

Over fictieve en andere vrouwen of de rol van metafiction in Johanna Schopenhauers "Die vier Jahreszeiten"

door

Anke GILLEIR

*Nemo enim potest personam diu ferre; ficta cito in naturam suam recidunt*¹.

In "A Room of One's Own" poogt Virginia Woolf te antwoorden op het probleem van de opvallende afwezigheid van de vrouw in de geschiedenis. De aanleiding tot deze reflectie is de vraag om een lezing te geven over "vrouw en fictie". De titel ervan stelt haar echter voor een probleem: "vrouw" en "fictie" zijn immers niet twee begrippen die bepaald nauwkeurig tegenover elkaar afgelijnd zijn, maar elkaar integendeel kunnen overlappen:

The title woman and fiction might mean (..) *women and what they are like*, or it might mean women and the fiction they write, or it might mean women and the fiction that is written about them; or it might mean that somehow all these are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light.²

Volgens Woolf hebben "vrouw" en "fictie" zoveel met elkaar te maken dat in eerste instantie kan worden gezegd dat het om hetzelfde gaat. Ze wijst op het feit dat de enige plaats waar vrouwen wel expliciet in de geschiedenis aanwezig zijn de kunst (hier in het bijzonder, de literatuur) is:

If woman had no existence save in fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance. In fact (...) she was locked up, beaten and flung about the room. (...) One knows nothing detailed, nothing perfectly true and substantial about her. History scarcely mentions her.³

1. Seneca, *De Clementia* (I, I, 6).

2. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (London 1959), p.39. Cursieve druk van mij.

3. Woolf, *A Room of one's Own*, pp 66-67.

De vrouw die wel aanwezig is, is fictief, de reële of historische vrouw ontbreekt. Over haar weten we bijzonder weinig en we kunnen dus maar veronderstellen hoe ze was aan de hand van een fragmentarische historiografie.⁴ De reële vrouw, en dat is bij Woolf de vrouw die schrijft als symbool van zelfbevestiging, is er niet omdat ze twee - sociaal-economische - benodigdheden niet had, die noodzakelijk zijn om te schrijven: geld en een eigen kamer.

Silvia Bovenschen gaat verder over vrouw en fictie in *Die imaginierte Weiblichkeit*. Ook zij onderzoekt het contrast tussen het brede panopticum van fictieve vrouwen in de literatuur enerzijds, en de flagrante afwezigheid van literair creatieve vrouwen anderzijds. Maar anders dan Woolf legt Bovenschen een expliciet sociologisch verband tussen beide fenomenen. Ze toont aan hoe in een literaire traditie gedomineerd door mannen, fictieve vrouwenbeelden uitgroeien tot cultuurtypes, die aan de reële vrouw een identiteit opdringen.⁵ Dat realiteit bepaald wordt door kunst was tot op zekere hoogte de subversieve overtuiging van Oscar Wilde. In zijn polemieken tegen de critici van *Dorian Gray* zegt hij: "Life straggling after art, seizes upon forms in art to express itself, so that life imitates art rather than art life."⁶ Toegepast op de situatie van de vrouw zou dat betekenen, dat zij terugrijpt naar kunstvormen om zichzelf tot uitdrukking te laten komen. Maar Wilde voegt eraan toe dat "all art is quite useless" en ontkent daarmee de sociaal-maatschappelijke slagkracht van zulk cultuurdictaat. De *imaginierte Weiblichkeit*, deze fictieve vrouwenbeelden, hebben op de geschiedenis van de emancipatie van de vrouw een paralyserende invloed gehad.⁷

4. De vrouw als ontbrekende factor in de geschiedschrijving is sinds enkele jaren als probleem onderkend en gecompenseerd met een inhaalbeweging qua onderzoek en publicatie. Een voorbeeld daarvan is het prestigieuze *Storia delle donne in occidente* (1991). In de inleiding tonen de auteurs zich bewust van het probleem dat rijst bij een reconstructie van de geschiedenis van de vrouw: namelijk het overwicht van bestaande teksten over vrouwen en vrouwelijkheid, die maar een fragment van de vrouwelijke realiteit uitmaken. Historiografie van de vrouw wordt zo haast een archeologische activiteit: "Anstatt sich von zeitgenössischen Zeugnissen und Vorstellungen leiten zu lassen, müssen wir, so gut es geht, sämtliche Kenntnisse über die weibliche Realität und die damaligen Texte, die sich mit ihr beschäftigen, vergleichen". Georges Duby en Michelle Perrot, *Geschichte der Frauen* (Frankfurt 1994).

5. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zur kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen* (Frankfurt 1979).

6. Oscar Wilde, "Defence of Dorian Gray", in *Oscar Wilde. The Artist as a Critic*, ed. Richard Ellman (London 1973), p.240.

7. Symptomatisch is bijvoorbeeld volgende opmerking van Freud in "Die Weiblichkeit": "Man meint, daß die Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine

Vanaf het begin van de renaissance, met het wegvallen van de theologische "ordo", bestaat er volgens Adorno⁸ voor de mens de potentiële kans zichzelf vrij te ontwikkelen tot individueel subject. Maar tegenover deze principiële zelfontplooiing staat een maatschappelijke - kapitalistische - orde die het subject een identiteit opdringt, waardoor hij/zij conform wordt aan een bepaalde norm, nodig voor het optimaal functioneren van het gegeven systeem. De individuele subjectconstructie (Adorno spreekt van een "niet-identiteit") zal uiteindelijk alle eigen, verschillende ervaringen die tot zijn ontwikkeling leiden moeten vervangen door een maatschappelijke identiteit. Deze identiteitsdwang wordt soms doorbroken in wat vanuit het perspectief van de maatschappelijke orde crisismomenten zijn, waarin het subject expliciet als zichzelf, als niet-identiteit dus, naar voren treedt.⁹ De kunst speelt daarbij een belangrijke rol. Zij staat als niet-identiteit in conflict met de realiteit en deze dialectiek tussen kunst en wereld houdt minstens het besef van de mens als mogelijk subject wakker. Bij de vrouw valt deze speelruimte tussen kunst en realiteit grotendeels weg. De identiteit als maatschappelijke constructie overlapt in haar geval met de artistieke niet-identiteit en dus kan van verlossende dialectiek geen sprake zijn.¹⁰ Het cultuurtype dat de literatuur aanreikt is hetzelfde als de maatschappelijke realiteit. In haar uiterst affirmatieve positie zorgt de kunst/literatuur ervoor dat er nooit een subject "vrouw" kan zijn. Met andere woorden, zij is in haar historische realiteit te allen tijde fictief, want de kunst is hier geen alternatief subject tegenover de patriarchaal/maatschappelijke identiteit, maar bevestigt, vult aan of verfiijnt; een ontologische medeplichtigheid. Wanneer Foucault

