

**EEN VADER ZONDER NAAM
MAAR MET EEN VROUWENMASKER**
Lacans analyse van de vermomde Herr
in Wedekinds “Frühlings Erwachen”

Lieven Jonckheere¹

Op het einde van de kindertragedie die “Frühlings Erwachen” (“Voorjaarsontwaken”) volgens auteur Frank Wedekind is, staat de vijftienjarige Melchior op het punt om zelfmoord te plegen, als hij *out of the blue* door een *vermumde Herr* bij de hand wordt genomen en naar het leven teruggedleid. Waarom of waardoor kan die ‘vermomde heer’ Melchior van de dood redden? Zowel Freud als Lacan hebben even hun licht over die duistere verschijning en zijn rol laten schijnen ...

Freuds imaginaire vader met moederborsten
Lacans symbolische vader met het masker van De Vrouw

De tekst werd gepubliceerd in 1891, het stuk zelf zou pas eind 1906, en dan nog in een zwaar gecensureerde versie, voor het eerst in Wenen opgevoerd worden. Voer voor de prille rond Freud bijeenkomende Wiener Psychoanalytischen Vereinigung: op 13 februari 1907 wijdde die al meteen een volledige sessie aan het stuk. Reitler presenteerde de ‘casus’ – die druk becommentarieerd werd, niet alleen door Freud, maar ook door kleppers van het eerste uur als Rank en Adler. Reitler zelf maakte van de vermomde heer, een beetje platjes, “een belichaming van de volwassen seksualiteit”. Anticiperend op een latere interpretatie door Wedekind zelf zag Freud in die vermomde heer meteen een Faustiaanse duivelsfiguur doorschemeren. Melchior sluit een pakt met de duivel, hij verkoopt zijn ziel aan de duivel die zijn onbewuste is. Ik anticipeer op wat ik uitgebreider zal proberen te duiden: na een angstige zelfondervraging, belichaamd door die duivelse vermomde heer, durft de puber die Melchior is, eindelijk onder ogen zien dat hij in zijn leven, en zijn seksualiteit, rekening zal moeten houden met een combinatie van twee onbewuste factoren: enerzijds de vader en anderzijds de aan de moeder gebonden infantiele seksualiteit, belichaamd door de moederborst. De duivel is voor Freud inderdaad een imaginaire vader mét moederborsten – en belichaamt als dusdanig het antwoord op elke vraag. Ik citeer uit Freuds interventie over Wedekinds “Frühlings Erwachen”. “De inquisitie, bij monde van de vermomde heer, is niet alleen maar een vorm van humor. Dat gaat dieper. De levensdemon is terzelfder tijd de duivel (het onbewuste). Wat op dat moment ondervraagd wordt, dat is het leven zelve. Dat soort gevraagd zien we vaak in angsttoestanden. Iemand die een angstaanval krijgt, begint vaak zichzelf te ondervragen, schijnbaar om te controleren of hij ze nog alle vijf heeft. Ook Oedipus’ ondervraging door de sfinx gebeurt in een moment van angst (het woord ‘sfinx’ betekent ‘wurgster’). Aan al die examina ligt waarschijnlijk één en dezelfde vraag ten grondslag – en dat is de vraag die de seksuele nieuwsgierigheid elk kind doet stellen: ‘waar komen kinderen vandaan?’ Ik kom daarop terug.

Jaren later, in 1974, zou ook Lacan even bij Wedekinds vermomde heer stilstaan, naar aanleiding van de eerste integrale Franstalige opvoering van “L’éveil du printemps” én op vraag van een aantal van zijn ‘leerlingen’ die daaraan hadden meegewerkt. Ook toen dus, na al die jaren, kon het stuk weer meteen op heel wat psychoanalytische belangstelling bogen. In de tekst die hij voor de programmabrochure schreef, suggereert Lacan dat regisseur Brigitte Jaques de vermomde heer een vrouwenmasker heeft

¹ Analyticus met Praktijk (A.P.), lid van “Kring voor Psychoanalyse van de New Lacanian School”, “New Lacanian School” en “World Association of Psychoanalysis” – lesgever “PPaK-Gent” – jonckheere.lieven@ gmail.com

aangemeten. Wat inderdaad kan geïnterpreteerd worden als een soort reprise van de dubbelheid waarop Freuds duivel-interpretatie al speculeert. Waar Freud echter moederborsten aan de imaginaire vader hangt, ziet Lacan in de symbolische Naam-desVaders iets van De Vrouw doorschemeren. Ik citeer. “De gemaskerde Man is een van de Namen-van-de-Vader. [...] Maar hoe kan men weten wat hij is, als hij vermomd is? Draagt de acteur die ‘de gemaskerde Man’ speelt in deze enscenering immers geen vrouwenmasker? [...] Als versie van de Vader lijkt De vrouw slechts de vorm van een perverse versie van die Vader [*pèreversion*] te kunnen aannemen” Ook daar kom ik op terug.

probleemstelling & onderzoeksvragen

Mijn punt hier is dus het moederlijk kantje dat Freud of de vrouwelijke kant die Lacan bij de vermomde heer blootleggen – en hoe die de seksueel in de war geraakte puber Melchior van de dood door het ontwaken van zijn seksualiteit kan redden.

In deel I zal ik de vraag stellen of dat vrouwenmasker van de vermomde heer kan bijdragen tot een actualisering, in onze ‘hypermodern’ genoemde tijden, van het inhoudelijk én vormelijk schandaal dat Wedekinds “Voorjaarsontwaken” toentertijd ontegensprekelijk vormde. Kan het vrouwenmasker het stuk voor vandaag redden? In deel II zal ik nagaan hoe het vrouwenmasker van de vermomde heer toelaat een verborgen lacaniaans te noemen logica van de verhoudingen tussen de drie hoofdpersonages van het stuk – Melchior, zijn vriend Moritz en zijn liefje Wendla – bloot te leggen. Een logica die kan verklaren dat Melchior, als enige, niet door zijn ontwakende seksualiteit te gronde gericht wordt.

DEEL I
ACTUALISERING VAN HET INHOUDELIJK
EN VORMELIJK SCHANDAAL?

Bij zijn creatie veroorzaakte Wedekinds “Frühlings Erwachen” inderdaad heel wat deining. Zoals gezegd duurde het vijftien jaar voordat het in een zwaar gecensureerde versie, in 1906, in première zou gaan. De expliciete verwijzingen naar masturbatie en homoseksualiteit bij puberjongens bleken op dat moment nog altijd onoorbaar; het masochisme van pubermeisjes daarentegen kon er blijkbaar nog wel mee door. Maar ook de ontmaskering van de hypocriete seksuele moraal van ouders en maatschappij, via wat Wedekind zelf graag als zijn *überlegene* of soevereine humor bestempelde, zal niet vreemd aan die censuur geweest zijn. Het blijft onduidelijk of Freud en zijn kornuiten in hun discussie naar de gecensureerde opvoering dan wel naar de ongecensureerde tekst verwijzen – vanuit de frequente verwijzing naar de masturbatie in de discussie veronderstel ik het laatste.

geen schandalige inhoud voor Freud ...

Freud lustte er in elk geval wel pap van: “Frühlings Erwachen” is een “verdienstelijk cultuurhistorisch document, met blijvende waarde”, omwille van “de diepgaande kennis van het seksuele”, zoals die doorschemert in “de permanente seksuele ondertoon van alle gesprekken”. Freud schrijft Wedekind dus dezelfde instinctieve of intuïtieve kennis van het onbewuste toe die hij op dat moment ook al Jensen, met zijn “Gradiva” novelle, toedichtte.

Uit de discussie, maar ook uit andere bronnen, blijkt dat het stuk ook nog eens vrij autobiografisch zou zijn, want gebaseerd op Wedekinds eigen schoolervaringen. Niet dat die zo groot was: hij genoot al vroeg privéonderwijs, omwille van, jawel, ‘gedragsproblemen’ op school. Maar daarom was ze niet minder intens, die schoolervaring: Wedekind was de geprivilegieerde getuige van de zelfmoord van twee schoolgenoten. Een van hen, Moritz Dürr, zou hem daarvan zelfs vooraf verwittigd hebben – en Wedekind zou toen beloofd hebben dat hij hem in een toneelstuk weer tot leven zou wekken: wat met het personage van Moritz, in “Frühlings Erwachen”, effectief geschied is.

Freud & co waren dus niet zozeer geschandaliseerd als wel gecharmeerd door de inhoud van het stuk, die een bevestiging van veel van de inzichten van de toen pas goed opgeld doende psychoanalyse leek te vormen.

... maar wel een schandalige vorm voor Freud

Wat Freud zelf echter al heel wat minder kon pruimen, dat was de stijl of de vorm van het stuk. In de geest van het modernistische avant-gardisme van een Büchner en de *Sturm und Drang* beweging bestaat het stuk uit een collage van fragmenten die, zonder groot verhaal, de perspectieven schetsen van een aantal groteske personages, die zich met hun superieure vorm van humor boven de heersende seksuele moraal verheffen om uiteindelijk op hun grote bek te gaan.

Als kunstwerk moeten we “dat niet echt hoog inschatten”, aldus een lichtelijk geïrriteerde Freud – die “Frühlings Erwachen” in gedachten al meteen met grote klassiekers als bijvoorbeeld Shakespeares “Hamlet” aan het vergelijken moet zijn geweest. Freuds beruchte burgerlijke smaak? Misschien. Maar niet alleen dat. Dat modernistisch geschrijf stelt voor hem vooral een technisch probleem inzake de identificatiemogelijkheid van het publiek met de personages.

