

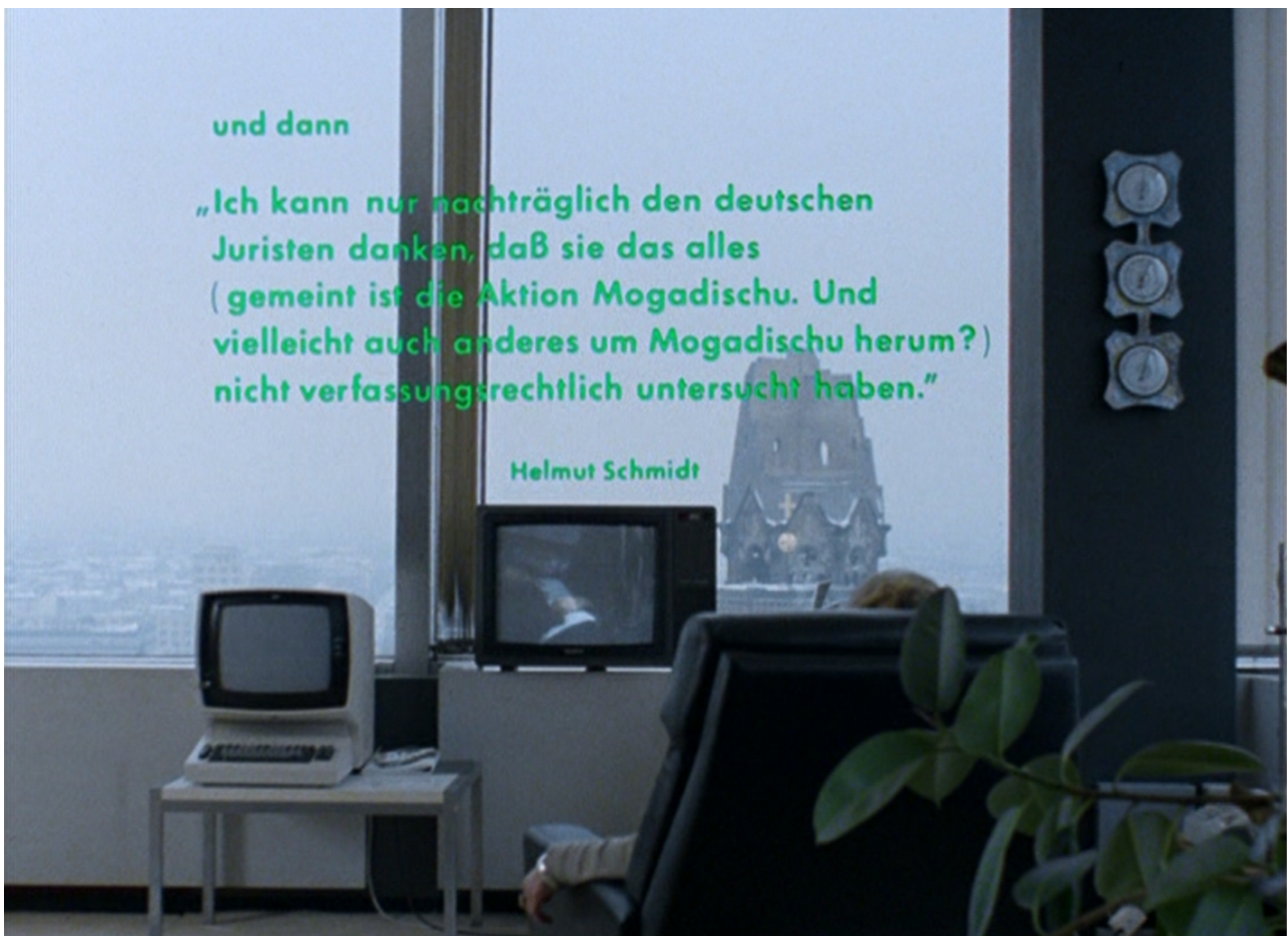
Rainer Werner Fassbinder

Lola ist ein Film, den du auf den ersten Blick womöglich gar nicht als Werk Fassbinders erkennen würdest. Mir erscheint das gezwungen humorvolle Sit-
tengemälde allerdings genau in denjenigen Aspekten typisch, die ich mit der
Arbeitsweise - soweit sie dem Endprodukt jeweils angesehen werden kann -
Rainer Werner Fassbinders verknüpfe. Theatralisch-sozialistischer Naturalis-
mus ohne erkennbaren Gestaltungswillen, um nicht von der Lehre abzulen-
ken, liefert hintergründig zwar scharf beobachtete Charakter- und Stim-
mungsbilder, die jedoch in plumper Weise mit erhobenem Zeigefinger darge-
bracht selbst nicht merken, dass sie nur schlampigen, verzerrten Skizzen von
Banalitäten gleichen.