Technik erfunden, die des Flechtens und Webens". Hoewel hij in zijn beschrijving van vrouwelijkheid hier en daar op het belang van de determinerende sociale context wijst, is voor hem het "ontbreken" van de vrouw in de geschiedenis terug te voeren op haar sexualiteit. Overigens spreekt ook hij over het "raadsel" dat de vrouw uiteindelijk is. Sigmund Freud, "Die Weiblichkeit", in *Studienausgabe*, Bd.VI (Frankfurt 1982), p.562.

8. Theodor Adorno en Max Horkheimer, *De dialectiek van de Verlichting* (Nijmegen 1987); Theodor Adorno: "Ästhetische Theorie", in *Gesammelte Schriften*, 7, (Frankfurt 1970), pp. 14-19, p.53, p.59 e.v.

9. Een voorbeeld van zo een crisismoment is te vinden in de romantiek. Deze cultuurhistorische periode wordt gekenmerkt door een originaliteitsmanie, die zich niet alleen manifesteert in de literatuur maar vooral ook gedragen wordt door de excentrieke persoonlijkheden die haar creëren en die zich bewust als "anders" manifesteren tegenover de kapitalistische burgerij.

10. In dezelfde theoretische context wijst Gabriele Althoff in haar analyse van Fontanes roman *L'adultera* op de sociale dwang van het culturele vrouwelijkheidsbeeld op de realiteit: *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines literarischen Deutungsmusters*. (Stuttgart 1991).

zegt dat de begrippen "man" en "vrouw" overgedetermineerd zijn in een eeuwenoud netwerk van culturele betekenissen, dan heeft dat toch vooral voor de vrouw nefaste gevolgen gehad. Een voorbeeld van de historisch-sociale realiteit van fictieve vrouwenbeelden is het cultuurtype van de heks. Een lange patriarchale schrijftraditie (literair of expliciet ideologisch) die vrouwelijkheid associëert met mysterie, *unheimlichkeit*, het gevaarlijke "andere", doet een beeld ontstaan dat uiteindelijk als daadwerkelijke maatschappelijke dreiging wordt ondervonden. De culturele betekenaar "heks", verbonden met betekenissen van angst, leidt tot de bekende heksenvervolgingen, waarbij vrouwen met de hun opgedrongen identiteit op de meest brutale manier uit de maatschappelijke orde worden geëlimineerd.¹¹ Het is tegen een achtergrond van nog rokende brandstapels dat de Verlichtingsdenkers de vrouw uit deze dwangsituatie pogen te bevrijden door haar "mysterieus-zijn" te ontmaskeren. Gottsched beschrijft de vrouw als rationeel wezen. Met het toekennen van deze essentiële menselijke eigenschap is ze dus niet fundamenteel anders dan de man en is haar identiteit minder dwingend, d.w.z. dat zij in principe dezelfde kans krijgt tot maatschappelijke ontwikkeling als de man. Want het valt niet te ontkennen dat ook de man als identiteit maatschappelijk bepaald wordt, maar niettemin blijkt hier meer ruimte tot mogelijke subjectontwikkeling.¹² Maar het gaat om een heel beperkte periode in de cultuurgeschiedenis en kort na het vervlakken van het rationele denken van de Verlichting is weliswaar de reële heks geëlimineerd, maar het overeenkomstig cultuurbeeld als vrouwelijk identiteitsdictaat niet.

Cultuurtypes zijn nooit echt tijdeloos, maar kunnen toch dwingende constanten vertonen. De vrouw zoals ze door Petrarca of Castiglione wordt voor-/beschreven wijkt af van Goethes Mignon, Schlegels Lucinde of Richardsons Pamela. Maar de rode draad in dit vrouwelijke beeld - met beperkte uitzondering van de

11. De laatste heksenverbranding in Duitsland vond plaats in 1775. Een notoir voorbeeld van geschriften die de vrouw als heks beschrijven is de zgn. *Hexenhammer*, een in 1447 opgesteld handboek voor het herkennen en vervolgen van heksen, dat meer dan 200 jaar gebruikt werd. Overigens wordt er in de bespreking van heksenjachten op gewezen, dat het uit de weg ruimen van een als heks beschuldigde vrouw dikwijls een geschikte manier was om de vrouw als ongewenste concurrent vanuit economisch standpunt uit de weg te ruimen. *Die Chronik der Frauen*, ed. Annette Kuhn (Dortmund 1992), pp.236, 255.

12. Bovenschen, *Die maginierte Weiblichkeit*, pp.94-98. Bovenschen wijst er nog op, dat Gottscheds pogingen om van de vrouw minstens een intellectueel gelijkaardig wezen te maken niet zo vanzelfsprekend worden als het gaat om een emancipatie in de economische structuur van de burgerlijke maatschappij.