Om dat te begrijpen verwijs ik naar Lacans analyse van “Hamlet”, in “Seminarie VI” (1958-1959)². Uitgangsstelling is daar dat het Hamletpersonage de volledige structuur van het verlangen toont. Dat komt erop neer dat Hamlet de twee kanten van het verlangen belichaamt. Hij toont de voorwaarden om tot een eigen verlangen te komen – langs de kant van de betekenaar én langs de kant van het object, het genot, de drift. Maar hij toont ook hoe het subject op weg naar dat eigen verlangen door die drift geremd wordt én op drift geraakt. Omdat Hamlet op die manier de volledige structuur van het verlangen ensceneert, noemt Lacan dat personage zowel een canevas als een theoretische casus. Een canevas betekent dat Hamlet een soort raster of stramien is, waarop alle voorwaarden én hindernissen voor het verlangen netjes op hun plaats staan. Dat Hamlet daarmee meteen ook een ‘theoretische casus’ is, impliceert dat in principe elk klinisch beeld (voor een deel) in het Hamletpersonage te herkennen valt. Dwangneurose en hysterie, melancholie en schizofrenie, en af en toe een tikje perversie – het is Hamlet allemaal niet vreemd. In elk geval: elke neuroticus moet zich op een of ander punt onbewust in Hamlet herkennen en zich met hem identificeren; op het canevas van het Hamletpersonage kan elke neuroticus ‘de figuur’ van het eigen verlangen borduren. Voor Lacan maakt die verdichting van verschillende klinische beelden in één personage van Hamlet een literair meesterwerk. En dat lijkt ook al Freuds idee geweest te zijn.

Waar Freud het nu in Wedekinds “Frühlings Erwachen” zo moeilijk mee heeft, dat is, paradoxaal genoeg, dat Melchior en Moritz te veel op ‘echte’, klinische gevallen zijn gecalqueerd. En dat lijkt hem in geen enkel opzicht interessant. Klinisch niet – want niet echt iets nieuws tegenover zijn eigen psychoanalytische kliniek. Maar ook literair is dat niet interessant – want dat zorgt bij het publiek voor moeilijkheden om zich met die personages te identificeren. Het pathologische karakter van die personages maakt het volgens Freud voor het publiek inderdaad een stuk moeilijker om zich daarmee te identificeren. Het publiek moet als het ware al te bewust kiezen met wie het zich wil identificeren: met Moritz, die in de Doodsdrijf gevangen zit – of met Melchior, die in extremis nog door de Levensdrijf wordt aangeraakt. En bijgevolg identificeert het publiek zich met geen enkel personage meer ...

Dat dit effectief Freuds literair-technische kritiek op Wedekind is, leid ik af uit zijn commentaar, even voordien³, op het expressionistische toneelstuk “Die Andere” van Herman Bahr (1906). Omdat het publiek zich niet meer kan identificeren met diens al te pathologische, zo uit de psychiatrie ontsnapte en misschien ook wel vanuit enige kennis van de psychoanalyse geconstrueerde personages, neigde Freud ertoe om tijdens de voorstelling te roepen of er misschien niet een dokter in de zaal zat. En laat die Bahr nu toevallig coregisseur van Max Reinhardt geweest zijn voor de eerste opvoering van Wedekinds “Frühlings Erwachen” die Freud en de zijnen net in de strot gesplitst hadden gekregen ...

*“Voorjaarsontwaken”
Rise na WO I, Fall na WO II*

Om te beginnen vormde Wedekinds “Frühlings Erwachen” dus een schandaal, zowel qua inhoud (maar niet voor Freud en de zijnen) als qua vorm (voor Freud). Dat schandaal zou echter al snel gaan liggen. Dat heeft alles te maken met een evenement dat al stukken obscener en ‘destructurerender’ was dan dat toneelstuk ooit zou kunnen zijn, en dat gedurende vier jaar het wereldtoneel zou beheersen. Na de Eerste Wereldoorlog, in 1918, kon “Frühlings Erwachen” plots wel ongecensureerd opgevoerd worden, zonder dat daar nog een haan naar kraaide. En in het *interbellum* werd het stuk zelfs zo populair dat het, in 1923, ook verfilmd werd.⁴

² Lacan, J. (2013 [1958-1959]). Le Séminaire Livre VI (texte établi par Jacques-Alain Miller): Le désir et son interprétation. Paris: Seuil, pp. 279-419

³ Freud, S. (1962 [1906]). Psychopathische Personen auf der Bühne”. In: Die Neue Rundschau, 73, pp. 53ev.

⁴ Is Max Ernst collageroman « La Femme cent=sans têtes » daardoor geïnspireerd ?

Na de Tweede Wereldoorlog bleek “Frühlings Erwachen” plots van de affiche verdwenen – als achterhaald, als “niet meer van de postmoderne tijd” ...

hypermodern?

Maar ondertussen zijn ook die postmoderne tijden alweer overgewaaid. En zijn we, zegt men, sedert begin deze eeuw in de zogenaamd hypermoderne tijden verzeild geraakt. Tijden zijn dat waarin niet meer het evidence based weten van de wetenschap (statistiek!) uitmaakt wat “het beste is voor het grootste aantal” (utilitarisme!), maar waarin informatieen communicatietechnologiegiganten, op basis van de digitale sporen die de *Big Data* zijn, bezig zijn met de lijnen voor alles en iedereen uit te zetten. In deze tijd vormt de confrontatie met het ontwaken van de seksualiteit in de puberteit en de daaruit resulterende fragmentatie van de levensgeschiedenis, zoals “Frühlings Erwachen” die *in the face* presenteert, niet langer een inhoudelijk en vormelijk schandaal.

Dat is toch wat bijvoorbeeld gesuggereerd wordt door het onderscheid dat de lacaniaans geïnspireerde theaterwetenschapster Cristiane Page en de lacaniaanse psychoanalytica Laëtitia Jodeau-Belle, nog niet zo lang geleden, in 2015⁵, probeerden te maken tussen het ‘modernistische’ theater van een Wedekind (1891) en een typische ‘hypermoderne’ film als Céline Sciamma’s “Naissance des Pieuvres” (2007). Wedekind toont het seksueel ontwaken vooral bij twee jongens – maar voert het seksuele uiteindelijk niet als dusdanig ten tonele. Met een referentie naar de antieke mysteries: het blijft wachten op de ontsluiting van de fallus; het fallisch genot blijft omzwachteld met de eindeloos ingewikkelde wikkels van het Verlangen en de Liefde. Op die manier moeten die jongens niet echt onder ogen zien dat de seksuele verhouding tussen man en vrouw structureel onmogelijk is; er wordt immers gesuggereerd dat die alleen maar verboden zou zijn. Sciamma daarentegen toont het seksueel ontwaken alleen bij drie meisjes. En wel in al zijn rauwheid, als een echt buikgevoel – niet de verliefde “vlinders in de buik”, maar een genotsvol krioelende massa octopussen [pieuvres] waardoor die meisjes zich als het ware van binnenuit uitgevreten en tot handelen gedreven voelen. Tegenover dat auto-destructieve Reële van het genot is onmiddellijk duidelijk dat liefde & verlangen niet veel meer dan *tents of shelter* zijn waarvan *every thread is torn* – sluiers dus die langs geen kanten kunnen verbergen dat er geen seksuele verhouding tussen man en vrouw is.

Mijn idee is nu dat het vrouwengezicht dat Lacan op het duistere masker van de vaderlijke vermomde heer ziet oplichten, dat soort onderscheid eigenlijk ongedaan maakt, en dus van “Frühlings Erwachen” potentieel een hypermodern stuk maakt. We moeten inderdaad vaststellen dat het ontwaken van de seksualiteit, in de puberteit, vandaag niet meer door de oedipale vader kan gereguleerd worden. Vandaar de vraag waarom of waardoor of hoe een met-een-vrouwenmasker-vermomde-heer dat dan wel zou kunnen? Hoe kan dat soort dubbelfiguur Melchior van de dood door de seksualiteit redden, hoe slaagt die erin om hem met zijn ontwakende seksualiteit te verzoenen, en die ten dienste van het leven te doen zien?

⁵ Page, C. & Jodeau-Belle, L. (2015). Le non-rapport sexuel à l'adolescence. Théâtre et Cinéma. Rennes: Presses Universitaires.

DEEL II

MELCHIOR EN DE VERMOMDE-HEER-MET-ZIJN-MASKER-VAN-DE-VROUW MORITZ EN DE NIEUWE-VROUW-MET-HAAR-DUIZEND-EN-ÉÉN-VROUWENMASKERS

Maar eerst moeten we een beter zicht krijgen op wat dat ontwaken van de seksualiteit precies behelst.

wat ontwaakt er op het moment van de puberteit?

‘Ontwaken’ is inderdaad de titel van het stuk – of toch een stuk van de titel. Om te beginnen lijkt die titel, “Frühlings Erwachen”, zeer duidelijk aan te geven waar het over gaat. *Frühling* betekent letterlijk ‘lente’ of ‘voorjaar’, en figuurlijk ‘jeugd’ – *Erwachen* betekent ‘ontwaken’ – het ontwaken van de jeugd, het ontwaken van de seksuele drift in de jeugd dus. Volgens een enthousiaste Freud toont het stuk inderdaad perfect dat het *Drängen* of ‘dringen’ van de seksuele drift van elk object gespeend is: in hun ‘eerste liefde’ worden Melchior en Wendla enkel en alleen door de drift naar elkaar toegedreven, dus zonder dat ze op elkaar verliefd zijn, zonder dat ze voor elkaar iets als ‘object’ betekenen.