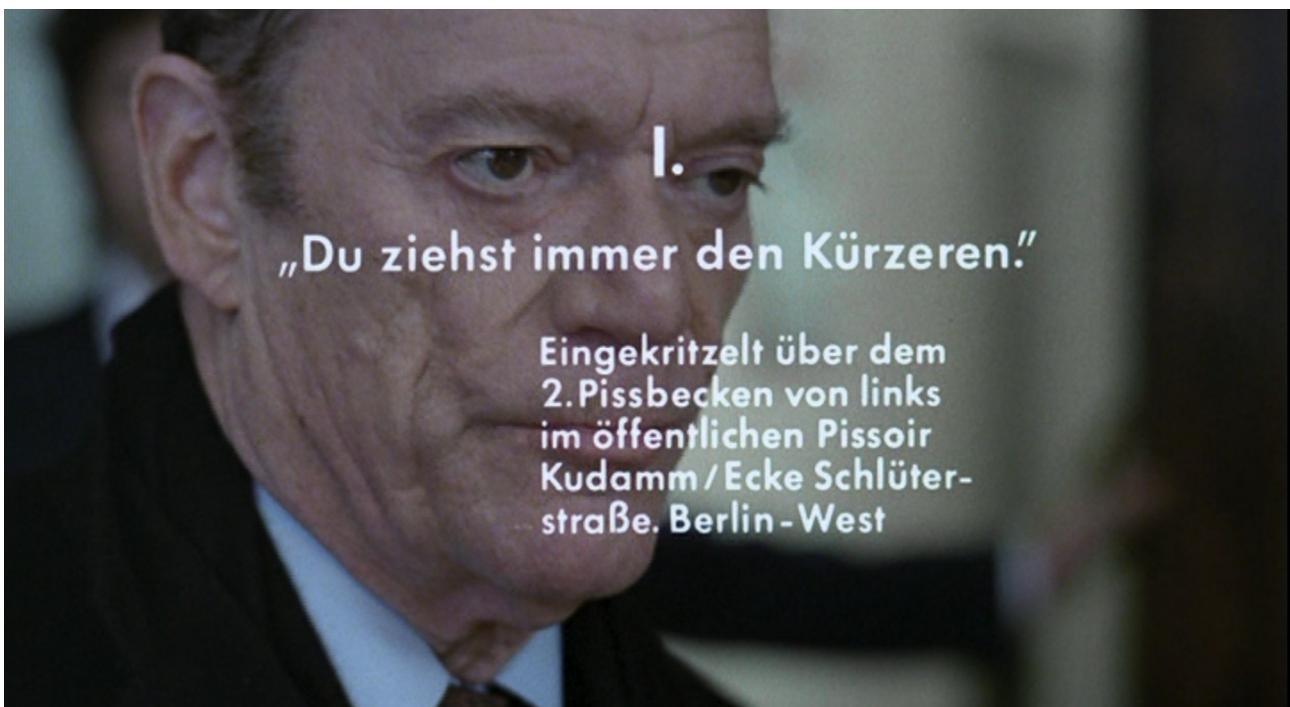
Deutlich wird durch diese Arbeitsweise, die an der Not leidet, Ästhetik als
Wert zu ächten und jede Episode lediglich als Träger sozialistischer Propa-
ganda, aber nicht mit Eigenwert ausgestattet oder breiter angelegt zu verhan-
deln, Fassbinders immer wieder von mir als nervtötend schulmeisterhaft
konstruierte Ikonografie in den Bildern. Wenn ich eine Liste zur Illustration
vorstellen soll, die ich flink zu den Ikonen zusammenwürfeln kann, die
Rainer Werner Fassbinder in seinen Arbeiten verwendet, brauche ich nur
einen Schnappschuss vom Beginn eines Films zu machen. Er spart sich durch
die Ikonen Mühe, seine Intention raffiniert und handwerklich zu modellieren:

