

# Rainer Werner Fassbinder

*Chr. Braad Thomsen introducerer  
det mest originale og eksplosive talent  
i ung tysk film og diskuterer  
hans ni spillefilm i et interview  
med Fassbinder*



På filmfestivalen i Berlin 1969 vakte den da kun 23-årige Rainer Werner Fassbinder en del opsigt og forargelse med sin debutfilm »(Liebe ist) Kälter als der Tot«, og i løbet af de næste to år har han i hastig rækkefølge lavet 9 spillefilm: »Katzelmacher«, »Götter der Pest«, »Warum läuft Herr R. Amok«, »Rio das Mortes«, »Niklashauser Fart«, »Der Amerikanische Soldat«, »Pioniere aus Ingolstadt«, »Whity« og »Warnung vor einer Heiligen Nutte«. Ind imellem har han osse haft tid til at spille med i andre instruktørers film og at arbejde med den anti-teatergruppe i München, som han stiftede, før han begyndte at lave film.

Af de 10 spillefilm, som Fassbinder har lavet i et helt afsindigt tempo, har jeg haft lejlighed til at se de fem, og det er nok til, at man tør placere Fassbinder som en af de mest fængslende og vedkommende europæiske filmskabere i dag. Hans landsmænd Alexander Kluge og Volker Schlöndorff blev kaldt lovende efter deres første film, men allerede efter deres anden og tredje film begyndte deres anseelse hurtigt at dale igen. Efter sin 10. film på to år holder Fassbinder mere end nogensinde.

Fassbinder hører til de sjældne store instruktører, der er i stand til i film efter film at fastholde og uddybe et helt personligt univers. Han benytter altid det samme arbejdskollektiv omkring de gennemgående skuespillere Hanna Schygulla, Ullrich Lommel, Harry Bär, Günter Kaufmann og Ingrid Caven, der i mellemtiden er kommet til at hedde Caven-Fassbinder. Desuden har han i de fleste af sine film en mindre rolle til sig selv. Han er oftest den mest ekstremt usymmetriske af hele bundtet, og han kan vel i det hele taget vanskeligt spille andet end skurk med *det* udseende!

Fassbinders film er præget af en meget stærk form-sans og artistisk disciplin. Hver eneste billedafskæring, panorering eller kamera-tur er nøje forudberegnet, og hver indstilling har sin ganske bestemte længde. Ofte er filmene både indholdsmæssigt og formelt modelleret efter amerikanske genrefilm, fortrinsvis gangsterfilmen, men hvor Godard f.eks. i »Åndeløs« klipper gangsterfilmen i stykker ved en nervøs springklipping, trækker Fassbinder den ud ved at forlænge hver eneste indstilling eller kamerabevægelse og forsinke sin klipping, så filmene får deres egen helt specielle rytme. Tilsvarende lader han sine skuespillere overdrive de typiske gestus, som han henter ind fra genrefilmene: Man drikker lidt mere whisky hos Fassbinder end hos Hawks, man slår lidt hårdere og lidt grundigere, man er lidt mere tavs og truende og lidt mere patetisk. Det betyder ikke, at Fassbinder parodierer genrefilmene. Han har snarere samme ærbødigt-nostalgiske forhold til dem som diverse popkunstnere har til tegneserien, eller som Sergio Leone har til western-genren.

Til flere af sine film har Fassbinder selv forfattet en indholdsbeskrivelse, og lad mig citere hans knappe, popkunst-agtige beskrivelse af »Götter der Pest«, fordi hans litterære stil faktisk svarer til hans filmstil:

»Franz kommer ud af fængslet. Joanna synger i en bar: de er atter sammen. Men Franz er af den lange indespærring blevet overfølsom og forlader Joanna, fordi han mærker hendes besidderkrav. Han opsøger en gammel ven Günther og vil lave et bræk med ham. Samtidig lærer han Margarethe

at kende, en ganske normal pige, fordi hun ikke stiller krav.