Er is echter een probleem met de twee woorden in de titel: zowel *Frühling* als *Erwachen* blijken elk op hun wijze dubbelzinnige betekenaars te zijn.

Eerst de dubbelzinnigheid van *Frühling*. Door een soort grammaticale interpretatie van het woord *Frühlingserwachen* – in de titel van het stuk valt *Frühlingserwachen* uiteen in twee woorden – brengt Wedekind het statuut van het woord *Frühling* in elk geval aan het wankelen. Waarom het gekunsteld overkomende *Frühlings Erwachen* in plaats van het veel evidentere *Frühlingserwachen*? Moeten we daar iets achter gaan zoeken? Even over en weer mailen met Luk Draye⁶ leerde ons dat samenstellingen met Fugen-s (bijvoorbeeld *Königstochter*) historisch uit *Vorgenitive* (bijvoorbeeld *Königs Tochter*) ontstaan zijn. Dat procedé was ten tijde van Wedekind al volledig ingeburgerd, zijn stuk had hij dan ook gewoonweg *Frühligserwachen* kunnen noemen, in één woord, met *Fugen-s* – te vertalen als ‘voorjaarsontwaken’ en eerder te begrijpen als ‘ontwaken in of tijdens het voorjaar’. Dat hij dat niet heeft gedaan, moet dus wel een bewuste keuze zijn: met de subjectsgenitief in *Frühlings Erwachen*, te vertalen als ‘ontwaken van de lente’, viseert hij inderdaad een personificatie-effect. Tot daar Luc Draye. Mag ik nu nog een stapje verder gaan en stellen dat Wedekind op die wijze van ‘Voorjaar’ eigenlijk een eigennaam en zelfs een persoonsnaam maakt? Daarvoor beroep ik mij op de titel van de eerste, sterk autobiografische schets van dit stuk, uit 1887 – namelijk “Elin Erweckung”. *Erweckung* (te vertalen als ‘wakker maken’, ‘opwekking’, ‘tot leven wekken’) zou later *Erwachen* (te vertalen als ‘ontwaken’, ‘wakker worden’) worden – met andere woorden: “het subject dat gewekt wordt” komt in de plaats van “de Ander die wekt”. En Elin zal *Frühling* worden. Maar wie is Elin? Elin is een verlopen student-filosoof, die smoor is op het straathoertje Ella (de naam reveleert het narcistische van die verliefdheid). Vanuit zijn seksuele verdringen gaat hij haar compleet overschatten, zowel moreel (“ze is de onschuld zelve”) als seksueel (“de vrouw is god”). Ella wekt Elin echter brutaal uit die droom, als ze, in haar slaap, als een kind om een korst brood begint te bedelen. Moeten we daar nu inderdaad uit onthouden dat *Frühling* wel eens een eigennaam, of zelfs een persoonsnaam zou kunnen zijn: Lenten Ontwaken of Jeugds Ontwaken – zoiets. Ik kom nog terug op het probleem van de naam, als we zullen proberen te begrijpen waarom Lacan zegt dat de vermomde heer een eigennaam (*nom propre*) is.

⁶ Luc Draye is professor emeritus, verbonden aan de Onderzoeksgroep Formele en Computationale Linguïstiek van de universiteit Leuven.

Ook *Erwachen* is dubbelzinnig. Toch voor Lacan. In zijn tekst over Wedekind wijst hij er meteen op dat in de lente, of in de jeugd, niet alleen de drift ontwaakt. Als die drift tot iets wil leiden, dan moeten er ook eerst 'dromen' wakker worden. Zonder het ontwaken van die 'dromen' kan het ontwaken van de drift immers nooit tot 'iets goeds' leiden. Jongens moeten 'dromen' van seks met meisjes, opdat daar in de realiteit iets dat op een coïtus lijkt zou kunnen van komen. Wat Lacan hier *rêves* noemt en ik dus wel als 'dromen' moet vertalen, betreft niet de nachtelijke dromen. En het gaat ook niet over dagdromen of fantasieën. Met die 'dromen' alludeert Lacan op het fantasma – het fantasma dat de voorwaarde is voor het verlangen.

Toch in de neurose. Een van de vele klinisch interessante kanten aan "Frühlings Erwachen" is dat Wedekind daarin heel duidelijk maakt hoe elk hoofdpersoonage zijn of haar fantasma via een droom leert kennen. Voor de neurotisch te noemen Melchior en zijn al even neurotische liefde Wendla vormt dat fantasma inderdaad de basis van hun verlangen. Melchior droomt dat hij "zijn geliefde hond afranselt tot die geen vin meer kan verroeren" – en vindt dat af-grij-se-lijk, alhoewel. Wendla toont zich een waardige opvolgster van Ella, als ze droomt dat ze "een bedelkind is dat niet genoeg geld mee naar huis brengt en daarom van haar vader slaag krijgt" – en wordt daar he-le-maal opgewonden van. Het ineens klikken van hun respectieve fantasma's zal uiteindelijk tot een soort sadomasochistische coïtus leiden. Helemaal anders bij Moritz, Melchior's kameraad. Als die, ook weer in een droom, "plots meisjesbenen in hemelsblauwe kousen over de kathedra van de leraar" zijn richting ziet uitkomen, is hij meteen volledig de kluts kwijt – en weet hij achteraf niet meer of hij dat wel allemaal goed gezien en geïnterpreteerd heeft. Vanaf dan is hij seksueel volledig het noorden kwijt. Ik kom terug op die fantasma's en het lukken of mislukken ervan.

gewone jongeren van veertien à vijftien jaar

Volgen we thans hoe Melchior, dankzij de verschijning van de heer-met-vrouwenmasker, als enige van de drie hoofdpersoonages met het ontwaken van zijn drift én zijn 'dromen' wegraakt.

Melchior, Moritz en Wendla zijn pubers van veertien à vijftien lentes – die doen wat brave jongens en meisjes van veertien à vijftien jaar doen. Toen toch. Maar ook nu nog, voor een deel. Meisjes kwebbelen over kleedjes, kindjes, en jongens – met tussendoor af en toe een verzuchting over het grote genot, in dit geval het masochistische genot van door de vader geslagen te worden. Jongens doen stoer over het weten, en hun verhouding tot de leraars – en stellen zich ondertussen bange vragen over de kloof tussen hun beperkt genot als man, met die penis van hen, en het oneindige genot van de vrouw, vanuit dat lichaam van haar.

Melchior is de vedette van de bende: hij beschikt immers over wat ik een 'partieel seksueel weten' zou willen noemen, en lijkt ook in staat tot een 'partieel seksueel genieten'. Het 'partieel seksueel weten' concretiseert zich in een rijkelijk met schunnige tekeningen verluchte voorlichtingsbrochure die hij, als een soort mentor, voor zijn kameraad Moritz in elkaar flanst. De sadistische fantasie van "een meisje af te ranselen als een hond, tot ze geen vin meer verroert" is het 'partieel seksueel genot' van waaruit hij Wendla kan ontmaagden. Het stuk volgt eigenlijk hoe Melchior zich juist door zijn partieel seksueel weten en genieten in de nesten werkt. Moritz geraakt toch niet aan het seksuele uit en pleegt zelfmoord; als diens vader de voorlichtingsbrochure vindt, wordt Melchior moreel verantwoordelijk gesteld voor de zelfmoord van zijn kameraad en vliegt hij van school. Wendla blijkt in verwachting van Melchior; als haar moeder een brief van Melchior vindt, waarin deze zich voor zijn sadistische verkrachting tracht te excuseren, wordt Melchior door zijn vader prompt naar een verbeteringsgesticht gestuurd. Daar zal hij echter al snel ontsnappen. Op zoek naar Wendla, om zich te excuseren en nog eens te excuseren. En het is op dat moment dat hij, tussen de graven van Moritz en Wendla – die ondertussen ook aan een door haar moeder gearrangeerde abortus is gestorven, maar dat weet Melchior nog niet – op een vermomde heer botst ...

Om die ontmoeting en het effect ervan te kunnen begrijpen, moeten we Melchior's verhouding tot zijn vriend Moritz en zijn liefde Wendla eerst nog even meer in detail bekijken.

*Moritz, de boezemvriend,
en De Nieuwe Vrouw met al haar maskers*

Moritz Stiefel is zowel intellectueel als seksueel niet echt 'mee'.

Van daaruit idealiseert hij Melchior, als zijn imaginaire ideaal-ik: Melchior weet zoveel meer, en dankzij zijn progressieve opvoeding, door zijn moeder, lijkt hij ook seksueel 'mee'. Dat Moritz zelf seksueel helemaal niet 'mee' is, wordt op twee vlakken pijnlijk duidelijk.

