



**UvA-DARE (Digital Academic Repository)**

**Rainer Werner Fassbinder: hoe men Duitser wordt**

Elsaesser, T.P.

*Published in:*

Het wonder Bondsrepubliek in 20 portretten

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Elsaesser, T. (2009). Rainer Werner Fassbinder: hoe men Duitser wordt. In F. Boterman, & W. Melching (Eds.), *Het wonder Bondsrepubliek in 20 portretten* (pp. 150-163, 327-328). [Amsterdam]: Nieuw Amsterdam.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

# Hoe men Duitser wordt: Rainer Werner Fassbinder

Thomas Elsaesser

## *München, Reichenbachplatz*

In 2002 zou de Reichenbachplatz worden vernoemd naar een van de beroemdste én beruchtste zonen van de stad München: Rainer Werner Fassbinder (1945). In 1982 stierf hij in zijn appartement aan dit plein. Maar omdat er een storm van protest op stak, vooral bij de Joodse gemeenschap, verwierp de gemeenteraad het voorstel. Een volgende poging, twee jaar later, had meer succes. In mei 2005, net op tijd voor wat zijn zestigste verjaardag had moeten zijn, kreeg een “klein, nog braakliggend stuk grond” achter het station, ingeklemd tussen de Lilli-Palmer-Straße en de Erika-Mann-Straße, de naam Rainer-Werner-Fassbinder-Platz. Dit alles roept een paar vragen op. Fassbinder was inmiddels wereldberoemd, maar waarom had Duitsland het blijkbaar nog steeds zo moeilijk met hem? En in welke mate kan Fassbinder gezien worden als een representant van de “oude” Bondsrepubliek?

## *Fassbinder, een leven*

Fassbinder stierf op 37-jarige leeftijd op 10 juni 1982. Samen met collega-regisseurs zoals Alexander Kluge, Edgar Reitz, Werner Herzog, Wim Wenders, Hans Jürgen Syberberg en Margarethe von Trotta, was hij op dat moment vooral bekend als een centrale figuur in de zogeheten Neue Deutsche Film. In Londen, Parijs en New York was hij een gevierd kunstenaar vanwege zijn ongebruikelijke mengsel van avant-garde technieken en sentimentele verhalen, variërend van gangsterfilms bevolkt met boefjes uit de buitenwijken, comédie noir, boekverfilmingen, sociaal-realistisch drama en melodrama's met een diva in de hoofdrol. Maar Fassbinders cinematografisch oeuvre was in Duitsland zelf nooit echt populair. Met *Die Ehe der Maria Braun* (1979) en de regie van de dure, indrukwekkende én controversiële televisieserie *Berlin Alexanderplatz* (1980) had Fassbinder wereldsuccessen, ook in Duitsland. Door zijn dood op het hoogtepunt van zijn roem leek Fassbinder voorbestemd om een nationaal icoon te worden. Hij is één van die genieën die de trots van hun vaderland worden door jong te sterven: Alexander Poesjkin (ook 37), Arthur Rimbaud (ook al 37), Wolfgang Amadeus Mozart (35), Lord Byron (36), Georg Büchner (24), Franz Kafka (39) en Vincent van Gogh (alweer 37) aan wie Fassbinder een van zijn films opdroeg.

Desalniettemin kwam de erkenning in Duitsland aarzelend op gang, al was het maar vanwege de talloze controverses over drugsgebruik, politieke schandalen en broodnijd. Achteraf lijken deze affaires triviaal, maar ze raken wel de kern van het probleem, juist omdat ze duidelijk maken waarom Fassbinder een paradoxaal symbool van de Bondsrepubliek is, en dat niet alleen in het domein van de film. Mijn stelling is dat Fassbinder het zelfbeeld van de Bondsrepubliek juist omdraaide. Duitsers horen nuchter, vol verantwoordelijkbesef, politiek correct avant la lettre, en boven alles afkerig van risico's ("keine Experimente") te zijn. In alles - persoonlijkheid, politieke standpunten, seksuele voorkeuren, en levenswijze - had Fassbinder al deze Duitse deugden omgedraaid, dat maakte hem in de ogen van de meeste Duitsers tot een uiterst pijnlijke figuur.

Deze paradox van representativiteit en marginaliteit zien we ook terug wanneer we het Duitsland van Fassbinder vergelijken met het Italië van Pier Paolo Pasolini en het Japan van Yukio Mishima. Alle drie waren de onverzoenlijke zonen van voormalig fascistische staten die een houding moesten vinden ten aanzien van de nationale schande, en de belaste generatie van hun vaders, en de bevrijding (en "culturele kolonisatie") door de Verenigde Staten. Alle drie waren multi-talenten, die hun homoseksualiteit ervoeren zowel als politiek protest, als poëtische inspiratie en als persoonlijke zelfbevestiging. Maar goed, dit terzijde.