Franz og Günther laver et overfald. Joanna har udspioneret dem. Hun ser ham hellere død end skilt fra hende, og hun beder en politibetjent, som hun har et forhold til, om at skyde Franz. Også Margarethe har informeret politiet. Franz og Günther overlever ikke denne plan. Joanna og Margarethe står ved graven. Joanna græder og siger: Jeg har elsket ham sådan.«

## FASSBINDERS TEMAER

Jeg skal i øvrigt ikke forsøge nogen udtømmende karakteristik af Fassbinders film. Dertil er et enkelt festival-gennemsyn af dem alt for utilstrækkeligt. Men lad mig som introduktion til det følgende interview kort antyde, hvad de film drejer sig om, som jeg har set:

»(Liebe ist) Kälter als der Tot« og »Götter der Pest« er begge gangsterfilm, og gangsterne karakteriseres som udbrydere fra det borgerlige samfund. Begge film er meget triste, og især den sidstnævnte er præget af en weltschmerz, som man ville kalde ungdommelig, hvis ikke den var formuleret i et så personligt poetisk sprog. Gangsterne går til grunde, fordi deres brud med samfundet kun er halvhjertet og privat-individualistisk.

»Der Amerikanische Soldat« handler om Ricky, der kommer hjem fra USA efter at have gjort tjeneste i Vietnam. Han er forvandlet til en psykopatisk morder, der accepterer ethvert job uden at stille spørgsmål. Han klarer sig, fordi han ikke rummer følelser, og han dør til sidst, da han vender sig om, fordi en kvinde råber hans navn. Som i så mange af Fassbinders film er slutbilledet meget prægnant: Rickys bror kaster sig over den døende Ricky og knuger ham til sig i et incestuøst favntag, der filmes i slow motion og varer ca. fem minutter!

»Pioniere aus Ingolstadt« foregår vistnok før 1. verdenskrig og skildrer nogle soldaters ophold i en lille provinsby. Filmen handler især om de undertrykte og frustrerede relationer mellem soldaterne og landsbyens piger og mellem borgerskabet og dets tjenestepiger. Stærkere end i nogle af de tidligere nævnte film understreger Fassbinder, at de psykologiske og seksuelle konflikter i vidtstrækning udspringer af klasseforskelle, og et par gange eksploderer de undertrykte instinkter i pludselige voldsudbrud. »Hvor ingen krig er, må man skaffe sig en!« udbryder en flok soldater, før de går løs på en tilfældig ung mand på gaden. Filmen er en af Fassbinders smukkeste og mest beherskede. Hans strenge formsans, der domineres af disse lange, stive indstillinger, indgår en perfekt syntese med filmens indhold: borgerskabets stivhed og frustrationer. Atter husker man særligt filmens slutning: tjenestepigen Berta har langt om længe besluttet at give sig hen til sin elskede, den menige soldat Karl, da han står og skal forlade filmen. Samlejet mislykkes, og Karl kommenterer det illusionsløst: »Vi har ladet kærligheden ude.« Derpå efterlader han hende liggende grædende ved vejkannten, og billedet af hende holdes i flere minutter til tonerne af en patetisk schlager.

»Whity« er Fassbinders første Cinemascope-film og er et sydstatsdrama, der handler om de yderst bizarre og perverterede relationer mellem medlemmerne af en gammel rig

godsejer-familie. Hovedpersonen Whity er en illegitim søn, som godsejeren har fået med en sort tjenestepige, og han fungerer nu som familiens servile opvarter, der lader sig udnytte på det groveste. En ung prostitueret elsker ham og forsøger at overtale ham til at flygte med sig. Samtidig forsøger godsejerens to sønner at overtale Whity til at dræbe deres far, så de kan arve ham. Whity skyder ikke bare godsejeren, men osse resten af familien og flygter ud i ørkenen med den prostituerede, hvor de formentlig går til grunde. I det sidste, meget lange og statiske billede danser negeren og luderer en patetisk afskedsdans i ørkenen, mens en sentimental stemme på lydbandet synger »Goodbye my love, goodbye«. Da filmen vises på Berlin-festivalen 1971, blev Fassbinder voldsomt kritiseret af de fleste tyske kritikere. På et pressemøde forsvarede han bl.a. sit meget langsomme kamera-arbejde og klipning med, at hans stil er et realistisk udtryk for de pågældende menneskers sociale position. De er mennesker uden arbejde og uden mål eller mening med tilværelsen. Hvorfor skulle de så bevæge sig hurtigt!?

