



R.W.Fassbinder, Ulrich Lommel og den erigerede revolver i *Kærlighed er koldere end døden*.

Det kolde jern

Homoseksualiteten i Fassbinders film

af *Christian Braad Thomsen*

Ingen filmkunstner har beskæftiget sig så intenst med homoseksuelle som Rainer Werner Fassbinder, men alligevel hævder han - og med en vis ret - at hans film egentlig ikke handler om homoseksualitet. Ifølge Fassbinder handler de om afhængighed og tilpasning samt om den udbytning af følelserne, der følger med afhængigheden. Homoseksualiteten bruger han

som en katalysator, der tillader os med større klarhed at se de mekanismer, som også fungerer i den heteroseksuelle verden.

På den måde er homoseksualiteten det samme for Fassbinder som neurosen for Freud og forbrydelsen for Hitchcock, nemlig en lup, gennem hvilken han tydeligere kan iagttage, hvordan også de "nor-



Filmhistoriens trætteste afklædningsscene: Harry Bär og Ingrid Caven i *Götter der Pest*.

male” fungerer. Hans egen homoseksualitet placerede ham uden for den samfundsmæssige normalitet, men i sine film forsøger han samtidig at vise, at de homoseksuelle relationer er baseret på mekanismer, der egentlig kun er en forstørrelse af denne normalitet - og ikke et alternativ til den, sådan som militante bøsser og lesbiske jo ellers mente i 70'erne. I denne bestræbelse formår han med en særegen blanding af indfølelse og distance-ironi at udnytte den let pædagogiske firkantethed, som man kunne fristes til at kalde en del af den tyske nationalkarakter, hvis ikke det var, fordi vi jo også alle har del i den. Eller som en god veninde en gang sagde: “Altså, vi tyskere, vi er jo egentlig som alle I andre, vi er det bare tydeligere!”

binders mange film handler eksplicit om følelser mellem homoseksuelle - egentlig er det vel kun *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972, *Petra von Kants bitre tårer*), *Faustrecht der Freiheit* (1975, *Frihedens knytnæve*), *Satansbraten* (1976, *Satans yngel*), *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978, *I et år med 13 måneder*) og *Querelle* (1982, *Querelle*). Men alligevel har hele hans stærkt varierede produktion en mere eller mindre ubestemmelig atmosfære, som om verden er anskuet gennem et homoseksuelt filter. Det kommer til udtryk i den uhyre æstetisk bevidste scenografi, den raffinerede brug af spejlvirkninger, den let manierede spillestil og i brugen af symboler. Nogle få karakteristiske eksempler skal anføres:

Fassbinders debutfilm *Liebe ist kälter als der Tod* (1969, *Kærlighed er koldere end døden*) indeholder en scene, hvor alfonsen

Franz er på flugt fra politiet og skjuler sig hos sin kæreste, luderen Joanna. Da hans ven Bruno ringer på, gemmer Franz sig bag døren, holder Bruno op med sin revolver og befamler ham for at tjekke, om han bærer våben. Billedet af Franz, der "tager" Bruno bagfra med den opadvendte "erigerede" revolver i hånden har klare homoseksuelle undertoner. Vi behøver ikke at have læst Freud for at forstå scenen, som jo egentlig er en visualisering af den dagligdags vending "at have jern på." På manuskriptplanet hed filmen iøvrigt *Kalter Stahl*.

Siden lægger Bruno an på Joanna, mens Franz ser til. Bruno knapper hendes bluse op og tager hende på brysterne, og Joanna lader som ingenting. Derefter kysser han hende på halsen, men åbenbart på en så kejtet måde, at Joanna kommer til at le. Omgående holder han op, og der opstår en pinlig tavshed. Så stikker Franz pludselig Joanna et par på skrinet. Umiddelbart må vi tro, det sker i jalousi over, at hun lod Bruno befamle sig, men det forholder sig omvendt. Franz begrundet lakonisk lussingerne: "Fordi du lo ad Bruno, og Bruno er min ven."

Den undertrykte ømhed mellem de to mænd får et voldeligt udtryk, hvilket jo også er i pagt med revolveren som penis-symbol. Det er et fuldstændig gennemgående tema i Fassbinders univers, at kærlige følelser, der er frataget deres direkte udtryk, transformeres til vold.

Fassbinders næste gangsterfilm, *Götter der Pest* (1969, *Pestens guder*), indeholder også en scene med homoseksuelle overtoner: Franz er kommet ud af fængslet og flytter ind hos Magdalena, og mellem de to udspiller sig nu filmhistoriens mest lidenskabsløse og resignerede kærligheds-scene: møjsommeligt og uden ringeste indsats fra hans side må hun trække tøjlet

af ham. Han lader det ske, når det nu ikke kan være anderledes, men først da han møder en gammel ven, udveksles mellem de to mænd et favntag, der rummer den lidenskab og livsglæde, som vi normalt forbinder med mødet mellem mand og kvinde. Dette favntag varieres i *Händler der vier Jahreszeiten* (1971, *Frugthandlerens fire årstider*), hvor den lille frugthandler mishandles af kvinderne i sit liv, men lever kendeligt op, da han møder sin ungdomsven fra fremmedlegionen. Også dette møde bekræftes i et favntag, der er en del mere lidenskabeligt end favntaget mellem mand og kvinde hos Fassbinder.

Hovedværket blandt Fassbinders gangsterfilm er *Der amerikanische Soldat* (1970, *Den amerikanske soldat*), hvor alle drabene konsekvent er symbolske samlejer med revolveren som penisstatning og kuglerne som den dræbende sæd. Først i filmens slutbillede celebreres et favntag mellem to mænd: den amerikanske soldat, der er hjemvendt fra Vietnam-krigen, skydes ned af politiet, hvorefter hans bror fortvivlet kaster sig over liget og knuger det ind til sig i en desperat, incestuøs omfavelse, der fastholdes i en tre minutter lang slow motion-indstilling til filmens slutsang: "So much tenderness is in my head./So much loneliness is in my bed."