Wat vooreerst het weten over het seksuele betreft, blijft Moritz maar worstelen met de infantiele vraag bij uitstek "waar kinderen vandaan komen". Het antwoord vindt hij niet in het woordenboek – en bijgevolg verliest hij zijn belangstelling voor elke vorm van schools weten, hij raakt intellectueel geremd, hij wordt 'dom'. Melchior stelt dan inderdaad voor om een soort voorlichtingsbrochure te maken. Waarbij meteen ook de grens op zijn eigen seksueel weten duidelijk wordt: over de 'mannelijke aandriften' kan Melchior echt wel meeklappen, maar hoe dat nu juist bij meisjes zit, tja, dat kan ook hij "niet zo precies beoordelen". Omdat Moritz die voorlichtingsbrochure niet echt durft in te kijken, noemt Melchior hem "een meisje": hij geniet niet van het weten over het genot, maar wil alleen maar lichamelijk genieten en genieten en nog eens genieten. Als Moritz dan toch eens een schuinse blik op de voorlichtingsbrochure werpt, is hij meteen compleet van de kaart, door de specifieke wijze waarop meisjes veel meer dan jongens blijken te genieten: "het onrecht dat ze moet ondergaan is voor haar het summum van geluk". We mogen veronderstellen dat Melchior's voorlichting zwaar door zijn eigen sadistische fantasma gekleurd moet zijn.

Ook op het gebied van het seksueel genot is Moritz niet 'mee'. We zagen al hoe hij, in een droom, plots met een 'fetisjistisch' te noemen genot geconfronteerd wordt: hij ziet meisjesbenen in hemelsblauwe kousen over de kathedraal van de leraar klauteren en op hem af komen. Dat maakt geen verlangen in hem wakker, maar daardoor raakt hij in paniek. In eerste instantie is hij passief aan dat beeld onderworpen: "Daar heb ik nooit naar verlangd", stamelt hij. Achteraf wordt hij door twijfel overmand: "Heb ik dat wel goed gezien?" Wat ook weer 'fetisjistisch' is, want van de orde van de *Verleugnung* of loochening van de fallus van de moeder: ze heeft er een én ze heeft er geen. In elk geval: sedert die droom voelt Moritz zich 'raar', heeft hij last van een gevoel van een vorm van depersonalisatie, die ook nog eens gecompliceerd wordt door een zich naar de oppervlakte worstelende homoseksualiteit: "Raak mij even aan", vraagt hij telkens opnieuw aan Melchior. Bij het wakker worden uit die droom lijkt Moritz aan de rand van een psychotische doorbraak aanbeland te zijn.

In die 'rare' stemming verkerend hoort Moritz hoe in het geruis van de bomen de stem van zijn oma terug komt gewaaid – met het verhaal van de Koningin-zonder-Hoofd, dat zij hem als kind vertelde. Die Koningin-zonder-Hoofd vormt als het ware zijn antwoord op het ontwrichtend fantasma van de meisjesbenen. Ook dat verhaal van die Koningin-zonder-Hoofd hangt met haken en ogen aan elkaar. "Er was eens een wonderschone Koningin-zonder-Hoofd (ze moet dus wel een schoon lichaam hebben?). Gelukkig werd ze op een bepaald moment 'overwonnen' door een Koning-met-Twee-Hoofden, die zo vriendelijk was om haar zijn kleinste hoofd te schenken (dat dus een vrouwenhoofd moet zijn?)." Moritz' seksuele verwarring moet met het horen van dat verhaal begonnen zijn. Vanaf dan 'ziet' hij 'mooie meisjes' altijd meteen zonder hoofd. En heeft hij soms het gevoel zelf ook geen hoofd te hebben. De verleiding om hier wild aan het interpreteren te slaan is groot. Dat bleek ook al toen er in de Wiener Psychoanalytischen Vereinigung over dit verhaal gediscussieerd werd. Daaruit weerhoud ik alleen Freuds oedipale interpretatie dat 'mooie meisjes' geen hoofd hebben, omdat de vrouw waarover seksueel gefantaseerd wordt anoniem moet blijven (anders zou wel eens kunnen blijken dat de moeder in die vrouw

doorschemert?). Anderzijds neig ik ertoe om Moritz' gevoel van zelf ook geen hoofd te hebben lacaniaans te lezen, als een uiting van diens al door Melchior gepercipieerde *pousse-à-La-Femme* of drang-tot-vrouwwording – het gevoel zelf een meisjeslichaam te moeten worden.

Hoe benadert Moritz nu, vanuit zijn droom over meisjesbenen én dat verhaal over een vrouw-zonder-hoofd, de vrouwen van vlees en bloed waarmee hij één voor één in de werkelijkheid te maken krijgt? Dat zijn er twee: Melchior's moeder, die haar zoon zo seksueel vrijgevochten heeft opgevoed, maar ook een voormalig schoolvriendinnetje, dat De Nieuwe Vrouw is gaan belichamen. Elk op hun eigen manier proberen beide vrouwen hem te redden – maar tevergeefs.

Het heeft er inderdaad alle schijn van dat Moritz, zoals vaker bij pubers, seksuele gevoelens voor de vrijelijk over seks koutende moeder van zijn beste vriend is gaan koesteren. Hij schrijft haar een getormenteerde brief, waarin hij haar om geld vraagt, om naar het buitenland te vluchten: anders zal hij zelfmoord moeten plegen. De moeder onderkent meteen de chantage en schrijft vermanend én bemoedigend terug. Waarop Moritz in diepe schaamte verzinkt – schaamte die hijzelf als 'existentieel' bestempelt, maar die te maken moet hebben met het straal negeren, door de moeder, van de seksuele ondertoon van zijn brief. Dat blijkt uit de cynische joke die Moritz op dat moment nog over zijn seksualiteit kan maken. "Hoe beschamend is het niet van mens geweest te zijn zonder het mooiste gekend te hebben. Meneer is naar Egypte geweest en heeft de piramiden niet gezien!?" Daar hoeft Melchior voor zijn vriend geen tekeningetje van de borsten van zijn eigen moeder bij te maken.

Vanuit die seksuele schaamte ziet Moritz zich gedwongen om zelfmoord plegen. Op dat eigenste moment wordt hij echter verrast door een oude schoolgenote. Ilse, zo heet ze, is voor mij de tegenhangster van de vermomde heer die Melchior helemaal op het einde verrast, als ook hij op het punt staat om zelfmoord te plegen. Beiden dragen immers een masker van vrouwelijkheid – maar dan wel op fundamenteel verschillende manieren. Ilse lijkt een soort hoertje. Vanuit een sociologisch invalshoek zouden we haar echter ook de belichaming van een nieuw type vrouw kunnen noemen, de geëmancipeerde vrouw, die op dat moment in alle grote Europese steden de neus aan het venster aan het steken was – en waarvan we Melchior's moeder als de brave burgerlijke variant zouden kunnen beschouwen. Ilse is in elk geval een dame die haar eigen boontjes wil kunnen doppen, zonder De Vrouw van één man te moeten zijn. En die van daaruit begonnen is met voor elke man een andere vrouw te spelen. Dat betekent dat ze voor elke man een ander 'vrouwelijk masker' opzet – waardoor ze in het fantasma van elke man kan meegaan, waardoor ze het partiele perverse genot van elke man kan bevredigen en zijn castratie kan opvullen – en zo heel even de illusie van een seksuele verhouding tussen man en vrouw kan wekken. Al haar 'mannen' blijken, toeval of niet, schilders te zijn. Als model voor de ene moet ze zich dus zus verkleden én gedragen en voor de andere weer zo – Ilse kent haar pappenheimers. Op die manier kan ze het dus met alle mannen doen, en verzamelt ze effectief een soort "Club van Alle Mannen" rond zich. Ondertussen blijft ze, wat haar eigen genot betreft, zelf maar mooi buiten schot, volgens het bekende adagium: "Pourquoi pas, si ça leur fait tant de plaisir et à moi si peu de peine". Ilse mislukt echter waar de vermomde heer, of De Vader, met zijn masker van De Vrouw (volgens Lacan, ik kom daar meteen op terug), slaagt. De vermomde heer kan Melchior van de zelfmoord afhouden, Melchior gaat met hem mee. Moritz gaat niet met Ilse mee. Net zoals ze bij alle mannen doet, vraagt Ilse ook aan Moritz, heel letterlijk zelfs, welk masker ze voor hem moet opzetten: "welk masker beantwoordt aan jouw fantasma, aan jouw vorm van partieel pervers genot – waardoor we samen niet een leven lang maar heel even de illusie van een seksuele verhouding kunnen ophouden". Kortom: "Kom in mijn Club van Alle Mannen". Maar dat pakt niet bij Moritz. Moritz heeft geen fantasma. Hij schrikt er dan ook voor terug om zijn genot te laten afhangen van een door De Nieuwe Vrouw in een of andere aangepaste vermomming belichaamd partieel object. We zien hem op dat moment, tegenover Ilse's fair deal, inderdaad weer met zijn seksuele identiteit in de knoop raken: Ilse hebben, als object, maar dan een 'vals' object, een schijnobject – of toch maar liever Ilse zijn, dus zelf vrouw worden, want dat is geen schijn – that is the question. Uiteindelijk wil of kan Moritz

zichzelf niet zien als dupe van een of ander masker van vrouwelijkheid, hij kan of wil zijn genot daar niet van laten afhangen. En dus laat Moritz zich niet door Ilse meevoeren.