»Warnung vor einer Heiligen Nutte« ville kunne kaldes narcissistisk, hvis det var en debutfilm. Men efter at Fassbinder i en lang række film har udforsket vidt forskellige miljøer, er der vel intet at sige til, at han osse føler trang til at sige noget om film-miljøet. Men samtidig formår han at vide den specielle situation ud og gøre filmmiljøet til et alment billede på vort samfund: et filmhold venter på, at instruktøren skal komme og fortælle dem, hvad de skal lave. I en række tableau-agtige indstillinger viser Fassbinder os et fuldstændig statisk og selvoptaget miljø, blottet for udvikling, hvor ordene blir meningsløse, fordi de blot udtales og aldrig følges op af handling. Mennesker trænger sig ind på hinanden uden for alvor at komme hinanden nær, og luften dirrer af latente voldshandlinger, der altid hos Fassbinder er frustrationernes konkrete udtryk. Da instruktøren kommer til stede, viser han sig – af nødvendighed? – at være en stærkt diktatorisk type, men han formår at sætte filmindspilningen i gang, en film der som Fassbinders egne handler om vold og frustrationer.

Disse summariske beskrivelser af de Fassbinder-film, jeg er bekendt med, må række ind til danske filmudlejere får øjnene op for Fassbinders store og originale talent. Sammen med Bernardo Bertolucci er han for mig at se den mest spændende filmskaber i den unge europæiske film. Det følgende interview med Fassbinder er optaget i Berlin og Venezia 1971, og i Venezia-afsnittet deltog desuden Mette Knudsen som interviewer.

## BERLIN-FESTIVALEN 1971

– Mange af dine film synes at være inspireret af amerikanske genrefilm: gangsterfilm og westerns. Hvordan er dit forhold til den klassiske Hollywood-tradition?

– Jeg holder utrolig meget af amerikansk filmkunst. Før jeg lavede »Whity«, så jeg flere af Raoul Walsh, især »Slavehandleren« (1957), en af de smukkeste film, jeg overhovedet kender med Clark Gable, Yvonne de Carlo og Sidney Poitier. En hvid farmer dør, og han har en datter med en sort kvinde. Datteren er helt hvid, så man kan ikke se på hende, at hun er neger, men så snart



Øverst: Et eksempel på Fassbinders kærlighed til amerikansk film: I »Götter der Pest« efter-synkroniserer han Hanna Schygulla med en gammel Marlene Dietrich-verse. Nederst: De fleste af Fassbinders film lyser af weltschmerz. I samme film reagerer Harry Bär ikke på en unges forførelsesforsøg.



den gamle er død, blir hun solgt, fordi han skylder penge væk. Clark Gable, der er slavehandler, køber hende, men kan ikke blive lykkelig med hende, fordi hun ved, hun er negerkvinde, og han ved, han er slavehandler. Så begynder borgerkrigen. Sidney Poitier er slavehandlerens tro tjener, og selv om han kæmper på den anden side, hjælper han alligevel sin herre til at flygte med negerpigens, og så er alt godt – eller er det? De gode instruktører kan lave happy ends, så de slet ikke er lykkelige alligevel. Sådan er det også med Douglas Sirk. Hans film har happy ends på en måde, så man er ganske utilfreds

med slutningen alligevel. Man ved, at noget er galt, – sådan kan det alligevel ikke gå.

Der findes yderligere et par amerikanske film, som jeg har set som dreng, og som jeg har en bestemt erindring om. Jeg husker ikke titlerne, men stemningen. Den amerikanske film er den eneste film, jeg kan tage alvorligt, fordi den er nået ud til publikum. Det gjorde den tyske film også før 1933, og selvfølgelig findes der enkeltinstruktører i andre lande, der har kontakt med publikum, men det gælder helt generelt om amerikansk filmkunst, at amerikanerne hidtil har haft et meget lykkeligt forhold til deres publikum.

– Men så kan du vel ikke holde ret meget af dine egne film, der næsten intet publikum har?

– Det skyldes ikke mig, det skyldes en ganske bestemt økonomisk situation, som råder i Tyskland, og når denne situation er forandret, så vil mine film osse nå ud til publikum. I Tyskland fyldes biograferne med tredieklasses varer. Filmkunsten er blevet en forretning, og det er lettere at sælge tredieklasses end førsteklasses varer. Men jeg er sikker på, det vil ændre sig. I Frankrig har det allerede ændret sig. Chabrol laver i dag film for mange mennesker, men han begyndte osse med at lave film for ganske få. Det tog ham 12 år at nå ud til publikum.

– I modsætning til så mange andre såkaldt avancerede instruktører har dine film i hvert fald en meget direkte følelsesmæssig appel, som man skulle tro måtte falde i publikums smag?

– Ja, følelser er noget meget vigtigt for mig, men følelser blir i dag udbyttet af filmindustrien, og det afskyr jeg. Jeg er modstander af, at der spekuleres i følelser, og at man må betale for dem.