Zelf na zijn dood werd bij het grote publiek Fassbinders werk nog steeds overschaduwed door zijn onconventionele leven en zijn kleurrijke hofhouding van vrienden en medewerkers. Schandalen, zelfmoorden, ontboezemingen en onthullingen, vetes onder zijn voormalige medewerkers en een publieke discussie over vermeend antisemitisme in zijn postuum opgevoerde toneelstuk *Der Müll, die Stadt und der Tod* gaven iedereen die toch al een hekel aan hem had voldoende munitie om zijn films verder te negeren. Sinds de Duitse vereniging in 1990 is deze mening wat veranderd, al was het maar omdat AIDS de gelederen van potentiële ruziemakers flink heeft uitgedund en omdat de "oude" Bondsrepubliek inmiddels voor velen een geheel eigen (voor sommigen zelfs gesloten) hoofdstuk in de Duitse naoorlogse geschiedenis is geworden. Naarmate de creatieve energie van zijn generatiegenoten geleidelijk afnam, kon de unieke vitaliteit en de enorme omvang van zijn oeuvre niet worden genegeerd. Hij maakte meer dan veertig hoofdfilms in slechts 14 jaar tijd, twee grote televisieseries (*Acht Stunden sind kein Tag*, *Berlin Alexanderplatz*), ruim tien toneelstukken (*Katzelmacher*, *Blut am Halsband der Katze*, *Tropfen auf den heißen Stein*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*) en toneelensceneringen (München, Bremen,

Frankfurt), essays (over Douglas Kirk, Claude Chabrol, Werner Schröter, Michael Curtiz), krantenartikelen en talloze interviews, en zelfs hoofdrollen in films van andere regisseurs (Volker Schloendorff, *Baal*; Daniel Schmid, *Schatten der Engel*; Wolf Gremm, *Kamikaze*).

### *Chroniqueur van de Bondsrepubliek*

Wanneer we er vanuit gaan dat Fassbinder inderdaad representatief was voor de Duitse cinema in de jaren zestig en zeventig, wat vertellen zijn films dan over de Bondsrepubliek? De Frankfurter criticus Wolfram Schütte maakte ooit de treffende opmerking dat Fassbinder de “Balzac van West-Duitsland” was. Schütte had gelijk. Fassbinder was weliswaar een echte Zuid-Duitser, maar hij was een van de meest gedreven en scherpzinnige chroniqueurs van de gehele Bondsrepubliek. Zijn personages zijn afkomstig uit alle lagen van de maatschappij: van schoonmakers en gastarbeiders tot journalisten en nachtclubzangeressen, van makelaars in onroerend goed en diplomaten tot slagers en winkeliers, van *haute bourgeoisie* en bohémiens tot arbeiders en lompenproletariaat. Ook geografisch is er een brede spreiding van noord tot zuid, en van oost tot west. Behalve in München en Berlijn spelen zijn films zich af in uiteenlopende steden als Frankfurt (*In einem Jahr mit 13 Monden*), Coburg (*Lola*), Bremen (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*), Keulen (*Die Ehe der Maria Braun*), ~~Bregenz~~ Konstanz (*Martha*) en talloze andere. Altijd heel precies gelokaliseerd en goed getroffen, maar vooral door kleding, cameravoering, muziek, taalgebruik en gebaren, *echter* zelden door landschappen of buitenopnamen.

Zijn zelfopgelegde taak als chroniqueur had voor Fassbinder *echter* ook een heel persoonlijke betekenis, zoals hij het zelf ooit formuleerde in een interview: “*Wat is mijn plaats in de geschiedenis mijn land? Waarom ben ik een Duitser?*” Fassbinder is geboren op de laatste dag van de maand waarin de Duitsers zich overgaven aan de Geallieerden. Daarmee is hij letterlijk een van de eerste kinderen die in de naoorlogse periode zijn geboren. Maar zoals bij zo velen van de generatie 1942-1948 was ook zijn jeugd getekend door de vreselijke erfenis van de nazi-dictatuur. Deze erfenis beïnvloedde relaties tussen familieleden, de politieke standpunten die men innam, de normen en waarden die men geacht werd aan te nemen, maar ook de smaak in muziek en films waar men doorgaans voor koos. Maar anders dan de meeste jonge Duitsers kunstenaars die de *Vergangenheitsbewältigung* tot een thema in hun werk maakten, ging Fassbinder verder terug dan de jaren dertig en veertig. Hij ging terug tot de *Gründerjahre* (rond 1870) en de wortels van het moderne antisemitisme in Gustav

Freitags werk *Soll und Haben*. Dit project bleef echter onvoltooid en wat men zou kunnen omschrijven (met dank aan Schütte) als Fassbinders *Comédie Humaine* begint met de neergang van de Pruisische cultuur in Fontane's *Effi Briest*, gevolgd door de chaos van de Republiek van Weimar (*Berlin Alexanderplatz*), de opkomst van het nationaal-socialisme (*Despair – Eine Reise ins Licht*), Hitlers oorlog (*Lilli Marleen*), de zogeheten Trümmerjahre (*Die Ehe der Maria Braun*), het Wirtschaftswunder (*Lola*), de late jaren vijftig (*Veronika Voss*) en vroege jaren zestig (*Der Händler der vier Jahreszeiten*), de komst van de gastarbeiders (*Angst essen Seele auf*), de herfst van 1977 (*Deutschland im Herbst*) en het einde van de Rote Armee Fraktion (*Die dritte Generation*). Deze kronieken zijn heel anders dan bijvoorbeeld Reitz' *Heimat*, waarin één familie over generaties gevolgd wordt vanaf het einde van de Eerste Wereldoorlog tot en met het begin van het nieuwe millennium, of Hans Jürgen Syberbergs "requiem" voor Duitsland: *Hitler - ein Film aus Deutschland*. Fassbinder slaagde erin om in elke film een bepaalde crisis of keerpunt in de Duitse geschiedenis aan te wijzen en vast te leggen. Hij deed dit niet vanuit het perspectief van de politieke beslissers (zoals Syberberg) of een *kleine* hechte groep (zoals Reitz' *extended family*), maar vanuit de vaak bescheiden en banale (maar desalniettemin vaak on vervulde) ambities en dromen van de *kleine* burgerij, of van conformisten, antihelden en asocialen in de marges van de samenleving, die sinds 1848 voornamelijk een oorlog met zich zelf voerde, alvorens twee rampzalige oorlogen met zijn burens te voeren.

