individual basis, with a 'fatal childhood' leading to the adult *femme fatale*.

Key words: fatal childhood, *femme fatale*, opera *Lulu*