

UNIVERSITEIT GENT
FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschappen

Littekens in het non-representatieve geheugen

**Een analyse van een traumaverwerking in Rainer Werner
Fassbinders *Warnung vor einer heiligen Nutte***

Bachelorproef aangeboden
tot het verkrijgen van de
graad van Bachelor in de
Kunstwetenschappen
Door
Sofie de Smet

promotor: Prof. Dr. C. Stalpaert

2011

Woord vooraf

Ik dank mijn promotor, Professor Doctor Christel Stalpaert, voor de mogelijkheid traumatische velden van de filmgeschiedenis te onderzoeken en de aansporing om Fassbinder vanuit verschillende kritische perspectieven te belichten.

Ik dank mijn ouders voor de stimulerende studieruimte, de thee en koekjes, maar voornamelijk voor hun inspirerende ondersteuning. Dank ben ik ook verschuldigd aan mijn Erasmus te Berlijn. Het bood me de kans een groot aanbod van historische literatuur te verslinden. Speciale dank gaat uit naar mijn zus, Annelies de Smet, een pro in het beheersen van de Nederlandse taal en die jaren geleden Fassbinder bekeek vanuit filmisch oogpunt. Niet te vergeten dank ik mijn vrienden, vriendinnen en meinem lieben.

Inhoudsopgave	1
Lijst van figuren	2
Inleiding	3
1. De posttraumatische cinema van Rainer Werner Fassbinder	5
2. Filme befreien den Kopf	12
2.1 Biografische schets: Schlafen kann ich, wenn ich tot bin	12
2.2 Het collectief: eine Ersatzfamilie	13
2.3 <i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i> : positiebepaling	14
3. <i>Warnung vor einer heiligen Nutte</i>	17
3.1 Narratie - vertelde verhaal	17
3.2 Het 'zelf' als symptoom	17
3.2.1 Behavioural re-enactments: de film en zijn personages	18
3.2.2 Flashbacks	21
3.3 Filmsprache: Postdramatische esthetiek	22
3.3.1 Doorbreking van de realiteit: hallucinaties	23
3.3.2 Visuele dramaturgie	25
3.3.3 Montage	28
3.3.4 Muziek	29
Conclusie	32
Referenties	34

Lijst van Figuren

Figuur 1. Helikopter Sorrento

Figuur 2. Italiaans billboard

Figuur 3. Take *Patria o Muerte*

Figuur 4. Jeff leest de krant (deel 1)

Figuur 5. Jeff leest de krant (deel 2)

Figuur 6. Ratten van Hamelen op de trap

Figuur 7. Ratten van Hamelen op het terras

Figuur 8. Make-up zonder spiegel

Figuur 9. Das *Unheimliche*

Inleiding

Ich weiß, daß meine Kritiker mich oft für einen Psychopaten halten - aber wie ich die Dinge sehe, haben die oft einen Therapeuten eher nötig als ich - denn ich kann schließlich all das im Film loswerden, was mich bedrückt oder belastet. (Fassbinder in Bae, 2005, p. 210)

"Ich rede eher weniger als mehr" zegt Rainer Werner Fassbinder in een interview (Jansen, 1978, p. 104). Het zou een jammerlijke zaak zijn deze uitspraak ook naar zijn films te veralgemenen. Fassbinder schuwt vele thema's en woorden niet wanneer men de omvang van zijn oeuvre bekijkt: 43 films in amper 13 jaar. De Bundesrepublik Deutschland speelt in vele van die films een hoofdrol. Maar in één specifieke film spreekt hij enkel over zichzelf en speelt Fassbinder zelf de hoofdrol: *Warnung vor einer heiligen Nutte*.

In deze verhandeling werp ik een nieuw licht op de weerlegging van de bovenvermelde uitspraak: "ich rede eher weniger als mehr". De verhandeling gaat over de traumatische ervaring als een litteken in het non-representatieve geheugen (Hodgkin & Radstone, 2003) in het algemeen, en in het bijzonder bij Fassbinder. Hij, het *enfant terrible* van *das neue Kino*, spreekt 'eerder meer als minder' in deze specifieke film en kanaliseert een uiterst persoonlijke traumatische ervaring. Een studie naar de esthetiek die de getuigenissen van een getraumatiseerde mens doorkruist in relatie tot de geheugenstudies lijkt me uiterst boeiend. Wie zo'n geheugen wil begrijpen vanuit psychoanalytisch oogpunt, kan niet anders dan de vraag stellen naar Fassbinders autobiografische motivaties die achter zijn film schuilgingen. Het is net dát wat we hier ambiëren.

In het eerste deel staat de relatie tussen de traumatische ervaring, het geheugen en de esthetische mogelijkheden in de film centraal. Die analyses vormen het vertrekpunt voor de volgende opzet van deze verhandeling: Fassbinders traumatische ervaring(en) concretiseren aan de hand van (auto)biografische literatuur. Ik meen te mogen vaststellen dat *Warnung vor einer heiligen Nutte* tegemoet kwam aan de behoefte een verhaal en een trauma bespreekbaar te maken. Fassbinder bediende zich, traumatisch gemotiveerd, van het potentieel van de postdramatische esthetiek en de a-presentatie. Voor die wijze van vertellen dragen we vervolgens bewijsmateriaal aan.

Die centrale onderzoeksvragen trachten we te beantwoorden aan de hand van

een rijk en gevarieerd aantal bronnen. Op basis van interviews met Fassbinder en secundaire analyses van anderen voeren we een studie door naar de persoon Fassbinder. Voor het overkoepelend overkoepelende trauma- en geheugenanalysekader is literatuur gebruikt van de pioniers van die disciplines, evenals recentere wetenschappelijke theorieën en onderzoeken.

1. De posttraumatische cinema van Rainer Werner Fassbinder

"Begrenzungen machen frei. Terror kann nicht so grausam sein wie die Angst vor dem Terror. Oder - verlassen zu werden, kann nicht so einsam machen wie die Angst vor dem Ende" (Fassbinder, 1984, p. 25).

Naar aanleiding van het internationale congres in 1999 georganiseerd door Susannah Radstone trad een paradigmawissel op in de mediastudies met betrekking tot de omgang met geschiedenis, geheugen en herinnering (Curtis, 2002). De grenzen van het geheugen komen ter discussie. Conform met de antropologe Mary Douglas (1966) belicht men nu ook de keerzijde van de medaille: transgressie. Doorbreking impliceert dat er een nieuwe orde gecreëerd kan worden. "But here, trauma theory might be seen to break the traditional deadlock around "the limits of representation", opening a new space of theoretical displacement." (Elsaesser, 2001, p. 195). Films blijken te fungeren als zo'n magisch punt tussen twee zijden. Ze grijpen in en kanaliseren het trauma in iets bespreekbaars, sterker nog in iets publiekelijks. Bataille (1987) besprak in zijn *L'érotisme* het verlangen naar transgressie om een terugkeer naar de menselijke natuur te bewerkstelligen. Diezelfde transgressie wil tevens het traumatische 'ont-traumatiseren', waarna de filmpraktijk er zich kan aan wijden. Men doorbreekt de grenzen van de non-representatie. Ook in het filmische werk van Rainer Werner Fassbinder ontdekken we de overgang naar het onbespreekbare en het 'ik'.

Und nur wer wirklich mit sich identisch ist, braucht keine Angst mehr vor der Angst zu haben. Und nur wer keine Angst hat, kann wertfrei lieben; das äußerste Ziel aller menschlichen Anstrengung: sein Leben leben! (Fassbinder in Chappuzeau, 2005, p. 11)

Freud (1947/1983) definieert een trauma als een soort "wonde van de psyche, die ontstaat op het moment dat een uitwendige gebeurtenis, in de vorm van een overstelpend aanbod van prikkels, een emotionele reactie teweeg brengt die te heftig is dan dat zij beheerst of ontladen kan worden." (p. 240). In het psychologische discours grijpt men echter ook recentelijk naar een culturele inbedding van emoties en herinneringen: hoe kunnen cultuur en psyche met elkaar vervlochten worden? (Shweder, 1991). Het 'zelf' is een sociale en collectieve constructie, gebouwd aan de hand van een individuele participatie in praktijken en betekenissen van een bepaalde cultuur (Markus & Kitayama, 1998). Deze afhankelijkheid van het geheugen van tijd,

plaats en discours in het algemeen en specifiek in de context van het trauma, vermeldt ook Radstone. Het "memory regime" (Hodgkin & Radstone, 2003, p. 2) omkadert essentieel de narratie. De bespreekbare vertelling van de traumatische ervaring is onlosmakelijk verbonden met een specifieke geschiedenis.