– Dette ambivalente forhold til følelserne er vel osse udtrykt direkte i dine film: du kan fortælle scener af en stærk følelsesmæssig virkning, men samtidig kan du i sådanne scener holde indstillingen så længe og bevæge kameraet så langsomt, at du opnår en klar »verfremdungs«-effekt.

– Ja, stilistisk er det en slags verfremdung. Indholdsmæssigt er det sådan, at når en scene varer længe, når den blir trukket meget ud, så kan man virkelig se, hvad der sker med personerne. Man kan se og opleve med sine følelser, hvad der nu påbegyndes. Hvis man klippede sådanne scener, så kunne man slet ikke mærke, hvad det drejede sig om. Jeg tror, det er meget vigtigt og nyttigt, at scenerne holdes meget længe.

– Du betragter altså disse langt udtrukne scener som en slags parodi på den amerikanske genrefilm?

– Nej, overhovedet ikke. Der findes kritikere, der tror, at jeg benytter mig af citater fra amerikanske film og anvender ironisk »verfremdung«, og selvfølgelig kan jeg forstå, at de opfatter det sådan og må osse acceptere denne tolkning, men for mig er det ikke sådan. Forskellen på min filmkunst og den amerikanske er, at amerikanske film ikke reflekterer, og jeg ville osse gerne selv finde frem til en filmkunst, der kan udfolde sig frit uden alle disse refleksioner.

– Af dine film kender jeg kun »(Liebe ist) Kälter als der Tot«, »Götter der Pest«, »Der Amerikanische Soldat«, »Pioniere aus Ingolfstadt« og »Whity«, men i alle disse film ses mennesket som ofre for et socialt eller et moralsk system, og faktisk er »Whity« den eneste af filmene, hvor et menneske til slut protesterer og gør oprør mod sin situation.

– Så kender du altså stort set kun »biograf-film«. Jeg opdeler min produktion i to dele. Den ene del er mine »borgerlige« film, som alle foregår i et nøjere defineret borgerligt miljø: »Katzelmacher«, »Warum läuft Herr R. Amok?« og »Pioniere aus Ingolfstadt«. De øvrige film foregår i typiske biografmiljøer og har en handling som den, man normalt ser i en biograf. De første afspejler ganske bestemte borgerlige mekanismer, de sidste er inspireret af forskellige genrefilm.

– Men osse genrefilmene foregår jo egentlig i meget borgerlige miljøer?

– Ja, selv om skildringen af borgerligheden her ikke er sat i centrum, så er f.eks. gangstermiljøet jo osse utrolig borgerligt. Det er så at sige et borgerligt miljø vendt på hovedet, men med de samme borgerlige idealer i stedet for alternative idealer. Gangsterfilmene repræsenterer en afspejling af borgerligheden, selv om de tager sig ud som et oprør mod den. Med hensyn til dette at gøre oprør, så er det rigtigt, at »Whity« jo slutter med et oprør, men på en måde er hele filmen i virkeligheden vendt imod negeren, fordi han tøver og ikke forsvaret sig mod uretfærdighederne. Til slut skyder han ganske vist de mennesker, der har undertrykt ham, men derefter går han ud i ørkenen, hvor han dør, fordi han trodt alt erkender mere, end han handler, han forstår sin situation, men han handler ikke korrekt derefter. Når han går ud i ørkenen, er det i virkeligheden, fordi han ikke tør tage den fulde konsekvens af sine handlinger. Han har myrdet, og dette at myrde er noget, man ikke gør ifølge hans moralske bevidsthed. Jeg finder det OK, at han myrder sine undertrykkere, men det er ikke OK, at han derefter går ud i ørkenen, for da accepterer han alligevel de andres overmagt. Det er usolidarisk at gå ud i ørkenen. Hvis han virkelig havde troet på sine egne handlinger, havde han i stedet solidariseret sig med an-

I »Der Amerikanische Soldat« spiller Karl Scheydt titelrollen, mens Fassbinder (til venstre) spiller en af hans venner. I baggrunden soldatens mor og incestuøse bror.

dre undertrykte og udrettet noget sammen med dem. Denne enkelte aktion til slut er ikke sandheden, og derfor er slutningen i virkeligheden osse vendt imod negeren.

– Finder du, at din filmkunst er socialt orienteret? Du sagde provokerende på pressekongressen efter »Whity«, at denne film ikke er en film om racisme.