Bij wijze van afscheid van het black continent van het hem onbekend gebleven seksuele genot verbrandt hij daarop de brief van Melchior's moeder. En jaagt hij zich een kogel door het hoofd: dat leeg en overbodig hoofd, dat hoofd dat hij, als mooi meisje, net als de Koningin, niet heeft. Op de begrafenis blijkt dat schaamte zijn erfdeel is – zijn vader, die in het stuk schittert door afwezigheid, komt daar plots op de proppen, om zijn zoon finaal te verloothenen, met de bekentenis dat “die niet van mij is”. “Zo troost de vader zichzelf”, aldus Freud. Zo heeft de vader ervoor gezorgd dat hij door zijn zoon, tijdens diens leven, wel moest verworpen worden: dat zou ik, vanuit Lacan, durven suggereren. We zullen Moritz straks nog een laatste keer ontmoeten, op het kerkhof, waar hij uit de doden opstaat om een tweede en definitieve dood te sterven.

*Wendla, het liefje,
als fallus van de moeder*

Maar eerst nog even met Melchior langs Wendla passeren. Om te beginnen zit Wendla Bergmann gevangen in een imaginaire relatie met wat een fallische moeder lijkt. Dat suggereert toch de aanvangsscène – waarin de moeder haar dochter voor het eerst een lange damesjurk wil aanmeten, maar dan zonder dat ze gezegd kan krijgen dat die eigenlijk alleen maar de ontluikende vrouwelijke vormen van de dochter moet verhullen. Zo houdt die moeder haar dochter ‘klein’.

Tegen die moeder in gaat Wendla op zoek naar een eigen verlangen. Daarvoor moet ze beroep doen op een vader. Maar ook in haar geval is die weer volledig afwezig. Die vader maakt ze dan maar zelf – middels een masochistisch te noemen fantasma, waarin ze zich door een ‘Here zonder naam en zonder gezicht, zonder handen zonder stem’ laat slaan. De inspiratie daarvoor is een vriendin, die thuis soms echt slaag krijgt van haar vader, op haar achterwerk, en die suggereert dat dit omwille van haar masturbatie zou zijn. Dat windt Wendla behoorlijk op: “Maar waarmee slaat je vader je dan?”

Het is in dit masochistisch fantasma dat ze Melchior zal weten te strikken. Ook tegenover haar probeert die weer de slimme jongen uit te hangen, door haar er fijntjes op te wijzen dat ze arme kinderen vooral helpt om zichzelf een plezier te doen. Waarop zij met een stoutmoedige pirouette meteen van positie wisselt en verkapt dat ze, “dat is nou ook toevallig”, juist gedroomd heeft dat ze zelf zo een arm kind was – “een arm kind dat door haar vader wordt geslagen, omdat ze niet voldoende bijeen heeft gebedeld”. En vanaf dat fataal moment kunnen beider fantasma's ineen gaan klikken. Wendla vraagt een ademloze Melchior om haar te slaan, zoals een vader dat zou doen. Op het moment dat hij haar, net als in zijn droom over zijn geliefde hond, effectief als een razende begint af te ranselen, “om de duivel uit haar te slaan”, schiet Melchior wakker en gaat hij in paniek op de loop. Om even later op zijn stappen terug te keren en haar te verkrachten: “Liefde bestaat niet – ik hou even weinig van jou als jij van mij”.

Wendla blijkt zwanger. En dus arrangeert haar moeder, die nog altijd niet in staat is om echt iets over het seksuele te zeggen, snel snel een abortus – die haar dochter fataal zal worden.

Melchior, op weg naar het einde,
en de vader met het masker van De Vrouw

Na de zelfmoord van zijn vriend en de verkrachting van zijn liefje gaat het voor Melchior plots razendsnel bergaf. De vader van zijn vriend, die zich nooit iets van zijn zoon heeft aangetrokken, vindt Melchior's voorlichtingsbrochure en brengt de zelfmoord van zijn zoon daar meteen mee in verband. Waarop

Melchior, als moreel verantwoordelijk voor die zelfmoord, maar toch ook wel uit schrik voor een zelfmoordepidemie, meteen van school vliegt. Wendla's moeder, die er nooit is in geslaagd om haar dochter voorlichting te geven, vindt een brief van Melchior aan haar dochter, waarin die zich voor zijn verkrachting lijkt te excuseren. Die brief komt in handen van Melchior's vader – die, uit het niets, de opvoeding van de al te liberale moeder overpakt – en Melchior naar een verbeteringsgesticht verbant.

Te midden van zijn lotgenoten, die, met Lacan's uitdrukking, “het verlangen in de bevrediging van de behoefte verpletteren”, die zich dus letterlijk te pletter masturberen, daagt Melchior daar voor het eerst iets als een verlangen. Een verlangen dat hem uit het verbeteringsgesticht doet wegvlugten – op zoek naar zijn Wendla.

En zo belandt hij op het kerkhof. Waar hij ontdekt dat ook zij ondertussen is gestorven – aan de gevolgen van een door haar moeder gearrangeerde abortus, maar dat weet hij nog niet – hij denkt meteen dat zijn verkrachting haar tot zelfmoord heeft gedreven. Hij ziet zich dan ook genoopt om de eer aan zichzelf te houden en dus ook de hand aan zichzelf te slaan. Zijn dode vriend Moritz ziet dat maar al te graag gebeuren. Op dat moment verschijnt inderdaad de geest van Moritz, met het hoofd onder de arm – door zich voor de kop te schieten is Moritz de Koninginzonder-Hoofd uit het kinderverhaal van zijn oma geworden. Wie spreekt? Het lichaam of het hoofd? Een hele uitdaging voor de enscenering. Hoe dat ook zij, Moritz' geest-zonder-hoofd probeert Melchior ertoe te bewegen om ook zelfmoord te plegen. Dat doet hij met het superieur sarcasme van een nietzscheaanse *Übermensch* die zich boven het *Menschliches*, *Allzumenschliches* verheven waant. In zijn commentaar heeft Freud het over een grimmige vorm van humor. Humor is voor hem inderdaad het *Über-Ich* dat het bange, door het leven geïntimideerde *Ich* tracht gerust te stellen: “Al wat je meemaakt, heel dit leven, dat is één *Scherz* – één grap”. Of met een lacaniaans concept: “Je moet daar geen dupe van zijn”. Moritz probeert dus Melchior tot zelfmoord te verleiden, door met zijn eigen genot als non-dupe uit te pakken. Leven is dupe zijn. Dood zijn is niet langer dupe zijn, niet langer dupe zijn van het leven en zijn onmogelijkheid om echt te genieten, in verhouding tot het Andere geslacht. Dood zijn, dat is pas echt genieten. Genieten van het niets, zoals de vermomde heer dat zegt (*das beruhigende Bewusstsein Nichts zu haben*).

Op het moment dat Melchior op het punt staat om de geest van Moritz effectief in die dood te volgen, doemt dan de vermomde Herr op. Waarop zich meteen een discussie tussen de drie ontspint. Daarin zal de vermomde heer de geest van Moritz ontmaskeren als een oplichter, als een *non-dupe qui erre*, iemand die denkt dat hij geen dupe is, maar zich lelijk vergist en daardoor zal moeten blijven dolen – en zal hij hem voorgoed naar het rijk der doden verwijzen. Melchior daarentegen zal hij bij de hand nemen en naar het leven meenemen: “Kom, kind!”

Vooraleer mij nu, tot slot, in het spoor van Wedekind, Freud en Lacan, aan een interpretatie van die vermomde heer te wagen, noteer ik dat deze zich, in de discussie, profileert als een personage dat bol staat van de dubbelzinnigheden. Drie dubbelzinnigheden – samen met Melchior doe ik telkens meteen een poging om de knoop door te hakken.

Staat de vermomde heer voor een echte of een valse moraal? Hij veegt in elk geval meteen twee vormen van valse moraal weg. In eerste instantie is dat, zoals juist gezegd, de moraal van de nietzscheaanse *Übermensch*, die Moritz met zijn grimmige humor vertegenwoordigt. Maar dat geldt in een moeite door ook voor de burgerlijke, hypocriete gewonemensmoraal, zoals alle volwassenen die in het stuk belichamen (met uitzondering van De Nieuwe Vrouwen die Melchior's moeder en het hoertje Ilse zijn). Daartegenover stelt de vermomde heer dat echte moraal “het reële product is van twee imaginaire grootheden”, zijnde het *Wollen*, het verlangen langs de kant van het subject, en het *Sollen*, het verlangen

langs de kant van de Ander. In zijn bijdrage⁷ verwijst Hoens op dit punt naar Musils “Die Verwirrungen des Zöglings Törless”⁸, waarin ‘kwekeling’ Törless de unheimliche ontdekking doet dat imaginaire grootheden, die op zich dus niet bestaan of onmogelijk zijn, toch tot een reëel grijpbaar resultaat kunnen leiden. Maar dat blijkt dan wel een bijzonder soort Reële te zijn, een nieuw Reële. Törless vergelijkt dat met een brug waarvan de beginen eindpijler gegeven zijn – maar waarbij de overbrugging van de kloof tussen beide het reële resultaat is van het combineren van een aantal imaginaire waarden. Het verlangen van het subject en het verlangen van de Ander zijn imaginaire waarden, ze bestaan op zich niet. Maar als we daar wel even van uitgaan en die met elkaar combineren, dan komen we tot een zeer reële sociale band die de brug tussen twee zeer reële mensen slaat. De vermomde heer pleit duidelijk voor dit soort moraal.