De socioloog Halbwach (1985) benadrukt dat de groep de inhoud van het geheugen van zijn leden bepaalt. Gewaarwordingen zijn puur individueel en hebben betrekking op het lichaam. Over het al dan niet behouden van zulke sensaties als herinneringen beslist men in de context van de groep met behulp van communicatie en interactie. Wanneer die communicatie faalt, vergeet men de gebeurtenis. Bij grensoverschrijdingen als traumatische ervaringen verliest het sociale kader zijn nut en zijn mogelijkheid om te reconstrueren. Het vergeten schuilt dan in de onmogelijkheid om de gewaarwording te representeren. Het is net Rainer Werner Fassbinder die samen met andere *enfants terribles* van *das neue Kino* het *Filmverlag der Autoren* oprichtte om de collectieve amnesie van Duitsland op te heffen. "Unsere Generation, wir sind die einzigen, die überhaupt diese Zeit abhandeln können, denn wir können den ganzen moralischen Ballast über Bord schmeißen, weil wir nie Nazis waren." (Edgar Reitz in Kreimeier, 1973, p. 241). In het persbericht van de film *Deutschland im Herbst* (1977) geven regisseurs zoals Fassbinder, Kluge en Mainka kritiek op de "Errinerungslosigkeit". Niet alleen de traumatische verdringing kaarten ze aan, maar ook de actuele onkritische omgang met de Duitse politiek (Freybourg, 1993). Ze prediken de subjectiviteit van de auteurs en hun onafhankelijkheid van de filmindustrie en overheidssubsidies (Kreimeier, 1973). Dat streven naar volledige artistieke vrijheid door de controle van productie en distributie verbindt Gemünden (1994) met Brechts begrip *eingreifendes Denken*, het interveniëren op elk niveau van de culturele productie.

In het licht van de terminologie van Halbwach trachtte Fassbinder het Duitse volk wél een communicatief aanknopingspunt te bieden voor het "unvergessliche Vergessene". "Ich bin in dem Maße, in dem mich die Gesellschaft ehrlich sein läßt, bin ich ehrlich. (Fassbinder in Jansen, 1978, p. 104).

Wanneer men het collectieve trauma of het collectieve geheugen belicht, vindt men in het werk van Fassbinder een representatief paradigma terug. Plott (2002) bijvoorbeeld onderzoekt de voorstelling van de Bondsrepubliek Duitsland met behulp van vrouwenfiguren in *Die Ehe der Maria Braun* (1978), *Lola* (1981) en *Die*

Sehnsucht der Veronika Voss (1982). Ook Freybourg (1993) beklemtoont de eigenschap van de regisseur om de geschiedenis te reconstrueren aan de hand van mentale processen die een epoque psychologisch karakteriseren. Hij nam met andere woorden afstand van een wetenschappelijk historische benadering van de geschiedenis. Fassbinder trachtte tegen de actuele ideologisch normatieve "Leitbilder" (Freybourg, 1993, p. 152) in te gaan door de reconstructie van de geschiedenis. Zo gaf hij ruimte en nieuwe inhoud aan de herinnering. Zijn kunst van "Geschichtsergänzung" vloeit voort uit het investeren in de blootstelling van onderdrukte en verdrongen momenten uit de Duitse geschiedenis.

Een nieuwe reflectie in de filmindustrie kondigde zich aan, met name het expliciet reflecteren over de mogelijkheden om de toeschouwer aan te spreken. Film fungeerde voor Fassbinder als communicatieplaats waar hij de toeschouwer direct wou aanspreken. "Ich glaube, dass man die Filme durch Besetzung und Machart immer attraktiver machen kann, und glaube, dass er für diese 'Spekulation' eindeutige moralische Begründungen zu Genüge gibt." (Fassbinder in Freybourg, 1993, p. 150).

Zijn reductionistische strategie en de invloed van de minimalistische cinema van Jean-Marie Straub uit zich in Fassbinders eerste filmtaal bij *Liebe ist kälter als der Tod*, *Kätzelmacher*, *Götter der Pest* en *Warum läuft Herr R. Amok*. Hij stelde de Duitse kleinburgerlijkheid aan de kaak in zijn allereerste *bürgerliche* Film *Kätzelmacher*. De nauwkeurige volgorde van beeldsequensen van de klassieke vertelling maakt plaats voor statische episch-theatraliteit. Beïnvloed door Bertolt Brechts tableauwerking, krijgt elk beeld zijn onafhankelijkheidskarakter (O'Kane, 1983). De figuren worden geen psychologische diepgang toegekend en schrijden in abstracte object- en ruimtedimensies. Conform met Brechts invloed ontbreekt in de film elk spoor van illusionistische werking (Freybourg, 1993). Dat veroorzaakt op zijn beurt een onoverbrugbare afstand met het publiek en de onmogelijkheid om zich als toeschouwer te verliezen in een emotionele zinnelijkheid. Wim Wenders (1969), ook lid van het clubje, beschrijft de personages van *Kätzelmacher* als het ware als Maeterlinckiaanse marionetten:

Und dass alle Darsteller so verbissen schauen, liegt nicht an der Provinz, die sie darstellen, sondern an dem verbissenen Schema, das sie am liebsten nur noch als Marionetten vorführen möchte, höchstens noch als Fotoroman, aber

dann mit schwarzen Balken über den Augen, wie die Leute, die in den Illustrierten nicht wiedererkannt werden wollen.

Het trage ritme benadrukte daarenboven de gehele socialisatie van de mens door de maatschappelijke voorwaarden en grenzen. In het langzame tempo uitte Fassbinder met andere woorden zijn kritiek, niet op zijn personages, maar op het milieu waarin ze leven. "Ik wilde tonen hoe koud en lelijk de wereld was waarin ze leven, en tonen als ze kwaad verrichten, ze daartoe gedwongen worden." (Fassbinder, 1974, p. 87).

In het licht van de latere expliciete reflectie van de bovenvermelde auteursgroep kondigde zich reeds een jaar later een gelijkaardig perspectief in het werk van Fassbinder aan: hij wou zijn personages niet meer apathisch benaderen, maar hun innerlijk stimuleren om de toeschouwer emotioneel te betrekken. Hij herzag zijn mening en poogde vooral films te maken die "verführen" en echte gevoelens tonen (Rayns, 1975, p. 331). Fassbinder voegde dus emotionaliteit toe aan het loutere denkproces. Dat correspondeert tevens met zijn beschrijving van de Brechtiaanse invloeden op zijn werk. Brecht was enkel iemand "who made the audience think. I make the audience feel and think." (Fassbinder in Sparrow, 1977, p. 20). De films van Fassbinder vormden steeds meer een huwelijk tussen Hollywoods melodrama en het epische theater (Gemünden, 1994). Over zijn eerste films schrijft hij: "Für mich war es wichtig, diese Filme zu machen, aber obwohl ich das als gut und richtig empfinde, ist es objektiv gesehen nicht richtig, man muss sehr viel mehr an die Zuschauer denken, als ich das damals getan habe." (Fassbinder in Thomsen, 1993, p. 130).

Men kan een duidelijke esthetische ontwikkeling of sterker nog, cesuur in het oeuvre van Fassbinder onderscheiden vóór en na 1971. De ontmoeting met de regisseur Douglas Sirk, zijn werk en zijn persoonlijkheid, leidde tot meer aandacht voor het gevoel. Kritische pennen schrijven de ommekeer toe aan een marktstrategisch voordeel, andere benaderen het biografisch (Freybourg, 1993). De verhandeling belicht het keerpunt vanuit het laatst vermelde perspectief in het algemeen en vanuit de autobiografische film *Warnung vor einer heiligen Nutte* in het bijzonder. Fassbinder streeft naar de encensering van een dubbel inzicht. Enerzijds worden de figuren zich bewust van hun gevoelens, anderzijds stellen ze die bloot aan

de toeschouwer. Eerlijkheid van de auteur voert zo de boventoon en draagt de "Wahrhaftigkeit" van de film (Freybourg, 1993, p. 46). Het is in deze context dat de "wahrhafte" film *Warnung vor einer heiligen Nutte* ontstaat en Fassbinder letterlijk en figuurlijk de normaliserende kracht van een collectief geheugendiscours achterwege laat: aan de ene kant sluit hij het hoofdstuk van zijn collectieve "Filmfamilie" af, aan de andere kant toont ook zijn film een zeer individuele herinnering. "Ich reagiere mit meinen Filmen auf das, was ich erlebe, wie ich empfinde." (Fassbinder in Töteberg, 1986, p. 143). De film fungeert als het ware binnen de Freudiaanse "talking cure" waarna zich een nieuwe orde en productiviteit aankondigt.

Vóór Fassbinder samen met het *Filmverlsag der Autoren* oprise tot een echte revolutie en reageerde op de collectieve amnesie waaraan Duitsland lijdt, richtte hij zich op het private (het particuliere? het private wat?). Hij zou dat later als te elitair en "objectief incorrect" (Thomsen, 1993, p. 130) omschrijven. Na *Warnung vor einer heiligen Nutte* keerde hij zijn vroegere egotrippende films de rug toe (de Smet, 2007). Die overgang draagt echter sporen van het onderscheid tussen de persoonlijke herinnering en het collectieve geheugen in zich.

Deleuze en Guattari (1991) prediken juist het belang van dit persoonlijke geheugen om de categorisering en normalisering van het collectieve te overschrijden. Het collectieve geheugendiscours vormt net dat andere geheugen boven op het vergetende individuele. Het beantwoordt aan representatie en de klassieke dramatische esthetiek waarbij de herinnering van het individu verarmd wordt. Hij herkent al dan niet zijn identiteit in een vergelijkend proces van gelijkenis, analogie en tegenstelling.