Der Computer als	Ikone des beginnenden Informationszeitalters.
Der Fernseher als	Ikone der massenmedialen Propagandamaschine.
Die Ruine der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche als	Ikone Berlins
	Ikone des verlorenen Kriegs
	Ikone der bürgerlichen Heuchelei.
Die Wetterstation fürs biedere Wohngemach als	Ikone der selbst-betrügenden Pseudoaufgeklärtheit.
Die Spitze des neuen Honigwaben-Glockenturms als	Ikone des Wiederaufbaus
	Ikone des Fleißes
	Ikone der Verdrängung.
Der Fernsehsessel als	Ikone des postmodernen Biedermeiers
Der Gummibaum als	Ikone der exotischen Geschmacklosigkeit
Der schlafte, linke Arm als	Ikone der Selbstaufgabe.
Der neblige Dunst als	Ikone des Desinteresses.

All das kriegst du in einem einzigen Schnappschuss ab; ist das genial?



So fängt ein bedeutungsschwangerer Film des gefeierten Künstlers aus dem Jahre 1979 an. Kurz danach siehst du dieses Bild und wenn du den Kontext im Werk vermisst, bitte, hier die Sequenz als Clip: [Ikone Computer](#).



Im Grunde sehe ich in diesen Stilmitteln wertfreie Werkzeuge für Gestaltung. Sie können Arbeiten glorreich konstruieren oder strukturieren. Sie können unscheinbar nebenher als Dekoration dienen. Oder sie können lächerlich, stümperhaft und unästhetisch provokant hingeworfen werden wie Schweinefutter, ohne dadurch wenigstens dem Zweck einer redlichen Dekonstruktion zu dienen. Dann geben sie nur damit an, zur Verachtung fähig zu sein. Und so kommt mir vor, was Rainer Werner Fassbinder in vielen, zu vielen Sequenzen seiner Filme tut: seinen grenzenlosen "Will-haben"-Neid als Plädoyer für die Forderung "Die-sollen-mit-allem-teilen" zu tarnen. Ich erinnere mich nicht, von diesem Mann jemals neue Erkenntnisse über Soziales, neue Einsichten in Gesellschaftsstrukturen oder Verwertbares zur politischen Wirklichkeit gesehen oder gehört zu haben. Spielfilme müssen ja auch nicht notwendig neue Fakten vermitteln. Es ist sogar eines der von mir am wenigsten ersehnten Motive beim Filme Anschauen. Zwar nicht unbedeutend, aber nachrangig. Propaganda ist eine hinterfotzige Form der Reklame. Hinterfotzig insofern, als dir die Propaganda den Arsch anbietet und doch nur anvisiert, stattdessen dich zu schwängern, ohne dass du es merkst. Daher ja auch der Name: der Propagandist stellt seinen Po zum Schein an den Pranger, als könntest du ungestraft ausprobieren, wie es sich damit spielen lässt, also Po-Pranger = Propaganda.

Propaganda verwende ich selten anders, als ich es aus diversen Recherchen kennengelernt habe. Aber es gibt halt diese Grenzfälle. Mag ich nicht drauf eingehen, sondern ich stelle lieber dar, was ich über Propaganda, das die Arbeit Fassbinders betrifft, gefunden zu haben glaube. Ein paar Fundstellen zitieren mehrere Zitierer von Heinrich Goebbels, die identische Worte von seiner Rede vom 25. März 1933 an den Rundfunkrat überliefern, so dass wir berechtigt voraussetzen dürfen, die Forscher hätten dieselbe Quelle (das Protokoll dieser Rede) verwendet: *"Das ist das Geheimnis der Propaganda: den, den die Propaganda fassen will, ganz mit den Ideen der Propaganda zu durchtränken, ohne daß er überhaupt merkt, daß er durchtränkt wird."*