Verlichting, zoals kort beschreven - ziet de vrouw als esthetisch wezen, economisch afhankelijk en gebonden aan het huis in haar rol als moeder, deugdzaam en vooral ook "natuurlijk" tegenover de man als cultuurdrager, en dus intellectueel ondergeschikt aan de creativiteit van de man. Vooral de *Empfindsamkeit* is een karaktereigenschap, die na de Verlichtingsperiode zowel in Romantiek als Biedermeier als vrouwelijk ideaal voorgeschreven wordt.¹³ Deze literaire identiteit die het vrouwelijke subject volledig bepaalt, vrijwaart een maatschappelijke patriarchale stabiliteit, intellectueel én economisch. Grijpt de vrouw nu zelf naar de pen en doorbreekt zo dus in bepaalde mate als subject de opgelegde identiteit, dan is de vraag in hoeverre zij zelf affirmatief zal optreden ten opzichte van de haar omringende en dwingende cultuurtypologie. Is de literair creatieve vrouw zich bewust van haar eigen fictionaliteit, van het feit dat zij als vrouw in de eerste plaats zelf een literair-cultureel bepaalde wensprojectie is van de mannelijke cultuurdragers? Haar subject-zijn valt volledig samen met haar identiteit en is gekristalliseerd in fictie; heeft ze dat onbewust geassimileerd of is zij zich bewust van haar fictionele status? Literatuurwetenschappelijk: hoe verwerkt zij deze ervaring in haar geschriften?

Bovenschen geeft een illustratie van het probleem vrouwelijk subject versus vrouwelijke identiteit aan de hand van Sophie La Roche. Ze toont aan hoe er spanning ontstaat rond de persoonlijkheid van de schrijfster en haar fictieve vrouwelijkheidsontwerpen, die een affirmatie zijn van het bestaande cultuurtype. Sophie La Roche, die in de Duitse literatuurgeschiedenis als de eerste moderne vrouwelijke auteur wordt beschouwd, wordt geconfronteerd met de realistische dimensie van haar fictieve persoonlijkheid. Enerzijds manifesteert zij zich als subject door te schrijven, want daarmee doorbreekt zij de identiteit van het contemplatieve cultuurtype. Anderzijds is haar maatschappelijke geldigheid die van het type en niet die van het subject. Concreet komt het erop neer dat de haar omringende auteurs de vrouwelijke auteur Sophie La Roche vergelijken met het hoofdpersonage uit haar roman, Sophie von Sternheim. En dan doet het verschil

13. Voor een beschrijving en documentering van de "empfindsame" vrouw, die na de Verlichting het dominante cultuurtype was: Ingeborg Weber-Kellermann, *Frauenleben im 19. Jahrhundert* (München 1993¹).

tussen de realiteit en het gecreëerde ideaal hen de wenkbrauwen fronsen¹⁴:

In der Gestalt der Sternheim, der "schönen Seele" war Sophie von La Roche den empfindsamen Literaten als Muse willkommen, als Schriftstellerin schien sie ihnen unweiblich, nur für die Unterhaltung von Frauen geeignet.¹⁵

Na verschillende persoonlijke contacten tussen deze "muze" en de "Weimarer groep" verdwijnt het enthousiasme van de de mannelijke collega's snel, vooral de ouder wordende vrouw stoot hen af. La Roche zelf schijnt niet te begrijpen wat er aan de hand is:

Ich bin nur ein Weib, und wo liegts, daß Klopstock -und die Stolberge- u. Goethe, die alle so glühend zusammen waren nun kalt sind?¹⁶

Het probleem waarvan zij zich niet bewust is, is dat zij min of meer het slachtoffer wordt van haar eigen vrouwelijkheidsontwerp: haar fictieve vrouwelijkheid heeft meer sociale gelding dan zijzelf. Dit vooral in de kring van cultuurdragers, die zelf met hun werk een belangrijke bijdrage leverden tot het maatschappelijke en culturele vrouwelijkheidsontwerp en van de feitelijke vrouw daarvan een verlengstuk maakten, ze fictief maakten.

Een kleine halve eeuw later wordt een andere schrijfster uit Weimar, Johanna Schopenhauer, in dezelfde cultuursfeer vergeleken met het hoofdpersonage uit haar beroemdste roman *Gabriele*. En wel door Caroline Pichler, die in een brief aan Therese Huber een opmerking maakt over het verschil tussen de *empfindsame* figuur Gabriele Aarheim en de verstandige, maar ongevoelige persoonlijkheid van haar ontwerpster Johanna Schopenhauer.¹⁷ Wanneer Schopenhauer als niet-gevoelig wordt omschreven, terwijl haar literaire ontwerp dat wel is, duidt ook dit weer op affirmatieve literatuur. Ironisch klinkt hier Oscar Wilde: "Life by its realism is always spoiling the subject-matter of art".¹⁸ Of in Platoonse termen is het zo dat Gabriele in de eigentijdse maatschappelijk-culturele context dichter bij de idee "vrouw" staat dan Johanna Schopenhauer zelf. Maar terwijl La Roche de reactie van

14. Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, pp.190e.v. Zie ook: Sophie La Roche, *Die Geschichte des Fräulein von Sternheim* (Stuttgart 1989), pp. 392.

15. La Roche, *Sternheim*, p.390.

16. Id., p.389.

17. geciteerd in: Anita Volkmann, *Die Romane der Johanna Schopenhauer*, (Diss.) (Leipzig 1927), p.112.