Het gewone geheugen overschrijdt de grenzen van de representatie niet. Bij Halbwach (1985) bijvoorbeeld voorziet de groep de nodige communicatie en interactie om de ervaringen te reconstrueren. Voor Pierre Janet is datzelfde geheugen gelinkt aan denkprocessen en woorden en kan het bijgevolg ingebed worden in een verworven frame van referenties. Het is omwille van het reconstructieproces communiceerbaar (Bennet, 2003). De klassieke dramatische esthetiek komt aan dit representatiemechanisme tegemoet. Waar het sociale kader en de denkprocessen een logica vertonen bij de reconstructie, vertelt een narratieve film op overzichtelijke wijze een ervaring van het "narrative memory".

Een traumatische ervaring echter bemoeilijkt de communicatie en interactie (Halbwach, 1985). De cognitieve schema's falen om de gebeurtenis te interpreteren en te assimileren tot iets narratiefs. "Its unfamiliar or extraordinary nature renders it unintelligible, causing cognitive systems to balk; its sensory or affective character renders it inimical to thought - and ultimately to memory itself." (Bennett, 2003, p. 27). Wanneer men een traumatische ervaring presenteert binnen een narratief framework verliest men iets integraal van de ervaring, ondanks een mogelijk vitaal sociaal belang (Delbo, 1993). Spielberg's *Schindler's List* bijvoorbeeld verarmt de traumatische ervaringen van de holocaust door de individuele verhalen van de Joden tot één veramerikaniseerde verhaallijn te verdunnen (Hansen, 1970). Vele critici en theoretici spuiden hun kritiek.

In het streven naar een algemene overkoepelende waarheid, die bovendien representatief zou zijn, heerst in de ogen van Deleuze een zekere pretentie. Fassbinder beantwoordt in zijn autobiografische film *Warnung vor einer heiligen Nutte* aan Deleuze's failliet van de representatie. Een ware beschrijving van de werkelijkheid in de kunsten is immers pretentius. In deze film bevrijdt Fassbinder zich van de cognitieve herkenning en het eenheidsstichtende karakter van het collectieve geheugen. In het echte leven neemt hij afstand van zijn collectieve bestaan en de film zelf geeft blijk van een uiterst persoonlijke herinnering van het "non-representational memory" (Hodkin & Radstone, 2003, p. 25). Het narratieve geheugen maakt plaats voor het onuitspreekbare traumatische geheugen.

Door middel van Deleuze's a-presentatie als alternatief kan men precies afstand nemen van representatie en narratie. In deze zoektocht naar alternatieven om het trauma te vatten biedt in de kunsten de postdramatische esthetiek zich aan. De klassieke dramatische esthetiek vormde de formatie van een illusie. Zij trachtte een fictieve kosmos te construeren en een totale wereld te representeren (Lehmann, 1999/2006, p. 22). De postdramatische esthetiek neemt afstand van dit geordend verhaal. Fragmentatie en decomposities doorbreken het narratieve schema. Het ordenende en structurerende karakter is in strijd met het ontbreken van referenties en eenduidige representaties bij een trauma. Fassbinders film getuigt van zijn traumatische ervaring. Hij verwijst niet naar een kant en klare representatie van een gebeurtenis uit het verleden. Hij produceert "an encounter in the present" (Bennett, 2003, p. 30).

Het draaien van *Warnung vor einer heiligen Nutte* kan men zodoende in de termen van Cathy Caruth (1995) beschouwen als een actuele "behavioural re-enactment" (p. 172) van zijn catastrofale en traumatische realisaties op de set bij *Whity*.

2. Filme befreien den Kopf

2.1 Biografische schets: Schlafen kann ich, wenn ich tot bin

Ik ben opgegroeid in een chaotisch milieu en ik heb eigenlijk mezelf opgevoed. Mijn ouders zijn gescheiden toen ik vijf jaar was, maar zelfs vóór die tijd ben ik mijn eigen gang gegaan, omdat vader en moeder allebei werkten. (...) Ik ben vanzelf groot geworden, als een plantje." (Fassbinder in Vandenbunder, 1983, p. 80)

Rainer Werner Fassbinder werd op 31 mei 1946 geboren te Bad-Wörishofen. Zijn moeder beoefende het beroep uit van vertaalster. Zijn vader was arts en verliet de familie toen Fassbinder vijf jaar oud was. Daarenboven werd Fassbinders moeder, Liselotte Irmgard Pempeit, voor langere tijd opgenomen voor tuberculose. "Ich habe auch schon sehr früh ganz alleine gelebt (...) es ist niemand dagewesen, der auf mich aufgepaßt hätte." (Fassbinder in Ponzi, 1996, p. 119). Deze afwezigheid van de moederfiguur kenmerkt ook het eerste levensjaar van Fassbinder. De levensstandaard en woontoestanden in München kort na de Tweede Wereldoorlog waren erbarmelijk. Uit vrees voor de gezondheid van het kind werd Fassbinder, toen hij slechts drie maanden oud was, naar zijn nonkel en tante op het platteland gebracht. Pas na een jaar zag hij zijn moeder voor het eerst terug (Ponzi, 1996). De afwezigheid van de biologische moeder in deze cruciale fase van het psychologische ontwikkelingsproces van een kind kan niet zonder gevolgen zijn.

Cet enfant,
il n'est pas là,
il n'est qu'un angle,
un angle à venir,
et il n'y a pas d'angle...
or ce monde du père-mère est justement ce quit doit s'en aller,
c'est ce monde dédoublé-double
en état de désunion constante,
en volonté d'unification constante aussi...
autour duquel tourne tout le système de ce monde
malignement soutenu par la sombre organisation
(Deleuze & Guattari, 1972/2010, p. 156)

Rainer Werner Fassbinder stierf in 1982 te München. Sinds zijn debuut *Liebe ist kälter als der Tod* uit 1969 maakte hij 25 lange speelfilms, 14 televisiefilms en twee reuzenseries. Zijn productieve talent en verbazingwekkende activiteit worden

vaak toegeschreven aan zijn angst om zich eenzaam en alleen te voelen. De afwezigheid van de moeder in het eerste levensjaar van Fassbinder heeft een duidelijke invloed op zijn psychologische ontwikkeling gehad. Dat uitte zich in zijn obsessieve zoektocht naar liefde en tederheid die op zijn beurt zijn onuitputtelijke productiviteit verklaart.

Die productiviteit vloeide, behalve uit de televisiefinancieringen, de overheidshulp en het Filmverlag der Autoren, voornamelijk voort uit de specifieke concretisering van die zoektocht. Hij had namelijk de onweersaanbare behoefte iets te creëren wat hij zelf nooit had; een familie (Katz & Berlin, 1989). In het licht van zijn angst *ganz alleine* te zijn, omringde hij zichzelf bijna steeds met dezelfde acteurs en actrices. Het familieclubje stamde uit het door hem opgerichte antitheatergroep. Naast de 'boss' Fassbinder duiken met betrekking tot de filmproductie de volgende namen op: Peer Raben als regisseur en componist van filmmuziek, Kurt Raab als acteur en scenograaf, Harry Baer als assistent en productie leider, drie cameramannen waaronder Michael Ballhaus en later ook Barbara Baum (kostumering), Juliane Lorzen (montage) en Peter Märthesheimer (televisieproducent). Een tweede deel van de familie firma en factor van het productieve teamwork vormt het acteursensemble: de ster Hanna Schygulla, Irm Hermann, Ingrid Caven, Günther Kaufmann, El Hedi Ben Salem en later Margit Carstensen (Bae, 2005). De scheiding tussen de professionele en de privésfeer was ver zoek, en net die band was voor Fassbinder de voorwaarde voor een creatief filmproces.

Zelfs na het ontbinden van de antitheatergroep blijft het leven van Fassbinder gekenmerkt door het zoeken naar een "Familienersatz". Hij imiteerde familiegevoelens, probeerde uiteenlopende samenlevingswijzen uit om een familiale subcultuur tot stand te brengen: variërend van zijn relatie van drie en een half jaar met Armin Meier tot de relatieve huiselijke sfeer met zijn montagevrouw Julian Lorenz (Bae, 2005).

2.2. Het collectief: eine Ersatzfamilie

Door de relaties in Fassbinders kindertijd ontstond een dubbele identiteit. De regisseur groeide op als een bloempje dat voor zichzelf zowel de rol van vader als moeder opnam. Hoewel hij poogde in zijn "nieuwe familie" hiërarchie te bannen, dook al snel een leiderspositie voor Fassbinder op. De droom van het collectief om de verantwoordelijkheden en taken te verdelen, allen zeggenschap te verlenen, bleek

onmogelijk te zijn. Zijn wens om een egalitair kunstenaarscollectief te realiseren, bleek niet haalbaar te zijn. Dat was een bittere pil. Elke keer nam Fassbinder de leidersrol op omdat het voor hem belangrijk was dat de groep, zijn nieuwe familie, zou functioneren. Hij wordt de "Führer" van het gezelschap (Jansen, 1978, p. 106).

