

Document Citation

Title	Fassbinder
Author(s)	Wolfgang Limmer
Source	<i>Goethe-Institut</i>
Date	
Type	program
Language	German English
Pagination	
No. of Pages	32
Subjects	Fassbinder, Rainer Werner (1945-1982), Bad Wörishofen, Bavaria, Germany
Film Subjects	Der händler der vier jahreszeiten (The merchant of four seasons), Fassbinder, Rainer Werner, 1972 Warum läuft Herr R. amok? (Why does Herr R. run amok?), Fassbinder, Rainer Werner, 1969 Whity, Fassbinder, Rainer Werner, 1970 Warnung vor einer heiligen nutte (Beware of a holy whore), Fassbinder, Rainer Werner, 1971 Götter der pest (Gods of the plague), Fassbinder, Rainer Werner, 1970 Pioniere in Ingolstadt (Recruits in Ingolstadt), Fassbinder, Rainer Werner, 1970

Die Niklashauser fahrt (The Niklashausen journey), Fassbinder,
Rainer Werner, 1970

Rio das Mortes, Fassbinder, Rainer Werner, 1970

Liebe ist kälter als der tod (Love is colder than death),
Fassbinder, Rainer Werner, 1969

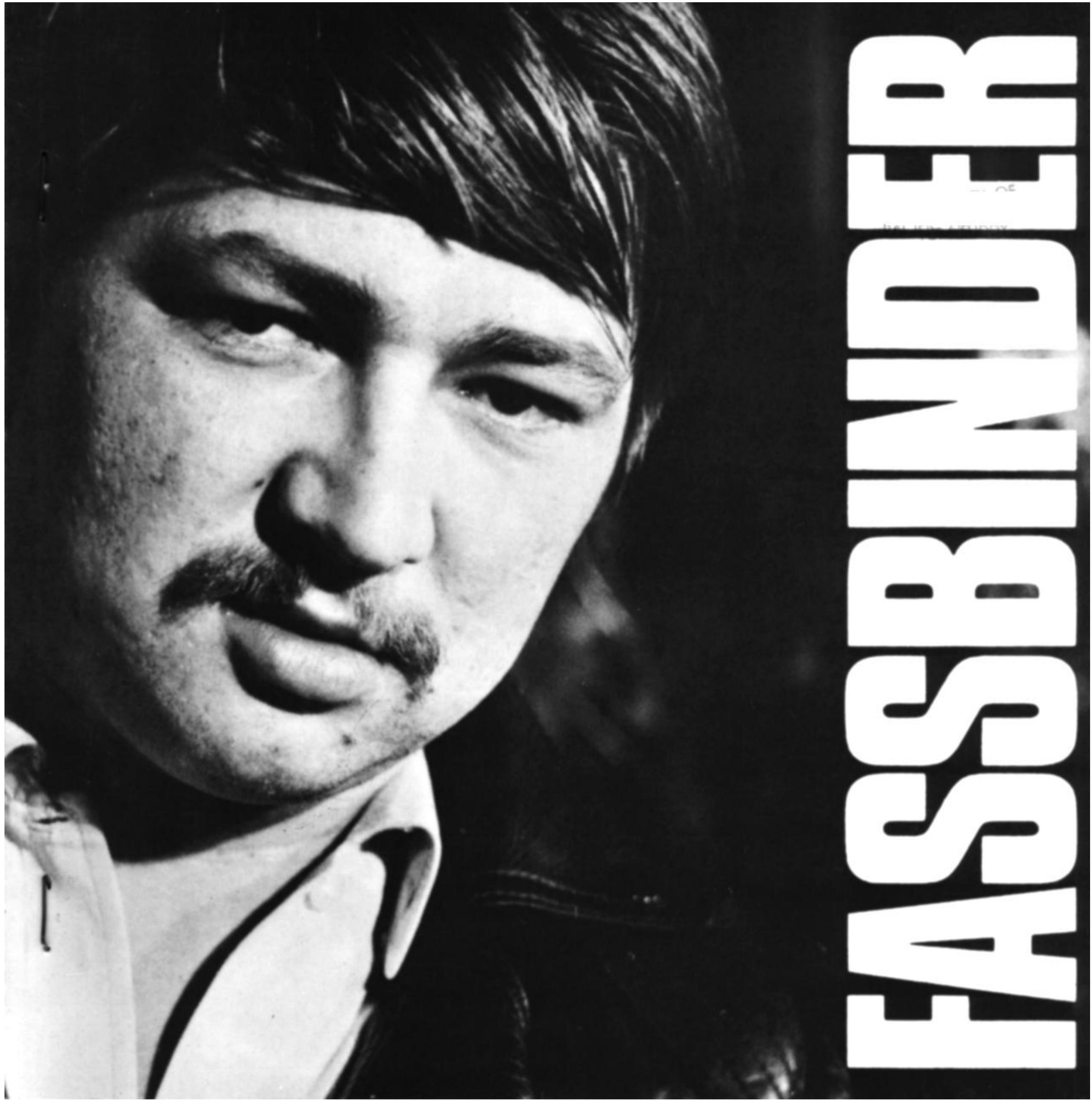
Acht stunden sind kein tag (Eight hours don't make a day),
Fassbinder, Rainer Werner, 1972

Der Amerikanische soldat (The American soldier), Fassbinder,
Rainer Werner, 1970

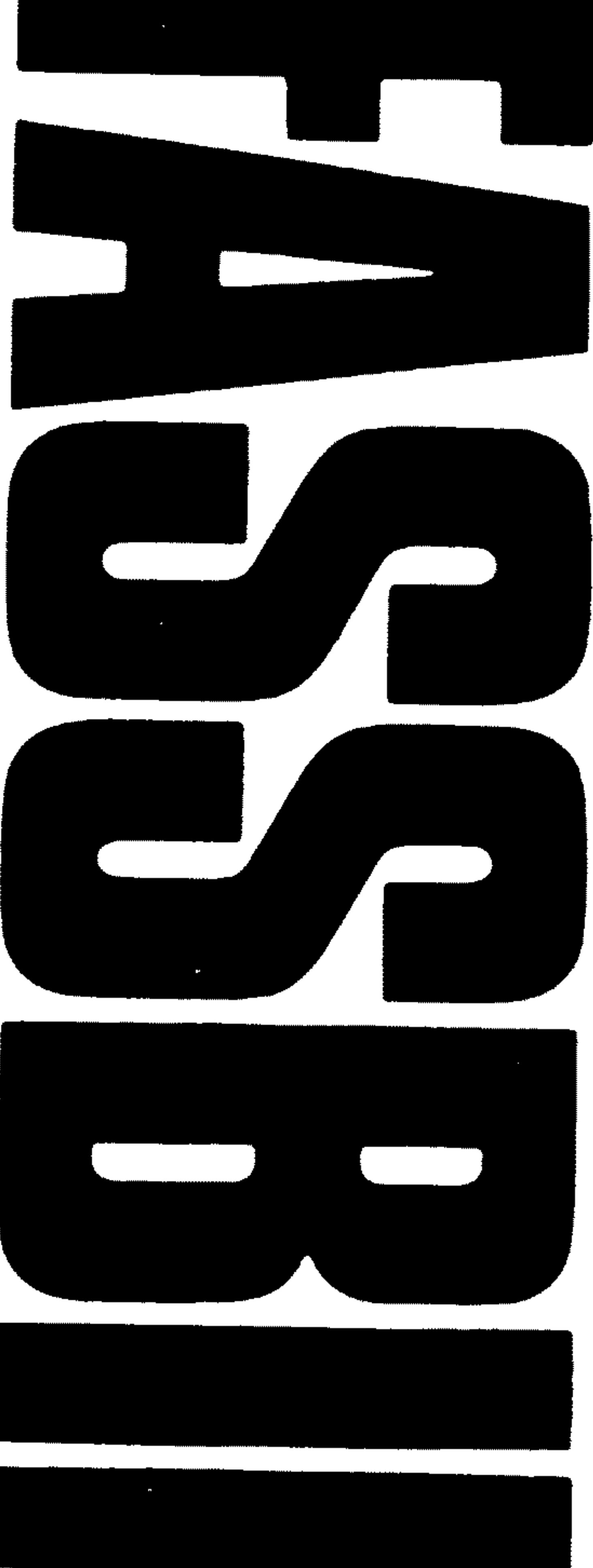
Wildwechsel (Jail bait), Fassbinder, Rainer Werner, 1973

Die bitteren tränen der Petra von Kant (the bitter tears of Petra
von Kant), Fassbinder, Rainer Werner, 1972

Katzelmacher, Fassbinder, Rainer Werner, 1969



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Rainer Werner Fassbinder

ihm, sagte Henri Langlois, Leiter der Pariser Cinematheque anlässlich einer Hommage à Rainer Werner Fassbinder, beginne der deutsche Nachkriegsfilm. Tatsächlich gehört Fassbinder heute zu den meistdiskutierten, hochdekoriertesten — und produktivsten Filmemachern in der Bundesrepublik. Doch nicht nur Filme in drei Jahren, sondern auch 5 Theaterstücke, eine Reihe von Stückbearbeitungen. Hörspiele und eine achtteilige Familienserie für das Fernsehen machten den erst 27jährigen zu einem eindrücklichen Phänomen der deutschen Kulturszene.

oren wurde Rainer Werner Fassbinder am 31. 5. 1945 im bayerischen Kurort Bad Wörishofen als Sohn eines Arztes und einer Übersetzerin. In seinem erlichen Elternhaus wurde er mit „guten Büchern und guter Musik“ großgezogen. Als sich seine Eltern trennen ließen, zog er zu seiner Mutter, die ihn, Ruhe für ihre Arbeit zu haben, häufig ins Kino brachte. Die Schule besuchte Fassbinder bis zur Reife, nahm dann verschiedene Jobs unter anderem im Archiv der „Süddeutschen Zeitung“ — und besuchte eine private Schauspielschule in München. Dort traf er auf den späteren Star der ersten seiner Filme, Hanna Schygulla. Mit ihr fand Kontakt zum Action-Theater, einem Kellertheater im halb Schwabings, wo er zunächst als Schauspieler arbeitete, um dann 1968 mit einem Teil des Ant-Theater-Ensembles das „antiteater“ zu gründen. Vor allem durch seine respektlosen Stückbearbeitungen — unter anderem Iphigenie auf Tauris nach J. W. von Goethe und Kaffeehaus nach Goldoni — rachte er Kritik und Publikum auf sich aufmerksam.

Von der Schauspielgasse bei einem Fernsehjob, von Krediten und Zuschüssen von Mäzenen half Fassbinder 1969 mit seinem antiteater-Team im ersten langen Spielfilm „Liebe ist kälter als Tod“, der auf den Berliner Filmfestspielen gezeigt wurde und dort zunächst ein zwiespältiges Echo fand.

bereits mit seinem zweiten, im selben Jahr andenen Film „Katzenmacher“, der filmische Aktion seines Bühnenstücks und mit weiteren Inszenierungen in München und Bremen begann der haltsame Aufstieg des Rainer Werner Fassbinder. Er spielte den Baal in Schlöndorffs Brecht-Inszenierung für das Fernsehen, erhielt den Preis der Kritik für „Katzenmacher“ und drehte zwischen Inszenierungen in München, Berlin und Darmstadt neue Filme: „Götter der Pest“ und „Warum Herr R. Amok?“ (zusammen mit Michael Fengler). Dieser Film wurde mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet.

inders endgültiger Durchbruch verschaffte ihm Geld und Koproduktionsmöglichkeiten mit dem ehen, genug, um von da an acht weitere Filme stellen. Frühjahr und Sommer 1972 schrieb und inszenierte er zudem eine achtteilige Familienserie im WDR mit dem Titel „Acht Stunden sind kein Tag“. Zur Zeit arbeitet er an der Verfilmung von Theodor Fontanes Roman „Effi Briest“.

diese Karriere ein Geheimnis hat, dann ist es nicht die Tatsache, daß Fassbinder von seinen Freunden bis heute mit einem festen Stamm von Mitarbeitern lebt und produziert. Zwar ist der anfängliche Versuch einer Theaterkommune vor allem ein Autoritätsproblem gescheitert, zwar hat sich das „Ant-Theater-Team“ von ihrem Chef, der vorgab keiner zu wollen und doch einer war, zeitweise ge-

„He is“, said Henri Langlois, director of the Paris Cinematheque during an Hommage à Rainer Werner Fassbinder, “the beginning of German post-war cinema”. Indeed, Fassbinder is one of the most talked about and honored — and productive — moviemakers in West Germany. Not only 12 features in three years, but also five plays, a number of drama-adaptations, radio-plays and an eight-part-family-serial for television have made the 27 year-old director a unique phenomenon in the German cultural scene.