18. Wilde, *Critical Writings*, p.241.

haar omgeving niet begrijpt, lijkt Schopenhauer zich wel bewust van het dilemma tussen het dwangmatige beeld van de gevoelige, deemoedige vrouwelijkheid enerzijds en de zich als intellectueel gelijkwaardig manifesterende schrijfster anderzijds.¹⁹

Aan het einde van haar leven begint ze te schrijven aan een biografie. Bij de inleiding vallen twee dingen op. Ten eerste hamert ze op het verschil tussen fictie en realiteit. Ze benadrukt de feitelijke waarde van haar levensverhaal en refererend aan Goethes biografie, noemt ze haar werk "Wahrheit ohne Dichtung".²⁰ Ten tweede maakt ze een verschil tussen haar vrouw-zijn en haar auteurschap:

(..)ich bin eine heitere, anspruchslose alte Frau, der man im geselligen Umgange die Schriftstellerin gar nicht anmerkt. Und darauf bilde ich mir etwas ein.²¹

Enerzijds plaatst het problematiseren van fictie versus realiteit haar in eerste instantie in een discours dat sinds de Verlichting wordt gevoerd over het gevaar van de roman. Daarbij wordt de lezer met het tot op de draad versleten voorbeeld van Don Quichote eraan herinnerd dat *fabula* en *historia* niet hetzelfde is. Anderzijds wijst haar verontschuldigende toon over de scheiding tussen auteur en vrouw op een bewust ondervonden verschil tussen de maatschappelijke identiteit die zij voorspiegelt en haar subjectiviteit als schrijfster, die tegen deze *imaginierte Weiblichkeit* indruist. Na de Verlichting zal het probleem van de schrijvende vrouw in de eerste helft van de 19de eeuw sterk aan de orde komen.²² Maar de combinatie van beide punten fictionaliteit-realistieit en subject-identiteit is een probleem. Als ze de "waarheid" schrijft over haar leven, beschrijft ze in feite een conforme vrouwenbiografie die perfect past in de eigentijdse verwachtingen, m.a.w. gaat het om een beschrijving van de fictieve vrouwelijkheid. Want door de waarheidswaarde van haar vrouwelijkheid te benadrukken, wil ze vooral de echtheid van haar identiteit benadrukken,

19. In hun onderzoek dat in het domein van de vrouwenliteratuur tot standaardwerk geworden is (ondanks de beperkingen van hun eenzijdige benadering van literaire teksten), beschrijven Gilbert en Gubar de uiteenzettingen 19de-eeuwse vrouwelijke auteurs met hun identiteiten en de verlamende rol van deze maatschappelijke types op het individuele leven van de creatieve vrouw. Sandra Gilbert en Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven-London 1979).

20. Johanna Schopenhauer, *Ihr glücklichen Augen. Jugenderinnerungen, Tagebücher, Briefe*, ed. Rolf Weber (Berlin 1978), p.32.

21. Schopenhauer, *Ihr glücklichen Augen*, p.12.

22. Symptomatisch is er bijvoorbeeld Schillers gedicht "Die berühmte Frau".

die fictief is. Daarentegen cijfert ze haar manifestatie als schrijvend subject weg, terwijl het schrijven van haar biografie juist het gevolg is van haar auteurschap, van haar subject dus. Het consequente verwerpen van haar subjectiviteit zou eigenlijk moeten impliceren dat ze stopt met schrijven. De paradox van deze poging tot affirmatieve redenering is het resultaat van het feit dat haar biografie vooral geschreven wordt met het oog op verkoopcijfers.²³ Of weer Woolf: "What effect has poverty on fiction?"²⁴

Het probleem vrouwelijkheid en fictionaliteit - of identiteit gedictieerd door fictie - en mogelijkheid tot subjectvorming komt in een van haar minder bekende romans aan bod. *Die Vier Jahreszeiten. Ein Zyklus von Novellen* geeft een mogelijk antwoord op de dubbelzinnige situatie waarin ze zich bevindt en die blijkt uit de inleiding van haar biografie.

Jahreszeiten is een *Bildungsroman*, die het leven van de aristocraat Ferdinand von Hochburg vertelt. De roman bestaat uit vier novellen, die telkens een beslissende fase van zijn subjectvorming beschrijven. Deze persoonlijke ontwikkeling hangt samen met het probleem fictionaliteit-realiteit, en dit conflict hangt dan weer samen met de verschillende vrouwelijke personages in het verhaal. Fictie en realiteit lopen als twee verschillende dimensies door alle verhalen. De historische en sociale referentiepunten zorgen ervoor dat het geheel gefundeerd wordt in de werkelijkheid. Het chronologische verhaalverloop, dat door de lezer ten dele gereconstrueerd moet worden, begint met duidelijke verwijzingen naar de Zevenjarige Oorlog en de onafhankelijkheidsstrijd in Amerika, loopt over de Franse bezetting van het Duitse Rijk door Napoleon tot en met de onafhankelijkheidsoorlogen van Simon Bolivar in Zuid-Amerika. Deze nauwkeurige historische tijdsaanduidingen creëren, samen met de eerder vage aanduidingen van plaats- en eigennamen én de beschrijvingen van het sociale leven, de realistische dimensie van de roman. Daarin leeft het hoofdpersonage en het is duidelijk de bedoeling dat de hele beschrijving overlapt met het werkelijkheidsbesef van de eigentijdse lezer. Toch zijn het niet zozeer de concrete tijdservaringen

23. Vooral op het einde van haar leven zaten Johanna Schopenhauer en haar dochter in een precare financiële situatie. De firma van haar overleden echtgenoot was jaren daarvoor bankroet gegaan en Arthur Schopenhauer was er als enige in geslaagd zijn deel van het kapitaal te redden. De schrijfster moest van de opbrengst van haar boeken leven. Dit verklaart ook haar uitgebreide zakelijke briefwisseling met de verschillende uitgeverij.

24. Woolf, *A Room of one's Own*, p.38.

die Ferdinand als leerschool moet doorlopen, maar zijn confrontaties met de fictionaliteit die zijn *Bildung* maken.