Når den hjemvendte og yderst professionelle soldat skydes ned, skyldes det, at han et øjeblik kommer til at give efter for sine følelser, hvorved han bliver sårbar: han vender sig om, da hans mor råber hans navn. Det er intet tilfælde, at den kvinde, der gør ham sårbar, netop er moderen.

Soldaten har i lighed med så mange senere Fassbinder-personer et mærkeligt betændt og uafklaret forhold til sin mor. Da han vender hjem fra krigen og genser hende, forsøger han at kysse hende, men

hun afviser ham. Dette uforløste moderforhold, der altid kun lige antydes og aldrig uddybes hos Fassbinder, synes at være arnestedet for så mange af hans hovedpersoners latente og ofte uerkendte homoseksualitet.

Barndommen. I disse relationer afspejles Fassbinders eget komplicerede moderforhold. Han var seks år, da faderen forlod hjemmet, - og var i lange perioder af barndommen helt overladt til sig selv, når moderen var på sanatorium på grund af krigsskader. Og skal man prøve at forstå den ekstreme selvtillid og maniske skaberkraft, der gjorde, at han 1967-82 kunne skabe 60 film for biografer og tv, 30 teaterforestillinger, 4 radiospil og 2 kortfilm samt selv spille hovedrollen i en lang række af disse produktioner, kommer man ikke uden om barndommens særlige spændingsfelt. Hans produktionsgalskab er fuldstændig uhørt i filmhistorien og af en art, der unddrager sig forklaringer. Han forstod heller ikke selv dette afsindige produktionsbehov, men når man spurgte ham, svarede han altid, at det selvfølgelig måtte have noget med hans barndom at gøre. Hans opvækst foregik da også i et ekstremt spændingsfelt mellem to modsat rettede poler:

Når faderen forlod hjemmet midt under den ødipale konflikt med sin 6-årige søn, betyder det, at Rainer må have oplevet sig som sejrherre i denne konflikt. Et stykke af den infantile almagtsfølelse har overlevet i hans ubevidste, han erfarer, at verden fortsat er underkastet hans vilje og forestillingsevne, sådan som det mange år senere kom til at lyde med den Schopenhauer-titel, der er terroristernes slogan i *Die dritte Generation* (1979, *Den tredje generation*): "Die Welt als Wille und Vorstellung."

Men selv om Rainer i en vis forstand blev sejrherre i den ødipale konflikt, høstede han ikke sejrens frugter: moderen kunne ikke forvalte sin rolle som autoritetsfigur, og som kærlighedspartner forblev hun lige fjern og utilnærmelig. Under de lange samtaler, jeg havde med hende efter Fassbinders død, vendte hun ofte tilbage til, at hun efter krigen og skilsmissen var så knust, at hun slet ikke kunne formidle nogen kærlighed til sin søn. Hun havde været nazist og troede på Hitler helt frem til krigssammenbruddet, som for hende også betød et personligt sammenbrud. I dette sammenbrud blev Rainer født.

I en film med den programmatisk titel *Ich will doch nur, daß ihr mich liebt* (1976, *Jeg vil jo kun, at I elsker mig*) om en murer, der går grassat i arbejdsgalskab, har Fassbinder så enkelt som muligt fremstillet rødderne til sit eget Ødipus-kompleks i et flashback til murerens barndom. Han kommer som 5-årig hjem med en stor buket blomster i favnen, som han glædestrålende giver til sin mor for på den måde at bede om hendes kærlighed. Men da moderen finder ud af, at drengen har stjålet blomsterne i naboens have, kommanderer hun ham til at trække bukserne ned og lægge sig på maven over en stol, hvorpå hun tæver ham i enden med en tøjbjøle. Under afstraffelsen forlader faderen stuen, fordi han føler, at dette er galt - og det gør moderen yderligere ophidset: hun fortsætter med at slå, til hun i sit raseri taber bøjlens. En enkel kærligheds-gestus besvares med brutal vold: kærlighed er koldere end døden.

Fassbinder levede alene, fra han var 7 til 9 år - ganske vist med logerende i lejligheden, men uden hverken en mor eller en far. Det betød, at han kunne indrette sit liv, som han ville - f.eks. kunne han selv



Margit Carstensen og Hannah Schygulla i *Petra von Kants bitre tårer*.

beslutte, om han ville i skolen eller i biografen. Denne ekstreme frihed var naturligvis uadskillelig fra en ekstrem forladthed, sådan som det formuleres i Kris Kristoffersons smukke country-sang: "Freedom's just another word for nothing left to lose". I Janis Joplin's version bruger Fassbinder disse linier i både *Berlin Alexanderplatz* (1980, *Berlin Alexanderplatz*) og *Theater in Trance* (1981, *Teater i trance*).

Når faderen ikke var til stede, blev det nu moderen, han identificerede sig med - og dermed også med moderens seksuelle driftsretning mod sit eget køn, hvilket er den klassiske Freud'ske forklaring på homoseksualitetens udvikling. Da Fass-

binder begyndte at lave teater, opsøgte han sin far i Köln for at vise ham nogle af de anmeldelser, han havde fået. Men det interesserede ikke faderen. Siden fortalte skuespilleren Margit Carstensen mig, at når Fassbinder havde premiere på en film, var han egentlig ligeglad med, hvad alle mente, både kritikere og publikum og skuespillere og filmhold. Det eneste, han hviskede til dem, der havde hans fortrolighed, var: "Åh, bare min far går ind og ser den."