Rainer Werner Fassbinder was born May 31st, 1945 in the Bavarian spa Bad Wörishofen, son to a doctor and a translator. His middleclass parents educated him with “good books and good music”. After his parents were divorced he lived with his mother, who often sent him to the cinema so that she could work in peace. He went to school up to the “Mittlere Reife”, did various jobs — among others at the “Süddeutsche Zeitung” — and attended a private acting school. It was there he met the future star of most of his films, Hanna Schygulla. Together they contacted Action-Theater, a cellar-theater outside of Schwabing, where he started work as an actor and with part of which he founded, in 1968, “antiteater”. Mainly due to his disrespectful adaptations of classic plays — among them “Iphigenie auf Tauris” by J. W. von Goethe and “Kaffeehaus” by Goldoni — he became known to critics and the public.

In 1969 Fassbinder shot with his antiteater-team his first feature film “Love is colder than Death”, financed by a television acting fee of his, by loans and by advances from wealthy backers. It was shown at the Berlin Filmfestival and was met at first with mixed response. But his second film, made in the same year, “Katzenmacher”, a screen-adaption of his own play, and several theater productions in Munich and Bremen marked the beginning of Rainer Werner Fassbinder's cometic rise. He portrayed Baal in Schlöndorff's television production of Brecht's play, was awarded the Filmcritic's Prize for “Katzenmacher” and shot two new films between further theater-productions in Munich, Berlin and Darmstadt: “Gods of Plague” and “Why does R. run Amok?” (with Michael Fengler). The latter was awarded the Government Filmprize.

Fassbinder's final breakthrough meant money and possible tv-coproductions, enough to produce from then on eight more films. Beyond that, in the spring and summer of 1972 he wrote and directed an eight-part-family-serial for WDR-tv titled “Eight Hours don't make a Day”. Currently he is working on the screen-adaption of Theodor Fontane's novel “Effi Briest”.

Should there be a secret to this career, it may be the fact that Fassbinder has lived and worked from his beginning until now with an unchanged staff of co-workers. Although the original attempt at a theater-commune failed, mainly due to autorithy-problems, although the “antitheater”-team temporarily left its leader, who claimed not to be one, but actually was — “Beware of a holy Whore” is Fassbinder's film-comment on this problem —, Fassbinder was always capable again of rounding up his team for his projects.

Teamwork not only means more rational production. It is also a condition for translating experiences with oneself and one's surroundings to a higher

trennt — „Warnung vor einer heiligen Nutte“ ist Fassbinders filmischer Kommentar zu diesem Problem —, doch gelang es Fassbinder immer wieder, sein Team für seine Projekte zusammenzubekommen. Teamarbeit, das ist nicht nur rationellere Produktion, das ist auch die Voraussetzung, Erfahrungen mit sich und seiner Umwelt intensiver umzusetzen und gerade diese Intensität ist die hervorragendste und stärkste Qualität der Filme Rainer Werner Fassbinders. Deshalb handeln seine ersten Filme auch von seinen ersten Erfahrungen, den Erfahrungen im Kino und mit dem Kino, vor allem dem aus Hollywood. „Liebe ist kälter als der Tod“, „Götter der Pest“, „Der amerikanische Soldat“, „Rio das Mortes“ sind Filme mit Geschichten, Gefühlen und Erfahrungen aus zweiter Hand, transponiert jedoch wie beim frühen Godard in die eigene Umwelt: Gangsterfilme über kleine Ganoven, die agieren wie ihre amerikanischen Vorbilder und durch die Münchener Vorstädte ziehen, als wären sie in Chicago.

Erfahrung ohne Erlebnisfähigkeit ist aber ebenso nutzlos wie Erzählung ohne Beobachtung. Fassbinder erzählt Geschichten und seine Haltung zu ihnen oszilliert zwischen sympathischer, manchmal sentimentaler Anteilnahme und distanzierter, kühler Beobachtung. Das soziale Engagement erwächst bei ihm dabei sozusagen von unten. Der Film „Warum läuft Herr R. Amok?“ gibt auf die Frage seines Titels einfach dadurch Antwort, daß er nichts mehr und nichts weniger zeigt, als Momentaufnahmen aus einem durchschnittlichen Leben eines ganz normalen Mitbürgers. „Katzelmacher“ doziert nicht von oben herab über Rassismus und latenten Faschismus, er führt beide vor, wie sie erscheinen, er urteilt nicht über Vorurteile, er führt sie vor und gibt sie in distanzierender Stilisierung wieder. Fassbinder ist kein Analytiker, er befaßt sich mit Theorien und Ideologien erst dort, wo diese Formungen und Deformationen gewirkt haben. Man hat ihm oft vorgeworfen, daß er anscheinend keinen qualitativen Unterschied zwischen Kinoerfahrungen und den Erfahrungen mit der Wirklichkeit dieser Gesellschaft macht. Aber gerade in dieser Unterschiedlosigkeit steckt eine Aufrichtigkeit, die seine Filme so ehrlich macht. Dazu gehört auch das Bekenntnis zu seinen Vorbildern. In seinen ersten Filmen ist vor allem der Einfluß Straubs erkennbar: Lange, streng und kahl aufgebaute Plansequenzen, karge und kühle Aktion. Dieser „gotische“ Stil verband sich, nachdem Fassbinder die Melodramen Douglas Sirks kennen- und liebengelernt hatte mit einem Interesse an Leidenschaften und einem Leid, das seine sozialen Wurzeln erkennen läßt. „Der Händler der vier Jahreszeiten“, ein „soziales Melodram“ (Fassbinder), ist wohl die gelungene Symbiose dieser beiden Elemente.

Die Sonderstellung, die Fassbinder hierzulande einnimmt, hat ihren Grund einmal in der Tatsache, daß er unbekümmert wie keiner verkrustete Gewohnheiten unseres Kulturbetriebs durchbrach, zum anderen sicherlich auch in dem Umstand, daß seine enorme Produktivität die Kulturindustrie stark beeindruckt hat. Als „deutscher Warhol“, „Geniebubi“, „Talent in der Marktlücke“, „Wunderkind“ wurde er denn auch schnell betitelt. Er ist sicher nichts davon. Auf ihn paßt eher der Ausspruch Goethes: „Sein Genie ist Fleiß.“

intensity. It is this intensity that so strongly marks each of Fassbinder's films. That is why his first films depict his first experiences, experiences in the cinema and with the cinema. „Love is colder than Death“, „Gods of Plague“, „The American Soldier“, „Rio das Mortes“ are films with secondhand stories, emotions and experiences; translated however, as early Godard-films, to his own surroundings: gangster-films on smalltime crooks, who act like their American idols and move through Munich's suburbs as though they were in Chicago.

Fassbinder tells stories. His attitude towards his characters varies between sometimes sentimental sympathy and objective, cool observation. His social commitment grows so to speak from the roots. The film „Why does R. run Amok?“ answers its title's question simply by showing nothing more nor less than parts of the quite average life of a normal citizen, „Katzelmacher“ doesn't lecture on racism and latent fascism, the film simply acts them out as they appear; it doesn't judge on prejudices, it acts them out and reproduces them in a stylised manner. Fassbinder is no analyst, he only works with theories and ideologies after they have formed or deformed reality. He has been reproached for seemingly not qualitatively differentiating between movie-experiences and experiences with the reality of our society. But right in that indifferenciation lies a truthfulness which makes his films so honest. His honesty towards his influences is a part of that. Straub's influence is especially noticeable in his early films: long, stern and rigidly composed sequences, cool and underplayed action. This „gothic“ style was connected, after Fassbinder had learned to love Douglas Sirk's melodramas, with an interest for passion and suffering which reveals its social roots. „The Peddler of the four Seasons“ probably is the most successful allegiance of these two elements.

Fassbinder's unique position in Germany is first of all the result of his fearless breaking of crusted cultural traditions, but also the result of the strong impression his enormous productivity has made on Germany's cultural industrie. Quickly he was captioned „German Warhol“, „Kid-Genius“, „Wunderkind“. He is certainly none of those. Goethe's remark would fit here better: „His genius is diligence.“

Filmographie

Stadtstreicher; Kurzfilm, 10 min.	City Bums; shortfilm, 10 min.	1966
kleine Chaos; Kurzfilm, 10 min.	The small Chaos; shortfilm, 10 min.	1967
› ist kälter als der Tod Katzelmacher der Pest Irm läuft Herr R. Amok?	Love is colder than Death Katzelmacher Gods of Plague Why does R. run Amok?	1969
Das Mortes y uschauser Fahrt amerikanische Soldat ung vor einer heiligen Nutte ere in Ingolstadt	Rio das Mortes Whity Niklashauser Drive The American Soldier Beware of a holy Whore Pioneers in Ingolstadt	1970
Ier der vier Jahreszeiten	The Peddler of the four Seasons	1971
Bitteren Tränen der Petra von Kant Wechsel Stunden sind kein Tag (achte Fernsehserie)	The bitter Tears of Petra von Kant Game Pass Eight hours don't make a Day (Eight-part tv-serial)	1972

Hörspiele/Radio-Plays

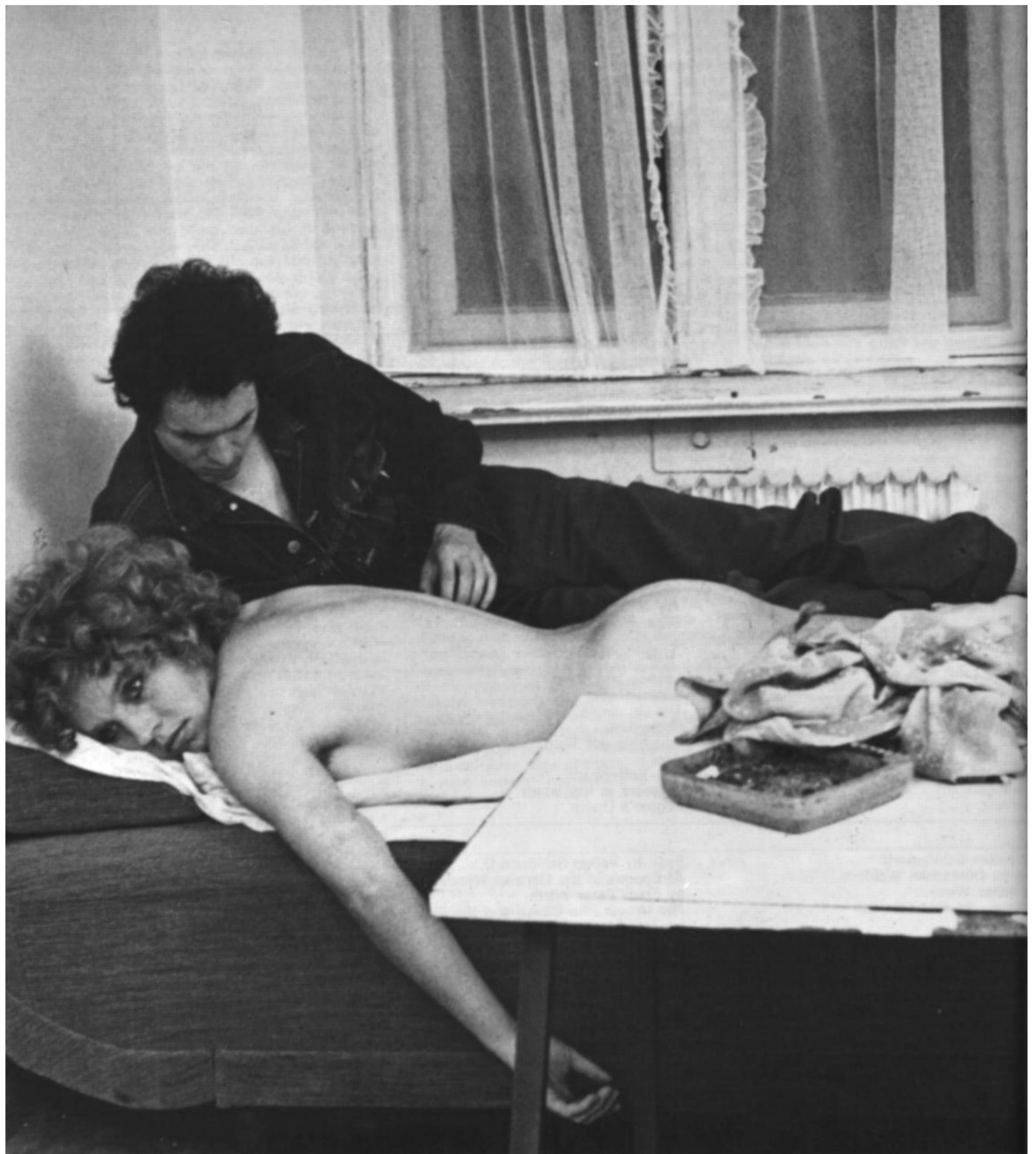
Paradies sorry now in Weiß enie auf Tauris brennende Dorf Ubu Kaffeehaus Bettleroper chie in Bayern wolf 70 am Hals der Katze itteren Tränen der Petra von Kant er Freiheit	Pre Paradies sorry now All in White Iphigenie auf Tauris The burning Village Orgie Ubu Das Kaffeehaus Beggars's Opera Anarchy in Bavaria Werewolf 70 Blood on the Cat's Neck The bitter Tears of Petra von Kant Bremen's Freedom
--	---