Niet enkel Fassbinder, maar het hele naoorlogse Duitsland wordt gekarakteriseerd door het ontbreken van een vaderfiguur. Het collectief klampt zich als het ware vanuit dat gemis vast aan een figuur die zowel de rol van de vader als van de moeder kan verenigen: Fassbinder.

De afwezigheid van de moeder veroorzaakte niet alleen de voortdurende zoektocht naar liefde, maar ook een behoefte naar wraak en geschillen (Ponzi, 1996). In de emotionele verhoudingen tussen mensen ontstaan telkens weer rolpatronen en machtspeletjes. Onderdrukking en exploitatie duiken telkens weer op. Fassbinder zal later interesse tonen in de continuïteit tussen nazi-Duitsland en het huidige Duitsland. Weet Fassbinder tijdens de opnames van *Whity* dat men deze continuïteit ook kan herkennen in zijn eigen familie, zijn collectief? Vindt hij daarom zijn rol als regisseur een teken van dictatuur? "Wenn der Druck zu groß wird, werde ich zum Diktator." (Fassbinder in Töteberg, 1986, p. 42). Een afhankelijkheidsmechanisme overwoekert het ideaal van de collectiviteit.

"Der handelt zwar von Dreharbeiten, aber das eigentliche Thema des Films ist, wie die Gruppe arbeitet und wie Führerpositionen entstehen und ausgenutzt werden." (Fassbinder in Thomsen, 1971, p. 305).

2.3 Warnung vor einer heiligen Nutte: positiebepaling

"I wasn't sure that it was a new start, but I knew it had to be the end. With that film we buried the anti-theater, which was our first dream." (Fassbinder in Watson, 1996, p. 101). Frazer's (1922/1995) mythentheorie kende grote invloed op de literatuur én de filmindustrie. Uit zijn comparatieve studie concludeerde Frazer dat een nieuwe orde, een nieuw leven zich pas kan aankondigen na de dood van het oude. Coppola's *Apocalypse Now* bijvoorbeeld verwijst impliciet naar dat priesterritueel te Nemi in Italië. Op een metaniveau vinden we ook in het oeuvre van Fassbinder symbolisch een "dying" en "rising God" terug. Een nieuwe Fassbinder kondigt zich aan na een het afsluiten van het eerste deel van zijn filmproductie met *Warnung vor einer heiligen*

Nutte. De werkwijze van films als *Katzelmacher* en *Der amerikanische Soldat* zal hierna onvindbaar blijven (Thomsen, 1993).

"De film WHITY is voor mij een belangrijke film omdat ik voor het eerst het collectief van de buitenkant heb kunnen bekijken. In München heb ik in één jaar 10 films gedraaid. Waanzinnig veel. Men is voortdurend in de weer. Men denkt dat er tussen de spelers banden bestaan die in feite niet bestaan, of in elk geval niet zo bestaan zoals men ze zich indenkt. In Spanje, waar we buiten het ons vertrouwd milieu WHITY draaien, werd mij dit ineens duidelijk." (Fassbinder in Vandenbunder, 1983)

In 1970 draaide Fassbinder in Spanje *Whity*. Fassbinder verliet voor de eerste keer zijn vertrouwde terrein in München en verving het voor het Spaanse Almeria. Hij probeerde bovendien ook voor het eerst een genrefilm te maken voor het bredere publiek. Ondanks het hoge budget van 680.000 DM toonde geen enkele distributeur interesse voor de Berlinale 1971 of voor een of andere televisiezender (Bae, 2005). Commercieel draaide de film uit op een catastrofe en de antitheatergroep viel na conflicten en intriges uit elkaar (Ponzi, 1996). Het maken van de film *Whity* in Spanje is voor Fassbinder een zelfdestructieve ervaring geweest (Watson, 1996). "Während der Dreharbeiten zu Whity brach das Ganze zusammen. Alle begriffen plötzlich, daß das, was wir zusammen machen wollten, tatsächlich nie verwicklicht worden war." (Fassbinder in Thomsen, 1971, p. 230). Ook in andere interviews verwijst hij naar de traumatische ervaring met zijn filmcollectief. Jarenlang leefde hij als het ware in een hermetisch gesloten cocon waarin hij zich door de anderen gedwongen voelde tien films per jaar te maken. "Sie haben mich zu einem gewissen Punkt zur Kaputtheit, zur psychischen und physischen Kaputtheit getrieben, so dass ich schon sagen kann, sie hätten mich ausgesaugt auf eine bestimmte Art und Weise." (Limmer & Rumler, 1980, p. 504).

Hij vergelijkt het collectief met een vriend die zijn linke politieke overtuigingen woordelijk uitte, maar ze niet in daden omzette. Hij realiseert zich de leegheid van beloftes en woorden. Het collectief stelt hem diep teleur wanneer hij merkt dat ze hun persoonlijke belangen toch boven hun "filmfamilie" nastreven. In *Warnung von einer heiligen Mutter* herwerkt en verwerkt Fassbinder deze traumatische desillusie. "Warnung handelt davon, aufzuwachen und einzusehen, dass

man von etwas geträumt hat, das es gar nicht gibt, und das dich Träume nicht immer realisieren lassen." (Fassbinder in Thomsen, 1971, p. 230).

Het beschermingsmechanisme dat hij in zijn filmfamilie gevonden had, lost op. Naast het verlies van zijn plaatsvervangende liefde beseft Fassbinder ook zijn persoonlijke behoefte aan wraak en geschillen, die diepgeworteld is in zijn eerste ervaringen als kind. Hij herkent in zichzelf een dictator met een sterke wil naar macht. Het is ook net deze macht die het collectief ten gronde gericht heeft. Fassbinder projecteert bijgevolg beelden van zichzelf als een tiran en een verslaafde artiest, een gefrustreerde geliefde. Hij identificeert zich met een zin van de melodramatische Douglas Sirk: "Allein er nicht sein kann, der Mensch und zusammen auch nicht." (Freybourg, 1993, p. 47).

Bovendien kennen de verhoudingen in de antitheatergroep emotionele spanningen die kunnen hebben bijgedragen aan de desillusie. Zijn voortdurende zoektocht naar liefde wordt immers bemoeilijkt wanneer zijn relatie met Günter Kaufmann eindigt en diezelfde Kaufmann nu het bed deelt met de muzikant van de familie, Peer Raben (Watson, 1996, p. 93). Zijn openlijke homoseksualiteit combineert hij echter met zijn huwelijk met Ingrid Caven. Deze polymorfe, perverse biseksualiteit, verklaart Thomsen (1993) door de identificatie van Fassbinder met zijn moeder en bijgevolg ook haar erotische driftneiging. Ze neemt immers de traditionele rol van de vader als autoriteitsfiguur op zich. Tegelijkertijd is diezelfde autoriteit van de moeder ook onzeker en verlopen de identificatie en haar bijhorende driften niet rechtlijnig. Verschillende ontwikkelingen stellen Fassbinder in zijn antitheatergroep teleur. De voortdurende tegenstrijdigheid tussen zijn wens naar een perfecte gemeenschap en de agressieve atmosfeer ervaart hij als hypocriet. Het moet anders. Hij voelt echter de behoefte om zijn traumatische ervaringen met het collectief te kanaliseren. In *Warnung vor einer heiligen Nutte* toont hij zijn wanhoop openlijk. Fassbinder duidde in interviews vaak ook op het maken van films als een therapeutische stilering van het zelf (Bae, 2005).

Ich wusste, dass er ein Schlusspunkt sein musste. Mit diesem Film haben wir endgültig unsere erste Hoffnung, nämlich das antiteater, begraben. Ich hatte keine Ahnung, wie es danach weitergehen sollte, aber wusste, dass es so, wie es war, nicht weitergehen könnte. (Fassbinder in Thomsen, 1971, p. 305)

3. Warnung vor einer heiligen Nutte

3.1 Narratie - vertelde verhaal

"Eigentlich war mir bei Heiligen Nutte schon klar, dass ich da fünf Jahre mit einer Illusion dahingearbeitet habe, die utopisch ist, und zwar eine Utopie, die uns eher krank gemacht hat." (Wiegand, 1974, p. 281).

We bevinden ons in een inkomhal van een oud luxueus hotel bij de Spaanse kust. Een filmploeg wacht op de regisseur. Al snel wordt de schouwplaats een "Treibhaus der verdrängten Gefühle" (Wefel, 1979, p. 21). Het apathische wachten van de torso van de filmcrew - regisseur en hoofdrolspeler ontbreken immers - mondt al snel uit in histerie, bedrog, lichtzinnigheid, liefde, wanhoop, agressie en onzekerheid. Die gevoelens worden bovendien gevoed door het continue alcoholgebruik. De acteurs en de crew lijken enkel interesse te tonen voor seksuele intriges en laster terwijl ze cuba libre drinken in de the lobby.