Som mureren i *Jeg vil jo kun, at I elsker mig* byggede huse for at få sine nærmestes kærlighed, lavede Fassbinder film og teater i et amokløb, der kun skaffede ham en

form for kærlighed, han ikke var interesseret i (for som The Beatles synger: "Money can't buy me love"), og som til slut kostede ham livet. En af hans nærmeste medarbejdere, skuespilleren og instruktørassistenten Harry Bär, havde naturligvis ikke uret, da han ved Fassbinders død som 37-årig sagde: "Han døde af en overdosis arbejde."

Petra von Kants bitre tårer. *Petra von Kants bitre tårer* (1972) er den første Fassbinder-film, som eksPLICIT handler om et homoseksuelt forhold: den selvstændige modeskaber Petra er brudt ud af et ægteskab, hun beskriver som undertrykkende, og forelsker sig snart i Karin, som hun indleder både et arbejdsmæssigt og et privat forhold til. Over for Karin gentager Petra imidlertid de samme undertrykkelsesmekanismer, som hendes mand praktiserede over for hende - og snart vender Karin da tilbage til den mand, hun forlod for Petras skyld. Petra lades alene tilbage med sin umælende tjener Marlene, som hun hele tiden har boet og arbejdet sammen med i et platonisk forhold.

Rødstrømpebevægelsen og specielt lesbiske kvinder var rasende på filmen ved dens fremkomst. Når man levede som lesbisk, havde man i selve sin seksuelle urgrund gjort op med mandschauvinismen og ville derfor ikke finde sig i Fassbinders beskrivelse af, hvordan nissen flytter med. Blandt dem, der gik voldsomt i rette med Fassbinder, var den tyske bøsseinstruktør Rosa von Praunheim, der trods sine middelmådige film dog har skabt sig et vist ry med sine romantiske forestillinger om, at den homoseksuelle livsform skulle være mindre undertrykkende end den heteroseksuelle.

Fassbinders kritikere beskyldte ham for defaitisme og sortsyn og begreb ikke, at

hans holdning er udtryk for det modsatte. Den er baseret på en dyb tillid til, at folk først kan kæmpe for deres frigørelse, når de bliver klar over det fundamentale i undertrykkelsens fysiognomi, nemlig at den ikke blot kommer fra udlevede samfunds- og familienormer, men desuden er blevet internaliseret, dvs. er en del af det ubevidste værdisæt - selv hos dem, der mener, de har gjort op med undertrykkelsen.

Denne djævelske mekanisme tydeliggør Fassbinder i den både enkle og raffinerede måde, han filmer filmens første lange dialogscene på:

Petra von Kant opsøges en morgen af sin højborgerlige veninde Sidonie von Grasenabb, der er forfærdet over, at Petra har forladt sin mand. Petra har vores sympati, når hun fortæller, hvordan hun har valgt at bryde med det herskende kønsrollemønstre og drømmer om samlivsformer, hvor mennesker kan være frie og selvstændige. Hun repræsenterer de tidlige 70'eres kærlighedsutopi. Sidonie ser derimod ingen grund til at lave om på tingene, når man på traditionel kvindevise kan vikle manden om sin lillefinger og få sin vilje netop ved at lade, som om det er ham, der bestemmer. Det afviser Petra som taskenspillertricks, og vi holder med hende - men er samtidig ikke helt trygge, når hun kaster sig ud i et rasende opgør med ikke blot manden som undertrykker, men som kønsvæsen.

Modsigelsen fastholdes i en kameraindstilling, der begynder på Petras ansigt i spejlet, mens hun sminker sig - hvorefter Fassbinder zoomer ind og fastholder både spejlbilledet og den "virkelige" Petra. Spejlvirkningen er det konkrete udtryk for Petras dobbelthed, for hendes spaltning mellem et borgerligt livsmønster, der har formet hende, og en ny måde at leve på,

som hun forsøger at forme. Den langt udspundne sminkeproces bliver et billede på Petras splittelse. Mens hun taler om friheden, spærrer hun sig inde bag en maske, og mens hun taler om nødvendigheden af at gøre op med samfundets rollemønstre, forvandler hun sig til en sminket påklædningsdukke. Scenen sammenfatter i et enkelt visuelt symbol en spænding, som er fundamental i Fassbinders produktion, nemlig mellem, hvad hans personer siger, og hvad de gør - og i dybere forstand spændingen mellem en spaltning, som er neurotisk, og en dobbeltheden, som er helende.

Det er også på grund af Petra von Kants konflikt mellem, hvad hun siger, og hvad hun gør, at hun har fået sit efternavn. Filosofen Immanuel Kant var - ifølge Bo Tao Michaelis i Politiken 15. juni 2002 - ophavsmand til begrebet "politisk korrekthed" forstået som selvgod og rethaverisk moralisme af en art, som florerede blandt Fassbinders 70'er-kritikere.

De, der kritiserede filmen for at være defaultistisk, havde ikke blik for, at den faktisk rummer det mest overraskende og positive øjeblik i hele Fassbinders produktion. Efter Petras totaludladning af aggressioner og efterfølgende sammenbrud over, at hendes højborgerlige mor bliver lettere chokeret over at opdage, at Petra er blevet lesbisk, mødes mor og datter pludselig et kort øjeblik:

Moderen: Man må have mod til at tro. Alle har brug for en eller anden slags trøst, Petra. Og alle er ensomme uden Gud.

Petra: Nej, mor, det er ingen trøst. Man må lære at elske uden at kræve.