Inszenierungen/Theater-Productions

› und Lena Katzelmacher Cerbretrecher Ubu enie auf Tauris Kaffeehaus ere in Ingolstadt Bettleroper	Leonce and Lena Katzelmacher The Criminals Orgie Ubu Iphigenie auf Tauris Ajax Das Kaffeehaus Pioneers in Ingolstadt Beggar's Opera
---	---

Rollen/Roles

von Volker Schlöndorff ipone im Deutschen Wald; Franz Peter Wirth Bräutigam, die Komödiantin ler Zuhälter; ean-Marie Straub	Baal; by Volker Schlöndorff Al Capone in the German Woods; by Franz Peter Wirth The Groom, the Clown and the Pimp; by Jean-Marie Straub
--	---



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Anfang möchte ein Syndikat, daß Franz, den ich e, dafür arbeitet. Aber der will nur für sich at arbeiten und nichts abgeben von dem, was er ent. Bruno, den Lommel spielt, arbeitet für das ikat, wird auf Franz angesetzt. Er kann ganz rs reagieren als Franz, weil er weiß, daß er nicht h ist. Franz nun mag den Bruno einfach. Zugleich ist er sich nie klar, daß er ihn mag. Er lädt ihn u sich und dann will er sogar, daß er mit seinem chen schlält, einfach weil er ihn mag und nicht ber nachdenkt. Das kann er auch gar nicht, so g wie Bruno, der so macht, was man ihm gesagt Und Johanna, das Mädchen ganz genauso. Sie, Hanna Schygulla gespielt, ist überhaupt der gende Punkt. An der Figur kommt heraus, daß rotz ihres Berufs total im Bürgerlichen stecken- t, viel schlimmer als alle anderen eigentlich; sie die bürgerliche Zweisamkeit mit Franz retten indem sie für ihn auf den Strich geht und den o und den Überfall auf eine Bank sogar an die ei verrät. Lieber will sie mit überhaupt nieman- zusammensein als zu dritt. Das verträgt sie ch nicht." (Fassbinder.)

z und Bruno, das sind nicht Nachfahren der en einsamen Gangster des amerikanischen Films, ern armselige Burschen, die nur mit der Faust auszudrücken vermögen oder mit dem Revolver. Johanna ist kein Glamourgirl, sondern eine ge- te, getretene Kreatur, die sich verkauft, um sich r dafür bürgerliches Glück kaufen zu können, drei „arme Leute“, wie Fassbinder sagt, „die s mit sich anfangen können, die keine Mög- haben, nie auch nur die Möglichkeit hatten, s zu lernen“ . . . Es provoziert und sicher auch s frustierend, daß hier bei einem Gangsterfilm how nicht läuft, die Gangster nicht mit hohem chen und artistischem Können brillieren.

„Liebe ist kälter als der Tod“ ist nicht eins jener trieprodukte, die zusammenmontiert sind aus naschiner Präzision gefertigten Einzelteilen, nichts voneinander wissen und schon gar nichts em Zweck, für den sie gefertigt sind. Liebe ist „als der Tod“, ist, wenn man so will, eher ein verkliches Erzeugnis, unbewußt wohl ausgerich- ach den Normen der Industrie, doch zur Wahr- keit geradezu gezwungen durch seine elenden ktionsverhältnisse, die den Verhältnissen ent- hen, unter denen lebend es seinen Protago- es nicht gelingt, etwas anderes zu sein als Leute“.

im von Mengershausen, Süddeutsche Zeitung, 1970.)

"In the beginning a syndicate wants Franz, acted by me, to work for it. But he only wants to work for himself and keep all of what he earns. Bruno, acted by Lommel, works for the syndicate and is sent after Franz. He can react different than Franz because he knows he isn't alone. Franz happens to like Bruno. But at the same time he doesn't realize it. He invites him to his place and wants him to sleep with his girl, just because he likes him and doesn't feel like thinking it over. That he isn't able to do, just like Bruno who does as he is told. And Johanna the girl does the same. She, acted by Hanna Schygulla, is actually the main thing. With her character you can tell that she is stuck in middle-classness, completely contrary to her profession, even worse than the others; that she wants to save her bourgeois relationship to Franz by being his whore and even by betraying Bruno and a bank-robbery to the police. She would rather be alone than share Franz with Bruno. She just can't stand that." (Fassbinder.)

"Franz and Bruno aren't descendants of the great lonely gangsters in American movies; they are poor chaps who can only express themselves with fists or guns, and Johanna is no glamour girl but a mistreated creature, selling herself to be able to ultimately buy bourgeois happiness; all three 'poor people', as Fassbinder said, 'who don't know what to do, who don't have a chance, never had a chance, to learn anything . . .'. It is provocative and frustrating too, that the show won't really work here, that the gangsters don't brilliantly show off their professional and artistic ability.

'Love is colder than Death' is not one of those industry products put together out of precisely worked out parts not realizing a thing about one another or about the purpose they are made for. 'Love is colder than Death' is, if you like, more a hand-crafted product, subconsciously constructed according to industry norms but forced to truthfulness by the dire circumstances it was produced in, adequate to the circumstances preventing its protagonists from being anything but 'poor people'."

Liebe ist kälter als der Tod

Production
Antiteater (1969)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Dietrich Lohmann (s&w/b&w)

Music
Peer Raben, Holger Münzer

Darsteller/Cast
Ulli Lommel, Hanna Schygulla,
Rainer Werner Fassbinder,
Kathrin Schaake, Hans Hirschmüller,
Irm Hermann, Ingrid Caven.



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Katzelmacher

gehört Erich. Paul schläft mit Helga. Elisabeth hält Peter. Rosy treibt es mit Franz und läßt dafür von ihm bezahlen: Eine Gruppe Jugendliche ohne Illusionen, ohne Hoffnungen, die in tristen Röhren leben.

kommt der Griech Jorgos an, ein Gastarbeiter. Erstellt die deutsche Sprache nicht, aber er muß gegen den aggressiven Fremdenhaß, der ihm jenen jungen Leuten entgegenschlägt sofort beenden, vor allem deshalb, weil sein Charme und Schüchternheit anziehend auf die Mädchen

männlichen Mitglieder des Clans wollen, daß es so wird wie es immer schon war, daß wieder Ordnung herrscht, vor allem in den Beziehungen zu den Mädchen. Sie schlagen den völlig ahnungslosen Griechen zusammen.

binder führt die Mechanismen eines latenten Nationalismus und der Eskalation von Verhetzung und Hetze mit der kühlen Abstraktheit des Modells vor. Imwelt der dargestellten Gruppe wird nur aus dem Geräuschen des original gedrehten Tons spürbar. Der Film hat die Chance zu überzeugen, weil er fekt und aalglatt funktioniert. Er hat die Beweisfähigkeit des Demonstrationsmodells. Fassbinders Film hat auch die Schönheit des Demonstrationsmodells, das heißt, er ist auch spannend und unterhaltsam. Das Interesse für das zu Beweisende wird nicht durch Theoretisieren abgetötet. Wie die Leute reden, kennt man und das ist doch neu, weil sie es sich aussprechen. Was auf den hellen, fast weißen Bildern zu sehen ist, scheint alltäglich, doch das Alltägliche wirkt durch seine Isolierung beklemmend: Das längste Gespräch über den Griechen findet am Markt statt. Wie die Viehhändler auf dem Markt über die Sau reden, malen die Burschen die sauren Racheakte an dem Griechen aus, während dieser dabeisitzt und freundlich ist wie die Sau auf dem Markt, die auch nichts versteht.

Immt der Film genau. Es ist beklemmend und bestigend zu beobachten, was da frei wird und was man muß lachen, wenn der Blonde seinem Maul auf den Kopf haut, damit sie das Maul

'Katzelmacher' mag für Cineasten ein allzu geschleckter Film sein. In den Vorstädten und nicht nur da, wo seine Wirkung haben können, weil die Leute sagen werden: Das ist doch nur ein schlechter Film oder doch nur Kunst, also kann er nicht recht haben."

Jürg Längsfeld, Süddeutsche Zeitung, 14. 11.

Marie belongs to Erich. Paul sleeps with Helga. Elisabeth supports Peter. Rosy does it with Franz and gets paid: a group of youths without illusions, without hopes, living in grey rear buildings. Then Jorgos the Greek arrives, a worker. He cannot understand German, but has to defend himself straight away against the aggressive hate for foreigners which the young men confront him with, especially because his shy charm is attractive to the girls. The male members of the clan want everything to be the way it always was, with orderly relationships above all to their girls. They brutally beat up the incomprehending Greek.

"Fassbinder demonstrates the mechanisms of a latent fascism and of an escalation of denunciation and violence with the cool abstractness of a model. The environment of the depicted group is only felt through the impressions of the direct soundtrack. The film has a chance of being convincing because it functions smoothly and perfectly. It has the proving power of a demonstrational model. Fassbinder's film also achieves the beauty of a model; which means it is suspenseful and entertaining. The interest in that which is to be proven is not suppressed by theorizing. One recognizes the way they speak, but it is new nevertheless because they pronounce it in a different way. The light, almost white compositions seem everyday-like, but just that frightens because of its isolation: the meanest conversation on the Greek takes place in the pub. Just as the butcher at the market talks about a pig, the youths describe the vilest acts of vengeance on the Greek, while he sits there and is as friendly as the pig at the market, which also doesn't understand a word.

That is when the film really works. It is frightening to observe what emotions are released, but one still has to laugh when the blond hits his girl on the head to make her shut up.

'Katzelmacher' may be too slick for cineasts. It will find its support in the small towns and not only there, because the people won't say: it's only a poorly made film or only art, so it can't be true."

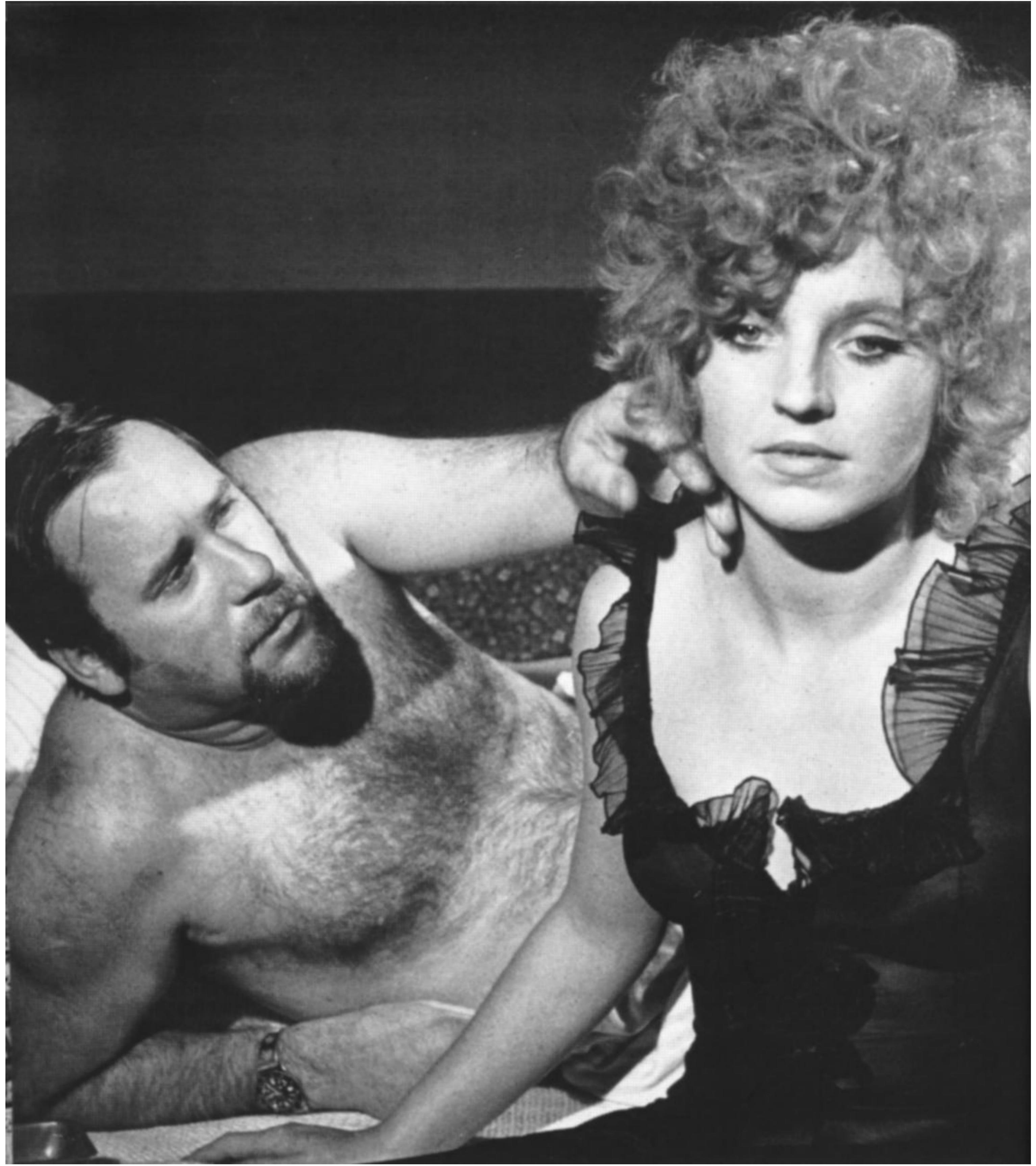
Production
Antiteater (1969)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Dietrich Lohmann (s&w/b&w)