Wie niet kust, drinkt, wie niet drinkt, gooit met glazen (Wefel, 1979). De aankomst van de regisseur brengt echter geen verandering, geen heil. In de nieuwe tirannie ontstaat alleen nóg meer jaloezie en agressie. Jeff, de regisseur, ontpopt zich namelijk als een *Übervater* en provoceert de leden van zijn crew tot een nóg sterkere machtsstrijd en animositeit. Tranen vloeien, spanningen laaien hoog op en monden uit in de bange vraag: zullen we de film, *Patria o Muerte*, ooit tot een goed einde brengen? Er schuilt een bittere ironie in de thematiek van de film die Jeff wil draaien. "State-sanctioned violence" is namelijk het thema van *Patria o Muerte* (Watson, 1996, p. 96). Zelfs de mens in de frame story speelt zonder staat immers emotionele en seksuele machts spelletjes.

3.2 Het 'zelf' als symptoom

"To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event." (Caruth, 1995, pp. 4-5). Psychoanalyste Cathy Caruth (1995) beschrijft het post-traumatische stress syndroom (PTSS) als een respons op een onthutsende gebeurtenis of meerdere gebeurtenissen. Het uit zich in onder meer repetitieve hallucinaties, dromen, specifieke gedachten en gedragingen als flashbacks en behavioral re-enactments. Jung (1934/1960) verwees al eerder naar het tot stand komen van een dissociatie na een traumatische ervaring. Een deel van de psyche splitste zich volgens

Jung af en vormde een onbewust traumatisch complex. Het handelde bijgevolg autonoom als een soort wild dier terwijl het trauma steeds opnieuw beleefd werd. Voor Caruth echter hangt het voordoen van deze pathologie essentieel samen met de structuur van de ervaring: de gebeurtenis kan niet ten volle geassimileerd, ervaren, georganiseerd worden op het linguïstieke niveau. Woorden maken plaats voor somatosensorische en iconografische uitingen.

If PTSD must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess. (Caruth, 1995, p. 5)

Warnung vor einer heiligen Nutte geeft blijk van dit falen van het linguïstieke niveau. Zowel in haar postdramatische esthetiek, waar we later op ingaan, als op conceptueel niveau. De film zelf vormt een veruitwendiging van een behavioural re-enactment en bevat verschillende verwijzingen naar vroegere films van Fassbinder. Flashbacks van een traumatische tijd met zijn antitheater-groep?

3.2.1 Behavioural re-enactments: de film en zijn personages

"Ohne ein Who's-who-Lexicon zum Film ist die Identifikation mit den stilisierten Filmfiguren kaum möglich." (Bae, 2005, p. 205).

Eén van zulke uitingen op het somatosensorische niveau vormen behavioural re-enactments (Caruth, 1995). Van der Kolk (1989) schreef over de onvermijdelijke neiging om het trauma te herhalen. De getraumatiseerde mens stelt zichzelf op een compulsieve wijze bloot aan situaties die gelijkenissen vertonen met het trauma. Freud beschouwde het repetitieve gedrag als een wijze om controle en macht te verkrijgen. De herhaling leidt in de praktijk evenwel tot een groter lijden, zowel voor het slachtoffer als voor zijn omgeving.

In *Warnung vor einer heiligen Nutte* wordt de volledige catastrofale en onthutsende ervaring van de opnames van *Whity* als het ware bewust opgezocht en in beeld gebracht. Fassbinder beleeft het trauma van *Whity* opnieuw door een film te maken over het draaien van deze film. Het dramatische spel van de personages speelt tevens een rol in de traumatische herbeleving. Fassbinder neemt zijn behavioural re-

enactment wel zeer letterlijk wanneer hij zijn acteurs met de personages verbindt. "One of the main pleasures of the film for early Fassbinder aficionados was to guess which members of "The Group" are represented by which characters in the film." (Watson, 1996, p. 98).

Fassbinder zelf speelt niet Jeff, de regisseur, maar Sascha, de productiemanager. Dit stoot op kritiek en vraagtekens. Waarom speelde Fassbinder zoals François Truffaut in *La nuit américaine* niet zelf de filmregisseur? Het dramatische spel van Lou Castel wordt echter ondermijnd door de synchronisatie en relatief zwakke hysterie en autoriteit tegenover Sascha (Fassbinder zelf). Op de vraag waarom Lou Castel de rol van filmregisseur op zich neemt, antwoordt hij als volgt:

Das haben schon viele zu mir gesagt, und vielleicht stimmt es auch, aber dann hätte ich den Film nicht so machen können, wie er jetzt ist. (...) Und obwohl es für uns vielleicht besser gewesen wäre, wenn ich die Rolle gespielt hätte, war es für das Publikum besser, dass Lou Castel sie gespielt hat. (Thomsen, 1971, p. 305)

Toch vinden we bij Jeff eveneens "subtiele" verwijzingen terug naar Fassbinder. Hij draagt het befaamde zwarte leren jasje van Fassbinder.

Ricky, de ongelukkige geliefde van Jeff, representeert Fassbinders vroegere partner Günter Kaufmann. De ellendige liefdesrelatie tussen Jeff en Ricky vormt een parallelle versie van de Fassbinder-Kaufmann affaire. Net als Fassbinder tracht Ricky te voldoen aan de schone schijn van een heteroseksueel huwelijk. Kurt Raab wordt getypecast als de dronken en arrogante art director. Hij wordt immers vaak beschreven als het meest ongelukkig lid van de groep die verdronk in het zelfmedelijden (Katz & Berling, 1989). Hoewel Irm Hermann niet de rol van Irm vertolkt, zijn de gelijkenissen en referenties frappant. Ze sprak bovendien na het opnemen van de film de stem in van de rol.

Van der Kolk (1989) onderscheidt bij behavioural re-enactment van een trauma twee rollen voor het zelf: slachtoffer en dader. Het hervallen in een slachtofferrol is een gegeven dat regelmatig in de klinische praktijk wordt vastgesteld. In *Warnung vor einer heiligen Nutte* benadrukt de narratie de haat-liefde verhouding van de anderen tegenover de regisseur. Fassbinder positioneert zich als een regisseur die slachtoffer geworden is van een uitbuitingssysteem. De frustraties van het

filmteam richten zich alle op Jeff. Hij voelt zich uitgebuit door de masochistische onderwerping van zijn omgeving die plots in financiële moeilijkheden hun loon opeisen (Bae, 2005).

Ihr seid alle Schweine, Ausbeuterschweine! Ich hasse euch, ich hasse euch alle! Ihr beutet mich alle nur aus, und wenns drauf ankommt, laßt ihr mich hängen! Ihr terrorisiert mich. Ihr wollt mich fertig machen, ihr miese Schweine! Ich hasse euch! Korbinian! Ich will zehn Cuba libre! Zehn Cuba libre, hörst du? Korbinian geht. Jeff liegt auf dem Boden. (Töteberg, 1990, p. 229)

Een citaat van Thomas Manns *Tonio Kröger* vormt de laatste woordenstroom van *Warnung vor einer heiligen Nutte* en interpreteert men als een klacht over het menselijke uitbuitingssysteem: "Ich sage Ihnen, daß ich oft sterbensmüde bin, ohne am Menschlichen teilzuhaben." (Töteberg, 1990, p. 237).

Naast het herhalend opnemen van een slachtofferrol verdedigt Van der Kolk (1989) het optreden van dadergedrag, "harm to others" (p. 290), als behavioural re-enactment. De relatie tot anderen wordt gekenmerkt door agressiviteit en ondermijnend sociaal gedrag. Het gezichtspunt in *Warnung vor einer heiligen Nutte* is duidelijk gestructureerd rond Fassbinders autobiografische positie, gekenmerkt door zulke obsessieve tirannie. Bovenop deze autobiografische zelfreflectie zoekt Fassbinder naar identificatie. De identificatie schuilt reeds in de titel: de regisseur is een "heilige Nutte". Als een heilige bode uit de hemel arriveert de regisseur Jeff met een helikopter op de filmlocatie. De rol "Nutte" schuilt in het uitbuitingsproces waaraan de regisseur onderworpen is. De anderen beleven genot aan hun onderwerping, maar tegelijk mondt dat uit in haat. De masochistische onderwerping van zijn omgeving leidt tot verachting bij de regisseur en op zijn beurt tot een onbeheerst despotisch optreden. Ook in Fassbinders eigen rol van Sasha schuilt diezelfde agressiviteit en sadisme.

RICKY Ich will, daß du Spaß hast. Ich bin dabei doch ganz unwichtig. (Töteberg, 1990, p. 206)

KORBINIAN Ehrlich, du kannst mich behandeln wie du willst. Weil das, was du machst - künstlerisch, meine ich -, das hat Qualität.

JEFF Ach, leck mich doch am Arsch. (Töteberg, 1990, p. 226)

Als een waanzinnige heerst Jeff over de filmset. Fassbinder droeg niet zomaar een

film op aan Van Gogh en Artaud. In waanzin schuilt voor Fassbinder vaak een teken van hoop van verzet als al het andere gefaald heeft. Op een sadistische wijze oefent hij zijn macht uit. Jeff, alias Fassbinder, begrijpt als enige werkelijk dat de liefde kouder is dan de dood.