Bekijken we vanuit bovenvermelde problematiek dit werk, dan staat het verhaal *Sommerliebe* centraal, waarin hij de fictionaliteit ontmoet in de actrice Emilie Lichtfels. Hij wordt getroffen door haar uitzonderlijke acteerprestatie wanneer ze in het plaatselijke hoftheater de rol van Iphigenie speelt. Hoewel de hoofdfiguur in een brief - die als document ingeschoven wordt om het geheel een reële tint te geven - beweert, dat hij zich bewust is van het verschil tussen de actrice en de rol die ze speelt, zal hij beide hopeloos door elkaar halen. Hij zal het subject "Emilie" slechts zien als basis waarop de fictieve vrouwelijkheid perfect kan geprojecteerd worden. In die zin wordt zij als persoon slechts een voorwaarde voor de symbolische waarde die ze voorstelt:

Welch ein Gemüth muß das ihrige seyn, das dieses Ideal jungfräulicher, ich möchte sagen, kindlicher Hoheit so in sich aufzunehmen vermag!²⁵

Ze is Iphigenie, Donna Diana of Julie en telkens ze uit dit vrouwelijk beeld valt, blijkt dat een ontnuchtering voor hem. Hij zoekt haar onverwacht op in haar woning en is geschokt als hij haar de clown ziet uithangen in een parodiërende rol. Dit beeld druist in tegen het esthetische van haar identiteit. Terwijl hij poogt de ogen te sluiten voor het praktische gedeelte van haar bestaan, het prozaïsche achter de coulissen, stoot hij ironisch genoeg het hoofd tegen het fictionele van haar wezen. De enige communicatie is via hun liefde, maar zelfs hier blijft zij fictief:

Die Künstlerin wußte sogar ihr heiligstes Gefühl zu einem Kunstwerk zu erheben, sie schmückte dem Geliebten jeden Tag zu einem hohen Feste, sie erfand an jedem eine neue Kunst, die sie allein ihm gewähren konnte, weil nur ihr tief empfindender, alles lebhaft ergreifender Geist fähig war, den Gedanken daran zuerst aufzufassen.²⁶

Belangrijk is hier de rol van de alwetende verteller (cf. infra). Die doorziet deze vrouwelijke protagonist en laat zo blijken hoe zij als "alles lebhaft ergreifender Geist" zich bewust is van haar situatie en vanuit haar subject met die opgelegde fictionaliteit speelt.

De onmogelijkheid van deze half fictieve verhouding komt tot uiting wanneer Ferdinand met haar wil trouwen. Hij stelt als voorwaarde dat ze haar beroep opgeeft, wat ze pertinent weigert.

25. Johanna Schopenhauer, "Die Vier Jahreszeiten. Ein Zyklus von Novellen." in *Sämmtliche Schriften* (Leipzig 1831), p.75.

26. Schopenhauer, *Jahreszeiten*, p.113.

Eigenlijk eist hij dat ze haar masker van fictionaliteit aflegt, terwijl dit juist voor hem haar ultieme aantrekkingskracht is. In Yeats' gedicht "The Mask", komt dezelfde problematiek identiteit versus subject aan bod. In een dialoog wijst de vrouwelijke spreker in het gedicht haar mannelijke partner op de existentiële fictionaliteit van het vrouw-zijn:

It was the mask engaged your mind
And after set your heart to beat,
Not what's behind²⁷

Ze kan niet uit haar toverspiegel stappen, zonder zichzelf volledig te verliezen in de ogen van Ferdinand. Hijzelf heeft de fictionaliteit van haar vrouwelijkheid onbewust als realiteit geassimileerd, terwijl ironisch genoeg, de actrice zelf zich daarvan bewust is. Ze staat altijd op het podium waar niet alleen haar beroep, maar de hele patriarchale cultuurgeschiedenis haar heeft gezet. Zelfs de symboliek van haar naam, Lichtfels, benadrukt haar rol als Lorelei. Als vleesgeworden vrouwelijk ideaal lokt ze, als onmogelijke realiteit vernietigt ze dromen van geluk. Ze wreekt een cultuurtraditie die een ideaalbeeld ontwerpt dat niet realiseerbaar is. Als het monster van Victor Frankenstein is ook zij een ontzuurende waargeworden droom, die desastreus werkt op het niveau van het reële. Ze is een "imaginerde Weiblichkeit" met realistische dimensie en paradoxaal in haar realiteit: ze is er, maar kan niet normaal functioneren omdat ze fictief is en Ferdinand grijpt naar een droom. Waar Victor Frankenstein het onmogelijke van zijn droom snel moet inzien, begrijpt Ferdinand op het einde nog steeds niet waar het om gaat. Hij beschuldigt haar van verraad als ze een relatie aangaat met een andere, net zo fictieve figuur. Het is een Pool, die als vreemdeling met een bizarre smaak en achtergrond argwanend bekeken wordt door de *beau monde*. De man die met haar een verhouding begint stapt in haar wereld van fictie en respecteert de identiteit zonder het masker te willen afrukken. Hij speelt eigenlijk expliciet de rol van *bohémien* en daarmee overlappen hun twee werelden. Ferdinand voelt zich verraden "Sie gab mir, der eine Welt für sie hingegeben hätte ihr Wort, und hat es nicht gehalten." Maar eigenlijk blijft ze hem en zijn mannelijke projecties juist trouw door niet zichzelf proberen te zijn. Het verlies van identiteit, waar Emilie zich ironisch genoeg aan houdt om sociaal-maatschappelijk te kunnen *zijn*, kent een omgekeerd verloop in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. De hoofdfiguur wordt er verliefd op een actrice, ook door haar acteerprestatie. Sybil Vane wil uit liefde voor Dorian Gray haar masker van

27. William B. Yeats, "The Mask" in *Yeats's Poems* (Dublin 1989), p.189.

fictionaliteit afleggen, wil alleen nog zichzelf zijn om dichter bij hem te kunnen zijn. Maar juist daardoor begint ze bijzonder slecht te acteren en wekt Dorians afschuw op, die haar als - pover - subject niet wil zien. Zonder haar fictionele masker, en zonder eigenlijke subjectiviteit heeft ze niets meer en pleegt zelfmoord, wat eigenlijk bijna een tautologische daad is.