Darsteller/Cast
Hanna Schygulla, Lilith Ungerer, Elga Sorbas, Irm Hermann.

Schygulla, R. W. Fassbinder



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Götter der Pest

wird aus dem Gefängnis entlassen und sucht Bekannte auf. Zunächst findet er die Barin Johanna, die ihn liebt und ihm helfen. Aber Franz spürt hinter dieser Liebe einen Anspruch, der den kümmerlichen Rest von 't gefährdet, den die Verhältnisse ihm lassen. Iem will er sich nicht von Johanna aushalten. Er verläßt Johanna.

ernt er Margarethe kennen. Auch sie ist hilfs- und vor allem ist ihre Liebe weniger an-
svoll und besitzergreifend. Nun trifft Franz

er, den sie 'Gorilla' nennen — vielleicht, weil Mischling ist. Günther hat den Bruder von erschossen, weil er 'gesungen' hat. Franz ht Günther. Für kurze Zeit erleben die beiden as wie Freiheit, bis sie einen Supermarkt über- Sie wurden von Johanna an die Polizei ver- Johannas Motiv: Haß. Franz wird von der Poli- chlossen. Günther kann sich schwerverletzt zu schleppen, die Johanna den Tip gegeben hat. chießt sie, bevor er selbst zusammenbricht. ab von Franz stehen Johanna und Margarethe.

ter der Pest' ist genauerer Kinoerfahrung nach-
tet als die Filme der meisten anderen jünge-
gisseen, die vom amerikanischen Film gelernt . Er ist es nur viel unauffälliger, weil das ia der Bilder und das Schema der Erzählung ne ganz andere Action-Landschaft angewandt s man sie im Kino zu genießen gewohnt ist. nders Gangsterfilm spielt nicht auf der Ebene hwarzen Limousinen, Maschinengewehrsalven, ikelnder Blondinen und detektivischer Leistun- r bringt mehr Kleinbürger und Kaufhausdiebe in Plan; 'kleine' Mädchen, die aus Liebe alles as die großen Glamourdamen auch tun; kleine en, die dieselbe Einsamkeit, dieselbe Zukunfts- eit zu einem mysteriösen Augenblickskult wie ollegen mit Leibgarde. Fassbinders Götter der – das Pathos steht ihnen überhaupt nicht – i nicht nach; es sind durchaus authentische juren und trotzdem Kinoklischees auf die te Größe gebracht . . .

shatten, die Fassbinders traurige Figuren wer- d die, in denen sie leben, sind am Ende auch Umrisse düsterer Spannung, die harten Kon- der bringen keinen Fall zutage, sondern eben nur Stimmungen: Ein Angebot von Hoffnungs- sit, ein bißchen Dichtung über gedankenlose, tslose Gesten und Haltungen oder, was das ist, über die Unfähigkeit in irgendeine Rich- u leben. Im Grunde funktioniert Fassbinders ement der schweigenden Halbwelt auch nur Ausschluß der Gesellschaft — wie im Film sehen ist. So wird schließlich auch das Be- in, daß die schattigen Götter der Pest 'Pro- einer (?) Gesellschaft sind umgearbeitet zu wehrlos machenden, schwarzen, untergangs- chen 'Gefühl'."

ustellin, Süddeutsche Zeitung, 6. 12. 1970.)

Franz is released from jail and visits old acquaintances. First he finds the nightclub singer Johanna, who loves and wants to help him. But Franz feels a possessiveness in her love endangering that little bit of freedom left him by circumstances. Besides, he doesn't want to be supported by Johanna. He leaves her.

Then he gets to know Margarethe. She is helpful too and her love is less dominant and possessive. Now Franz meets Günther whom they call "Gorilla" — perhaps because he's half-negro. Günther shot Franz' brother because he 'sung'. Franz understands Günther. For a short while they both experience something like freedom, until they rob a supermarket. Johanna betrays them to the police. Johanna's reason: hate. Franz is shot by the police. Günther drags himself wounded to Carla who tipped Johanna off. He shoots her before he collapses himself. Johanna and Margarethe both attend Franz' burial.

"'Gods of Plague' has profited from more exact movie experiences than the films of the other young directors who learned from American movies. It is only much less obvious, because the methods of the scenes and the story are used on an entirely different action-area than one is used to like in the cinema. Fassbinder's gangster-film doesn't happen on the level of black limousines, bursts of machine-gun fire, blinking blondes and detective brilliance; it uses more lower-class people and shoplifters; 'little' girls who do all that for love the great glamour ladies ever did; small crooks with the same loneliness, the same lost future and mysterious cult of the moment as their colleagues with bodyguards. Fassbinder's 'Gods of Plague' — that pathos doesn't fit them at all — don't imitate; they are quite authentic movie characters, but still movie clichés reduced to smallest denomination . . .

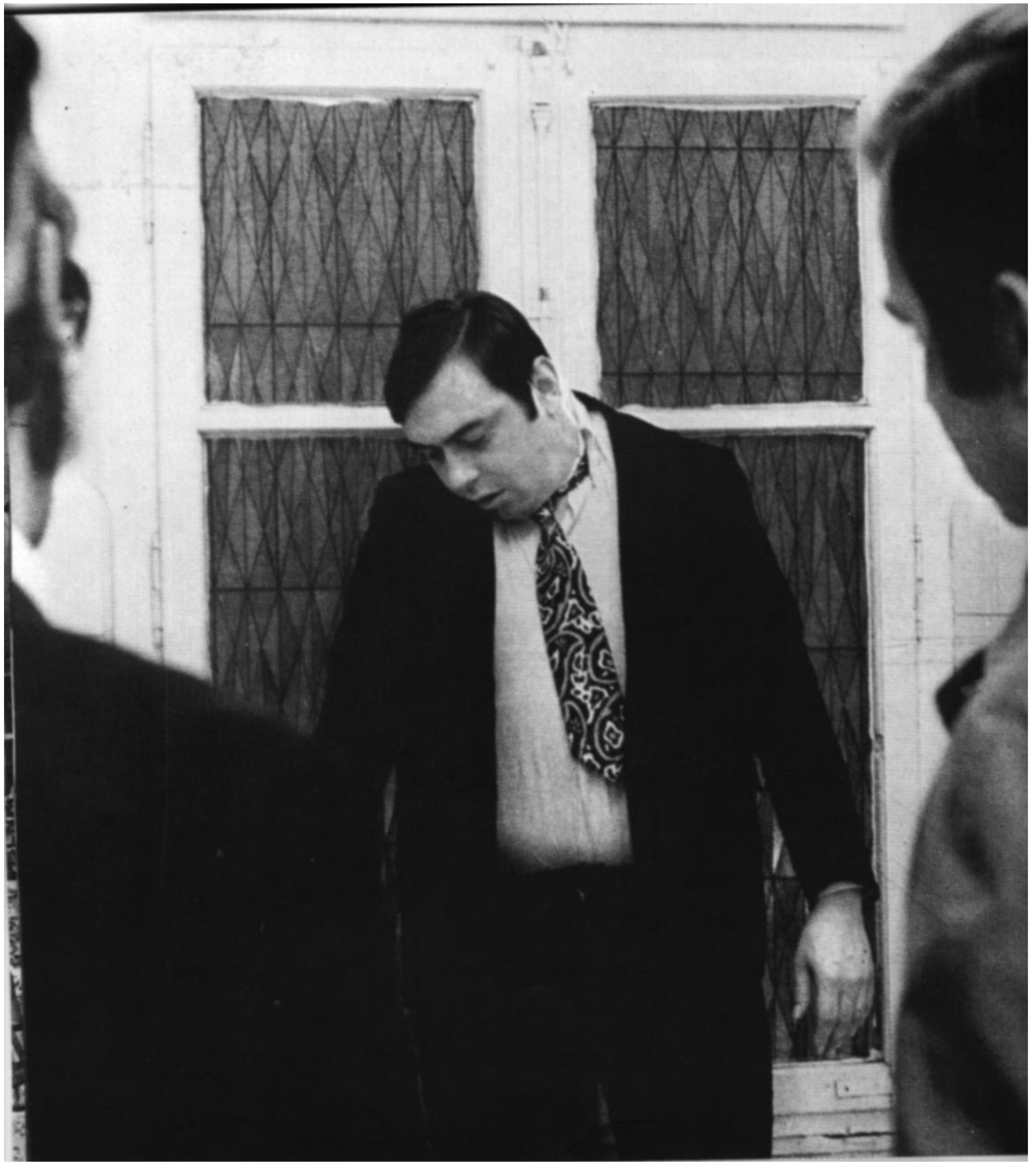
The shadows that fall off Fassbinder's sad figures, and those they live in, aren't finally sketches of dark suspense, the high-contrast photography doesn't expose a case, just moods: an offering of hopelessness, a bit of poetry on thoughtless gestures and poses without history, or moods on the impossibility of living in a certain direction. Basically Fassbinder's arrangement of the silent underworld only works without inclusion of society — as you can see in the film. So eventually the knowledge that the gloomy gods of plague are products of society is changed into an irresistible, black, pessimistically poetic 'feeling'."

Production
Antiteater (1969)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder
Mitarbeit / with support of
Michael Fengler

Camera
Dietrich Lohmann (s&w/b&w)

Darsteller/Cast
Hanna Schygulla, Harry Baer,
Margarethe von Trotta, Carla Aulaulu,
Günther Kaufmann.



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Warum läuft Herr R. Amok?

I. hat Frau und Kind, eine mittlere Wohnung in kleinen Mietshaus, Gartenanteil, Fernsehen und komfortablen Einrichtungen des bürgerlichen Alters. Seine Arbeit zuhause und im Beruf füllt ihn, Hobbies bieten Abwechslung, außerdem liebt ihn die Ruhe.

Maschine der täglichen Verrichtungen funktioniert — Herr R. ist technischer Zeichner und die Kollegen nett, sein Chef zufrieden, seine Mutter ihn täglich nach Arbeitsschluß mit dem Auto ab. Er überprüft die Schularbeiten seines Sohnes, empfängt am Sonntagnachmittag die Schwiegermutter zu Besuch, oder einen alten Schulfreund, beruflicher Aufstieg ist in Sicht, alle sind glücklich.

R.'s Selbstverwirklichung scheint ohne nennenswerte seelische oder körperliche Beschwerden zu sein. Dann, eines Abends — eine Nachstzufällig auf einen Sprung herübergekommen ist er wie automatisch auf Frau, Kinder und Mutter los, tötet sie unter unerklärlichem Zwang. Am nächsten Morgen im Büro erwacht vor Eintreffen der Polizei erhängt sich Herr R. in Toilette.