Balzacs *Comédie Humaine* gaat over geld, macht, hebzucht en gierigheid aan het begin van het tijdperk van de bourgeoisie. Fassbinders film documenteren het verval, zo niet de terminale fase van dit tijdperk. Zijn onderwerpen zijn het bankroet van de burgerlijke moraal, de vrije markt voor humanistische idealen, de dubbele moraal van de nieuwe meritocratie, en de alom aanwezige zwarte markt voor seks, liefde en andere verslavingen die onze prestatiegerichte levens voortjagen. Bij Fassbinder probeert iedereen zijn/haar huid duurder te verkopen, of zijn/haar liefde aan de hoogstbiedende te verkwanzelen, en uiteindelijk komen ze allemaal bedrogen uit. Handelsreizigers, dealers, pooiers en andere tussenpersonen zijn de ellendige helden van deze wereld. Maar hun verhalen zijn meer dan alleen maar het verwrongen zelfbeeld van teleurgesteld idealisme waarmee de eerste naoorlogse generatie Duitsers zich afreageerde, en uiting gaf aan zijn afkeer van de materialistische samenleving en hun afkeer van middelmatigheid, al dan niet ingegeven uit ascetische of uit orgiastische motieven. Fassbinders helden zijn te opstandig voor zulke

“linkse melancholie” en te veel realistisch in hun overlevingsstrategie en - in sommige gevallen - ook te veel utopisch. Ze gedragen zich alsof er, dankzij deze handel en ruilhandel op de zwarte markten van hart en ziel, zich toch nog weer nieuwe mogelijkheden zullen voordoen; alsof hun aandelenkoers toch nog een notering zal krijgen, en dat nieuwe energie vrij zal komen die zelfs de menselijke relaties ten goede zal doen keren.

### *Berlin Alexanderplatz*

*Berlin Alexanderplatz* zou wel eens Fassbinders meesterwerk kunnen zijn. De televisieserie uit 1980 *past in ieder geval naadloos* in zijn kroniek van de turbulente en rampzalig verlopen Duitse eeuw. De held van het verhaal is de kleine crimineel Franz Biberkopf. Hij heeft zijn straf voor moord uitgezeten en wordt in 1925 uit de gevangenis ontslagen. Hij probeert zich zo goed en zo kwaad mogelijk door het leven te slaan, maar al snel neemt zijn leven een nieuwe wending en eindigt in een tragedie van epische proporties. *Alexanderplatz past naadloos* in het destijds nieuwe televisiegenre van serieus drama in meerdere afleveringen. Zowel in de Verenigde Staten als Europa kwam dit nieuwe genre in zwang. Een voorloper van dit genre maakte in Duitsland een grote indruk, namelijk de Amerikaanse serie *Holocaust* (1979). Deze serie werd door sommigen veroordeeld als “soap” maar werd door anderen juist geprezen omdat serieus werd ingegaan op de Duitse vernietigingspolitiek ten aanzien van de Joden. Het verhaal volgde de parallelle levens en uiteenlopende lotgevallen van twee families: de Joodse familie Weiss en de fanatieke nazi-familie Dorf. Duitse filmmakers volgden met hun eigen familieverhalen, wellicht is dit de motivatie geweest voor Reiz’ *Heimat*. Maar de stijl en inhoud van *Berlin Alexanderplatz* is meer dan alleen een ingewikkelde televisieserie.

Fassbinders televisieserie was een bewerking van de beroemde roman *Berlin Alexanderplatz* van Alfred Döblin uit 1929. Volgens Fassbinder zelf was de voornaamste inspiratiebron voor de bewerkelijke en ongebruikelijke mise-en-scène de legendarische film *the Damned* van Luchino Visconti. Deze film uit 1969, oorspronkelijk bekend onder de titels *La caduta degli dei* en *Götterdämmerung*, schilderde het verhaal van een Duitse industriëlenfamilie die zich meer en meer verstrikte in Hitlers Derde Rijk. De film van Visconti was gebaseerd op een toneelstuk van Jean Paul Sartre en had sterke Wagneriaanse associaties. Het Wagneriaanse element komt op geheel eigen wijze weer terug in Fassbinders

film, omdat de regisseur heeft geprobeerd om van Franz Biberkopf een typisch Duits archetype of tegen-archetype te maken. Franz is een Siegfried, een Tristan of een Parsifal uit en voor de arbeidersklasse. Hij is de biseksuele, sentimentele, gewelddadige oud-Germaanse thumb Thor, de “heilige dwaas”. Hij is zowel tot extreem geweld als tot buitengewone liefde in staat. Hij belichaamt de hoop van de *underdog* op verlossing, die in een seculiere lijdensweg langs alle staties moet. In het werk van Döblin zijn de twee bijbelse figuren met elkaar verweven en vormen de achtergrond van het verhaal: Job/Hiob het eeuwige slachtoffer en Jezus Christus de Verlosser. Fassbinder probeert concepten uit het Jodendom (Oude Testament) en het Christendom (Nieuwe Testament) zoals lijden, offer, verlossing en redding explicieter met elkaar te verbinden. Maar hij doet dit in een vorm en in een context die de meeste kijkers (als ze deze verborgen boodschap al hadden weten te ontcijferen) waarschijnlijk als smakeloos en godslasterlijk hadden ervaren.