Eenzelfde problematiek van vrouwelijkheid en fictionaliteit is er ook in het verhaal *Frühlingsliebe*, dat narratologisch ingebed zit in het bovengenoemde. Het hoofdpersonage blikt terug op zijn jeugdijaren in een lange brief aan een vriend. Verhaaltechnisch gaat het dus om een extradiëgetische/homodiëgetische verteller,²⁸ wiens vertelact door de briefvorm een documentair karakter krijgt. De narratologische ingreep die het vertelde verhaal als realistisch moet voorstellen, is in tegenspraak met de sfeer van fictionaliteit die wordt gecreëerd door de verteller. De hele wereld blijkt een *locus amoenus* waarin twee vrouwenfiguren centraal staan: de moeder en een onbekende jeugdliefde met de respectievelijke namen Angelika en Angelina. Conform met de symboliek van hun namen gaat het bij deze vrouwen om ideale voorstellingen van schoonheid, zorg en gevoeligheid, nog eens benadrukt door de uitbundige beschrijvingen van de natuur die hen omringt (vooral door omschrijvingen als "Himmel auf Erden" en "paradiesisch"). Deze vrouwen zijn "engelachtig". Het woord heeft voor ons de denigrerende betekenis van schijn-heiligheid en het is significant dat wij deze mogelijkheid van de "schöne Seele" als engel niet meer kunnen uitdrukken. Maar ook in het verhaal van de verteller zijn deze figuren fictie. De "engel in het huis" (naar het gedicht van Coventry Patmore) is een type van "imaginerde Weiblichkeit", dat als een rode draad naast dat van de heks door de Westerse cultuur- en literatuurgeschiedenis loopt:

The ideal woman that male authors dream of generating is always an angel (...) The "angel in the house" is the most pernicious image male authors have ever imposed upon literary women.²⁹

Woolf was zich van dit dwingende cultuurbeeld bewust en stelde daarom als vereiste dat de vrouw, alvorens zelf te kunnen schrijven, deze "angel in the house" moest elimineren:

28. Extradiëgetisch is een verteller die bij de vertelact buiten het verhaal staat en dus een overzicht van feiten kan geven. Homodiëgetisch is een verteller die wel in het verhaal aanwezig is als personage, maar niet noodzakelijk gelijktijdig met de vertelact.

29. Gilbert, Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p.20.

In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been "killed" into art. And similarly, all woman writers must kill the angel's necessary opposite and double, the "monster" in the house, whose Medusa-face also kills female creativity.³⁰

Ook Schopenhauer bevestigt indirect in de inleiding van haar biografie, dat ze zich bewust is van het conflict tussen "aesthetic ideal" en "female creativity". Hier, in *Jahreszeiten*, wordt de "killing of the angel" symbolisch voltrokken door de reële dimensie van dit vrouwelijk beeld op de helling te zetten. Het hele jeugdverhaal wordt als idylle beschreven, eerder ongeloofwaardig ondanks het ooggetuigenverslag. De vorm van het verhaal suggereert weliswaar dat het gaat om *historia*, maar de inhoud lijkt een opeenhoping van sprookjeselementen. De verteller doet zelfs een poging om het fictieve van de vrouwen te doorbreken met een opmerking als "Für einen Engel hielt ich sie zwar nicht (...)"³¹. Maar de narratologische structuur speelt hier een rol, want het verhaal van de jeugdliefde wordt ingeschoven, nadat hij zijn confrontatie met Emilie heeft doorstaan. De poging tot doorbreken van de fictionaliteit van de vrouwengestalten, of minstens het besef ervan, bewijst een verdere fase in zijn *Bildung*.

Het archimedische punt van de hele vertelstructuur ligt op het einde van *Herbstliebe*. Daar geeft een duidelijk gelouterde figuur dit verhaal en het verhaal over zijn vader, *Winterliebe*, aan zijn geliefde:

Er theilte jenen ursprünglich und seinen Freund Willdorf gerichteten Aufsatz ihr mit, welcher unter dem Titel: Frühlingsliebe, diese Reihenfolge von Novellen eröffnet, und die Geschichte seines frühesten Jugendlebens enthält; zugleich übergab er ihr einen schriftlichen Aufsatz des General S., der über das Leben seines Vaters ihm Aufschluß gewährt hatte, und der hier seinen Platz finden mag.³²

Hier wordt weer eens een dubbelzinnige situatie tussen realiteit en besef van fictionaliteit gecreëerd, wanneer de overschouwende verteller enerzijds zegt dat het opstel "hier" een plaats krijgt, d.w.z. als *document* bij de rest wordt gevoegd, maar anderzijds het geheel fictief maakt door te spreken van "diese Reihenfolge von Novellen". Net zoals het hele verhaal tegelijk echt is en toch niet, zo ook de vrouwenfiguren. De twee engelen die centraal staan in zijn jeugdidylle zullen verdwijnen met het verhaal, dat wegsmeelt

30. Gilbert, Gubar, p.17.

31. *Jahreszeiten*, p.18

32. *Jahreszeiten*, p.302.

in de realiteit. Als Schopenhauer haar vrouw-zijn benadrukt, haar fictieve maar maatschappelijke masker, is dat affirmatief en vooral pragmatisch. Maar in de roman wordt het dwangmatige van deze rol aangetoond door de vrouwelijke figuren als expliciet fictief voor te stellen, door consequent vrouwelijkheidsprojecties als onecht en vooral als onmogelijke realiteit te beschrijven. De engelen uit zijn jeugdidylle behoren tot een sprookje, waarbij alleen de volwassen protagonist-verteller een relativering kan inbrengen. Dan is er Emilie, letterlijk de actrice die de types thematiseert en een belichaming is van de "aesthetic ideal". In die zin kunnen we hier spreken van fictie in fictie of zelfs metafiction. Metafiction, omdat de vrouwenfiguren als bewust fictieve creaties optreden in het verhaal. In een traditie waarbij het verzonnen/onechte aspect van een verhaal zo veel mogelijk geaumatiseerd wordt opdat het toch maar zou overlappen met het sterk empirisch gekleurd wereldbeeld van de post-Verlichtingslezer,³³ valt zulk een expliciete fictionaliteit wel bijzonder op.