Volgende vraag in verband met die vermomde heer is of hij een goede vader of een goede moeder is? In een van de merkwaardigste scènes van het stuk, vraagt Melchior de vermomde heer op de man af of hij dan misschien zijn vader is? Als die hem daarop terugkaatst of hij dan “de stem van zijn vader niet zou herkennen”, antwoordt Melchior meteen, heel bevreemdend, “Neen”. Het stuk wemelt van de afwezige vaders. Ook Melchior heeft de stem van zijn vader blijkbaar nog nooit echt gehoord, of die is in elk geval niet blijven hangen. Net zoals in Kafka’s “Das Urteil” heeft die vader enkel de mond open gedaan om Melchior het huis uit te jagen. Wat de vermomde heer in elk geval wel doet, is spreken als een voldoende goede moeder, als hij Melchior herhaaldelijk aanmoedigt om “goed te eten” (*erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*). Dus eerder een moeder dan een vader.

En tenslotte, nog fundamenteeler: is de vermomde heer een mens of een duivel? Met wie wordt Melchior uitgenodigd om een pact te sluiten? Aan wie moet hij zijn ziel verkopen? Van wie moet hij zichzelf, door in leven te blijven, dupe maken? “Alleen als je mij in vertrouwen neemt, zal je mij leren kennen”, daagt de vermomde heer hem uit. Melchior twijfelt. Misschien is dat inderdaad wel de duivel. Wedekind verklapte zelf dat de eindscène gebaseerd is op het pakt met de duivel, waarmee Faust zijn ziel verkoopt teneinde weer te kunnen weten én genieten. Ik suggereerde al dat Freud de richting van die duivel-interpretatie uitgaat; ik kom daar meteen op terug. Melchior kiest er echter voor om te geloven dat de vermomde heer voor een pakt met het mens-zijn staat: “Hij is een mens, en dus volg ik hem – met alle twijfel ...”. In wat een laatste opstoot van jaloezie op het leven lijkt, moedigt Moritz hem daarin aan: “Die heeft tenminste nog een hoofd dat hij kan vermommen, maak maar gebruik van hem!” Desondanks blijft dit voor Melchior een geval van “twijfelen tot de jongste dag”. Wat de vermomde heer hem ook expliciet zegt (der enervirende Zweifel an allem). Misschien toch de duivel?

⁷ Hoens, D. (2019). $i \times i = -1$. Hoofdrekenen met Wedekind in dit nummer, p.57.

⁸ Robert Musils “Die Verwirrungen des Zöglings Törless” verscheen in 1906.

Toen Freud en de zijnen Wedekinds “Frühlings Erwachen” bespraken, in 1906, was het de bedoeling om dat ook met deze schandaalverwekkende puberroman te doen. Hitschmann zou de discussie inleiden. Dat is er echter nooit van gekomen. Blijkbaar ging alle beschikbare tijd naar de discussie van Wedekind.

DEEL III

WEDEKINDS, FREUDS EN LACANS INTERPRETATIES VAN DE VERMOMDE HEER

Hoe moeten we nu die blijkbaar zeer dubbelzinnig sprekende vermomde heer interpreteren? Wie is hij? Wat is hij? Eerst Wedekind zelf, dan Freud, en tenslotte Lacan.

Wedekind over de vermomde heer

Voor Wedekind lijkt die vermomde heer, op dat moment, bij het begin van de twintigste eeuw, nog een vaderfiguur. Een goede, aanwezige vader – in contrast met al die afwezige vaders, al die vaders die in de coulissen van zijn stuk blijven dralen en altijd te laat op de proppen komen. Maar de vermomde heer hoeft zich met het verstrijken der jaren, in onze hypermoderne tijd bijvoorbeeld, niet aan die rol te houden. Voor Wedekind zelf lijkt hij wel nog de incarnatie van een vorm van ‘mannelijkheid’ die de jonge Melchior nog onbekend is. Ondanks zijn sadistische fantasma, dat hem bij zijn eerste seksuele ontmoeting met Wendla zoveel parten heeft gespeeld, hoeft Melchior uiteindelijk geen schrik van zijn mannelijkheid te hebben, want daar bestaat ook, daar mag hij op vertrouwen, een goede vaderlijke incarnatie van, getuige de vermomde heer. Dat was meteen ook de dominante interpretatie van de vermomde heer in de *Vereinigung* rond Freud, in 1906. Reitler, die “Frühlings Erwachen” presenteerde, stelt inderdaad onomwonden dat de vermomde heer de volwassen seksualiteit representeert.

Wedekind blijkt in elk geval ook zeer sterk subjectief, vanuit zijn verhouding tot zijn eigen vader, in de vermomde heer geïmpliceerd te zijn. Om te beginnen draagt hij het stuk aan die vermomde heer op: *dem verummten Herrn*. Tijdens de eerste voorstelling, in 1906, eiste Wedekind, die ook acteur én zanger was, ook nog eens de rol van de vermomde heer op. Daarbij bleek meteen dat hij met ‘vermomd’ effectief ‘gemaskerd’⁹ bedoelt: onder zijn buishoed droeg hij een donker genderneutraal halfmasker. Een vermomming impliceert inderdaad niet noodzakelijk een masker; kleding of schmink volstaan. Dat Wedekind zelf de rol van vermomde heer speelde, stelt meteen ook de vraag of het in die rol om dezelfde vermomde heer gaat als degene waaraan het stuk is opgedragen? Of gaat het in de opdracht om de vader, de vader van Wedekind – en in de rol om de zoon, de zoon die zich uiteindelijk met zijn vader identificeert?

“Frühlings Erwachen” lijkt inderdaad gebaseerd op Wedekinds oedipale verhouding met zijn eigen vader en de identificatie waarop die uiteindelijk uitmondde. Even een aantal biografische gegevens op een rijtje. Vader Wedekind was in zijn tijd een gerenommeerde Duitse gynaecoloog, die omwille van zijn politieke voorkeuren verschillende malen Hannover diende te ontvluchten. Zijn tweede zoon, geboren in 1864, zou de naam van een van zijn ‘revolutionaire’ politieke helden krijgen, namelijk Benjamin Franklin, zeg maar Frank. Lacan alludeert op die rusteloosheid van de vader, als mogelijke basis voor Franks overtuiging dat hij Joods bloed had. Frank had in elk geval de revolutionair ogende rusteloosheid van zijn vader. Zo bleek hij, zoals al gezegd, niet in staat om normaal school te lopen. Ook de universitaire studie rechten, waartoe zijn hyperstrenge vader hem verplichtte, brak hij, samen met de relatie met de vader, herhaaldelijk af – om te kunnen schrijven. In 1886, tweeëntwintig jaar oud, zou hij, tijdens zo een breuk, met “Elins Erweckung” een eerste schets van “Frühlings Erwachen” op papier krijgen. Na de dood van de vader, in 1888, kwam, na een periode van seksuele promiscuïteit, in 1890 “Frühlings Erwachen” tot stand. Dat stuk kan inderdaad gelezen worden als een soort verzoening met de vader – maar dan wel met een Andere

⁹ In het Frans wordt *verummte Herr* vertaald als *homme masqué*, terwijl het letterlijk gaat om een *homme déguisé*.

Vader, een gecorrigeerde vader. Niet meer zijn eigen afwezige én overstrenge vader, de vader waarvan hij de stem niet kan of wil herkennen. Maar de vader die zegt: “Kom, kind”, “Kom Wede kind”. Na het schrijven van “Frühlings Erwachen” zou Wedekind eerst nog de erfenis van zijn vader erdoor jagen, om dan, net als die vader, een beetje overal de revolutionair te gaan uithangen en te moeten vluchten en te mogen terugkeren.

Freud over de vermomde heer

Tijdens de discussie rond “Frühlings Erwachen”, in de Wiener Psychoanalytischen Vereinigung, in 1906, staat Freud meer dan enige andere deelnemer bij de vermomde heer stil. Getrouw een basisprincipe van zijn “Traumdeutung” (1900) maakt hij tijdens die slotscène van Melchior, Moritz en de vermomde heer drie ‘instanties’ binnen één en dezelfde ‘persoon’. In termen van Lacan zouden wij kunnen zeggen dat ze samen de structuur van het gedeelde subject ensceneren. Voor Freud is Melchior de levensdrift, of het auto-erotisch genot, terwijl de onthoofde geest van Moritz de doodsdrift als negatie van die auto-erotiek is. Op het moment dat het Leven aan de Dood dreigt toe te geven, dat beide dus dreigen samen te vallen, komt de vermomde heer tussenbeide. Freud noteert meteen de dubbelheid van dat personage. Aan de ene kant staat de vermomde heer voor de levensdemon (*Dämon des Lebens*), de demon die het leven mogelijk maakt, die ons leven aan een zijden draadje houdt – of zoals Max Weber zegt: *Jeder findet früher oder später seinen Dämon, der seines Lebens Faden hält*. Maar aan de andere kant is de vermomde heer ook een duivel. Freud heeft inderdaad meteen gezien dat dit Wedekinds versie van Fausts pakt met de duivel is. Maar daar maakt Freud meteen ook weer zijn eigen versie van: die duivel, waarmee Melchior/Moritz op dat moment een pakt moet sluiten, dat is het onbewuste.