Moderne kijkers, goed getraind door series als *The Sopranos*, *Lost* en *The Wire*, zullen minder moeite hebben met het doorgronden van de gecompliceerde moralistische structuur en met het ontrafelen van de lijnen die de veertien afleveringen van de serie met elkaar verbinden. De verhaallijn is conventioneel, een reeks initiaties verbeeldt de zoektocht naar identiteit en geluk. Het onconventionele schuilt in het feit dat deze identiteit niet is wat we verwachten: rijpheid en wijsheid door het overwinnen van de tegenslagen in het leven. Dit is een typisch bourgeois-ideaal: tegenslagen maken ons tot een beter mens. Franz wil ook een beter mens worden, maar hij moet een geheel eigen route volgen. Het is een zich ontdoen van zijn identiteit, in plaats van het opdoen van innerlijke kracht en het opbouwen van besluitvaardigheid, zien we bij hem het omgekeerde: van zijn karakter blijft alleen nog de buitenkant, een lege huls over.

Net als in de *Bildungsroman* stabiliseert in de klassieke ontwikkelingsfilm de mannelijke hoofdpersoon zijn oedipale identiteit met een heteroseksuele partner, maar in *Berlin Alexanderplatz* is het hetero-paar juist het uitgesproken symbool van de mislukte zoektocht naar de eigen identiteit. We zien juist het tegenovergestelde, beetje bij beetje gaat de hoofdpersoon ten onder terwijl hij steeds meer kwijtraakt: hij verliest zijn baan, hij verliest zijn arm en hij verliest zijn geliefde. Maar merkwaardig genoeg is niet geheel duidelijk of de hoofdpersoon zijn verliezen, en het verraad wat daar mee samengaat, opvat als tegenslag of als bron van vreugde.

De verschillende vormen van symbolisch ruilverkeer maken *Berlin Alexanderplatz* tot

een uiterst radicale film. Vooral vrouwen zijn een ruilobject, maar de film volgt een geheel eigen weg naar de verlossing: van heteroseksualiteit naar biseksualiteit, van biseksualiteit naar promiscuïteit. Als een vorm van zuivering gaat het dan verder naar verachting, verraad en vernedering. Het is nog steeds goed te zien dat het publiek in de jaren tachtig geschokt moet zijn geweest. Voor het huidige publiek is de film een zoektocht naar wat het betekent om menselijk te zijn onder extreme omstandigheden. In het universum van Fassbinder brengt dat een “offer” met zich mee (in de betekenis van René Girards theorie over de zondebok), het impliceert “dier worden” (in de betekenis van Gilles Deleuze’s meervoudige worden), en het is een confrontatie met het “naakte bestaan” (in de betekenis van Giorgio Agambens bespiegelingen over bio-politiek en macht).

Deze verwijzingen zijn wellicht anachronistisch of vergezocht, maar desalniettemin leiden ze tot een belangrijk spiritueel en politiek aspect, niet alleen van Fassbinder maar ook van Duitsland. De geografisch-ideologische kloof tussen “München” en “Berlijn” kan namelijk ook staan voor de religieuze kloof tussen katholicisme en protestantisme. *Berlin Alexanderplatz* is een film met een onmiskenbare barokke, katholieke gevoeligheid, maar dan wel binnen een protestantse ethiek. In de film er is sprake van fundamentalistisch protestantisme met een vast geloof in de predestinatie waarin god al besloten heeft wie is uitverkoren en wie niet. Wij weten dat niet, waardoor we gedwongen zijn ons leven zo in te richten alsof we inderdaad zijn uitverkoren. Maar predestinatie werkt ook omgekeerd: we moeten alle toevalligheden en mogelijkheden die het leven ons biedt met beide handen aangrijpen. Predestinatie is de verklaring voor Fassbinders relatie met *Berlin Alexanderplatz* en het personage Franz Biberkopf met wie hij zich vanaf zijn zeventiende identificeerde. Hij wist zeker dat hij ooit een film over deze obsessie zou draaien, maar stelde dit uit tot het einde van zijn leven (Fassbinder wist dat hij niet oud zou worden). Maar predestinatie is ook een verklaring waarom het accepteren van het kwaad een ethisch standpunt kan zijn.