Es ist böse, niemand und nichts wird angeklagt; es fehlt nichts zu geben, was den Mann fressen kann. Die üblichen Unterdrückungsmechanismen der Gesellschaft fehlen: die Ehe, wie gesagt, ist Herr R. glatt und straff gekämmt, rundes und Gesicht, winzige Spuren einer fast heiter wirkenden Traurigkeit darin . . . Ein schlichter Mensch, stationen seines Alltags ohne Anführungszeichen, Übergangslos, unkompliziert ineinandergehakt, ange, oft stumme Einstellungen nach Fassbinder: Zeit zum Denken für die Zuschauer, wenn möglich, ein ungemütliches Gefühl auf der Haut spüfen, und man weiß nicht warum. An die anderen hingegen ist scheinbar gar nicht gedacht: Klüsseltes, schlampiges Schwätzen, unformuliert — die Schüler des antiteaters sind ja darauf drin . . .

Letztlich ist es da: Herr R. läuft gar nicht Amok; lauscht er einem Plausch seiner Frau mit der Mutter, ruhig ergreift er einen Leuchter, zündet ihn noch an, schlägt ihn erst der fremde dann der eigenen Frau, am Ende dem schlafenden Löhnchen tödlich über den Kopf. Ganz leise, unaufgeregt, keine Schreie, kein Entsetzen. Am nächsten Morgen hängt er sich ebenso undramatisch in die Welt war nicht böse — aber auch nicht sehr ihm. Er hat sie kaputt gemacht, er wollte viel spielen, nicht nützlich sein, durfte nicht spielen, seine Existenz nicht sinnlich erlebt. Nur von wußt und fand das nicht genug. Ich weiß den nicht, aus dem er es tat. Acte gratuit. Das hat alles vorbereitet, aber nichts erhellt. Ein einfacher Film von einem zärtlichen Menschen, der nichts und niemanden haßte, der einmal eine Tat Täter."

— a Niehoff, Süddeutsche Zeitung, 1. 7. 1970.)

R. has a wife and child, a medium-sized flat in a small apartment house, part of a garden, tv and all the comforts of middle-class life. His work at home and at the office satisfies him, hobbies provide diversions; beyond that, R. loves peace and quiet.

The mechanical daily routine works, the colleagues at his office — R. is technical designer — are pleasant, his boss content, his wife picks him up with the car after work. He helps his son with his homework, is host to his wife's parents or to a school friend on Sunday afternoon, his career progresses, everyone seems happy.

R.'s self-fulfillment seems possible without serious psychic or physical complaints. But one evening — a woman from next-door is on an chance visit — he attacks seemingly unmotivated his wife, child and the neighbor and kills them in an unexplainable trance, out of which he only awakens the next day at the office. Just before the police arrive R. hangs himself in the bathroom.

"Nothing is evil, none and nothing is accused; there doesn't seem to be anything that troubles the man. The usual suppressiveness of society is missing: their marriage is, as I said, gentle. R.'s hair combed back straight and smooth, a round and likeable face, with slight traces of an almost humorous sadness in it . . . a simple person. His everyday life without quotation-marks. Abrupt, linked in an uncomplicated way, very long, often silent sequences in the Fassbinder-manner, time to think for the viewers, if they want to, or to have an uncomfortable feeling under their skin without knowing why. Not a thought however to the listeners: secretive, sloppy talk, unformulated — antiteater's graduates are trained for that . . . And suddenly it happens: R. doesn't run Amok: he calmly listens to his wife's conversation with the neighbor, calmly takes a chandelier, lights the candles, hits first the woman, then his own wife, finally his sleeping son with deadly force on the head. Silently, unexcitedly, no screams, no horror. The next morning he hangs himself just as undramatically. The world wasn't evil — but not very good to him. He broke it apart, perhaps he wanted to play, not to be useful, but wasn't allowed to play, was not allowed to feel his existence. Only knew about it and didn't think that enough. I don't know the reason why he did it. Acte gratuit. The light prepared it all but enlightened nothing. A very simple film about a sensitive person, who didn't hate anything or anybody, who once did a deed as doer."

Production
Maran-Film (1969)

Buch und Regie/Script and Director
Michael Fengler,
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Dietrich Lohmann (Farbe/in colour)

Darsteller/Cast
Kurt Raab, Lilith Ungerer,
Amadeus Fengler.



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

el lebt mit seiner Freundin Hanna zusammen. Beruf Fließenleger ist er zufrieden, vielleicht glücklich mit seiner Art zu leben. Eines Tages kommt Günther, ein Schulfreund Michaels. Günther kommt gerade von der „Gorch Fock“, wo er als Soldat gedient hat. Zusammen beginnen sie alten Kindheitstraum neu zu träumen: Sie wollen Peru auswandern, um am „Rio das Mortes“ vergrabenen Schatz zu bergen. Hanna, von Mutter zur Bürgerlichkeit angehalten, wehrt gegen den Plan.

einigen Fehlversuchen finden Michael und er eine Mäzenin, die ihnen die Reise finanziert. en Plan zu zerstören schlält Hanna mit Günther. des Morgens erwacht sie alleine. Sie fährt zumafen, wo sie Günther und Michael bei der Ab- trifft. Sie zieht ihre Pistole gegen sie, steckt er wieder in ihre Tasche zurück . . .

In diesem Fassbinder-Film scheinen die Personen wie nach Mustern gezeichnet. Sie sind gerade Nachfahren von Kleinbürgern, und noch in romantischen Ausbruch aus dieser Welt machen sie sich wie Figuren aus einem Modellspiel. agen ton- und vor allem emotionslos „ich hab lieb“, „ist ja scharf“, „logisch“, „find ich schön“, elte es, diese Bekenntnisse nur ja nicht als erscheinen zu lassen . . .

nder hat auch hier — wie etwa in „Liebe ist wichtiger als der Tod“ einen Film gegen Gefühle gemacht. Das liebende Mädchen wird selber getäuscht, auch sie tut alles, um die beiden Freunde anzu hindern, was sie schön finden. Liebe ist egoistisch, ausbeutbar und zerstörerisch und doch vorhanden. Zwar trägt die engelhafte Hanna schwarze Wäsche und raucht entgegen dem Rat der Mutter auf nüchternen Magen, aber dann mit Großmutters Hut und Pelz erscheint sie fast wie eine falsche Muse der Vergangenheit. Und selbst der lange Michael hat zum Schluß — vor seinem Abflug — seinem Zopf und seinem langen schwarzen Haar beinahe etwas von einem Pilgrimvater aufsuche nach dem neuen gesegneten Land . . .

nder zeichnet kühl, aber mit Sympathie Menschen jünger Leute, die von ihrer Umwelt geprägt werden, die nach Ausdruck, Liebe, Schönheit suchen, durch Liebe, Kapital und eigene aufgestauten Emotionen auf dem Weg dahin gehindert werden.“

Michael lives with his girlfriend Hanna. A tile-layer, he is content, perhaps even happy with his way of living. One day Günther arrives, a schoolfriend of Michael. Günther just left the "Gorch Fock" where he served in the navy. Together they begin dreaming an old childhood dream: they want to emigrate to Peru, to find a lost hidden treasure on the „Rio das Mortes“. Hanna, bound by her mother to lead a straight life, resists the plan.

After several false attempts Michael and Günther are able to find a backer who will finance the trip. To foil their plan Hanna sleeps with Günther. But she wakes up alone in the morning. She drives to the airport where she meets Günther and Michael at their departure. She draws her gun, but puts it back into her handbag . . .

"Again in this Fassbinder-film the characters seem to be drawn from a pattern. They are descendants of the middle-class, and they act like figures in a game even in their romantic break from that world. They say without conviction or emotion 'I love you', 'wonderful', 'oh sure', 'I think it's nice', as though they don't want these admittances to appear as such . . .

Fassbinder has again — as for instance in 'Love is colder than Death' — made a film opposing feelings. The loving girl is deceived herself, and she too does everything to prevent the two friends from doing what they want. Love is egotistical, exploitable and destructive, but it exists. Although angelic Hanna wears black underwear and smokes, against her mother's advice, wearing her grandmother's hat and furcoat she almost appears to be a false fairy godmother from the past. And even long-haired Michael with his pigtail and long black coat almost resembles at his departure a pilgrim father searching for the new land . . .

Fassbinder shows us coolly but with sympathy moments in the lives of young people, formed by their environment, searching for expression, love, beauty, but foiled by love, money and their own pent-up aggressions."

Rio das Mortes

Production
Antiteater (1970)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Dietrich Lohmann (Farbe in colour)

Music
Peer Raben

Darsteller/Cast
Hanna Schygulla, Michael König,
Günther Kaufmann, Kathrin Schaake,
Harry Baer, Walter Sedlmayer.



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Whity

Die schöne und junge Frau des reichen Farmers ist unbefriedigt. Sie möchte Geld und Männer oft deshalb auf den Tod ihres Gatten. Die Bens aus einer früheren Ehe sind schwach-

use dient der Mulatte Whity als Butler für Ben, Projekt für Kate und Pfleger für die Söhne.

Irgend erträgt er sein Schicksal, bis Hanna, Prostituierte und Saloonsängerin, ihm seine Situation bewußt macht und ihm beibringt, daß seine Furcht unter die Weißen ihn an seiner Freiheit hält. Nun sieht er nur noch eine Möglichkeit: Die Ermordung der gesamten Familie.

Weg zur Freiheit scheint offen zu sein, aber kann ihn nicht gehen.

Hanna zieht er tanzend in die Wüste.

Whity ist ein kunstvoll primitives Melodrama, geprägt von Southern- und Südstaatenepos, stereotypen Lehnzklichées und Ausstattungsphantasie, ein fahrendes Untergangsritual; die Geschichte der Weißen ist geschminkt; der Schwarze (Whity) ist Recker eines von den Opfern gewählten Vergnügsprogramms, das am Ende von Betrug und Amkeit, Mordlust und kretinöser Unfähigkeit. So besessen künstlich und fremd hat Fassbinder noch nie erzählt, auch nie so sehr ohne theatralischen Rückhalt, ohne Dialekt-Sprachspiel und Stimmung. 'Whity' ist schon Ausdruck eines und gar entrückten Pessimismus, einer nun vollkommenen Sekundärerfahrung.“
Rustellin, Süddeutsche Zeitung, 8. 7. 1971.)

Kate, young and beautiful wife of the rich farmer Ben, is frustrated. She desires money and men and therefore hopes for her husband's death. Ben's sons from an earlier marriage are half-witted.

In their house the mulatto Whity serves as butler for Ben, sex-object for Kate and attendant for the sons.

He bears his fate silently until Hanna, a prostitute and saloonsinger, makes him conscious of his situation and explains that his suppression by the whites prevents his freedom. Now he can only see one way out: murdering the whole family.

His path to freedom seems open, but Whity cannot take it.

Whity and Hanna dance into the desert.

"Whity is a stylised primitive melodrama, a mixture of Southern and Western epics, archtypical decadence-clichés and pomposness, a filmic ritual of downfall; the whites' history in a white mask; the black (Whity) is executor of a program of destruction chosen by its victims: a climax of deceit and cruelty, murderous passion and half-witted incompetence. Fassbinder has never told a tale so without theatrical safeguard, without dialect and alley-feeling. 'Whity' is already the expression of an entirely detached pessimism, of a now completely secondary experience."

Production

Tango-Film (1970)

Buch und Regie/Script and Director

Rainer Werner Fassbinder

Camera

Michael Ballhaus
(Farbe, Cinemascope in colour)

Music

Peer Raben

Darsteller/Cast

Ron Randall, Hanna Schygulla,
Günther Kaufmann, Kathrin Schaake,
Ulli Lommel, Harry Baer.



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

binders neueste Arbeit handelt jetzt zum ersten Mal von der Überwindung der Ausweglosigkeit: von der Revolution. In einer alten Chronik hat er Geschichte eines bäuerlichen Aufrührers gefunden, der im 15. Jahrhundert auf Straßen und Plätzen die Aufhebung des Eigentums und die gerechte Verteilung aller Güter predigte, bis er schließlich auf Geheiß des Bischofs als Ketzer verbrannt wurde. Fassbinder kommt es dabei freilich nicht auf historische Authentizität an. Die einzelnen Stationen seiner Vorlage sind ihm nur Anlaß, alle Möglichkeiten revolutionärer Arbeit in historischer Unzeitigkeit und anachronistischen Tableaux aufzugeben. So sind dem rebellierenden Hans Böhm (Michael König) von Anfang an die Vertreter heutiger Befreiungsbewegungen beigegeben: ein Black Panther und Glauber Rochas' Antonio das Mortes. Sie ziehen durch die Dörfer, um einen Haufen Volk von der Jungfrau Maria prophezeiten Tag der Vergeltung zu sammeln. Sie agitieren vor bayrischen Barockkirchen oder in Steinbrüchen der Oberpfalz und stellen die Frage: Warum arbeitet daβ ein anderer die Lust haben kann? Zwischen altdeutschen und sozialistischen Kampfliedern in den Kirchen von gestern und auf den Müllhalden von heute entsteht eine totale Topographie der Revolution.