– Da jeg lavede »Whity«, sagde jeg ikke til mig selv, at nu vil jeg lave en film om racisme, og da jeg lavede »Katzelmacher«, sagde jeg heller ikke, at nu laver jeg en film om fremmedarbejderproblemet. Det har man siden skrevet om »Katzelmacher« og har givet mig priser for det. Med »Der Amerikanische Soldat« ville jeg heller ikke lave en film om Vietnam. Mit udgangspunkt er altid, at jeg vil lave film om mennesker og deres indbyrdes forhold, deres afhængighed af hinanden og af samfundet. Det er film om at være afhængig, og det finder jeg i grunden meget socialt, for afhængighed er i virkeligheden det, der gør mennesker ulykkelige, og når man tydeliggør dette, arbejder man vel socialt.

– Indimellem dine mange film laver du osse teater og spiller med som skuespiller i andre film. Hvordan får du tid til alt dette?

– Det ved jeg heller ikke. De sidste to år har jeg arbejdet som en vanvittig, tyve timer i døgnet. Jeg skriver og laver mine film ret hurtigt. »Whity« forberedte vi på fire uger og optog den på fire uger, og under for- og efterarbejdet laver jeg mange andre ting, men jeg skriver altid mine film selv, undtagen »Pioniere aus Ingolstadt«, som er baseret på et teaterstykke af Marie Luise Fleisser, en veninde til Brecht.

– Føler du dig beslægtet med Brecht?

– Nej, jeg er beslægtet med den østrigske dramatikere Ödön von Horwath, der stod i modsætning til Brecht, ikke hvad angår de politiske mål, men hvad angår de formelle. Horwaths teater er mere direkte interesseret i mennesker, end Brechts er. Inden for den unge tyske film vil jeg sammenligne Alexander Kluge med Brecht og mig selv med Horwath. Kluges verfremdung er intellektualistisk som Brechts, mens min egen er stilistisk som Horwaths.

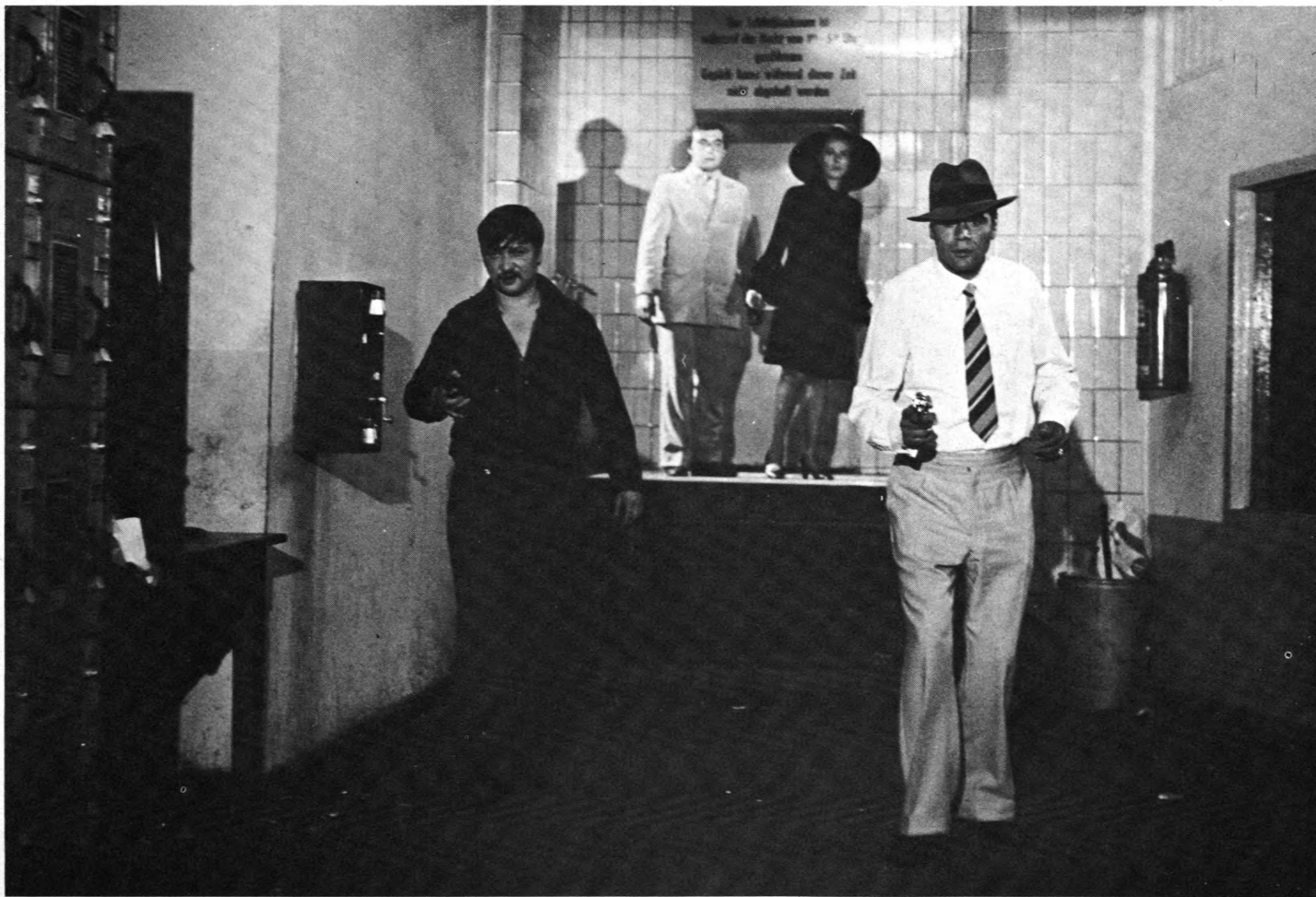
– Hvordan får du penge til at lave så mange film for, når filmene ses af så få mennesker?