Dit is een autobiografische interpretatie, maar vanuit een iets ander perspectief is een allegorische interpretatie ook heel goed mogelijk. Deze interpretatie draait om Franz Biberkopfs verlies van zijn arm. We weten niet of dit het gevolg is van een stom ongeluk óf van een duivelse poging van zijn vriend Reinhold om hem te vermoorden. Franz ziet het in ieder geval als een positief teken: je moet nu eenmaal sommige dingen kwijt raken om werkelijk vrij te worden en te begrijpen wat “vrijheid” betekent. Zonder de arm ziet Franz er uit als een oorlogsveteraan en krijgt in het Duitsland van na de Eerste Wereldoorlog respect



en waardering. Het is een ereteken en een bron van trots om het vaderland te hebben gediend, maar het is natuurlijk ook een vorm van bedrog en zelfbedrog. Uiteindelijk werd hij één van de miljoenen Duitse werklozen, die de Republiek van Weimar bevolkten. Op zoek naar solidariteit radicaliseerde hij en eindigt uiteindelijk als nazi. Maar Franz zijn nieuwe status als invalide maakt dat zijn vriendin Mieke besluit om prostituee te worden. Zij is voortaan de kostwinnaar en dat maakt haar tot de dominante partner. Hij accepteert deze rolwisseling zelfs wanneer zijn “verwonding” hem feminiseert in de pikorde van zijn vriendengroep. De machtsverhoudingen binnen deze groep zijn ingewikkeld en ambivalent, tot aan de Epiloog wordt nooit openlijk over homoseksualiteit gesproken, ook al worden er versluierde opmerkingen over gemaakt.

Maar er is nog een tweede allegorische dimensie. De geamputeerde arm leidt ons naar een geamputeerde naam: Berlin Alexanderplatz. Wanneer je in het Duits het “lex” weg laat dan is het resultaat: “Berlin - ander(e) Platz” - “Berlijn de andere plek”, de andere “scene” in de psychoanalyse, maar natuurlijk ook de onderwereld. En dit heeft verschillende betekenissen. In de eerste plaats herinnert het ons opnieuw aan de traditionele rivaliteit tussen Berlijn en München, de twee Duitslanden: het katholieke, warme, wellustige, sensuele Zuiden en Berlijn, het koudere, rationele protestantse Noorden. Fassbinder woonde en werkte in München, de decors voor *Berlin Alexanderplatz* waren in München gebouwd, er is nooit op locatie gefilmd. München doet zich voor als Berlijn. Het lijkt alsof de katholieke regisseur wraak neemt met een uiterst protestants onderwerp: vrijheid en predestinatie, symbolisch ruilverkeer en de verschillende ongelijkheden die daar uit voortkomen.

Tenslotte is er ook nog de suggestie - zeker in de Epiloog dat de “andere scène” [der andere Platz] het onbewuste van de film voorstelt. Dezelfde personages, dezelfde situaties, in eindeloze herhaling en binnenste- buiten gekeerd: pijn wordt plezier, angst en verlangen worden hallucinaties. We zijn hier in de wereld van de herhaling, hier heerst de negatieve theologie van het vagevuur zonder een hemel en zonder een hel. Het is een spirituele wereld - weliswaar een perverse spiritualiteit, maar toch een vorm van spiritualiteit. Het is een spiritualiteit zonder enige transcendentie, in ieder geval niet in de christelijke betekenis. De stad Berlijn verschijnt in de Epiloog als een kerkhof, maar ook als een stad van geesten en verschijningen. Hier waren de levende doden en de zombies uit het Berlijnse verleden rond, gedoemd - vrijwillig of niet - om voor altijd veroordeeld op aarde te blijven in het gezelschap van engelen die er uit zien als oproerpolitie of veiligheidsagenten. Tegelijkertijd is er nog het

geamputeerde deel van het woord: “lex” oftewel het Latijnse woord voor “wet”. De Wet van de Vader, de wetten van de burgerlijke samenleving en de wetten van heteroseksuele seks. In de wetteloze wereld - de andere wereld - van de Epiloog is er wellicht enige hoop om een ander leven te kunnen leiden. Deze omkering van alle waarden benadrukt eens te meer de Duitse normaliteit.

### *De Dracula en niet het Hart van de Nieuwe Duitse Film?*

Fassbinder was blijkbaar in staat om zijn landgenoten een spiegel voor te houden door hun land te “ont-leden” in het gewone-ongewone personage Franz Biberkopf. De rol die Fassbinder speelde, roept de vraag op waarom hij zo machtig was in de Duitse filmcultuur en waarom zijn erfenis zo omstreden en tegenstrijdig is. Kunst en leven lopen bij hem op verwarrende wijze door elkaar. Wat zegt ons dat over creativiteit en cultuur in de Bondsrepubliek? Fassbinders motto was: “Schlafen kann ich wenn ich tot bin”. Dit was zijn standaardantwoord wanneer bewonderaars én critici zich afvroegen hoe een normaal mens zo productief kon zijn. Maar de frase “Schlafen kann ich wenn ich tot bin” heeft een tweede en onheilspellende betekenis, Fassbinder als de rusteloze, dolende ziel. In het in memoriam van 1982 dat ik al eerder aanhaalde, betreurde Schütte het verlies van Fassbinder: het “hart” van de Nieuwe Duitse Film had plots opgehouden te kloppen. Maar het merkwaardige was dat Fassbinders hart juist bleef kloppen, net als in het griezelverhaal van Edgar Allen Poe waarin het hart onder de vloer door blijft kloppen. Fassbinder veranderde in een monsterachtig personage.