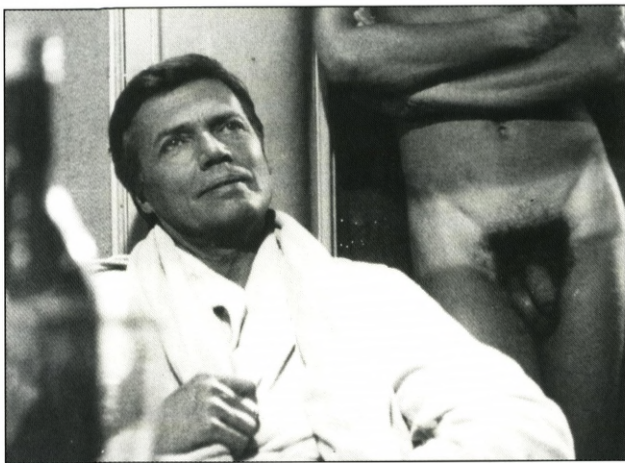
Moderen: Jamen, det er jo det samme, Petra, tro mig.

Dette enkle replikskifte er måske det mest

fortrøstningsfulde i hele Fassbinders produktion. I denne enerverende og opslidende film, hvor mennesker har talt og talt uden nogensinde at nå frem til hinanden, og hvor Petra et øjeblik tidligere har slynget moderen i hovedet, at hun er en snylter og luder, der finder de i et uventet øjeblik alligevel hinanden. Pludselig oplever de, at de fra hvert sit verdenshjørne og i hver sit sprog dog taler om det samme, nemlig om en kærlighed, der er fuldstændig blottet for forventninger og krav.

Fassbinder har aldrig lagt skjul på, at *Petra von Kants bitre tårer* i sin beskrivelse af et homoseksuelt gennembrud og sammenbrud, er selvbiografisk. Den er inspireret af hans kærlighedshedsforhold til den bayerske neger Günther Kaufmann, som han forelskede sig i og gav filmroller, men som til slut vendte tilbage til sin kone. Filmens kryptiske tilegnelse, "Til den, der her blev Marlene", hentyder til Fassbinders nære ven og huskomponist Peer Raben. Men derudover er filmen modelleret efter Joseph Mankiewicz' Hollywood-mesterværk *All About Eve* (1950), hvilket Fassbinder markerer ved i første scene at lade Petra diktere et brev til sin husvært Joseph Mankiewicz, hvor hun beder om udsættelse med den gæld, hun har oparbejdet til ham.

Frihedens knytnæve. *Frihedens knytnæve* var for mange bøsser, hvad *Petra von Kants bitre tårer* var for mange lesbiske i 70'erne, en hadefilm, der ikke fremstiller homoseksuelle som ideelle Hollywoodfigurer, men som svage og fejlbarlige mennesker som os alle. De to film er skabt over samme handlingsmønstre: en intellektuel homoseksuel forelsker sig i en proletar i fascination over den forskel, som den intellektuelle samtidig forsøger at udligne ved at udsætte proletaren for en



Karl-Heinz Böhm i *Frihedens knytnæve*.

ydmygende opdragelsesproces. Dette er - som Fassbinder ikke mindst viser i et af sine hovedværker *Martha* (1973, *Martha*) - en mekanisme, der trives lige så godt i hetero- som i homoseksuelle forhold: vi drages af forskelligheden, men så snart vi har fået den elskede med hjem ved bord og i seng, begynder en ensretning, som tager livet af den forskellighed, der jo holder kærligheden i gang. Det er ikke mindst denne opdragelsesproces, der gør kærligheden koldere end døden.

Når Eugen fascineres af Franz i *Frihedens knytnæve*, skyldes det dog også, at denne netop har vundet en million i Lotto, og at Eugen godt kunne bruge disse penge til sin skrantende familievirksomhed. Den udbytning af følelserne, som i *Petra von Kants bitre tårer* fortrinsvis er seksuel, antager i *Frihedens knytnæve* en yderst materiel karakter.

Da Fassbinder viste filmen på Cannes-festivalen 1975, sagde han i et interview med dansk tv:

Det er sikkert den første film, hvor der medvir-

ker homoseksuelle, uden at homoseksualiteten er gjort til et problem. Altid i film, teater eller romaner, når homoseksuelle optræder, så er problemet selve homoseksualiteten, eller også er den der som et komisk nummer. Men her vises homoseksualiteten som noget helt normalt, og selve problemet er et andet, nemlig en kærlighedshistorie, hvor den ene udnytter den andens kærlighed. Og det er egentlig den historie, jeg altid fortæller.

Denne pointe overså Rosa von Praunheim, da han afviste filmen som "noget selvmedlidende pis, der tilfældigvis foregår blandt bøsser." At filmen "tilfældigvis" foregår i et homoseksuelt miljø, er jo netop Fassbinders måde at afdramatisere og normalisere dette miljø på: enhver sandt emancipatorisk film må tage homoseksualiteten som en selvfølge og interessere sig for det almentmenneskelige i de problemer, den skildrer - for på den måde at være med til at trække homoseksuelle ud af deres marginalisering.

At filmen dertil skulle være særligt selvmedlidende er udtryk for en fortolkningsmæssig kortslutning hos Praunheim. Man kan til nød mene, at der er selvmedlidende træk hos Franz, men en film bliver ikke nødvendigvis selvmedlidende af, at dens hovedperson er det. Trods sin dybe kærlighed til det Hollywood-melodrama, som Fassbinders produktion 1971-73 knytter sig til, er der den afgørende forskel, at hvor Douglas Sirk, Howard Hawks og andre af hans Hollywood-favoritter arbejdede med forbilleder, arbejder Fassbinder med modbilleder. Hvor Hollywood-filmene er baseret på publikums identificering med hovedpersonen, så arbejder Fassbinder oftere med hovedpersonen som et negativt eksempel, også når han selv spiller ham, som han gør i *Frihedens knytnæve*. Praunheim falder i samme grøft som så mange andre kritikere, der naivt troede, at Fassbinder er identisk med

Franz. Det er han ikke. Fassbinder var i sine kærlighedsforhold normalt "opdrageren", altså i det her tilfælde beslægtet med Eugen som tidligere med Petra. Når han i stedet vælger at spille Franz, er det naturligvis for med et karakteristisk dobbeltblik at solidarisere sig med ofrene for sin egen "opdragelse".