– Jeg arbejder ret billigt, derfor kan det lade sig gøre. Vi har lavet 3 film helt uden penge, udelukkende på gæld, så har vi lavet en TV-produktion, »Warum läuft Herr R. Amok?«, og hver gang vi har fået en præmie fra kulturministeriet, er den brugt til at lave en ny film for. »Niklaushauser Fahrt« og »Pioniere aus Ingolstadt« er ligeledes TV-produktioner. Min første film »Liebe ist Kälter als der Tod« kostede 100.000 Mark, »Katzelmacher« 80.000 Mark, »Götter der Pest« 180.000 Mark, »Warum läuft Herr R. Amok?« 130.000 Mark, »Der Amerikanische Soldat« 260.000 Mark, »Pioniere aus Ingolstadt« 500.000 Mark og »Whity« 800.000 Mark.

#### VENEZIA-FESTIVALEN 1971

Chr. Braad Thomsen: – Hvor meget er selvbioGRAFISK i din nye film »Warnung vor einer Heiligen Nutte«?

Rainer Werner Fassbinder: – Alt, hvad der findes i filmen, er på en eller anden måde selvbioGRAFISK, selv om det ikke alt



sammen er sket samtidigt og i den givne sammenhæng.

*CBT:* – *Osse instruktørens meget diktatoriske arbejdsform?*

*RWF:* – Osse den, ja. Der findes øjeblikke, hvor jeg er meget diktatorisk. Jeg har ganske vist lavet film, der er helt anderledes optaget, men når trykket på mig er særlig stort, blir jeg diktatorisk. Når jeg har haft det dårligt eller vanskeligt som instruktør, risikerer man, at de mennesker, der er omkring en, tramper endnu mere på en i stedet for at hjælpe, og så er der kun dikta- turet tilbage.

*Mette Knudsen:* – *Du viser, at instruktøren laver sin film færdig, og at han altså udvikler sig, men hans tyranniske adfærd forandres ikke, vel. Han forandrer sig ikke, selv om han fuldender sin film, eller gør han?*

*RWF:* – De fleste mennesker bryder sig ikke om deres arbejde, vel? Millioner kunne forestille sig noget bedre end det, de gør for tiden. Det gælder osse mange instruktører, som jeg har arbejdet med, at de faktisk helst ikke ville have lavet filmen, men nu er pengene skudt ind, og arbejdet er påbegyndt, så må man osse fuldende det. Hvis min instruktør gennemgår nogen positiv udvikling, så består den i, at han opgiver drømmen om, at gruppen er en gruppe og indser, at det er den faktisk ikke. Det er ham, der styrer den. Han ser situationen illusionsløst i øjnene. Jeg tror, det er muligt at lave mindre autoritære film, når man fra starten siger: Jeg er instruktøren, du er kameramanden, og I er skuespillerne. Når ens arbejde er nøje afgrænset, kan man koncentrere sig så meget friere om det, fremfor at alle skal deles om alt, og så blir intet alligevel gjort ordentligt. Det kan lyde diktatorisk, men i det øjeblik jeg så dette i øjnene, blev jeg alligevel mindre diktatorisk.