Fassbinder cultiveerde een bizar en onaantrekkelijk imago: opgeblazen door drank en drugs, een zwarte hoed over zijn ongekamde haren, een stoppelbaard, een vettig zwart leren jasje dat zijn bierbuik maar half bedekte. Dat vond hij prettig. Zijn uiterlijk hield mensen op een eerbiedige afstand en het bespaarde hem de moeite om naar de pijpen van de media te dansen. Tegelijkertijd was zijn verschijning een zorgvuldig gecreëerd imago. Het was een merk herkenbaar voor het publiek. In de film *Deutschland im Herbst* speelt hij heel professioneel zich zelf en laat hij zijn duivelse kant zien: totaal paranoia, naakt en heftig zwetend loopt hij door het beeld. Maar na zijn dood kregen deze beelden een soort Dracula-achtige kwaliteit: hij bleef een “levende dode” en zonder erfgenamen. Hij bleef zijn vroegere vrienden en assistenten beheksen. Hij beroofde ze van levenskracht en verlamde ook hen die hem als regisseur wilde navolgen. Kurt Raabe Raab noemde hem de “vriendelijke

sloper”[“Der sanfte Kaputtmacher”]. Hij doet aan Andy Warhol denken die van zijn intimi de bijnaam “Drella” kreeg, een samenvoeging van Dracula en Cinderella. Fassbinder had een organisatie achter zich die vergelijkbaar was met Warhols “Factory”. De basis voor zijn fenomenale productie was een eenzame-ster-met-mini-studio systeem. Tot deze intimi hoorden aanvankelijk figuren als Hanna Schygulla, Kurt Raab, Peer Raben, Irm Hermann, Ulli Lommel, en later: Margit Carstensen, Harry Baer, Klaus Löwitsch, Peter Chatel, Barbara Sukowa. Fassbinder werd bijgestaan door de cameralieden Dietrich Lohmann, Michael Ballhaus, Xaver Schwarzenberger. De muziek was vrijwel altijd van de hand van Peer Raben, een schoolvriend van Kurt Raab en een lid van de clan van het eerste uur. Peter Märthesheimer was lange tijd Fassbinders producer en scriptschrijver, Thea Eymesz en Juliane Lorenz deden doorgaans de editing montage, en zo is er nog een lange lijst van vertrouwde gezichten die telkens weer zijn films en televisie-series bevolken.

Net als Warhol en zijn *Factory* deinsde ook Fassbinder er niet voor terug om in tijden van onzekerheid en geldgebrek de leden van zijn entourage te manipuleren en gebruik te maken van menselijke zwakheden, afhankelijkheid en machtspeletjes uit de homoseksuele subcultuur. Wellicht was dit niet zo zeer een karaktertrek van de regisseur, maar meer een noodzaak om te kunnen overleven. Het volledig door elkaar lopen van het “persoonlijke” en het “professionele” had net als bij Warhol geregeld fatale gevolgen door moord en zelfmoord. In de jaren tachtig had AIDS een verdere verwoestende uitwerking op de “Fassbinder-familie”.

De vooroordelen en schandalen als gevolg van het straffe mengsel van seks en drugs, werk en dood zouden een belangrijk feit kunnen verhullen: Fassbinder moest zich wel over de kop werken. Hij moest overproduceren of ten onder gaan. Zijn onconventionele werkwijze illustreert het probleem van de Duitse film in de jaren zeventig en tachtig. Dankzij de overheidssubsidies leek de Nieuwe Duitse Film een bloeiend bestaan te leiden, maar de meeste talenten maakten nooit een tweede film, omdat zij alleen voor hun debuut subsidie konden krijgen. In het geval van Fassbinder is er daarom geen onderscheid tussen “leven” en “werk”, zijn chaotische levensstijl enerzijds en zijn kunstwerken anderzijds. Integendeel, het zijn de twee kanten van de zelfde medaille, of beter nog het zijn communicerende vaten. Deze twee aspecten vormen juist de aantrekkingskracht (hoe afstotend soms) van de figuur Fassbinder. De Britse criticus Ronald Hayman vergeleek de relatie tussen leven en werk bij Fassbinder eens met een kok die twee pannen op het vuur heeft staan en uit de ene pan iets

schept om het andere gerecht lekkerder te maken. Om de samenleving door kunst te veranderen volgde Fassbinder het motto van Brecht: gebruik alle genres, media en instituties zowel van binnen uit als in de oppositie van buitenaf. Fassbinder was daarmee een kind van zijn tijd, een typische vertegenwoordiger van de spanningen van de jaren zeventig. Enerzijds was er de keuze voor een radicale breuk en zelfs geweld - de keuze van Ulrike Meinhof en Fassbinders collega-filmmaker Holger Meins - en aan de andere de keuze voor de zogeheten “lange mars door de instituties” - de keus van voormalige rebellen zoals Joschka Fischer en Daniel Cohn-Bendit.