En filmkunst, der som Fassbinders er ude i et emancipatorisk ærinde, må nødvendigvis arbejde imod identificering ud fra den betragtning, at skal man hele tiden identificere sig med andre, finder man ikke sig selv. Det er en problemstilling, som er højaktuel i en tid, hvor modeordet i debatten om unges socialisering er "rollemodel". Det anses uden videre for noget positivt, at unge har rollemodeller, skønt selve ordet jo står og blinker som et advarselssignal: at modellere et menneske ind i en rolle er unægtelig at lægge ham eller hende svære hindringer på vejen mod at finde sig selv. Det er tilsyneladende også hensigten.

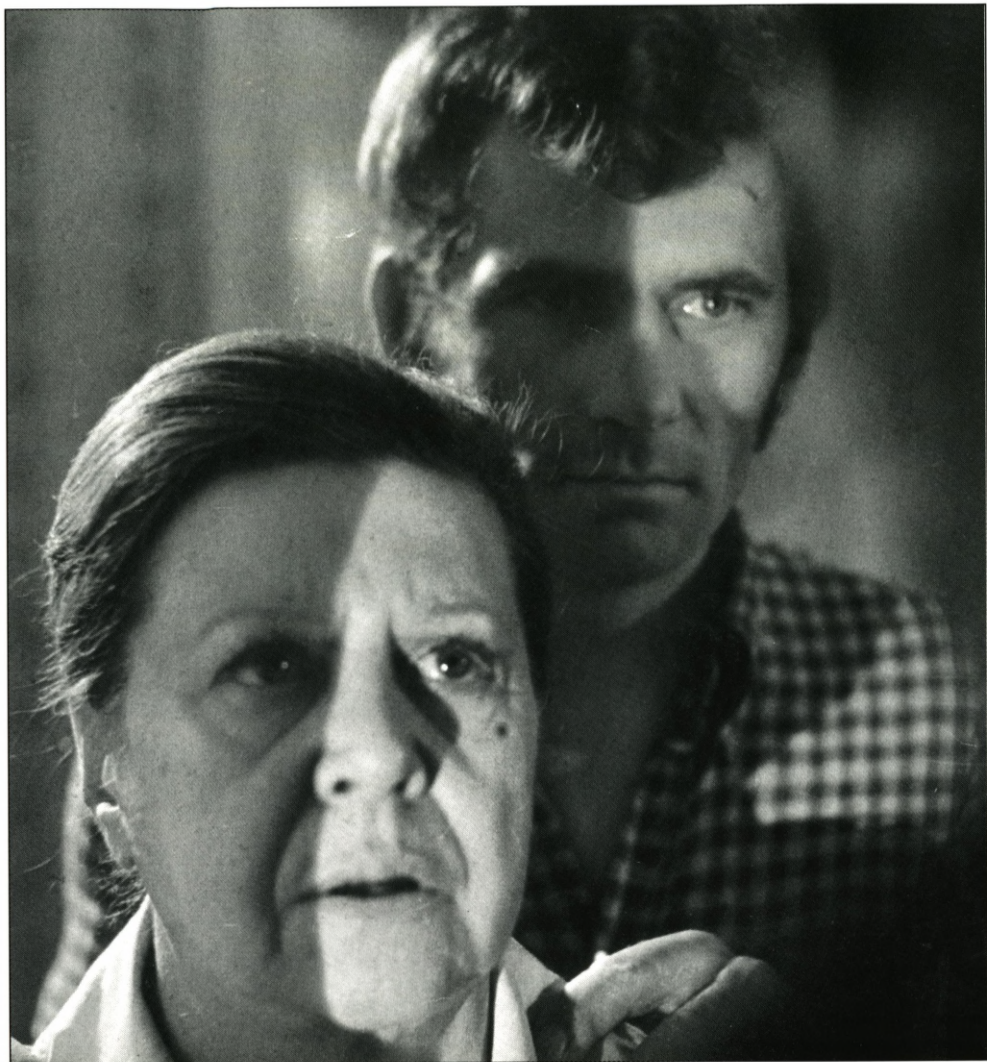
Fassbinders samlede værk drager grundlæggende den personlighed i tvivl, der er opstået gennem en identificeringsproces, hvadenten den nu er hetero- eller homoseksuel. Den lille dreng har "normalt" moderen som kærlighedsobjekt og identificerer sig til gengæld med den faderfigur, der i den ødipale periode blokerer for drengens ømme forbindelse til moderen. Den heteroseksuelle identitet fødes således med det problem, at den er opstået ved, at drengen identificerer sig med sin første erotiske undertrykker. Den homoseksuelle mand vil derimod snarere have haft moderen som både kærligheds- og autoritetsfigur, dvs. som den, der på samme tid vækker hans seksuelle lyster og tabuiserer dem. Dermed bliver han stedt i det dilemma, at han identificerer sig med sit kærlighedsobjekt på grund af dets uop-

nåelighed i stedet for at identificere sig med et menneske, der dog kan opnå objektet - et dilemma, som sidenhen ofte fører til et narcissistisk farvet objektvalg: hans identificering med moderen fører til, at han søger en kæreste i sit eget billede.

Kærlighed og identificering er modsætninger i den forstand, at får man ikke det menneskes kærlighed, som man elsker, kan man i stedet identificere sig med den pågældende for på den måde at indoptage ham eller hende i krop og psyke. Det mest skræmmende filmiske eksempel herpå er Norman Bates i Hitchcocks *Psycho*, som Fassbinder henviser til i *Kærlighed er koldere end døden*. Norman identificerer sig så voldsomt med sin døde mor, at hans homoseksualitet kun er et uerkendt overgangsfænomen: til sidst forvandles han til hende og ender som hjælpeløst psykotisk.