JEFF Du bist wirklich die brutalste und gemeinste Drecksau, die mir untergekommen ist. Du kleines mieses Spießerschwein.

RICKY What did he say?

HANNA Er hat gesagt, daß er dich lieb hat. (Töteberg, 1990, p. 231)

In Fassbinders andere autobiografische film, *Satansbraten*, onderscheiden we een geheel ander hoofdpersonage, Kranz de dichter. In een interview geeft Fassbinder ook toe dat bepaalde problemen die in *Warnung vor einer heiligen Nutte* nog de bovenhand voerden, in *Satansbraten* reeds als sneeuw voor de zon verdwenen zijn (Limmer & Rumler, 1980).

3.2.2 Flashbacks

Bij het posttraumatische geheugen is in tegenstelling tot het narratieve geheugen de chronologie ver zoek. Het narratieve geheugen kan daarentegen gecontroleerd worden. Men kan als het ware de eigen gebeurtenissen vanuit de derde persoon doodleuk vertellen (Caruth, 1995). Hoewel we enerzijds dit derde perspectief herkennen in Fassbinders zelfreflexieve en autobiografische film, stuiten we snel op fragmentatie en oncontroleerbaarheid van het geheugen.

Flashbacks zijn een uitdrukking van het posttraumatische stresssyndroom als een respons op een onthutsende gebeurtenis. Toen flashbacks aan het begin van de vorige eeuw hun intrede deden in de film, speelden ze geen rol in het veruitwendigen van een trauma. Later, na de eerste wereldoorlog en de opkomst van het modernisme, ontstonden de eerste experimenten met posttraumatische flashbacks (Hirsch, 2010). In een dergelijke posttraumatische narratie treden desoriënterende tijdsverschuivingen op.

De hele film *Warnung vor einer heiligen Nutte* vormt in principe één flashback. De extreme subjectiviteit van het vertelperspectief neemt echter nog een ander soort treffende tijdsverschuiving aan die voor de toeschouwer uiterst desoriënterend werkt. Fassbinder maakt immers talrijke verwijzingen naar zijn vroegere films die elk op hun beurt bijgedragen hebben tot de traumatische ervaringen

bij het collectief. Fragmentarisch en sporadisch ontvangt de kijker herinneringen en connotatieve codes aan het oeuvre van zijn antitheatertijd. Karl Scheydt bijvoorbeeld draagt in de film nog steeds het gangsterkostuum van in *Der amerikanische Soldat*. Kurt Raab zingt een kerkliedje dat hij ook in *Warum läuft Herr R. Amok* zong. De regisseur Jeff droomt van een reis naar een exotisch land als Peru. Vele andere hoofdpersonages van Fassbinders films koesterden diezelfde wens naar een exotisch toevluchtsoord (Thomsen, 1993). Dat liefde kouder is dan de dood is bovendien een besluit dat reeds de titel voor zijn vorige film leverde (*Liebe ist kälter als der Tod* uit 1969). Talrijke opvallende gelijkenissen vinden we ook terug in *Warnung vor einer heiligen Nutte* en *Katzelmacher*. De acteurs doen niets anders dan tooghangen en roddelen in kleine groepjes (Thomsen, 1993). Deze praatjes zijn in beide films in een of ander literair soort Duits (Mouren, 2002).

De meeste dialogen in de film nemen letterlijk de woordenwisseling bij de opnames van *Whity* over. Jeff uit bijvoorbeeld zijn wens naar een collectieve filmproductie: "Ich wollte in meinem Leben einmal einen Film ohne eigene Verantwortung machen" (Bae, 2005, p. 205). Ofschoon men ook deze letterlijke woordovername terugvindt en een narratief geheugen benadrukt, gaat in de bovenvermelde iconografische en muzikale ambigue flarden van flashbacks het eigen karakter van het posttraumatische geheugen schuil. Sterker nog, het brengt bij de kijker dat eigen karakter teweeg.

3.3 Filmsprache: Postdramatische esthetiek

Het narratieve geheugen maakt in onze analyse steeds meer plaats voor het posttraumatische geheugen met een a-presentatieve en postdramatische esthetiek. *Warnung vor einer heiligen Nutte* gebruikt realisme om het trauma tot bij de kijker te brengen, maar gaat verder dan dat. Een breuk met het realisme fungeert als middel om het posttraumatische bewustzijn te modelleren. We bekijken van naderbij waar *Warnung vor einer heiligen Nutte* het pad van het narratieve schema verlaat en de ongrijpbare aard van het trauma evoceert. Het falen op het taalniveau werd reeds duidelijk in de posttraumatische symptomen als behavioural re-enactments en flashbacks waarbij voornamelijk de laatste ook bij Fassbinder de klassieke dramatische esthetiek overstijgen.

De structurerende rol van de narratieve plot voldoet niet aan de non-representatie van het trauma. Andere elementen als klank en beeld genereren

autonoom betekenissen. De wijze van vertellen is nu van belang, naast de vertelinhoud, en is de uiting van een ongecontroleerd geheugen dat het verhaal op een alternatieve wijze tracht te representeren.

In de plotstructuur van *Warnung vor einer heiligen Nutte* hebben de verschillende individuen minder betrekking op een chronologische gebeurtenis. Aangezien elk afzonderlijk individu verwickeld is in uiteenlopende episodische situaties met elk hun verschillende vertelmodaliteit, wordt de kijker getuige van een leefwereld zonder objectieve waarheden (Bae, 2005). Concurrerende subjectiviteiten vieren hoogtij. Het ligt vrijwel in de lijn met Deleuze's verdediging om de realiteit als differentie te benaderen. Parallel met het verzuimen van een productielogica in *Patrio o Muerte*, bedient Fassbinder zich niet van een waterdichte vertellogica.

3.3.1 Doorbreking van de realiteit: hallucinaties

De klassieke dramatische esthetiek vormde de formatie van een illusie. Het trachtte een fictieve kosmos te construeren en een totale wereld te representeren (Lehmann, 1999/2006, p. 22). Postdramatische esthetiek schrijft nu de realiteit een rol toe als "co-player". Het doorbreken van de realiteit is meer dan louter een object van reflectie, het maakt essentieel deel uit van het theatrale design (Lehmann, 1999/2006, p. 100). Gemünden (1994) schreef over de invloed van Brecht op Fassbinder. Precies tot die invloed behoorde de onderbreking, maar niet de totale opheffing van de illusie. Op die wijze werd de puurheid en harmonie ontkend ten voordele van fragmentatie en betrokkenheid van de toeschouwer. Fassbinder benadrukte echter dat zijn "Verfremdung" niet intellectueel was, maar stilistisch (Töteberg, 1986, p. 41). De filmische ruimte en objectdimensies worden niet naturalistisch gebruikt. Ze verkrijgen eerder een abstract manteltje (Freybourg, 1993).

Het posttraumatische geheugen wordt gekarakteriseerd door relaties tussen zien en blindheid, herinneren en vergeten, realiteit en illusie (Hirsch, 2010). Men is geen meester over zijn traumatische herinneringen en (her)beleeft ze onvrijwillig in de vorm van repetitieve hallucinaties. In een trauma vindt de grootste confrontatie met de werkelijkheid plaats. Vervolgens heerst er de voortdurende vraag naar de realiteit: is dit de werkelijkheid of niet? De toeschouwer van *Warnung vor einer heiligen Nutte* wordt met hetzelfde werkelijkheidsprobleem als Fassbinder geconfronteerd. Voortdurend wordt het opbouwen van een realiteitsprincipe en illusie bij de kijker

doorbroken. De traumatische ervaring is ook voor Fassbinder nog niet verwerkt tot een verhaal over iets. Nee, hij evoceert herhaaldelijk het hallucinerende karakter van het onuitsprekelijke trauma. Ook de kijker wordt op een affectieve wijze getuige van een trauma: is dit nu werkelijk of niet? De diepere affectieve beleving van het trauma resulteert niet in een vertrouwde epistemologische houding.

De werkelijkheid vindt plaats in een hermetisch gesloten ruimte: een luxehotel in Almeria in Spanje. Zelden bevinden we ons buiten de omgeving van het hotel. Feitelijk verzamelen Fassbinder en zijn crew zich in het Italiaanse pittoreske kuststadje nabij Napels, Sorrento (Watson, 1996). Het bevreemdende effect op het bewustzijn en de vraag naar realiteit doet zich reeds snel voor wanneer de regisseur landt op het "Spaanse" Almeria met een helikopter met een Italiaans opschrift. De taal van de personages wisselt voortdurend tussen Spaans en Italiaans. Daarenboven doorbreken allerhande Italiaanse billboards, nummerplaten en straatnaambordjes het geloof in de verhaallijn.