*Fassbinders actuele betekenis: Duitsers als slachtoffers?*

Jean Luc Godard zei ooit: “Het kan best zijn dat hij alleen maar slechte films maakt, maar desondanks is Fassbinder de grootste Duitse regisseur. Hij was op zijn post toen Duitsland films nodig had om zichzelf te herontdekken. De enige met wie hij vergeleken kan worden is Rossellini. Zelfs de *nouvelle vague* slaagde er niet in om Frankrijk (meer nog dan Parijs) zo indringend in beeld te brengen als Fassbinder deed met het naoorlogse Duitsland”. Dit is een belangrijke opmerking van Godard, de betekenis van Fassbinder heeft ook te maken met historische timing: het juiste talent greep het juiste moment in en voor zijn land. Het verklaart wellicht ook waarom Fassbinder geen echte opvolgers heeft, tenminste niet in Duitsland. Elders wellicht wel. Lars von Triers *Europa* is een hommage aan Fassbinder, en het carnavaleske terrorisme in *The Idiots* is von Triers *Die Dritte Generation*, Fassbinders visie op de Rote Armee Fraktion en hun aanhangers. In Frankrijk verdelen François Ozon en Gaspar Noé Fassbinders cinematografische erfenis. De een concentreert zich op de komedie van pijnlijke en verwarde gevoelens, de ander op de donkere kant met zijn niet-zo-onschuldige slachtoffers en gewelddadige buitenstaanders.

Misschien is dat wel Fassbinders belangrijkste nalatenschap: de dynamiek van exploitatie en slachtofferschap. Wie is er een slachtoffer en waarom brengt het slachtofferschap paradoxaal genoeg ook voordelen en macht, en waarom zouden slachtoffers niet net zo doortrapt zijn als alle andere mensen? In zijn eerste gangsterfilms zien we conflicten tussen uitbuiters en hun slachtoffers, de personages presenteren zich daarmee als een extreme vorm van het kapitalisme. In zijn latere werken betreedt Fassbinder een nieuwe arena van conflict. Aanvankelijk waren het vrouwen die door hun stilzwijgende aanwezigheid

fungeerden als uitgesproken aanklagers van het systeem en het kwade geweten van de patriarchale samenleving verbeelden. In deze fase waren de slachtoffers homoseksuelen die door andere homoseksuelen wreed of cynisch werden uitgebuit. Dit gebeurde ondermeer in *Faustrecht der Freiheit* en *In einem Jahr mit 13 Monden*. We zien lesbiennes zowel als dader als slachtoffer van machtspelletjes en blinde passie, zoals in *die bitteren Tränen der Petra von Kant* en *Veronika Voss*. Vaak suggereren deze machtsverhoudingen tussen meerderheid, minderheden en de heersende elite dat er meer in het spel is dan alleen maar de tegenstelling tussen dader en slachtoffer. Dit leidde tot onoplosbare emotionele dilemma's zoals in *Die Dritte Generation*, in *Berlin Alexanderplatz*, of in *Querelle*. De personages kunnen zich niet uit deze dilemma's bevrijden, vaak willen ze het niet eens. Dit was Fassbinders uitgebreide commentaar op de "identiteit politiek" van de jaren zeventig. Vrouwenemancipatie, de homobeweging, terrorisme - Fassbinders werk is een lopend commentaar op deze stromingen en bewegingen. Hij zocht daarbij de grenzen op door het tragikomische te benadrukken, dit tot ongenoegen van de betrokkenen. Links zag hem als een anarchist en een cryptofascist, de joodse gemeenschap verdacht hem van grof antisemitisme, homoseksuelen zagen hem als een homofob. Vanwege zijn uitspraak dat vrouwen alleen maar "beter" uitgebuit wilden worden, beschouwden feministes hem als een klassieke vrouwenhater.

Was hier sprake een misverstand? Mikte Fassbinder op iets anders dan het voor de hand liggende politiek correcte standpunt, iets als een geheel nieuw concept van slachtofferschap? Ook tegenwoordig hebben slachtoffers geen macht, maar desondanks lijkt het wel dat iedereen slachtoffer wil zijn. In onze westerse verzorgingsstaten met rechten en claims is slachtofferschap de sterkste vorm van zelfbevestiging. Ook hierin was Fassbinder zijn tijd vooruit, en zoals gewoonlijk, heeft alles een prijs: *het is niet voldoende* om een slachtoffer te zijn, of je een slachtoffer te voelen, je moet eerst "een slachtoffer worden". Om een slachtoffer te worden *is het niet voldoende* om je bewust te zijn dat onrechtvaardigheid, discriminatie en machtsverhoudingen die lijden veroorzaken. Een slachtoffer heeft ook een eigen verantwoordelijkheid. Alleen in een melodrama kan het slachtoffer zijn/haar lijden inruilen voor gerechtigheid en morele superioriteit. Deze superioriteit moet voortdurend op de proef gesteld worden, dat is waarom de hoofdpersonen van het melodrama vaak ten onrechte als masochisten worden beschouwd. Ze zijn draaideurcriminelen, maar wel voor een nobel doel. Bij Fassbinder staat er meer op het spel: ware slachtoffers zijn diegenen die volledig buiten de symbolische orde zijn gevallen, ze hebben niets meer te verliezen, niets