Fassbinders Versuch, zur Ästhetik des revolutionären Kinos beizutragen, ist wohl eine gelungene, aber der Lyrik der Subkultur aller Zeiten und Schlagworten der Revolution angesiedelte Agit-Chronik entstanden. Doch die Beunruhigung, die mit seinen früheren Filmen erreichte, mag nicht mehr recht einstellen. Der Umgang mit Medium Film und seinen revolutionären Verkörperungen ist allzu perfekt, die Beliebigkeit des Nebeneinanders von Realität und Kinoerfahrung verleiht ihm doch auch etwas von der Glätte leichtverderblicher Kunstprodukte.“

(Ang Ruf, Fernsehen + Film 10/70.)

“Fassbinder's latest work for the first time describes the transcending of hopelessness: the revolution. In an old chronicle he found the story of a peasant agitator who in the 15th century preached the abolishment of property and the just distribution of all goods, until he finally was burned as heretic by order of the bishop. Fassbinder of course is not concerned with historic authenticity. He only uses the situations of the original story to describe all possibilities of revolutionary work in historic non-simultaneity and anachronistic tableaux. As a result, rebellious Hans Böhm (Michael König) is accompanied from the start by the representatives of today's revolutionary movements: a Black Panther and Glauber Rochas' Antonio das Mortes. They move through the villages collecting a multitude of folk for the day of retribution prophesised by the Virgin Mary. They agitate in front of Bavarian Baroque churches or in quarries of today and ask the question: Why work so that another has the fun? With early German and socialist songs, in yesterday's churches and today's garbage dumps a total typography of revolution is formed.

Fassbinder's attempt to add to the aesthetics of revolutionary filming has likely resulted in a successful Agit-Prop chronicle. However, the uneasiness he was able to achieve with his earlier films doesn't quite set in. His handling of the film-media and its revolutionary representatives is too perfect, the coincidental side-by-side existence of reality and movie experiences also attaches to the film some of the sleekness of easily consumed art-products.”

Niklashausener Fahrt

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder
Michael Fengler

Camera
Dietrich Lohmanan

Darsteller/Cast
Michael König, Hanna Schygulla,
Magdalena Montezuma, Sigi Graue,
Rainer Werner Fassbinder.



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

kommt von den USA nach Deutschland zurück. Er hat hellen Anzug und weichen Hut, und unter dem Mantel das Pistolenhalfter mit der Kanone. Ricky kennt wenig und wenn, dann kurz und trifft seinen Bruder. Sie besuchen den Hinterhof ihrer Kindheit. Rickys Freund fragt ihn, wie es in Vietnam ausgesehen hat. Ricky erfüllt seine Aufträge und geht selbst drauf. Ricky, der kein Gefühl kennt, der jeden Ding durchführt ohne zu fragen, wenn er nur gut bezahlt wird, der kein Gefühl kennt, der die Frauen oder auch nicht.

Ein Mädchen, das den Amerikaner liebt. Aber an anderen Opfern unterscheidet es sich nur darin, daß es in den Armen des Killers sterben will. Obrig bleibt nur Rickys Bruder, der sich in großer Verzweiflung am Schluß über Rickys Tod wirft.

„Ich hat Rainer Werner Fassbinder konsequent Kino gemacht: weil alles in diesem Film — Gesichter, Gesten, Räume — weil das alles: ist; ist durch sich selbst, ohne in Zusammen-Geschichten, eine Handlung verspannt zu sein, ohne immer erst durch ein nächstes Bild, den nächsten Satz, eine nächste Handlung erklärt, sinnbar gemacht werden zu müssen . . . Was zusammenhält, sie aneinander koppelt, das sind den Teilen seinen Sinn verleiht, sind die Szenen auf andere Filme: auf Fassbinders eigene, amerikanische Gangsterfilme. Wie in „Götter der Finsternis“ hockt in einer Absteige eine heruntergekommene Nutte an einem Tisch und verkauft Pornos und Nahrungsmittel, wie in „Götter der Pest“ wird sie erschossen. Ein Mädchen heißt Fuller, ein Freund des Amerikaners heißt Walsh . . . Gesten: mit dem aufgehenden Revolverkauf wird die Hutkrempe nach oben geschoben. Fetzen von Geschichten aus klassischen amerikanischen Gangsterfilmen, die vermischt Erinnertes und Erinnerbares in Figuren. Sie existieren nur als Kinofiguren, als Fiktionen, aber versetzt mit den Geschichten der Geschichte des Kinos, mit seinen Erfundenen Mythen, Gesten.“
(Eder, Fernsehen und Film, 1. 1971.)

Ricky returns to Germany from the USA. He is wearing a white suit and soft hat, and underneath the coat a gun in a shoulder-holster. Ricky seldom drinks and never for long. He meets his friend. They visit the alleys of their youth and Ricky's friend wants to know how it is in Vietnam. Ricky does his job and dies doing it. Ricky, who never asks questions as long as he is paid well, who never has feelings, who takes women or leaves them.

There is a girl who loves the American. But the only difference to the other victims is that she can die in the killer's arms. Only Ricky's brother is left, and he throws himself on Ricky's corpse in incestuous despair.

“In my opinion Rainer Werner Fassbinder has never made a more consequent movie: everything in this film — faces, gestures, rooms — everything is present through itself, without being involved in stories, plots, without having to be explained by another sequence, another sentence, another plot. What holds the sequences together, connects them, the whole that gives parts their sense, is their relation to other films: Fassbinder's own and American gangster films. Just as in 'Gods of Plague' a run-down whore sits at a table in a dirty joint and sells pornomagazines and information, and just as in 'Gods of Plague', she is killed. A girl is called Fuller, a friend of the American, Walsh . . . Gestures: a hat is shoved back with a still smoking gun. Fragments of stories out of classic American gangster films. Fassbinder combines memories and fantasies in his characters. They only exist as screen characters, as total fiction, but combined with film stories and film history, with its inventions, myths, gestures.”

Der amerikanische Soldat

Production
Antiteater (1970)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Dietrich Lohmann (s&w/b&w)

Music
Peer Raben

Ausstattung und Regieassistenz
Artdirection and Assistant Director
Kurt Raab

Darsteller/Cast
Karl Scheydt, IEGA Sorbas, Jan George Hark Bohm, Eva Ingeborg Scholz, Margarethe von Trotta, Kurt Raab, Ingrid Caven, Kathrin Schaake, Ulli Lommel, Rainer Werner Fassbinder



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

m alten Luxushotel am Meer wartet ein Film-
auf seinen Regisseur: eine morbide Gesell-
die sich in dem verblaßten Glanz des back-
s bereits wie in einem Film bewegt. Ihre
che Nervosität entlarvt sie als Vampire, die
n Meister warten. Dem Regisseur weht eine
ungsvolle Lohne von verbrauchten Leidenschaf-
d kränklicher Sensibilität entgegen. Er kommt
rät in den Zwiespalt, diese Welt zu zerstören,
le zu formen.

wirrung indes ist allgemein: es scheint der
ent habe kein Geld, der Hauptdarsteller
sich gegen die Brutalität seiner Rolle, Ver-
ron Heiterkeit, Träume von Befreiung, ver-
te Kontakte. Und ohne daß sie es recht mer-
aus dramatischer Hysterie und klischierter
schaft etwas entstanden, was sie nie recht
konnten, was den Grund ihrer Verwirrung
chte, was sie sündigen und beten ließ: der
er sie anzieht und sich ihnen entzieht, der
- eine heilige Nutte.

In Hollywoodfilmen über Hollywood gibt es
standardszenen: Produzent und Regisseur ste-
n Ausgang des Kinos, in dem in einer Test-
nung ihr neuer Film zu sehen war, um die
ng des Publikums zu erlauschen. Und: Der
der Regisseure (Phantasie) gegen den Studio-
geld). In einem jungen deutschen Film über
llmemachen, in einem Film von Fassbinder
Fassbinder fehlen diese Szenen bezeichnende.
se. Das Geld kommt aus Bonn, Produzent ist
ber, das Kinopublikum ist keine Macht mehr,
n sich zu beugen hätte, und wenn man stürzt,
Fernsehen seine Netze schon gespannt.
der kann sich — glücklicherweise — leisten,
In Hollywoodfilm über Hollywood wagte
nt mit Ausnahme von Wilders 'Sunset Bou-
ein rein privates Filmgeständnis zu ma-
als Fassbinder mit seinem ('seinem!') anti-
team aus dem Hinterhofmilieu seiner frühe-
me in die Traumstadtdependance Almeria
panien ging, um dort 'Whity' zu machen, als
mals die pure Fiktion in einem ihm fremden
in einer ihm fremden Umwelt versuchte,
rte er. Menschlich und künstlerisch, wie man
Das antiteater brach auseinander. Manche
nie wieder mit Fassbinder arbeiten.

In Scheitern bringt eben manchmal weiter als
olg, und ich glaube, daß ohne den Versuch,
er sich selbst und dessen, womit er arbeitet
werden Fassbinder nicht einen Film wie
der vier Jahreszeiten hätte machen kön-
. 'Warnung vor einer heiligen Nutte' ist die
lilte Rekapitulation der Dreharbeiten von
Wer sie kennt findet fast alles wieder,
zwischen zu Anekdoten geworden ist. Der
Energie, die Sexualität ist freilich — wie
 anders sein — der Regisseur: Lou Castel
in Fassbinders Lederjacke angezogen und
die der junge Brando . . .

akretisierung der Phantasie spielt nur eine
ordnete Rolle in diesem Film gegenüber den
en, mit sich und den anderen zu Rande zu
, der Schein hat mit der Wirklichkeit derer,

die ihn fabrizieren nicht das geringste zu tun. Leben-filmen? Schizophrenie, Prostitution. Es soll ein Film gedreht werden über staatlich sanktionierte Gewalt, aber die ihn machen werden nicht fertig mit der kleinen, alltäglichen Gewalt, die die menschlichen Beziehungen zusammenklebt oder auseinanderreißt." (Wolfgang Limmer, Süddeutsche Zeitung, 2. 6. 72.)

In a luxury hotel by the sea a filmteam awaits its director: a morbid company moving in front of a bleached shiny background already as if in a film. Their artificial nervosity exposes them as vampires waiting for their master. The director is expected by a pitiful collection of used-up passions and sickly sensitiveness. He arrives and has the choice of destroying their world or of forming it.

The confusion however is complete: it seems the producer has no money, the star thinks his part too brutal, an attempt at amusement, dreams of freedoms, desperate contacts. And without really having been noticed something has resulted out of hysterical drama and passionate clichés, something they could never quite get a hold of: the reason for their confusion, their sins and prayers: the movie, attracting them and detaching itself from them, the movie: a holy whore.

"In Hollywood's films on Hollywood there are two standard scenes: producer and director wait at the exit of the cinema where there was a test-screening of their film, to hear the reaction of the audience. And: the struggle of the director (imagination) with the studio boss (money). In a young German film on filming, in a film by Fassbinder on Fassbinder, these scenes are missing. The money is from Bonn, oneself is producer, cinema audiences are no longer a power to yield to, and if one falls, television has its nets ready.

Fassbinder can — fortunately — dare what no Hollywood film on Hollywood dared (perhaps with exception of Wilder's 'Sunset Boulevard'): an entirely private film confession. When Fassbinder went to the dream-city Almeria in Spain with his ('his!') antiteater-team to shoot 'Whity', when he first tried pure fiction in a to him strange genre, in strange surroundings, he failed. Morally and artistically, as one says. The antiteater broke apart. Some never wanted to work with Fassbinder again. But failure sometimes helps more than success, and I don't believe Fassbinder would have been able to shoot a film like 'Peddler of the four Seasons' without trying to understand himself and what he works with . . . 'Beware of a holy Whore' is the frank recapitulation of the shooting of 'Whity'. Those who were there can recognize almost all the things which have since become anecdotes. The head, the energy, the sensuality naturally is — how else could it be — the director: Lou Castel put on Fassbinder's leather jacket and acts like a young Brando . . . The materialisation of imagination is secondary in this film to the attempts at working things out with oneself and others, the image has nothing to do with the reality of those producing it. Life = filming? Schizophrenia, prostitution. A film is supposed to be made on state-sanctioned violence, but those making it can't cope with the small everyday violence that forms human relationships or tears them apart . . ."

el, Eddie Constantine, Hanna Schygulla

Warnung vor einer heiligen Nuppe

Production
Tango-Film
(1970)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Michael Ballhaus (s&w b&w)

Asstattung/Art direction
Harry Baer

Darsteller/Cast
Lou Castell, Eddie Constantine,
Hanna Schygulla, Marquard Bohm,
Hannes Fuchs, Margarethe von Trotta,
Ulli Lommel, Rainer Werner
Fassbinder



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

für die Oberammergauer ihr Passionsspiel, was Stadttheater der Faust oder der Hamlet ist, für das Münchener antiteater Marieluise's Stück von den „Pionieren in Ingolstadt“: obé, ehrfurchtgebietende Klassiker, an dem ich immer wieder mißt.