*MK:* – *Har du følelsen af, at instruktøren altid, som i din film, skal være den magtfulde, der får folk til at arbejde?*

*RWF:* – Sådan burde det ikke være. Det var vor gruppes drøm – både gruppen i filmen og vores gruppe i virkeligheden – at ansvarligheden, arbejdsbyrderne skulle deles, at hver enkelt er medbestemmende om, hvilke film der skal laves, hvordan og hvorfor de skal laves. Men i tidens løb er det desværre ikke gået sådan. Jeg siger ikke, at det ikke er muligt, for jeg håber stadig, det vil være muligt, men hos os har det ikke været sådan, selv om vi burde have gode forudsætninger. Folk har meget hurtigt mærket, at når de intet laver, så må jeg lave så meget desto mere, for at projektet overhovedet kan afvikles, og derpå har de forladt sig mere og mere. Under optagelserne til »Whity« brød det hele ud, og alle fattede pludseligt, at hvad vi var kommet sammen for at lave, faktisk aldrig var blevet realiseret. Og min nye film handler på en måde om optagelserne til »Whity«.

*CBT:* – *I hvor høj grad danner I et arbejds-kollektiv? Bor I f.eks. sammen og forsøger at leve sammen osse uden for filmarbejdet?*

*RWF:* – Vi har boet sammen i et hus, men det var sådan, at når der blev lavet film, så har de fleste med det samme forlangt deres gage, og når der skulle betales husleje eller købes mad ind, så blev det hele overladt til mig, fordi jeg i højere grad end de andre var interesseret i, at gruppen skulle fungere, og først for sent så jeg, at det var

umuligt. Filmen handler om at vågne op og indse, at de ting, man har drømt om, ikke findes og ikke uden videre lader sig realisere. Folk er mere optaget af deres private sikkerhed, de er mere optaget af, hvordan de skal få føden til februar end af at realisere det projekt, som de netop nu arbejder med, og som kræver deres indsats. Man bekymrer sig mere om at sikre sin egen eksistens end om at sikre projektet, mens jeg fortrinsvis har bekymret mig om projektet og ikke om andet.

*MK:* – *Selv om »Warnung...« skildrer et meget klaustrofobisk og statisk miljø, så lader Ricky sig vel opfatte positivt, fordi han ønsker at bryde med miljøet og søge arbejde?*

*RWF:* – Nej, for mig er osse Ricky en negativ figur. Han vil ud af filmmiljøet, siger han, og tilbage til fabrikken, hvor han kommer fra, men det er tomme fraser, som man ikke skal tro på. Det meste af, hvad folk siger i filmen, er dækningsløse fraser. En anden fyr taler om at bringe arbejdspladserne ind i filmen, at lave politiske film for arbejderne. Det er endnu en af disse holdninger, som ikke skal tages alvorligt, fordi det er tom snak. En af mine bedste venner er forbilledet for denne figur, – han har tilegnet sig et meget venstreorienteret ordforråd uden at tage sine egne ord alvorligt, uden at forsøge at realisere dem. Han har undgået de farlige demonstrationer og konsekvenser af sine ord, hvorimod han bruger ordene til at forføre folk med, – han forførte korporligt en spansk arbejder med sit ordforråd!

*MK:* – *Det er en meget pessimistisk film, meget nihilistisk?*

*RWF:* – Den handler om en bestemt situation i mit liv, der faktisk var, som jeg skildrer det. Det er slemt nok, at man lever i et samfund, hvor man kan komme i den slags situationer, men ingen film er jo hele verden. Denne film er et dokument om en bestemt begivenhed, som var trist og pessimistisk.

*CBT:* – *Men alle dine film er forsåvidt triste og pessimistiske?*

*RWF:* – Alle mine film er pessimistiske, ja. Jeg er ikke særlig optimistisk, hvorfor dog? Jeg ser mig omkring og ser kun sørgelige eller onde ting. Man kan sætte sig ved swimmingpool'en her i Venezia og nyde solen og whisky'en, hvis man har penge eller muligheder for det, – men det er jo en yderst privilegeret situation.