Figuur 1. Helikopter Sorrento



Figuur 2. Italiaans billboard

De meeste filmmakers tonen respect voor de 180°-regel. Wanneer men deze wet hanteert, wil men de kijker niet storen en hem alles overzichtelijk presenteren (Houben & Holthof, 1999). Al wat de kijker aan beeldmateriaal voorgeschoteld krijgt, wordt opgebouwd rond een centrale as, een rechte lijn van links naar rechts. Fassbinder hanteert deze wet in *Warnung vor einer heiligen Nutte* echter niet als een absoluut principe en brengt de toeschouwer in verwarring over de realiteit. De hotelbalie waarin de meeste scènes zich afspelen, fungeert als een ruimte om met die regel te experimenteren en hem te doorbreken. De desoriëntatie van de kijker in deze centrale ruimte wordt op de top gedreven in één specifieke scène. Jeff legt zijn

cameraman - in werkelijkheid Fassbinders cameraman Michael Ballhaus - uit op welke wijze hij de twee moorden in *Patria o Muerte* morgen in scène wil brengen. Deze scène wordt in een zeer lange camerazwenking getoond en neemt de volledige ruimte (de hotelbalie) op. Hij wendt zich nu ook tot de off-screen ruimte. Met andere woorden volgt Fassbinder hen 360°. Een overzichtelijk en schematisch karakter van de realiteit gaat in deze scène bovendien ook gebukt onder de verwarrende werking van de offscreenstem:

JEFF Also, Mike, ich will eine unheimliche ruhige und lange Einstellung drehen. Ich will ganz langsam durch beide Räume fahren. Gerade weil hier zwei brutale Morde begangen werden, da muß unsere Haltung dazu eine völlig alternative sein. Denn wenn die Sachen so zack-zack passieren und du schnipselst da nachher so rum, dann kriegen die Leute doch nie ein Gefühl dafür, daß ein Mord eben... eben seine Zeit braucht, ja? (Töteberg, 1990, p. 209)

Fassbinder legt het stijlprincipe van zijn vroege oeuvre in de mond van Jeff (Bae, 2005). De nasynchronisatie versterkt de aanwezigheid van een kunstmatige offscreenstem. Hij ensceneert een zelfreflectie die echter bij de toeschouwer nogmaals het realiteitsbesef ondermijnt. Wat is nu werkelijk en wat niet?

Uiteindelijk draagt de daadwerkelijke opname van de moordsequens ook bij tot die desillusionering. In de vorm van een "making-of" komt ook het klapbordje in beeld: "269 - A- 5. J. Kosinsky - M. Ballhaus. Patria o muerte. antiteater - Atlantis". Mike was toch Jeffs cameraman? Ballhaus toch die van Fassbinder?



Figuur 3. Take *Patria o Muerte*

3.3.2 Visuele dramaturgie

In *Warnung vor einer heiligen Nutte* creëert Fassbinder ruimte voor het beeld als autonoom betekenisgenererend element. De dominante rol van de dramatische

logos en de taal komen niet tegemoet aan het onuitsprekelijke karakter van de traumatische ervaring. Het beeld ontwikkelt vrij zijn eigen logica, onafhankelijk van een hiërarchie, niet ondergeschikt aan de tekst. Het beeld, met zijn scenografie en positionering, schrijft op zijn eigen wijze een gedicht waarin het menselijke lichaam als een metafoer fungeert (Lehmann, 1999/2006).

De relatie tussen beeld, spanning en trauma wordt duidelijk in Fassbinders gebruik van tableaux. Het heilige hoertje verwijst naar de filmregisseur en het filmproces zelf. Jeff wordt net als Fassbinder slachtoffer van een uitbuitingssysteem. Eén van de laatste scènes toont dat uitmelken en dat parasitisme in een gestileerd tableaubbeeld. Sluipend verlaten de anderen, één voor één, hun leider terwijl hij een artikel over een moord leest.



Figuur 4. Jeff leest de krant (deel 1)



Figuur 5. Jeff leest de krant (deel 2)

Een sterke visuele dramaturgie komt aan bod in de uitdrukking van de prostituerende rol van het filmproces zelf. De crew luistert gehoorzaam naar zijn egocentrische regisseur. "Sie sind alle Marionetten in Fassbinders selbstreflexivem Metier." (Bae, 2005, p. 207). Verscheidene beelden, gefragmenteerd weergegeven in de film, spreken zonder woorden het afhankelijkheidskarakter van de personages uit. Deze tableaubebelden tonen de anderen als 'ratten van Hamelen'. Ze verdrinken weliswaar niet als gevolg van hun gehoorzaamheid, maar wenden zich wel tot alcohol en andere zelfdestructieve neigingen. De beginsequens in het hotel bijvoorbeeld toont het filmteam dat op zijn heilige redder wacht. Ondertussen maken de figuren ruzie, drinken cuba libres, hebben seks met elkaar en roddelen. Even later wordt hun marionettenkarakter gevisualiseerd in een tableaubbeeld waarin alle teamleden naar boven en naast elkaar liggen. Naast de taal en de tekst geeft Fassbinder in zijn

aandacht voor kadrering en decor het traumatische groepsproces weer. Het spel met de diepte maakt een duidelijke opdeling in de bestaande groep.



Figuur 6. Ratten van Hamelen op de trap



Figuur 7. Ratten van Hamelen op het terras

De spiegel speelt als symbolisch object een beslissende rol. Zijn voornaamste functie is het uitdrukken van ijdelheid en narcisme. In *Warnung vor einer heiligen Nutte* daarentegen staat deze functie niet op de eerste plaats.

De crew bereidt zich voor op het draaien van de eerste scènes van *Patria o Muerte*. De rekwisieten worden gezocht, het decor wordt opgebouwd, de acteurs en actrices worden gepoederd. Tegelijk krijgt de toeschouwer een ongemakkelijk gevoel door het voortdurende geschreeuw van Jeff. Wordt die scène nu eindelijk gedraaid? Bij het opbrengen van de make-up merkt de kijker echter een ongewoon gebruik van de spiegel op. Men richt zich niet tot de spiegel, maar kijkt in de andere richting: de filmset. In de weerkaatsing van de spiegel onderscheiden we evenzeer Jeff en zijn despotische gedrag.

Freud (1947/1983) analyseerde in *Das Unheimliche* het motief van de dubbelganger en zijn relatie tot het spiegelbeeld. Enerzijds schuilt in het spiegelbeeld een psychologische bevestiging van de subjectieve identiteit. De dubbelganger biedt een waarborg tegen de ondergang van het Ik. De voorstelling van de dubbelganger valt nu echter niet noodzakelijk samen met dat oernarcisme. Hij geeft nieuwe input en kan zich afzetten tegen het Ik aan de hand van introspectie en zelfkritiek. De dubbelganger incorporeert de Ik-bekritiserende instantie, maar evenzeer alle onderdrukte wilsbesluiten en Ik-strevingen die men niet kon doorzetten. De zelfkritische traumatische ervaring van Fassbinder kan naar mijn mening in het licht van dit Freudiaans begrip geïnterpreteerd worden. De dubbelganger splitst zich van

het Ik af en verandert in een *unheimliche* voorbode van de dood. Zo zou alles wat een geheim, wat in het verborgene had moeten blijven, toch te voorschijn treden. "De dubbelganger is een schrikbeeld geworden, zoals de goden na de ondergang van hun religie demonen worden." (Freud, 1947/1983, p. 177). In deze scène wordt die dubbelganger aan de hand van het spiegelbeeld geprojecteerd. De *unheimliche* dubbelganger van Fassbinders Ik kondigt zich in deze scène aan met behulp van het Freudiaanse spiegelbeeld. De film en het filmproces zijn voor Fassbinder een *Nutte* geworden en maakten niet alleen in hem al het angst- en huiveringwekkende wakker, maar ook bij de anderen. Ze maakten hen, na hun val, tot demonen. "Hochmut kommt vor dem Fall" is niet zomaar het eerste citaat in *Warnung vor einer heiligen Nutte*. Het spiegelbeeld toont expliciet Fassbinders confronterende dubbelganger met behulp van de spiegelwerking.



Figuur 8: Make-up zonder spiegel



Figuur 9: das Unheimliche

3.3.3 Montage

De verschillende verwijzingen naar zijn vorige films interpreteerden we reeds als een metafoor voor het triggeren van posttraumatische flashbacks. Deze signalen van het associatieve geheugen toonden zich conceptueel in connotatieve codes. De relatie tussen het heden en het verleden komt niet enkel tot uiting in realistische narratieve conventies, maar ook in de montage. De montage wil de uiteindelijke "tekst" van beelden construeren. Opnames worden sequensen, sequensen een volledige film. "Het is alsof we met woorden zinnen maken, en met die zinnen een tekst." (Houben & Holthof, 1999, p. 47). In de tekst van de montage lezen we ook de karakteristieken van het posttraumatische geheugen. Niet alleen beeld genereert betekenis. Door de opeenvolging van deze beelden wordt de kijker namelijk overspoeld door een zintuiglijke waarneming. Fassbinders traumatische ervaring

overstijgt de mededeelbaarheid in een overzichtelijk systeem. In de klassieke narratieve film wordt een te sterk contrast tussen shots vermeden. Het montageproces poogt zo onzichtbaar te blijven voor de kijker. Het dient volledig de narratieve continuïteit. Zo'n zachte continuïteit vinden we evenwel niet terug in *Warnung vor einer heiligen Nutte*. Fassbinder benut geen fade-outs, fade-ins, noch dissolves of wipes om de continuïteit van de sequensen te bepalen. Hij cut steeds. Het posttraumatische stress syndroom wordt gekenmerkt door de aanhoudende dialectiek van hypermnnesia en amnesia (Hirsch, 2010). Het uitsluitende gebruik van cuts na lange takes of snelle cuts na een close-up bewerkstelligt bij de kijker een zintuiglijke waarneming, namelijk het falen van de controle van het geheugen. De reconstructie van het verleden verloopt via abrupte overgangen tussen herinneringen. Tussen de verschillende herinneringen heerst een ongekend niets.