Wat is voor Freud het duivelse van het onbewuste? Dat het onophoudelijk ondervraagt. Lacan zegt daarover dat we geabonneerd zijn op het onbewuste. Het pakt dat we met dat duivelse onbewuste sluiten, bestaat er dan ook in dat we erin toestemmen om ons door dat onbewuste te laten ondervragen, dat we ons bereid verklaren om alle onbewuste post die ons dankzij dat abonnement bereikt te openen. Dat is wat bij het begin van een psychoanalyse eigenlijk gevraagd wordt, via de grondregel van de vrije associatie. En dat is uiteindelijk ook waar we ons, op het einde van een freudiaanse analyse, mee zullen moeten verzoenen.

De slotscène van “Frühlings Erwachen” ensceneert voor Freud inderdaad een heuse inquisitie van het subject vanuit het eigen onbewuste. Onder de gedaante van de vermomde heer ondervraagt het onbewuste het subject Melchior/Moritz. Waarover? Over het leven. Over het leven als verhouding tot het Andere geslacht. Bij kinderen, en dus ook in het onbewuste, vertaalt zich dat om te beginnen altijd als de vraag waar kinderen vandaan komen. “Wat heeft het feit dat ik leef te maken met het verschil tussen de geslachten?” “Wat heeft het feit dat ik geniet (dat is Lacans definitie van ‘leven’) te maken met de door het geslachtsverschil bepaalde vormen van genot?” “Wat heeft mijn genot te maken met het respectieve genot van de man en de vrouw die mijn vader en mijn moeder zijn?” Voor Freud moet die inquisitie van het subject vanuit het eigen onbewuste een moment van angst zijn. In relatie tot de vermomde heer is in Wedekinds tekst geen sprake van angst, maar voor Freud moet hij een angstwekkende figuur zijn. Daarvoor verwijst hij naar zijn ervaring, als analyticus, met de kliniek van de angst. Maar ook naar Oedipus’ mythische ondervraging door de sfinx – de vermomde heer, met al zijn angstwekkende vragen, is een sfinx.

Een pakt met de duivel van het eigen onbewuste sluiten, betekent dus dat het subject Moritz/Melchior het eigen genot door het onbewuste in vraag laat stellen en de daarbij horende angst voor lief neemt, de

drempel van de angst overschrijdt [*franchir l'angoisse*¹⁰]. Dat is waar Melchior voor gaat. En wat Moritz niet aankan of niet wil. Met zijn superieure, vanuit het Uber-Ich met humor op het leven neerkijkende houding tegenover het leven, tegenover het genot en het Andere geslacht, doet Moritz alsof hij daar overal boven kan staan. Alsof dat allemaal maar schijn is en hij daar niet de dupe van zou zijn. Maar in feit is hij als de dood voor de angstwekkende vragen uit zijn onbewuste. Melchior noemt zijn maat dan ook een *Angstmeier*, een 'angsthaas'.

Freuds interpretatie van de vermomde heer als duivel heeft echter twee kanten. Een symbolische of talige kant: hij is, zoals ik zojuist betoogde, het onbewuste dat het subject ondervraagt. Maar die duivel legt meteen ook nog een andere dimensie van de vermomde heer bloot – de dimensie van het genot, die meteen ook zijn vrouwelijke kant is. Of eigenlijk, zijn moederlijk kantje. Voor de echte vrouwelijke kant van de vermomde heer moeten we immers nog even op Lacans interpretatie wachten. Freud noemt de duivel een *Nährvater* of een 'voedstervader' – dat is een imaginaire, almachtige vader die nog eens nooit opdrogende moederborsten heeft ook¹¹. Heeft de vermomde heer borsten?

Lacan over de vermomde heer

Komen we tot slot tot Lacans lezing van de vermomde heer – die hij een vrouwenmasker ziet dragen. Deze lezing stelt heel wat vragen.

De eerste vraag is al of Lacan op dit punt effectief zo innovatief is als ik het hier wil doen voorkomen? Lacan zelf verwijst voor dat vrouwenmasker naar de eerste integrale opvoering, in 1974, van het door François Regnault in het Frans vertaalde en door Brigitte Jaques geregisseerde stuk. In 2019 werden een aantal interviews met Jaques en Regnault uit 2015 gepubliceerd¹², die toelaten om een en ander te reconstrueren. Om te beginnen gaf de zesentwintigjarige Brigitte Jaques al blijk van grote intuïtie door zelf zowel de rol van Ilse als die van de vermomde heer te spelen¹³. Toen de vertaling van het stuk bij Lacan thuis besproken werd, in het gezelschap van Jacques-Alain Miller¹⁴, betoonde Lacan zich bijzonder content dat de rol van de vermomde heer door een vrouw zou gespeeld worden. Waarop Miller, het ijzer smedend terwijl het nog heet was, Lacan meteen zou gevraagd hebben om dan ook maar meteen een voorwoord voor die opvoering te plegen. Tijdens de voorstelling zelf droeg Jaques geen vrouwenmasker, maar was ze vermomd als een clown die, met haar woorden, "noch vrouw noch man" was. Lacan, die het stuk nooit zelf ging zien, gaf daar in zijn tekst, vanuit zijn eigen theorie, een twist aan: de vrouw die een clownsmasker draagt, werd een man die een vrouwenmasker draagt. "Draagt de acteur (en dus niet de actrice Brigitte Jaques!) die in deze inscenering 'de gemaskerde Man' speelt immers geen vrouwenmasker?" In haar eerste reflecties bij het stuk, waarin ze het nog altijd over un clown de semblant, een clownsvermomming heeft, zou Jaques die interpretatie aarzelend vermelden: "een vrouwenmasker, misschien".

¹⁰ Lacan, J. (2004 [1962-1963]). Le Séminaire Livre X (texte établi par Jacques-Alain Miller): L'angoisse. Paris:Seuil, pp. 204-205. Zie ook Jonckheere, L. (2005). Van een remedie voor de angst naar de mogelijke overschrijding ervan. In: iNWIT 1, pp. 108-137.

¹¹ Freud, S. (1960 [1922]). Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. In: Gesammelte Werke XIII. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 317ev.

¹² Bernard, D. (2019). Lacan avec Wedekind. Une autre lecture de l'adolescence. Rennes: PUF, pp. 26-28, 30, 33, 141.

¹³ Sara De Bosschere wist mij te vertellen dat zij, tijdens de opvoering eind 1988 van "Voorjaarsontwaken", in een vertaling van Guido De Bruyn en een regie van Lucas Vandervost, als piepjonge actrice aanvankelijk ook de rol van Ilse én de vermomde heer combineerde. Uiteindelijk zou ook in dit geval de regisseur die rol naar zich toetrekken.

¹⁴ Wedekind, F. (1974 [1891]). L'éveil du printemps. Tragédie enfantine (trad. de François Regnault, préface de Jacques Lacan, suivi de l'intervention de Freud sur L'éveil du printemps à la Société psychologique à Vienne, en 1907, traduction de Jacques-Alain Miller). Paris: NRF/Gallimard.

Hoe dat ook zij, door de vermomde heer een vrouwenmasker op te zetten, reveleert Lacan in elk geval al een verborgen logica van het verhaal, meer bepaald de structurele link tussen Moritz en Melchior, als de twee 'delen' van een gedeeld subject. Dat gebeurt op twee manieren.

Zoals al gezegd, expliciteert het vrouwenmasker de link van Melchior's anoniem blijvende vermomde heer met De Nieuwe Vrouw, die Ilse heet. Tijdens de slotscène suggereert de vermomde heer inderdaad, tot ieders verrassing, dat hij zich al aan Moritz zou hebben vertoond, op het moment dat die op het punt stond om zelfmoord te plegen. Als Moritz hem wanhopig vraagt waarom hij hem dan niet van de zelfmoord heeft proberen te redden, repliceert de vermomde heer inderdaad met een soort gespeelde verbazing: "Herinner je je mij dan niet?" De vermomde is er de man niet naar om met jongeren te sollen. Die instantie, als we de vermomde even zo neutraal mogen aanduiden, moet op dat moment effectief ook aan Moritz verschenen zijn. Maar dan onder een andere gedaante. Een andere, even dubbele gedaante. Niet als De Vader met het masker van De Vrouw op – zo verschijnt die instantie aan Melchior. Maar als een vrouw van vlees en bloed met duizend en één vrouwenmaskers op. Die instantie is dus aan Moritz verschenen als De Nieuwe Vrouw die Ilse heet – en die voorstelt om voor hem, en voor hem alleen, dat specifieke vrouwenmasker op te zetten dat in zijn fantasma of bij zijn partiele perverse drift past, dat zijn castratie opvult – en dat dan ook zou toelaten om, heel even, de illusie van een seksuele verhouding op te houden. Moritz weigert echter om, zoals "alle mannen", met haar in dat bitterzoete bedrog mee te gaan. Dat heeft te maken met wat ik inderdaad veronderstel Moritz' psychotische structuur te zijn. Melchior daarentegen, gaat wel mee met De Vader met het masker van De Vrouw op – hoe neurotisch onzeker hij over die instantie ook blijft, en hoe weinig die hem ook een seksuele verhouding garandeert.