Fassbinder skildrer ofte den dominerende moderskikkelse som ukærlig, kold og afvisende, f.eks. i *Den amerikanske soldat*, *Frugthandlerens fire årstider* og *Fontane Effi Briest* (1974, *Effi Briest*). Hovedpersonerne er nødstedt i spændingen mellem den kærlighed, de ikke opnår hos moderen, og den moderidentificering, der berøver dem deres identitet og fører til deres død. Fassbinders grundigste og mest kritiske analyse af moderrollen findes i *Effi Briest*, hvor han som et særligt diabolsk raffinement lader sin egen mor spille denne rolle.

I et år med 13 måneder. Netop identitetstab er det fatale tema i *I et år med 13 måneder* (1978), som er Fassbinders smertelige reaktion på sin kæreste Armin Meyers selvmord. Armin kom ind i hans liv med *Frihedens knytnæve*, som han dedikerede "Til Armin og alle andre" - og han spiller bl.a. sønnen i *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (1975, *Mutter Küsters himmel*-



Brigitte Mira og Fassbinders store kærlighed Armin Meyer i *Mutter Küsters himmelfart*.

fart), trækkerdreng med erigeret penis i *Satans yngel* (1976) og Fassbinders partner i *Deutschland im Herbst* (1977, *Tyskland i efteråret*). Armin var formentlig den største kærlighed i Fassbinders fortumlede erotiske liv, og han begik selvmord i 1978 under en krise i deres forhold. Fassbinder reagerede med at lave sin mest fortvivlede film *I et år med 13 måneder* - som Rosa von Praunheim foragteligt kaldte et udslag af "selvmedlidende og sentimental maso-

chisme". Praunheim forveksler dyb personlig smerte med selvmedlidenhed, og han tror, at den nødvendige konfrontation med lidelsen er identisk med masochisme.

Fassbinders viden om disse sjælelige dybder er baseret på både en personlig gennemlevelse og på en snusfornuftig tilegnelse af Freuds teorier, sådan som han formulerede det i en samtale, jeg havde med ham i 1977:

Når et menneske kommer til verden, bliver det først slet ikke taget alvorligt som menneske, fordi det selvfølgelig også er svært for en voksen at tage sådan en lille ting alvorligt, som tilsyneladende slet ikke er noget rigtigt menneske endnu. Forældrefigurerne bliver derfor til en slags overfigurer for barnet, og det betyder, at det på den ene side anerkender forældrene som overfigurer og derfor livet igennem accepterer, at der findes overfigurer, samtidig med at det må forsøge at destruere disse overfigurer for overhovedet selv at kunne træde i eksistens. Altså udvikler barnet på samme tid et behov for disse overfigurer og et behov for at destruere dem, hvilket vil sige, at det bliver masochistisk og sadistisk på samme tid.

I et år med 13 måneder er ikke en strengt biografisk skildring af Armins liv og død, men stærkt påvirket af hans skæbne. Den handler om de sidste fem dage i Elvira Weissaupts liv. Hun hed tidligere Erwin, men da Erwin forelskede sig i en boligspekulant, som henkastet sukkede, at hvis han dog blot havde været en pige, tog Erwin sin elskede på ordet og gennemgik en kønsoperation i Casablanca - med det resultat, at Erwin nu mistede sin identitet som mand, uden at Elvira får en tilsvarende som kvinde. Erwins forsøg på at udvide sin identitet sker ved, at han i tilpasningens navn vælger sin egen kastration. Psykoanalytisk sker der en tilbageskrivning til den ødipale kamp, som opgives til fordel for en masochistisk underkastelse så konsekvent, at den kun kan føre mod døden. I stedet for det dobbelte menneske bliver resultatet af Erwins bestræbelser et intetkønsvæsen.

Filmen handler om det umulige i at fortsætte livet på disse vilkår, men også om, at døden ikke er andet end et sidste desperat skrig efter et andet liv. Den sætter spørgsmålstejn ved et liv, der kun kan bekræftes ved, at man forlader det, men også ved en død, som er den eneste muli-

ge måde at videreføre livet på.

Querelle. Det er en hyppig fordom, at jo mere der tales i en film, jo mindre "filmisk" formodes den at være. Men også på dette punkt rummer Fassbinders produktion en både udfordrende og helende dobbelthed. Han så det som en kunstnerisk forpligtelse også at filme sprog, og det tyske sprog har sjældent lydt så smukt som hos Fassbinder. Han har med sine film over tre litterære klassikere skabt dybt originale værker, der er fuldt på højde med forlæggene, nemlig *Effi Briest* (1974) efter Theodor Fontane, *Bolwieser* (1977, *Bolwieser*) efter Oskar Maria Graf og *Berlin Alexanderplatz* (1980) efter Alfred Döblin.

Men Fassbinder var på udebane, når han skulle filme romaner hentet fra et andet sprogunivers end hans eget. Under optagelserne til *Satans yngel* (1975) blev han usikker på sine ideer og søgte fornyet inspiration i Henry de Montherlants roman *De søde piger*, hvilket ikke lykkedes særlig godt; hans engelske film *Despair - eine Reise ins Licht* (1977, *Despair*) baseret på Vladimir Nabokovs roman er en ambitiøs fejltagelse, og det samme gælder hans sidste film *Querelle* (1982) efter Jean Genets roman, som ligeledes er indspillet på engelsk. Lige så sensitivt Fassbinders forhold var til det tyske sprog, lige så usikker blev han, når han var på sproglig udebane.