meer te ruilen, niets meer te verkopen, niet eens hun eigen lichaam. Julia Kristeva noemt dit “abjecte lichamen”, Giorgio Agamben gebruikt de term “*homo sacer*”. Dit staat tegenover de volkomen afhankelijkheid of de gebruikelijke tegenstelling tussen daders en slachtoffers, die gevangen blijven in een web van schuld en schulden, en die nog steeds de illusie koesteren dat ze een ruilmiddel kunnen vinden om zich te bevrijden en zijn blijven hangen in de dialoog tussen geheugen en herinnering, verzoening en vergetelheid. *Waarheid en verzoening in een persoonlijke ontmoeting*, dit soort slachtofferschap heeft volgens Fassbinder geen toekomst meer. Daarom zoeken sommige van zijn helden naar het slachtofferschap niet buiten de grenzen van seksualiteit en klasse, maar ze zoeken uitbuiting juist bewust binnen hun relaties. Vandaar het perverse mengsel van kwaad en lijden in sommige van zijn schurken, maar daarom ook de gemeenheid bij sommige van zijn “slachtoffers”. Een ware Fassbinder held bereikt pas innerlijke vrijheid wanneer hij er in geslaagd is de laatste restjes zelfrespect en de fetisjen die dit overeind houden los te laten. Dit is pijnlijk duidelijk in films zoals *In einem Jahr mit 13 Monden* en *Die Sehnsucht der Veronika Voss*. Wat er van buitenaf uit ziet als abjecte zelfverloochening betekent voor het personage een eigen waarheid en een bewuste ethische keuze. Het doel van de ethiek van het “slachtoffer worden” is om het individu te beroven van alle fysieke, psychische en symbolische ruilobjecten. Op deze manier ontstaat een volkomen openheid ten aanzien van het leven. Op het eerste gezicht lijken Fassbinders films zich bezig te houden met de ellende in de wereld en de laagheid van de menselijke soort, maar ze hebben ook een uiterste scherpe boodschap voor het naoorlogse Duitsland: men moet de Ander liefhebben tot op het punt van zelfverloochening, dat is niet hetzelfde als opoffering, het betekent de bereidheid om met het eigen lichaam het Anderszijn van de Ander te ervaren. Zo wordt in Fassbinders films een antwoord gegeven op de vraag: *Hoe pas ik in de geschiedenis van mijn land, waarom ben ik Duitser?* Het antwoord is: Duitser te zijn betekent leren om nog meer Duitser “worden”. Alexander Kluge schreef eens: “Duitsland - hoe meer je er naar kijkt, hoe verder het van je af gaat”. Dit is wellicht het geval in Kluge’s eigen films, maar het is niet van toepassing op Fassbinders films. Gertrude Stein klaagde ooit bij Picasso dat zij niet op het portret leek dat hij van haar gemaakt had. Zijn antwoord was: “Inderdaad niet, maar dat komt nog wel”. Hetzelfde kan van Duitsland worden gezegd, meer en meer is de Bondsrepubliek gaan lijken op het beeld dat Fassbinder er ooit van maakte. Wanneer het land zich zelf ooit zal herkennen in dit portret is een ander vraag. In afwachting daarvan zal Fassbinders “Ander-Platz” in de

geschiedenis en het leven van de Duitse natie voorlopig een nog “te ontwikkelen  
braakliggend terrein” blijven.

## Beknopte Bibliografie

Harry Baer, *Schlafen kann ich wenn ich tot bin: Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*, (Keulen: Kiepenheuer & Witsch, 1982)

Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996)

Achim Haag, *'Deine Sehnsucht kann keiner stillen': Rainer Werner Fassbinders Berlin Alexanderplatz* (Munich: Trickster Verlag, 1992)

Ronald Hayman, *Fassbinder Film maker* (London: Weidenfeld and Nicholson, 1984)

Robert Katz, *Love is Colder than Death: The Life and Times of Rainer Werner Fassbinder* (New York: Random House, 1987)

Juliane Lorenz (ed.), *Chaos As Usual*, (New York: Applause, 2000)

Wallace Steadman Watson, *Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art* (University of South Carolina Press, 1996)

Christian Braad Thomsen, *Fassbinder: Life and Work of a Provocative Genius* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004)



## Rainer Werner Fassbinder, beknopte chronologie

- 31-5-1945      geboorte in Bad Wörrishofen
- 1951            scheiding ouders
- 1964            Rudolf Steiner school en verschillende middelbare scholen in München en Augsburg, Fassbinder verlaat het onderwijs zonder diploma  
eerste korte film *Der Stadtstreicher*
- 1966            Acteerlessen bij de Fridl-Leonhard-Studio
- 1969            eerste feature films *Liebe ist kälter als der Tod* en *Katzelmacher*
- 1971            Oprichting Filmverlag der Autoren
- 1972-1974      *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Angst essen Seele auf* (1973),  
*Faustrecht der Freiheit* (1974) *Effi Briest* (1974)
- 1976            Toneelstuk *Der Müll, die Stadt und der Tod* verschijnt bij Suhrkamp
- 1977            *Deutschland im Herbst*  
Fassbinder verlaat Filmverlag der Autoren
- 1979            *Die Ehe der Maria Braun*
- 1980            *Lili Marleen*  
Uitzending van de televisie-serie *Berlin Alexanderplatz*
- 1981            *Lola*
- 1982            *Veronika Voss*. Ontvangt de Gouden Beer bij Film Festival van Berlijn
- 10-6-1982      Dood gevonden in zijn appartement in München

## Cinematografisch werk

Dankzij Juliane Lorenz en de Rainer-Werner-Fassbinder Foundation, is het grootste deel van Fassbinders oeuvre nu beschikbaar op DVD in gerestaureerde en *remastered* versies, waaronder de complete *Berlin Alexanderplatz*. Zie de website voor een complete filmografie.  
<http://www.fassbinderfoundation.de/>