Het vrouwenmasker linkt Melchior's vermomde heer ook nog eens met de Koningin-zonder-Hoofd uit het verhaaltje van Moritz' oma. Een verhaal dat een stuk ingewikkelder is dan het op het eerste gezicht lijkt. Lacan distantieert zich in elk geval van de wilde interpretaties van die Koningin-zonder-Hoofd door de eerste Freudianen, én Freud. En stelt dat de Koning alleen maar twee hoofden kan hebben, doordat hij de Koningin eerst van de twee haar rechtmatig toekomende hoofden zou hebben beroofd. Voor Lacan beantwoordt de vermomde heer dan ook aan de Koningin die van die Koning niet één maar haar twee hoofden heeft teruggekregen – onder de vorm van het masker van De Vrouw én daarachter ook nog eens een gezicht, een verborgen gezicht van De Vader ... of misschien ook wel weer van een vrouw?

Maar waarom doet Lacan de vermomde man nu eigenlijk een vrouwenmasker dragen? Welke logica uit zijn eigen onderwijs in de psychoanalyse introduceert hij daarmee in "Frühlings Erwachen"? En hoe actualiseert hij zodoende die kindertragedie?

Om die logica te kunnen reconstrueren, vertrek ik van een commentaar op Lacan's Wedekind-voorwoord door Jacques-Alain Miller, in de les van 11 juni 2003 van zijn *Cours*¹⁵. Miller verwijst daar naar Lacan's stelling, in zijn Wedekind-voorwoord, dat God de Vader, zoals wij die nu vanuit het Christendom kennen, slechts een van de vele mogelijke namen van Robert Graves' roemruchte *White Goddess*¹⁶ is. Graves is een Engelse dichter, die na de Tweede Wereldoorlog begon te verkondigen dat alle heidense godinnen uit de westerse cultuur van één mythische, op geen enkele manier nog documenteerbare Oergodin zouden zijn afgeleid. Die Oergodin zou op de fasen of schijn gestalten van de maan gebaseerd zijn geweest en zou dan ook van meet af aan drie gedaanten hebben aangenomen – als Godin van de Geboorte, Godin van de Liefde en Godin van de Dood. Het Joodse monotheïsme, met zijn vaderlijke god, en het Christendom met zijn goddelijke zoon, zouden voor die Witte Godin, in al haar schijn gedaanten en latere incarnaties, de doodssteek hebben betekend. Als ik het goed begrijp, ziet Graves de muze als een fletse afstammeling van die Witte Oergodin, en identificeert hij zich, als dichter, zelf met haar zoon. Hoewel Graves' onbewijsbaar blijvende constructie van de Witte Godin een waan lijkt (tot zijn grote

¹⁵ Miller, J.-A. (2003). Religion, Psychoanalyse. In: la Cause freudienne 55, pp. 26-27.

¹⁶ Graves, R. (1948). *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber and Faber.

ergernis werd hij uiteindelijk alleen nog in esoterische middens serieus genomen), meent Lacan dat die toch ook wel iets indexeert dat radicaal Verschillend of Anders is – en dat is het vrouwelijk genot.

Van wat en op welke manier is een vrouw in haar genot radicaal Verschillend of Anders? Met zijn referentie naar Graves lijkt Lacan te suggereren dat er “in den beginne het genot van een vrouw was”. Niet dus. In den beginne was er de betekenaar – een betekenaar die het genot van De Man wel kan symboliseren maar dat van een vrouw niet. Die betekenaar is de fallus. Vereenvoudigend mogen we stellen dat de fallus de penis is – in de mate dat die er ook niet kan zijn: dat is het geval als het subject vanuit het standpunt van een man naar een vrouw kijkt; maar ook als een man, tussen erectie en verlies van die erectie door, even op zichzelf neerkijkt. In die zin is ‘de fallus’ Lacans naam voor wat Freud ‘de castratie’ noemt. Het genot van elke man is nu inderdaad symboliseerbaar door die fallus, die castratie – wat impliceert dat we kunnen spreken van het genot van De Man. Voor een vrouw is dat allemaal wat ingewikkelder. Haar genot valt ook wel onder die fallus of castratie – maar niet volledig, niet Al. Er is een rest. Een Ander genot dan het fallische, een ander genot dan dat van De Man. Voor dat Ander genot is er geen betekenaar, en bijgevolg kan dat genot ook niet alle vrouwen verenigen onder De Vrouw. Met andere woorden: De Vrouw bestaat niet, De Vrouw is een leegte, een onmogelijkheid – als genietende wezens, als ik dat zo mag zeggen, bestaan vrouwen slechts één per één in het Reële. Voor Lacan impliceert dit meteen ook dat er geen seksuele verhouding tussen man en vrouw is, tussen het genot van De Man, waarvoor er een betekenaar is en dat dus bestaat, en het genot van De Vrouw, waarvoor er geen betekenaar is en dat dus niet bestaat, maar als het ware altijd buiten-staat-en-blijft-aandringen [*ex-sister*].

Miller herinnert er nu dus aan dat, voor Lacan, de symbolische Naam-van-de-Vader, de God van het Christendom zeg maar, slechts een soort masker is voor het onbestaande (in de zojuist aangeduide zin) gelaat dat het Reële van het genot van de Vrouw, of de Oergodin, is. Die grote, oedipale kinderliefde tot die vader behelst immers een verbod op het fallische genot. Met dat oedipaal incestverbod verbergt de neuroticus voor zichzelf de onmogelijkheid of het niet bestaan van De Vrouw, de onmogelijkheid van een seksuele verhouding tussen De Man en De Onbestaande Vrouw. De vader verbiedt het fallische genot teneinde de onmogelijkheid van het vrouwelijk genot te verbergen.

Zo ging dat vroeger, toen de vaders het nog voor het zeggen hadden. Maar de tijden zijn veranderd. Na de Tweede Wereldoorlog, in de ‘postmoderne tijden’, heeft de vader aardig wat aan autoriteit ingeboet. In elk geval: momenteel, in onze zogenaamd ‘hypermoderne tijden’, kent de vaderfunctie een stevige depressie of inzinking. De vader slaagt er niet meer in om het genot te verbieden. Integendeel: heden is het genot zo goed als verplicht, door de twee handen op één buik die de economie en de wetenschap dankzij de technologie zijn. We moeten genieten: niet meer van *The Next Big Thing*, maar van *a lot of small things*, van al die nieuwe hoogtechnologische objecten die dag en nacht de wereldmarkt overspoelen. En liefst in hun laatste versie, hun laatste *update*. Ook al weten we om te beginnen nooit hoe we daarvan precies zouden kunnen genieten. Maar *the new small thing* is er – en dus “zult gij er hoe dan ook van genieten, vindt zelf maar uit hoe, en weet dat dan heel de wereld te zeggen”.

In dat obligate genot van al die kleine dingen komt nu echter alsmaar duidelijker iets terug van het vrouwelijk genot, van de onmogelijkheid van het vrouwelijk genot dat door het vaderlijk verbod op het fallisch genot moest verborgen blijven. Blijkt immers dat ook *swipen* geen seksuele verhouding mogelijk maakt. Maar ook in onze verhouding tot die ingezakte, niet langer meer het verbod op het fallisch genot belichamende vader zelf, keert de onmogelijkheid van het vrouwelijk genot terug. Dat schemert als het ware in hem door. Zo interpreteer ik inderdaad Lacans uitspraak, in zijn tekst over Wedekind, dat “het masker (van De Vrouw) ex-sisteert op de plaats van de leegte van De Vrouw (De Vrouw die niet bestaat, het niet bestaan van een seksuele verhouding tussen De Man en De Vrouw)”. We zagen dat de Naam-vande-Vader, ook als hij functioneert, slechts een masker voor het genot van De Vrouw is. Dat is één

kant van de vermomde heer, dat is het eerste masker van de vermomde heer: het masker van De Vader. Doordat hij daar nu nog eens het masker van De Vrouw bovenop zet, toont hij wat dat masker van De Vader verbergt, met name het onmogelijk genot van De Vrouw. Dus: onmogelijk genot van De Vrouw > eerste masker = De Naam-van-de-Vader > tweede masker = De Vrouw. Vanuit Graves' mythologie zouden we de vermomde heer als tweede masker een wit vrouwelijk maangezicht kunnen geven.

Die ingezakte vader, waarin dus iets van het vrouwelijk genot begint door te schemeren, heeft Lacan een nieuwe naam gegeven. Niet meer de op het christendom gebaseerde Nom-du-Père of Naam-van-de-Vader, maar een andere versie van de vader, de zogenaamde *père-version*. In het geval van de vermomde heer is dat dus een versie van de vader waarin iets van het onmogelijk genot van De Vrouw doorschemert – en die daardoor effectief een 'pervers' kantje krijgt.

Het geloof in de symbolische Naam-van-de-Vader kon nog tot de illusie van een seksuele verhouding tussen man en vrouw leiden – onder andere via een of andere vorm van 'fantasmatische mechaniek', zoals De Nieuwe Vrouw Ilse die aan Moritz probeerde te verkopen. Zichzelf dupe maken van de al heel wat reëlere *père-version* waarvoor de vermomde heer staat, wat op het einde inderdaad van Melchior verwacht wordt, leidt niet tot een seksuele verhouding, maar misschien wel tot iets met een vrouw en nog een vrouw en nog een vrouw¹⁷.

¹⁷ Ik verwijs naar een tekst waarin ikzelf getuig over het belang dat een aantal met een vrouwenmasker vermomde heren (Kafka, Duchamp) voor mijn eigen 'seksuele verhouding' tot vrouwen hebben gehad. Jonckheere, L. (2014). Moeder, waarom houden wij van vrouwen? In: De hemel van de verbeelding. Zestig brieven over kunst. Berchem: Ako en Epo, pp. 188-193.