Een andere fictieve vrouwenfiguur verschijnt in het verhaal van de vader van Ferdinand, in de novelle *Winterliebe*. Dit begint aan het hof van een Duits rijkje na de Zevenjarige Oorlog. De verteller schetst hier een realistisch historisch beeld van een totaal uitgeputte staat waarin hovelingen de laatste - pre-revolutionaire - uitspattingen van hun macht beleven. Tegen de ellende van de werkelijkheid trekt de hofhouding zich terug in bals, opera's en gezelschapsspelen. Gekneld tussen gefictionaliseerde werkelijkheid en historisch bewustzijn groeit de vader van Ferdinand op met de plaatselijke kroonprins. Deze laatste en Hochburg worden verliefd op dezelfde hofdame. Hoe moet gereageerd worden is niet duidelijk. In ieder geval zal hier geen zinloze opoffering plaatsgrijpen - dit is tenslotte realiteit en geen fictie:

Der zweideutige Edelmuth, mit welchem in Romanen und Komödien jener Zeit, ein paar Freunde den Besitz der schönen Geliebten gewöhnlich einander abtreten wollten, war so oft von ihm und dem Prinzen bespöttelt worden...³⁴

De twee mannen besluiten de zaak anders op te lossen en zullen heel "reëel" de prinses zelf om haar mening vragen, iets wat hopeloos mislukt en tot de verbanning van Hochburg zal voeren. De minnaars vergeten in hun edelmoed dat de hofdame behoort

33. Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert* (Tübingen 1993), pp.1-20.

34. *Jahreszeiten*, p.314.

tot een *Komödie*, een fictieve wereld die de hofhouding gecreëerd heeft en die niet alleen ver afstaat van de realiteit, maar er zelfs een omkering van is. Zij verwacht deze opoffering uit de *Romanen* en *Komödien*, omdat zij er op dubbele wijze bijhoort: als vrouw wordt zij gelijkgesteld aan haar identiteit en als hofdame leeft ze dan nog eens in een expliciet gefictionaliseerde dimensie. De dame is beledigd en zal een intrige ontsponnen, want zij is zich ook bewust dat ze als vrouw én gezelschapsdame een glansrol speelt. Ze is net als Emilie actrice, net als de moeder en de jeugdliefde een onwerkelijke cultuurprojectie, nog eens benadrukt door de *Bühne* waarop ze staat, niet minder toneel dan Emilies wereld. Haar in de werkelijkheid trekken door een liefdesverklaring is haar maatschappelijk en sociaal ontmantelen. Haar uit de artificialiteit halen waarin ze nog eens zit, zou haar laten eindigen als Oscar Wildes Sybil Vane. Ze kan niet bestaan buiten de wereld die haar gemaakt heeft, en net als Emilie is dat bewustzijn expliciet aanwezig: ze *wil* niet uit die fictionaliteit. De moraal van het verhaal is dus dat hier de mannelijke protagonisten/cultuurdragers telkens weer het hoofd stoten tegen de onmogelijkheid van hun eigen vrouwelijke cultuurtypologie. Fictie in de maatschappelijke realiteit, op het niveau van het verhaal, vertaald als fictie in fictie of metafiction.

Is dit verhaal van vrouwelijke fictionaliteit die zich wreekt op de mannelijke cultuurdragers door hen te confronteren met de onmogelijkheid van hun eigen ontwerpen een niet-affirmatieve roman? Wanneer we het lot van de twee zelfbewuste fictieve figuren volgen, Emilie en de hofdame, blijkt van niet. Emilie wordt zwaar ziek en in haar doodsstrijd laat de verteller haar achter. De hofdame zal haar loopbaan eindigen als uitgebluste courtisane. Korte triomf voor het monster van Frankenstein. Het laatste woord is daarmee echter niet gezegd. De vader van de hoofdfiguur zal rond de wereld zwerven en eindigen in de idylle waar het eerste verhaal begint. Hij trouwt met de "angel in the house", maar laat zich niet vangen door het beeld waarmee hij leeft. Hij schrijft naar zijn vriend - buiten dit sprookje - over een leven van "homerischer Naivität". De schrijver vergelijkt zijn bestaan, een laatste fase in zijn *Bildung* dat hij deelt met zijn engelachtige bruid, met een concept uit Schillers poetica. De brieven die geschreven worden zijn authentische documenten, maar de sfeer die gecreëerd wordt is fictief, net als de literatuur van Homeros. Die wordt weliswaar gekenmerkt door haar sterk mimetisch karakter, haar natuurlijkheid, maar het blijft slechts een af-

spiegeling van de realiteit - en dan nog een esthetisch-ideologisch geïdealiseerde afspiegeling (want uiteindelijk is hier slechts sprake van een 19de-eeuwse interpretatie van de literatuur uit de klassieke Oudheid).

Het uiteindelijke compromis vinden we in *Herbstliebe*, waarin de hoofdfiguur zijn vroegere jeugdliefde terugvindt. Hij ontmoet haar in een villa in Italië, afgesloten van de buitenwereld. Daar heeft zich een gevlucht gezelschap teruggetrokken dat nu de tijd doorbrengt met het vertellen van verhalen. De sfeer die gecreëerd wordt is weer die van fictie. De Italiaanse geliefde vergelijkt het gezelschap met een andere beroemde fictieve voorganger:

(...) soll ich uns der Gesellschaft von Flüchtlingen vergleichen, zu denen der alte Boccaccio uns in seinem Decameron einführt? Schon unsere Anzahl, und auch manches andere in unserer Lage macht den Vergleich passender. (...) Wie jene dort, so sind wir auch gerade unserer Zehne, fünf Herren und fünf Damen, und auch uns hat größtentheils eine Art von Pest aus der geliebten Heimath vertrieben...³⁵