Die Hinterheit von „Katzelmacher“ ist hier einer neuen Opulenz gewichen. Das ZDF hat den Film — so mußte es wohl ein Farbfilm werden. Offensichtlich wußte Fassbinder nichts mit den anzufangen.

Rainer hat — so meint er jedenfalls — die „re“ aktualisiert und konkretisiert. Seine Belegung verlegt das Stück aus den Zwanziger Jahren in die Gegenwart. Am Anfang suggeriert der Film die bißchen Realität: Eine Kleinstadtstraße mit einem kleinen Platz, eine Blaskapelle, Soldaten, die an einer Menge vorbeimarschieren. Doch bald zieht der Film zurück in die Neutralität der Kinoszenen: in sonnenüberflutete Zimmer, an rauschende anmutige Wälder.

Widers Aktualisierung mündet geradewegs ins Drama. Das Theaterstück ist von schlichter soziologik: Soldaten müssen brutale, oberflächliche Männer sein, weil ihr Beruf sie dazu macht. An trostlosen Wirklichkeit zerbrechen die Illusionen des Dienstmädchens Berta. Ihr Fehler: Sie ist abstrakt und ahnungslos an das Gute in den Menschen. Sie ist unfähig selbst simple soziale Verhältnisse zu sehen. Fassbinders Film ist von dicker Unlogik — denn er zerstört durch abwegige Aenderungen und Ergänzungen gerade diesen Kontext. Die meiste Zeit nimmt sich Fassbinder für zwei sogenannte realistische Szenen: Zwei Soldaten werden im Kasernenhof gedrillt, eine Mal wird ein Zivilist von Soldaten in Ausführlichkeit zusammengeschlagen: Fassbinder verzweifelter Versuch, eine Geschichte voller Lügen doch noch als Wirklichkeit auszugeben.“ (Hans Henrichs, Fernsehen + Film 5/71.)

“Marieluise Fleißer's play on 'Pioneers in Ingolstadt' has the same meaning to Munich's antiteater as the Passionplays do to Oberammergau or 'Faust' or 'Hamlet' do to the established theaters: the great awe-striking classic with which everything else is compared.

'Katzelmacher's' sobriety has been replaced by a useless opulence. Television paid for the film — so it had to be colour. But Fassbinder obviously didn't know what to do with the colour. Fassbinder has — at least so he claims — modernised and concretised the 'Pioneers'. His version transposes the play from the twenties to the present. In the beginning the film suggests a bit of reality: a village street with a fountain, a band, soldiers marching past a gawking crowd. But the film soon detaches itself into the neutrality of movie-scenes: sunny rooms, rushing brooks, pleasant woods. Fassbinder's modernisation leads directly to melodrama. The theaterplay has a simple social logic: soldiers have to be brutal, superficial lovers because their profession makes them that. The illusions of the maid Berta shatter because of that bleak reality. Her mistake: her abstract and unknowing belief in the good of humanity. She is not capable of realising even simple social interrelations. Fassbinder's film has a complicated unlogic — because it destroys just that social context with its absurd changes and supplements. Fassbinder takes the most time for two so-called realistic scenes: once soldiers are drilled in front of their barracks, the other time soldiers beat up a civilian in brutal detail: Fassbinder's desperate attempt at disguising a story full of movie-lies as reality.”

Pioniere in Ingolstadt

nach dem gleichnamigen Stück von
based on the play by
Marieluise Fleißer

Regie/Director

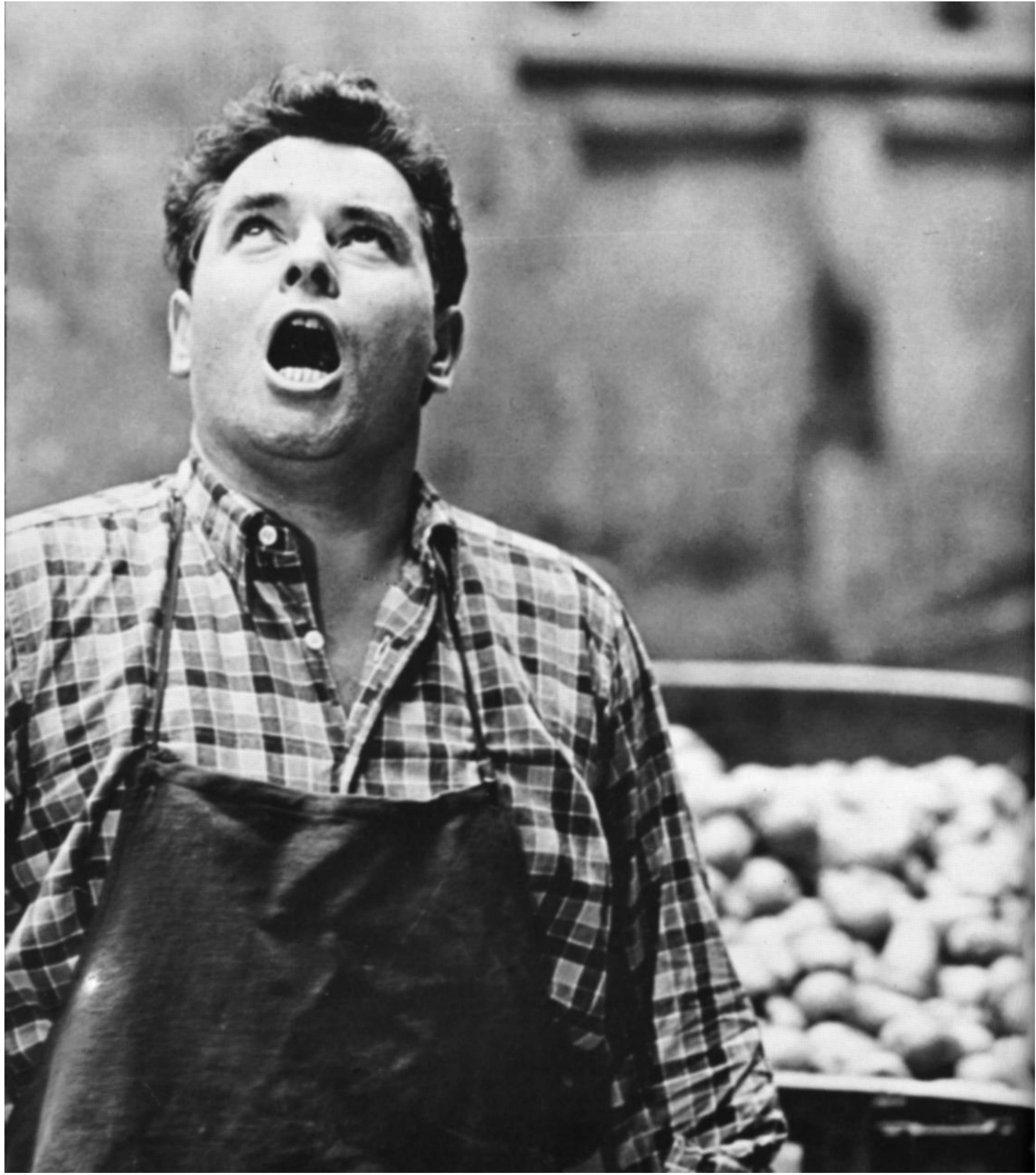
Rainer Werner Fassbinder

Camera

Dietrich Lohmann

Darsteller/Cast

Hanna Schygulla, Irm Herrmann,
Klaus Löwitsch, Harry Baer,
Günther Kaufmann



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

ns am Leben scheitert, ist im wesentlichen Verhalten von fünf Frauen zurückzuführen: Mutter, die ihren Sohn zwingt, weiter das Gym zu besuchen, statt eine ehrliche Handwerks-J machen, was er sich wünscht, und was ihn eibt, sich der Fremdenlegion anzuschließen. nge, eigentlich recht nette Prostituierte, die ls er wieder zurück und ein ehrlicher Polizist en ist, verführt, worauf Hans aus der Polizei oßen wird. Seine große Liebe, die ihm, als erweile Obsthändler geworden ist, durch Hinzicht und ausschreit, ihre Hand verweigert, einen Mann mit diesem Beruf ihrem Vater orzustellen wagt. Seine Frau, die ihn nicht in spüren läßt, wie wenig Spaß sie an ihm lediglich als Antriebsmaschine einer Firma möchte, das was gut und zart und frei an ihm riert oder unterdrückt.

ztlich seine Schwester, die als einzige zu ihm e ihn liebt, aber im entscheidenden Augen- s er kommt und ihre Hilfe braucht, dieses ht zu begreifen in der Lage ist. Hans stirbt uen zerstört und vom System alleingelassen. was er tut.

ändler der vier Jahreszeiten' ist ein vollen-Melodram; man muß es so nennen (obwohl der untermalende, emotionierende Musik nur und nur im letzten Drittel des Films ein- dene die Klischeefiguren dieses erzbürger- genres sind rund um den Helden, den ver- Sohn, säuberlich aufgebaut; der pharisäischwager; die große Liebe; die unnahbare er, die mit liebenden Augen alles durch- der Zufallsliebhaber der Frau, der (welcher als Geschäftspartner wieder ins Haus der totgeglaubte Kriegskamerad, aus der Legion, der (welcher Zufall!) im rettenden lck wieder auftaucht. Auch die großen Szenen-Melodram sind wieder da, die dramatischen und die Bekenntnis-Dialoge, in denen sich rt, daß es immer auf Leben und Tod geht; os der bläulich getönten Rückblenden; und ie optischen Ausrufezeichen (Kamera groß Uhr, auf einen Telephonhörer, auf ein Tablett rochenem Geschirr) und die großen symbolischen Gesten. Fassbinder siegt über diese Kliniken indem er die Emotionen wahr macht, die sie

In Sirk-Filmen wahrgenommen hat, hat er sich m zu eigen gemacht: Bedeutung des Lichts (Sympathie) und des Dekors (Leute in Räume schon extrem von deren gesellschaftlicher geprägt sind'), Geduld mit den Schauspielern (Herrmann ist ganz außerordentlich), Liebe le. Vor diesem Film begreift man, daß Melodramen sein müssen, weil es keine Erkenntnis gibt . . .

Der führt die alltäglichste, verbreitetste, schste Erscheinungsform von Gewalt vor: Jene Menschen allmählich so unter Druck setzt, — in Ermangelung eines anderen Gegners — tig gegen sich selber wird und sich selber lebt. Er vollstreckt quasi an sich dieses Ge- besser, desto schlimmer.

ny, Filmkritik, 5/1972.)

The fact that Hans fails in life is mainly due to the attitude of five women: the mother, who forces her son to finish school instead of letting him learn an honest handcraft, as he would like, which leads him to join the foreign legion. A young, actually quite nice prostitute who seduces Hans after he has returned and become an honest policeman, which results in his discharge from the police force. His true love who refuses to marry him after he has become a fruit peddler pulling his cart through the streets, because she doesn't dare introduce a man of his profession to her father. His wife who doesn't love him, letting him know, how little fun he is, only using him as the motor of their business and suppresses and ignores his goodness, gentleness and freedom.

And finally his sister, who alone is loyal to him, who loves him but isn't capable of understanding, in the decisive moment when he comes and needs her help. Hans dies destroyed by women and left alone by the system. He knows what he is doing.