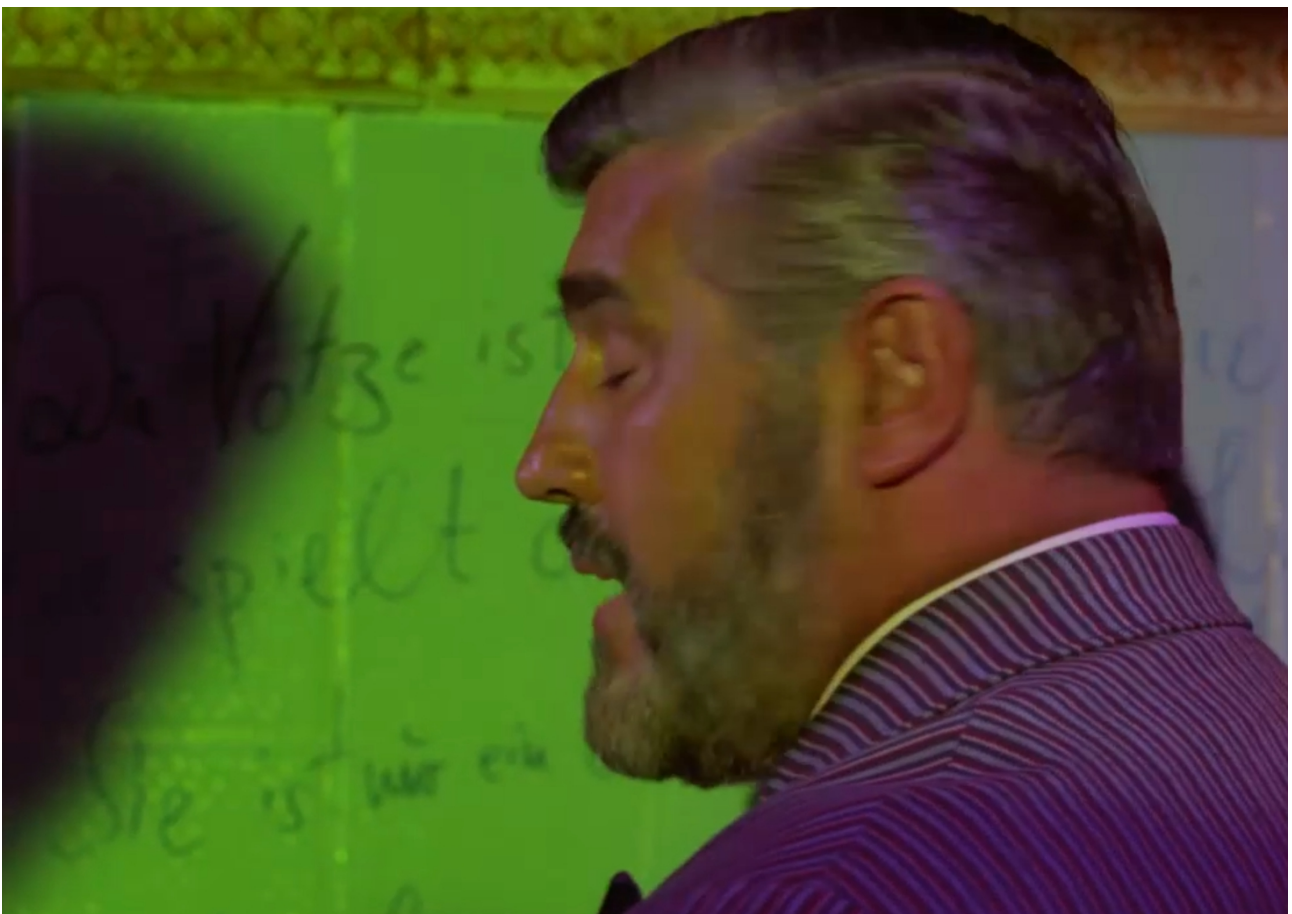
[[Katja Böttche](#) ... Hauptseminar Linguistik, Hausarbeit;
[Simon Kutzenberger](#) ... Diplomarbeit Literaturgeschichte]

Faszinierend für mich ist zum Kontext dieses Zitats immer noch und immer wieder neu, wie es die Zitierenden vermeiden, den Urheber dieses ebenso mörderischen wie genialen Gedankens im Gehirn von Heinrich Goebbels zu