Skønt *Querelle* ikke blot i sit eksplicitte handlingsforløb, men også i sine penisudsmykkede dekorationer er en homoseksuel apoteose, benægter Fassbinder også - i sit livs sidste interview filmet få timer, før han døde - at filmen handler om homoseksualitet. Intervieweren og producenten Dieter Schidor spørger ham, hvordan han generelt finder homoseksualitet



Rainer Werner Fassbinder sammen med producenten og skuespilleren Dieter Schidor under optagelserne til hans sidste film *Querelle*.

behandlet på film:

Altid forkert, faktisk. Du kan aldrig yde retfærdighed mod en gruppe. Du kan ikke yde retfærdighed mod de homoseksuelle og heller ikke mod de heteroseksuelle. Du kan kun gøre alt forkert. Men homoseksualitet er jo heller ikke temaet i *Querelle*. Temaet er den enkeltes identitet, og hvordan han skaffer sig denne. Det hænger sammen med, som Genet siger, at man, for at være fuldstændig, har brug for sig selv endnu engang.

Querelle består af nogle underlige handlingsbrokker, der aldrig fjører sig sammen til en helhed - og måske heller ikke skal gøre det. Matrosen Querelle er det centrum, som alle personernes kærlighedsdrømme drejer sig om, skønt han mildest talt ikke er særlig elskværdig. Han går i land med en ladning opium, som han afsætter til en bordelvært, og han myrder sin medskyldige for at score fortjenesten selv. Bordelværtens kone Lysiane har taget Querelles bror som sin faste elsker, men har nu kun Querelle i tankerne. Denne forelsker sig i en morder, som han hjælper med at flygte, samtidig med at han angiver

ham til politiet. Også Querelles chef er hemmeligt forelsket i ham, men nøjes med at diktere sin besættelse til sin båndoptager.

Alt er filmet i et studie i et gulligt scenelys, og kulisserne er klart fremhævet som sætstykker af pap, der som vældige penisfigurer hæver sig over havnebyen. Skuespillerne citerer, snarere end de agerer, og alt andet ville også være umuligt med disse replikker, der har karakter af filosofiske brokker og aldrig så meget som tenderer naturalistisk sømands- og bordelsnak.

I denne kunstige kulisseverden er også personernes identitetstab fundamentalt. Når de elsker med hinanden, tænker de på en tredje person, når de drøber, er der tale om erstatningsdrab, den, man elsker, svigter man, og det fysiske udtryk for kærlighed bliver et ritual i en magtkamp, som kun har tabere. Og når der således stilles spørgsmål ved ægtheden af alle menneskelige relationer, bliver filmen vanskelig at forholde sig til. Ikke så snart har man som tilskuer fået fat i et tilsyneladende holdepunkt, før det dementeres eller ophæves - og det så konsekvent, at filmen i sin slutscene synes at dementere alt, hvad vi tidligere har set. Bordelværtinden Lysiane lægger sine kort som i filmens første scene, og pludselig går der noget op for hende: "Jeg tog fejl", siger hun til sin elsker, Querelles bror. "Du har slet ingen bror."

Det turde være lidt af et dementi, for alt, hvad vi hidtil har set, har handlet om denne nu åbenbart ikke-eksisterende bror.

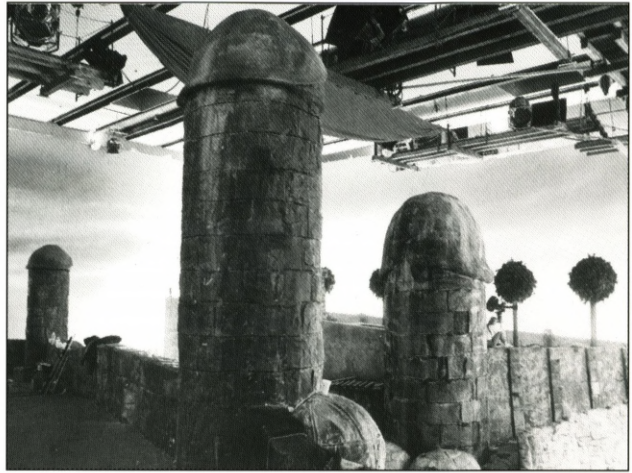
At man har brug for sig selv endnu engang, var noget nær Fassbinders sidste ord i denne verden - og samtidig en slags motto for hele hans produktion, der med spejlet som det afgørende symbol er koncentreret om menneskets dobbelthed. Querelle-figuren er en sammenfatning af

de to modsætninger, der har vandret gennem hele hans produktion, og som i *Berlin Alexanderplatz* udspaltes i den tosegode Franz Biberkopf og den djævelske Reinhold. I sine første film spillede Fassbinder selv Franz, og en overgang fablede han om også at spille Reinhold i et forsøg på at forstå og forsvare sin mest knuste figur, en så destruktiv skikkelse, at de færreste vil have noget som helst positivt at sige om ham. Nu bliver det Querelle, der foretager bevægelsen fra djævel til engel. Han bliver til slut et åbent, nøgent og sårbart væsen, der overgiver sig til sin hemmelige tilbøder og lænkes efter at finde fred i hans skød med en association til pietà-situationen, hvor jomfru Maria vugger den døde Jesus i sit skød.

Og egentlig er det vel kun Jesus, der i opstandelsen har haft mulighed for at få sig selv endnu engang, og kysset mellem Querelle og den ven, han forræder, er da også modelleret efter verdenshistoriens mest dobbeltbundede kys: Judas-kysset. Uden Judas' forræderi ville Jesus ikke have opnået verdensberømmelse. Judas er fuldt så vel Guds redskab, som Jesus er det, og den ene ville ikke have eksisteret i den kristne mytologi uden den anden. I den forstand lader de sig tolke som hinandens projektion, og Querelle rummer både Jesus og Judas i sig. Det er sig selv, han ofrer, da han kysser sin ven far vel.