In een gefictionaliseerde werkelijkheid zal Ferdinand zijn jeugdliefde terugvinden. Zij vertelt in hun gezelschap een verhaal, een vroegere idylle die dezelfde is als zijn *Frühlingsliebe*. Op dit niveau van (meta)fictionaliteit raken hun werelden elkaar en herkennen de twee figuren elkaar. Belangrijk is dat zij hem in *Frühlingsliebe* ook als artistieke projectie interpreteerde, als levendgeworden engel uit de schilderijen van Guido Reni. Zijn "angel in the house" werd beantwoord door haar barok engeltje. Het gaat hier dus niet om een patriarchale wensprojectie die vergeet wat fictief is, maar om een culturele identificatie van beide protagonisten, nog eens beklemtoond door de *Decamerone*-sfeer waarin deze scene plaatsvindt. Vanuit dit punt van gelijkheid komt het tot een compromis tussen de dimensies realiteit en fictionaliteit. Het einde van Ferdinands *Bildung* is zijn samenleven met Angelina, maar hoe zij leven wordt niet duidelijk. De alwetende verteller laat bij de beschrijving van de twee figuren zijn alwetende blik los, en beperkt zich tot de focalisatie van de buitenwereld:

Die Welt ahnet ein nicht ganz gewöhnliches Verhältniß zwischen jenen beiden, und nennt den Hofkavalier als den am Altar heimlich verbundenen Gemahl der hohen Frau. (...) Doch keine Vernachlässigung im äußeren Benehmen von Seiten der Fürstin, keine ein solches Verhältnis an

35. *Jahreszeiten*, p.261.

deutende Vertraulichkeit von Seiten des Grafen läßt die Umgebung des seltenen Paares darüber Gewißheit gelangen.³⁶

De buitenwereld, de realistische - historisch en sociaal ingebedde - dimensie, verwoord door de alwetende verteller, moet hier resigneren ten overstaan van de figuren, die tot een compromis zijn gekomen tussen fictionaliteit en realiteit. De wereld waarin de twee leven noemt de verteller nog "ein kleines Ferrara". Net als alle andere figuren in het verhaal mee bepaald worden door hun omgeving, door het podium waarop ze staan, geldt dat hier ook. Ferrara dus, Goethes *Torquato Tasso* en het historische Italië versmelten.

Dit verhaal van Johanna Schopenhauer is geen ideologisch pamflet. Hier gaat het om het objectiveren van relaties tussen man en vrouw in een cultureel-maatschappelijke context, wat meteen ook uitdrukking geeft aan de verhouding tussen het veld van de culturele productie en het veld van de macht.³⁷ Maar aanzien het gaat over een *Bildungsroman*, wordt er toch een antwoord gegeven op een "reëel" probleem: het antwoord op de vrouwelijke identiteitsdwang is niet het drastische verwerpen ervan. Het is er allereerst een van bewustwording van de vrouwelijke fictionaliteit om dan te komen tot wederzijdse identificatie, die haar plaats in de wereld moet vinden. De fictionaliteit wordt aanvaard, maar wordt deel van de subjectvorming en zelfs van het subject. Het subject is ontegensprekelijk een deel identiteit, culturele projectie, maar het moet tot een compromis komen (hoe pragmatisch en/of negatief dit nu ook moge klinken). Daarbij moet de patriarchale eenzijdige cultuurprojectie als onmogelijk ondervonden worden. Een belangrijk deel van de mannelijke *Bildung* is beseffen dat de "aesthetic ideal" niet kan. Het mannelijke subject ontwikkelt zich door te botsen op de realistische consequentie van rigide cultureel-maatschappelijke identiteitsdictaten van vrouwelijkheid. Uiteindelijk gaat het niet om de dominantie van de ene dimensie op de andere, maar om een wisselwerking, een dialectiek.

Hier bewijst Schopenhauer dat zij als schrijfster product van de Verlichting is, met haar didactisch opzet en leefbare compromissen, maar niet zonder meer epigoon van een patriarchale verteltraditie. Ze gebruikt narratologische en thematische elementen uit

36. *Jahreszeiten*, p.381. Onderlijnd door mij

37. Over deze verhouding - rond de moderne Franse roman - zie Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris 1992).

de eigentijdse verteltraditie. Maar de combinatie van fictionaliteit en vrouwelijkheid in verschillende vormen, hier beschreven als metafiction, is een eigen spel. "As a subject, woman must learn to speak otherwise".³⁸

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor, "Ästhetische Theorie", in *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, 1970).
- Adorno, Theodor en Max Horkheimer, *Dialectiek van de Verlichting* (Nijmegen 1987).
- Althoff, Gabriele, *Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters* (Stuttgart 1991).
- Berthold, Christian, *Fiktion und Vieltentigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert* (Tübingen 1993).
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris 1992).
- Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zur kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen* (Frankfurt 1979).
- Duby, Georges en Michelle Perrot, *Geschichte der Frau* (Frankfurt 1994).
- Eagleton, Mary (ed.), *Feminist Literary Criticism* (London-New York 1991).
- Freud, Sigmund, "Die Weiblichkeit", in *Studienausgabe* (Frankfurt 1982).
- Gilbert, Sandra en Susan Gubar *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven-London 1979).
- Kuhn, Annette, *Die Chronik der Frauen* (Dortmund 1992).
- La Roche, Sophie, *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (Stuttgart 1989).
- Schopenhauer, Johanna, *Ihr glücklichen Augen. Jugenderinnerungen, Tagebücher, Briefe* Rolf Weber (ed.), Berlin, 1978.
- Schopenhauer, Johanna, "Die vier Jahreszeiten. Ein Zyklus von Novellen", in *Sämtliche Schriften* (Leipzig 1830/31).
- Volkman, Anita, *Die Romane der Johanna Schopenhauer* (Leipzig 1927).
- Weber-Kellermann, Ingeborg, *Frauenleben im 19. Jahrhundert* (München 1993).
- Wilde, Oscar, "Defence of Dorian Gray" in *Oscar Wilde. The Artist as a Critic*, ed. Richard Ellman (London 1973).
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* (London 1959).
- Yeats, William Butler, *Yeats's Poems* (Dublin 1989).

38. Gayatri Spivak over Julia Kristeva, "French Feminism in an International frame", in *Feminist Literary Criticism*, ed. Mary Eagleton (London-New York 1991), p.93.