Fassbinder vervangt de klassieke overgangen door eenvoudige cuts. De temporele desoriëntatie van het slachtoffer kent op die wijze in de cinema zijn analogie met de wijze van monteren. Bovendien wordt de toeschouwer niet alleen geconfronteerd met snelle cuts, maar ook met de afwezigheid van redundantie en contextualisatie van bepaalde shots. Dat draagt evenzeer bij tot de ondermijning van de helderheid en gaat gepaard met desoriëntatie (Hirsch, 2010). Door onvoorspelbare en onduidelijke abrupte veranderingen in stijl, thematiek en tijd in de montage wordt de kijker getuige van de emotionele verwardheid en desoriëntatie die een traumatische gebeurtenis met zich mee brengt. Conform met Eisensteins theorie over discontinue montage construeert Fassbinder een montage met inhoudelijke, grafische en spatiale tegenstellingen: af en toe duiken plots beelden van een kussend koppel op. De ernst schakelt abrupt over op een lichtere toon. Vooral wanneer de tirannie van Jeff zijn hoogtepunt bereikt, met andere woorden Fassbinder zijn geduld verliest, vinden we regelmatig zulke discontinue beelden terug.

3.3.4 Muziek

De muziekkeuze in *Warnung vor einer heiligen Nutte* diende klaarblijkelijk een ander dan een markstrategisch doel. Een hypothetische ondergeschiktheid aan de tekst zou in schril contrast staan met de buitenproportionele kosten van muziekauteursrechten. Die liepen immers zo hoog op dat de film pas in juni 1992 in Duitsland in de zalen kwam (Watson, 1996).

Wanneer we naast het verhaal het artistieke potentieel onderzoeken en een decompositie van de perceptie doorvoeren, geeft de akoestische waarneming de grens aan van Fassbinders trauma. De sound doorbreekt menigmaal de illusie van de realiteit: in de prelude van de film horen we naast de anekdote over Goofy het draaigeluid van de camera. Het desillusionerende karakter van deze prelude wordt bekrachtigd door de onlogische functie van het verhaal in minimalistische stijl in de eigenlijke verhaallijn die daarna volgt. De prelude fungeert als een eilandje op zich.

Er heerst in *Warnung vor einer heiligen Nutte* ruimte voor klank als autonoom betekenisgenererend element. Het auditieve karakter van de film kent een onafhankelijke semiotiek. Boven het onmiddellijke niveau van de linguïstieke semiotiek treedt een onbegrijpelijke, vreemde taal van het geluid op. Het muzikale niveau ondersteunt niet langer illustratief het narratieve. Integendeel, de populaire liedjes uit de jaren 60 ondermijnen de illusie. Hun lichtheid wordt steeds ingeschakeld bij momenten met een hoge emotionele spanning. De uitzinnigheid en tirannie van Jeff kent een climax op het einde. De muziek daarentegen staat in schril contrast:

Im Vordergrund steht Jeff; er trinkt aus der Flasche. Musik: Ray Charles. Jeff ziemlich besoffen, schreit zur Musik im Sprechgesang immer wieder: "I'm going to Rome!" Er beschimpft Ricky, der ihm entsprechend antwortet: "Bloody motherfucking boy!", "Leck mich doch!" Spencer und Babs kommen, ein paar Schritte hinter ihnen Bill. Jeff gibt Babs unvermittelt eine Ohrfeige. (Töteberg, 1990, p. 233)

De titels van de sommige nummers verwijzen op een ironische wijze naar het falen van de collectieve theatergroep: *Mastersong* en *Sisters of Mercy* van Leonard Cohen en *I've Got Enough Heartache* van Spooky Tooth. De affectieve beleving van de akoestische ervaring bewerkstelligt bij de toeschouwer een verwarrend gevoel. Die confusie neemt toe wanneer in een scène de muziek dan ook de handeling verder gaat bepalen. Jeff begeeft zich naar de juke box en kiest voor een nieuw plaatje: *Sisters of Mercy* van Cohen. Het abrupte contrast met de handeling gaat over in het aanbrengen van een nieuwe passende onlogische handeling: een reactiespelletje. "Es handelt sich um ein Reaktionsspiel, bei dem man die Fingerspitzen aufeinanderlegt. Einer schlägt zu, und der andere muß versuchen, die Hand schnell wegzuziehen." (Töteberg, 1990, p. 211).

Fassbinder hanteert sporadisch zeegeluiden. De filmcrew bevindt zich immer in een kuststadje in de nabijheid van de zee. Het gebruik van zeegeluiden kan het illusionistische karakter van de film met andere woorden stimuleren. We merken echter een ander opzet. Fassbinders zeegeluiden ervaart men als zeer artificieel en zijn zelfs duidelijk hoorbaar in een gesloten hotelbar. Ze roepen als het ware de overactiviteit van een getraumatiseerde geest op. Hirsch (2010) bespreekt de zwarte en witte segmenten in *Night and Fog* als hypermnestisch: "we see to much" (p. 412). De zeegeluiden in *Warnung vor einer heiligen Nutte* fungeren als symptomen van het falende oncontroleerbare geheugen: *we hear to much*. Een traumatische ervaring verhoogt immers volgens Freud het herinneringsvermogen. Fassbinder houdt obsessief vast aan een akoestische herinnering bij zijn traumatische ervaring bij het opnemen van *Whity*.

Conclusie

"Fassbinders' Hell needs no capitalist, homosexuals, or even Nazis. Anyone will do. It is the human condition itself that revolts him. (Wigod, 1984, p. 99).

De autobiografische film *Warnung vor einer heiligen Nutte* bevestigt op een frappante wijze het bovenvermelde citaat. De menselijke aard veroorzaakt volgens Fassbinder de "Ausbeutbarkeit" van gevoelens. Voor velen kan zodoende de handeling van de film veralgemeend worden naar algemene groepsprocessen binnen het menselijke ras. Deze aangenomen collectiviteit vormt net datgene waar we in deze verhandeling afstand van nemen. We interesseerden ons voor Fassbinders uiteenzetting met een persoonlijke en traumatische ervaring. Zijn collectieve idealen, zijn ersatzfamilie, zijn toevluchtsoord en de film stellen hem teleur, maar in het bijzonder de confrontatie met zichzelf ervaart hij als een koude douche: een "wonde van de psyche". Het filmmedium pikt in op het emotionele en uiterst persoonlijke leven van de mens. De uiteenlopende manieren waarop dat gebeurt herkennen we enerzijds in het apocalyptische filmproces van *Whity* dat anderzijds een kanalisatie van die ingrijpende ervaringen in *Warnung vor einer heiligen Nutte* heeft bewerkstelligd. Een eerste vluchtige analyse van het ontstaan van de film zou al snel een valkuil kunnen betekenen en de hang naar een klassieke dramatische structuur en esthetiek bevestigen. We toonden echter aan dat het trauma een onuitsprekelijkheid met zich meebrengt. Het non-representatieve geheugen draagt de sporen van zulke onthutsende herinneringen. Na de analyse van Fassbinders autobiografische elementen en een positionering van de film, extraheerden we een postdramatische esthetiek die het trauma voelbaar maakt. Transparantie, oriëntatie en logica verliezen hun dominante positie ten voordele van andere autonome betekenisgenererende elementen die deel uitmaken van een onoverzichtelijk systeem.

De film en de filmregisseur ervoer Fassbinder op het einde van zijn antitheaterperiode als een *Nutte*. Dát wou hij veranderen. Films bleef hij maken, dus richtte hij zich op het veranderen van zijn werkwijze bij het maken van die films. Na *Warnung vor einer heiligen Nutte* treedt een breekpunt op in het oeuvre van Fassbinder. In de film wordt het non-representatieve zodanig gekanaliseerd via beeld, muziek en montage dat het voor Fassbinder uitgesproken was. Hij kon als het ware zijn angsten overwinnen zodat een nieuwe productiviteit en levensoeuvre zich kon aankondigen.

Het zijn ook de daarop volgende films die uiteindelijk het grote publiek bereikt hebben.

Und nur wer wirklich mit sich identisch ist, braucht keine Angst mehr vor der Angst zu haben. Und nur wer keine Angst hat, kann wertfrei lieben; das äußerste Ziel aller menschlichen Anstrengung: sein Leben leben!
(Fassbinder in Chappuzeau, 2005, p. 11)