Selvofringen er i det hele taget filmen igennem symboliseret ved det homoseksuelle favntag. Det kommer eksplicit til udtryk, da Querelle første gang giver sig hen til en mand og lader sig røvpule af bordelværten. Da udbryder han: "Dette er dødsstraffen!"

Og imens synger Lysiane filmen igen som et monotont mantra "Each man kills the thing he loves", som er hentet fra



I dekorationerne til *Querelle* rejser havnebyens tårne sig som vældige penisfigurer.

Oscar Wildes store digt *The Ballad of Reading Gaol*, skønt det lige så vel kunne være skrevet af instruktøren til *Kærlighed er koldere end døden*.

Homoseksualiteten er altså mildest talt ikke anskuet som befriende i *Querelle*, men tværtimod som et underkastelsesritual, der foregriber døden. Og Lysiane er filmens mest tragiske figur. Da hun i kortene ser, at Querelle aldrig har eksisteret, ser vi Querelle i et spejl bag hende: Fassbinders sidste kameraindstilling er et spejlbillede!

Dette billede giver os mulighed for at opfatte Querelle som Lysianes fantasiprodukt. Men en måske mere nærliggende tolkning er, at Lysiane er nødt til at fornægte Querelles eksistens, fordi denne fornægtelse er hendes eneste mulighed for at overleve, efter at hun har mødt ham og er blevet forladt af ham igen. Og hvilken tolkning man end vælger, er Lysianes tragedie lige stor: hun kan ikke komme videre med sit liv, fordi Querelle eksisterer i hendes urealiserede drøm eller omvendt: hun kan ikke realisere sin drøm, fordi

Querelle har eksisteret i hendes liv og har forladt det igen.

Med Lysiane som filmens tragiske centrum er det nærliggende at opfatte *Querelle* som ikke en homoseksuel apoteose, men som en sørgmodig hyldest til den kvinde, der bliver offer for seksualitetens afsporing.

Querelle er således en film, der på det intellektuelle plan er fuld af interessante temaer, men intentionerne er næppe kunstnerisk realiserede. De dukker op som mærkelige brokker i en film, man dårligt kan kalde andet end kuldslået. Det kan hænge sammen med, at Fassbinder ikke nåede at klippe filmen endeligt færdig, før han døde. Er dens mærkelige stilsammenbrud mon udtryk for, at Fassbinder under arbejdet med den havde påbegyndt sin personlige rejse mod døden og derfor lavede filmen under et tiltagende mentalt fravær og en svigtende kontrol med sine virkemidler? Eller skal man tværtimod se det som udtryk for hans monumentale dødsvision, at intet hænger sammen mere i denne film? Alt er i færd med at blive fraspaltet personernes jeg, ikke blot deres tanker, følelser og handlinger, men også deres replikker, deres køn og deres fysiske omgivelser. Replikkerne hober sig op i munden som uspiselige filosofiske slagger, kønnet rejser sig i dekorationen som et gravmæle over kærligheden, havnebyen projiceres ud som en labyrintisk teaterkulisser, solnedgangen reduceres til et kunstigt, neongulligt skær - og bag hvert eneste samleje ligger længslen efter døden som en udfrielse fra dette jordiske helvede. Det er ubetinget en film lavet af en døende, hvadenten det nu hænger sådan sammen, at Fassbinder ikke mere havde kontrol over stoffet, eller at han netop havde kontrol til at give sit stof denne form. Det er en film om, at sjælen er ved

at forlade ikke bare personerne, men også selve filmen, dens dekorationer, dens lys, dens kamerabevægelser, dens replikker. Mere konsekvent end nogensinde realiserer Fassbinder med sin sidste film sin rejse væk fra enhver genkendelig ydre virkelighed, sin rejse ind i drømmen, sin rejse mod lyset.

Querelle er tilegnet El Hedi Ben Salem, en marokkansk fremmedarbejder, der også var en stor kærlighed i Fassbinders liv. Salem fik hovedrollen i *Angst essen Seele auf* (1973, *Angst æder sjæle op*), men han kunne ikke selv være til stede ved filmens premiere i Cannes, fordi han var eftersøgt for mordforsøg på tre tyskere, som havde krænket ham med racistiske ytringer. Under arbejdet med *Querelle* erfarede Fassbinder, at han havde begået selvmord i et fransk fængsel.

Fassbinder havde den optimistiske utopi, at han kunne trække sine kærester fra samfundets skyggeside frem i rampelyset og gøre dem til filmstjerner i det bayerske Hollywood, han var i færd med at opbygge. Og stjerner blev de, men så meget desto større var smerten og fortvivlelsen, når han igen og igen måtte gøre den erfaring, at han alligevel ikke formåede at udsone de samfundsmæssige modsætninger, men tværtimod førte disse modsætninger så langt ud, at ofrene blev potentielle mordere og selvmordere. Og denne onde cirkel er fortsat efter Fassbinders død. Så sent som i år er Fassbinders første store kærlighed, Günther Kaufmann, blevet fængslet for mord.

Querelle minder på mange måder om Pier Paolo Pasolinis sidste film *Salò* (1975), som Pasolini heller ikke nåede at opleve premieren på, før han blev myrdet af en trækkerdreng. Begge film synes skabt af den fremsynede bevidsthed, at herefter er der kun døden tilbage, og begge film er

så konsekvente helvedesvisioner, at deres ophavsmænd ikke kan overleve dem, hvor tilfældigt det så end måtte være, at både

Pasolini og Fassbinder døde, inden deres film havde premiere.

Tre homoseksuelle instruktører og en hetero: fra venstre John Waters, Frank Ripplloh, Rainer Werner Fassbinder og Christian Braad Thomsen.