"The Peddler of the four Seasons" is a fulfilled melodrama; it has to be called that (although Fassbinder only seldom and only in the last third of the film uses supportive, emotionalizing music), because the cliché characters of this arch-bourgeois genre are clearly present around the hero, the lost son: the mama meaning it so terribly well for her children; the hypocritical brother-in-law; the true love understanding all with loving eyes; his wife's coincidental lover who (what a coincidence!) returns to their home as business partner; the lost war comrade from the foreign legion who (coincidentally!) turns-up at the last moment. The 'big scenes' of melodramas are there too, the dramatic quarrels and confessional dialogues always a matter of life and death; the pathos of the bluetinted flashbacks; and even the visual exclamation marks (close-ups of a clock, a telephone, a tray with broken dishes), Fassbinder wins over these clichés, transforming the emotions they carry into truth. In this film, he has made his own what he observed in Sirk-films: the meaning of light (sympathy) and sets (people in rooms 'extremely formed by their situation in society'), patience with actors (Irm Hermann is quite extraordinary), love for his theme. Watching this films one understands that melodramas have to be melodramas, because there is no knowledge without feeling . . . Fassbinder shows the most everyday, common, ugly appearance of power: that which so pressures a man that he turns violent on himself and destroys himself. He is the law's executor on his own self: the better, the worse."

Händler der vier Jahreszeiten

Production

Tango-Film
(1971)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera

Dietrich Lohmann (Farbe in colour)

Ausstattung/Art direction
Kurt Raab

Regieassistenz/Assistant Director
Harry Baer

Darsteller/Cast

Hanna Schygulla, Hans Hischmüller, Irm Hermann, Klaus Löwitsch, Karl Scheydt, Kurt Raab, Walter Sedlmayer



WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

von Kant, Modeschöpferin, klug, gebildet, er-
echt und natürlich emanzipiert. Darf eine solche
Ire sich selbst und der Gesellschaft abgerun-
reiheit um einer Liebe willen aufgeben? Petra,
nach glücklicher Ehe verwitwet, einmal, ver-
von aufdringlicher Männlichkeit, geschieden,
ichsige Tochter im feinen Internat, verliebt sich
ungslos in die jüngere, sehr weibliche, etwas
nliche Arbeitertochter Karin Thimm. Sie, von
in Australien zurückgelassenen Mann ausge-
beutet nun die noble, verletzliche Petra aus.
hrerseits hat ihre Assistentin Marlene zu ihrer
gemacht. Mit ihrer Freundin Sidonie von
abb verbindet Petra eine eifersüchtige, ober-
he Freundschaft. Eines Tages kehrt Karins
aus Australien zurück. Karin flieht wieder zu
d die verzweifelte Petra muß lernen, mit einer
ungsvollen Liebe zu leben.

nders „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“
s ein Werk unverblätter Originalität heraus.
em strengen Formalismus fast japanisch ist
„Warnung vor einer heiligen Nutte“ ein Kam-
ick. Es spielt im Appartement einer Mode-
erin, das ganz von lebensgroßen Puppen und
überdimensionalen Bett, in dem Petra ißt, ar-
und liebt, sowie von einer hohen Dekorations-
eherrscht wird: eine metallene künstliche Welt,
gekleidet kennen deren Bewohner (Petra und
e, ihr stummes Faktotum) keine Wirklichkeit
alb ihrer Spiegelglaswände. Ihr gespanntes
gen unterstreichen sie mit ausgeleierten Pop-
aus den 50ern, die sie auf einer futuristischen
lage abspielen. Das sado-masochistische
ewicht dieser Gemeinschaft wird gestört
die Ankunft Karins (ebenfalls in anachronisti-
kleidung), die aus ihrer Ehe geflüchtet ist und
e kühl kontrollierte Petra zu Ausbrüchen hab-
r Leidenschaft und zeitweiligen Wahnsinns
et, bevor sie wieder zur Welt der Männer
kehrt. (Es ist eine jener kommentarlosen Iro-
ses Films, daß die einzigen sichtbaren männ-
Nesen überdimensionale Nackte auf der Deko-
wand sind, welche sich, wie regierende Götter,
le lesbischen Liebesszenen neigen.) Die Dra-
dieses Films — am ehesten vergleichbar mit
Strindberg in Verkleidung — lebt aus der
n Trennung zwischen artikulierten und stum-
pidenschaften. Fassbinder verfolgt in schlep-
pungen Einstellungen Karin und Petras Ausein-
setzungen oder Zärtlichkeiten, während die
Marlene in einer dunklen entfernten Ecke
fe zeichnet. Die makellose, stilisierte Darstel-
ld unterstrichen durch die streng theaterhafte
ktion — eine formale Unterteilung in fünf
eder Akt durch eine lange Abblende sowie
Petras Auftritt in einer jeweils andersfarbigen
e markiert.

nders Film ist eine brillante Demonstration des
es minimaler Mittel zum Erreichen eines maxi-
Effekts.“

and Sound, Herbst 1972.)

Petra von Kant, fashion designer, clever, refined, successful and — naturally — emancipated. Would such a woman be allowed to give up her hard-won freedom because of love? Petra, once widowed after a happy marriage, once divorced, frightened by dominant maleness, with a teenage daughter in boarding-school, falls desperately in love with the younger, very feminine, slightly vulgar worker's daughter Karin Thim. Herself taken advantage of by her husband in Australia, she commences to exploit noble and vulnerable Petra. Petra in turn has made her assistant Marlene her slave. Her friendship with Sidonie von Grasenab is jealous and superficial. One day Karin's husband returns from Australia. Karin once again flees to him and despairing Petra must learn to live with an unfulfilled love.

“Fassbinder's ‘The Bitter Tears of Petra von Kant’ shone out alone as a work of untarnished originality. Like his ‘Warning of a Holy Whore’ it's a chamber piece, almost Japanese in its hermetic formalism. Its setting is the designer-heroine's studio apartment, dominated by life-size mannequins, by the outsize brass bed in which she eats, works and loves, and by a huge trompe-l'oeil mural: a brazenly artificial world whose occupants (Petra and her monosyllabic factotum Marlene), dressed in Edwardian clothes and punctuating their tense silences by playing well-worn 1950s pop songs on a futuristic hi-fi, acknowledge no reality beyond their plate-glass outer wall. The sado-masochistic balance of the household is tipped by the arrival (also in anachronistic dress) of Karin, a refugee from marriage who inspires the icily controlled Petra to outbursts of possessive passion and temporary insanity before returning to the world of men. (It's one of the film's many uncommented ironies that the only males in sight are the gigantic nudes on the mural which lower, like presiding deities, over all the Lesbian love scenes.)

The dramatic life of the film — the closest comparison is fancydress Strindberg — springs from the precise intersection of articulated and unspoken passions. Its long, lingering takes most often observe Karin and Petra conversing or caressing on a diagonal in the foreground, while the silent Marlene types or sketches in some far, dark corner of the screen. Impeccable, stylised performances are reinforced by a tightly theatrical construction — a formal division into five ‘acts’, each signalled by a dissolve into blackness and by Petra's appearance in a different coloured wig.

Fassbinder's film offers a brilliant demonstration of minimal ingredients used to maximum effect.”

Die bitteren Tränen der Petra von Kant

Production
Tango-Film,
(1972)

Buch und Regie/Script and Director
Rainer Werner Fassbinder
nach seinem gleichnamigen Theater-
stück/based on his play with same title

Camera
Michael Ballhaus (Farbe/in colour)

Darsteller/Cast
Margit Carstensen, Hanna Schygulla
Irm Herrman, Kathrin Schaake,
Eva Mattes, Gisela Fackelday

Katzelmacher 1968

Der „gewöhnliche Faschismus“. Sexualneid als Vorstufe agressiven Verhaltens. Die permanenten Gemeinplätze verraten das Gemeine. Ein laconisch stilisiertes, erbarmungsloses Entlarvungsspiel stumpfsinniger Vorurteile, primitiver Heuchelei und handgreiflicher Verteufelung eines nicht „Einheimischen“. Fremden, eines griechischen Gastarbeiters. (Publik)

Pre-Paradise sorry now 1969

Dieser Autor lebt bereits unverbittert mit der Feststellung, daß der Mensch des Menschen Wolf ist. Dennoch verleugnet keine Szene, daß das Dasein als Wolf seine sozialen Ursachen hat. Der Mensch im Theater braucht Fassbinder. (Stuttgarter Zeitung)

Blut am Hals der Katze 1971

Phoebe Zeitgeist, das Mädchen von dem fremden Stern, wird geschickt, „eine Reportage über die Demokratie der Menschen zu schreiben.“ Sie scheitert jedoch an dieser Aufgabe, weil „sie die Sprache der Menschen nicht versteht, obwohl sie die Worte gelernt hat“. (Neue Zürcher Zeitung)

Bremer Freiheit 1970

Das „bürgerliche Trauerspiel“, so hat Fassbinder sein Stück ausdrücklich genannt, steht Kopf und beginnt höhnisch zu grinsen: um ihr eigenes Leben in Selbstbestimmung leben zu können, muß Geesche Gottfried aus Bremen „über Leichen gehen“, was die planlos anmutende und auch bei Fassbinder zunächst als durchaus triebhaft gekennzeichnete Emanzipationsstrategie als sinnlos, den Mechanismus des Totmachens für absurd erklärt: als Selbstverwirklichung durch unbewußt planmäßige Selbstzerstörung. (Frankfurter Allgemeine Zeitung)

Die bitteren Tränen der Petra von Kant 1971

Gefühle, Gefühle - ganz unnatürlich echt: die Irrungen und Wirrungen einer lesbischen Modeschöpferin. Der holde Traum einer Liebe ohne Männer und Klassenschränke, Fassbinder, kein Zweifel, erzählt seine Version vom „Tod in Venedig“. (Süddeutsche Zeitung)

Katzelmacher

The “ordinary fascism”. Sexual envy as prelude to aggressive behaviour. The constant truisms reveal the meanness. A laconically stylised, pityless exposure of stale prejudice, primitive hypocrisy and downright demonisation of someone not “native”, strange, of a Greek worker. (Publik)

Pre-Paradise sorry now

This author is already unembittered to have found out that man is mankind's wolf. Still, not one scene denies that living as a wolf has its social causes. People in theater need Fassbinder. (Stuttgarter Zeitung)

Blood on the cat's neck

Phoebe Zeitgeist, the girl from outer space, is sent “to write a report on mankind's democracy”. She fails at this task because “she cannot understand man's language, although she learned their words”. (Neue Zürcher Zeitung)

Bremen's freedom

The “bourgeois tragedy” — as Fassbinder expressly calls his play — topples over and scornfully grins: to be able to live her own life in freedom Geesche Gottfried from Bremen has to murder, which declares the seemingly planless and at first also by Fassbinder as quite instinctive described emancipation-strategy to be senseless, the mechanics of killing to be absurd: self-realisation as through subconsciously planned self-destruction. (Frankfurter Allgemeine Zeitung)

The bitter Tears of Petra von Kant

Feelings, feelings — quite unnaturally real: the trials and tribulations of a fashion designer. The pure dream of love without men or class-barriers. Fassbinder, no doubt, tells his version of “Death in Venice”.

1968

1969

1971

1970

1971

Wildwechs

Regie/Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Dietrich Lohmann

Ausstattung/Artdirection
Kurt Raab

Buch/Script
Franz-Xaver Kroetz

Music
Peer Raben

Production
Intertel im Auftrag des SF

Darsteller/Cast
Eva Mattes, Harry Baer,
Ruth Drexel, Jörg v. Lieben
R. W. Brem, Hanna Schygulla
Kurt Raab, Karl Scheydt,
Klaus-Michael Loewitsch,
Marquard Bohm

Acht Stunden sind kein T

Regie/Director
Rainer Werner Fassbinder

Camera
Dietrich Lohmann

Ausstattung/Artdirection
Kurt Raab

Buch/Script
Rainer Werner Fassbinder

Produzent/Producer
Fred Ilgner im Auftrag der

Darsteller/Cast
Gottfried John, Rolf-Walde
Herb Andress, Hans Hirsch
Wolfgang Schenk, Gregorius
Karl Scheydt, Wolfgang Zeidler
Luise Ulrich, Anita Bucher,
Wolfried Lier, Renate Röder
Kurt Raab, Andrea Schöne,
Werner Finck, Hanna Schygulla
Irm Hermann



Herausgeber

Goethe-Institut
München 2, Lenbachplatz 3

Filmverlag der Autoren
München 40, Tengstraße 37

Autor

Wolfgang Limmer

Übersetzung

Veith von Fürstenberg

Redaktion

W. Limmer, Laurens Straub,
Dr. Klaus Vetter

Graphikdesign

Klaus Wagner

Lithographie

Friedl & Weissmann

Druck

F. Hirthammer Verlag

Auskunft über Filmlizenzen

Filmverlag der Autoren

8 München 40

Tengstraße 37

Telefon 0811/37 64 61

Telex 529419

Theaterrechte

Verlag der Autoren

6 Frankfurt am Main

Staufenvstraße 46

Telefon 0611/72 52 22