*CBT:* – *Din kollega Alexander Kluge har kaldt din seneste film for en »incest-film«.*

*RWF:* – Ja så, mener dr. Kluge det? Alle mine film er incestfilm. De andre har præcis lige så meget med mig selv og mit eget liv at gøre. »Götter der Pest« er en lige så personlig film som denne. Det er i orden at lave incestfilm.

*CBT:* – *Men de øvrige udspilles dog i helt andre miljøer. Det er i øvrigt fantastisk, at du kan komme rundt i så mange forskellige miljøer, når du til daglig jo kun kan færdes i filmmiljøer at domme efter mængden af dine film. Hvordan har du tid til at lære disse miljøer at kende – eller laver du film om dem uden at kende dem?*

*RWF:* – Nej, jeg kender miljøerne. Man har dog altid en halv dag til sin rådighed ind imellem nogle optagelser, og meget kender jeg fra mine drengeår. Som dreng levede

jeg meget intensivt og snusede alle indtryk til mig i en sådan grad, at jeg stadig kan tære på erfaringer og oplevelser fra dengang. Men nu skal jeg i gang med en TV-serie om en arbejderfamilie, og det er noget, jeg intet kender til. Alle mine foregående film foregår i borgerlige miljøer eller gangstermiljøer, men aldrig blandt arbejdere, og selv »Katzelmacher« handlede mere om borgerlige fordomme i almindelighed end om fremmedarbejdermiljøet. Men nu drejer det sig om arbejderens liv, og i 3/4 år har jeg ikke foretaget mig ret meget andet end at lave research på denne TV-serie, talt med folk, læst bøger – og indimellem har jeg i øvrigt lavet endnu en film inspireret af min onkels liv. Han var frugthandler. Men ellers har jeg læst arbejdsplads-beskrivelser, politisk teori og besøgt fabrikker, hvor jeg har forsøgt at komme i så nær kontakt med folk som muligt. Jeg skal lave 6-7 TV-film på 70-80 minutter hver. Det er et vældigt projekt, som jeg glæder mig meget til.

*CBT:* – *Blir det dokumentarisk?*

*RWF:* – Nej, det blir fiktion, som udgår fra dokumentariske problemer. Der findes fantastisk interessante arbejdsplads-beskrivelser, hvordan arbejdspladsen er opstået og indrettet, og hvilken bevidsthed den fremmer hos mennesker. Mit udgangspunkt er dokumentariske kendsgerninger, og på dem laver jeg fiktion, for filmene er beregnet på publikum, og de er ikke så meget interesseret i dokumentation som i rene spillefilm.

*CBT:* – *Arbejdet synes i de fleste af dine film at være et meget vigtigt tema. De fleste af dine personer ødelægges, fordi de ikke har noget arbejde og dermed er losrevet fra en meningsfuld sammenhæng med andre mennesker.*

*RWF:* – Ja, arbejdet er på en måde det eneste tema, der findes. Hvad er der ellers? De fleste mennesker arbejder hver dag i 50 år, og osse når de kommer hjem, arbejder de med noget, der kan forenes med deres privatliv. Privatliv har de på en måde slet ikke, – man kan sige, at deres arbejde er deres privatliv. Personerne i mine film er kaputte typer, fordi de ikke har arbejde, men lever i en verden, i hvilken de ved, at de må arbejde. Det destruerer dem. Vi lever i et samfund, hvor man er nødt til at arbejde for at have noget at holde sig til, og mange af mine personer kan ikke udholde at arbejde. Derfor de har intet holdepunkt i livet og går til grunde.

*CBT:* – *Hvad ville du lave, hvis du ikke kunne lave film?*

*RWF:* – Det ved jeg ikke. Da jeg var færdig med skolen, spekulerede jeg osse på det, men nåede frem til, at teater- og filmarbejde gir en størst mulig personlig frihed, som vort samfund er indrettet. Derfor valgte jeg det.

*CBT:* – *Hvad skal andre mennesker gøre, som ikke kan lave film?*

*RWF:* – Det ved jeg heller ikke. Når man diskuterer det, må man først diskutere, hvordan man destruerer vort samfund, – så kan vi bagefter tales ved om, hvad folk så kan bruge deres tid til. Men det vigtigste spørgsmål i dag er: Hvordan ødelægges man samfundet. Når samfundet er ændret, vil osse folks bevidsthed ændres, men så længe alt er bygget op på, at nogle må arbejde, for at andre kan profitere på deres arbejde, så er der ikke så meget andet at diskutere end en ændring af disse forhold. ■