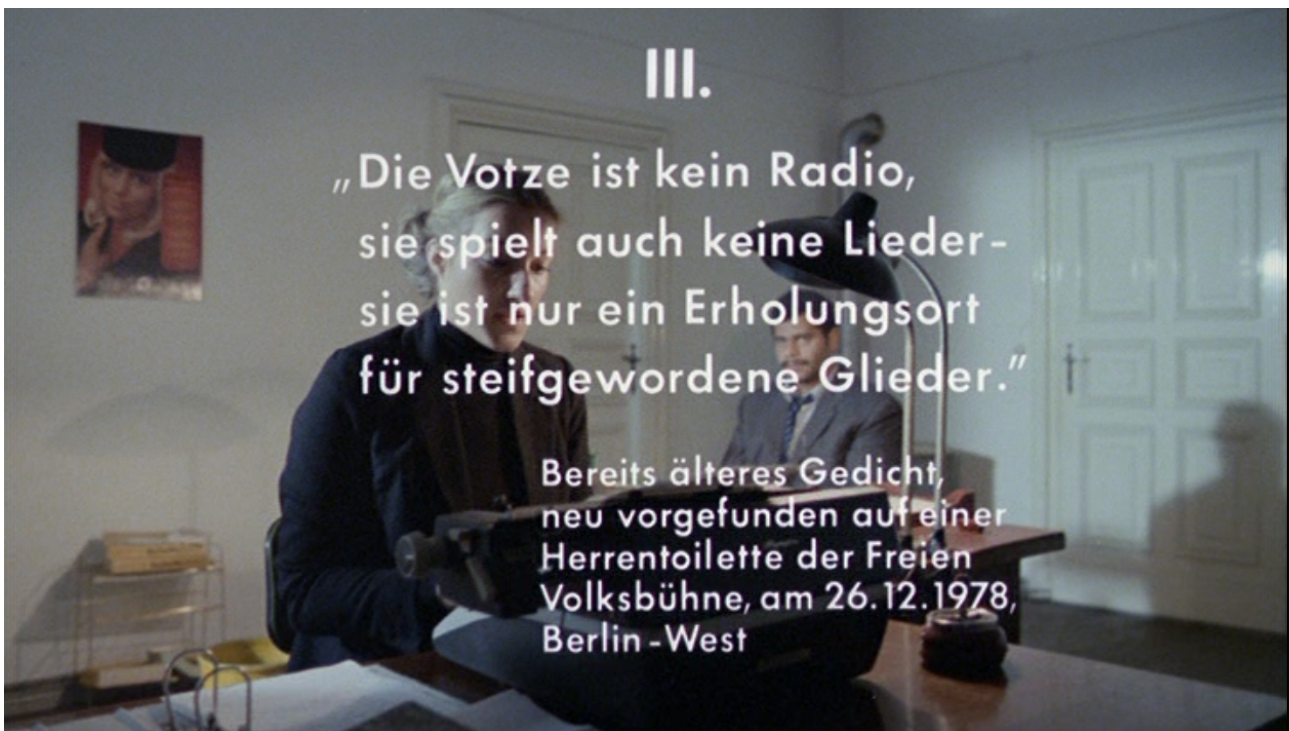
nennen. Denn Goebbels hat sich das nicht ausgedacht. Er war selbst nur Konsument dieser Idee. Der Schöpfer dieser halb-wissenschaftlichen Aufarbeitung der Eigenschaften menschlicher Psyche hatte eine übergeordnete Vision, die ich kurz und schlampig hier skizzieren will. Der gewöhnliche Mensch, der in Massen auftretend den tumben Mob jeder Gesellschaft zu bilden beiträgt, erweist sich als unfähig, größere Aufgaben zu meistern. Der gewöhnliche Mensch ist ein egozentrischer Vollhohn, der dringend einer starken Führung bedarf. Diese Führung muss in den Händen weniger Großgeister liegen, die in der Lage sind, unüberschaubare Massen winziger Beiträge so zusammenzuführen, dass aus der gemeinschaftlichen Anstrengung möglichst vieler synergetisch fortschrittliche Werke entstehen. Da sich aber das Individuum nicht freiwillig Strapazen unterzieht, um dem Gemeinwohl zu dienen, muss jedem gemeinen Idioten suggeriert werden, er erhielte für sein Engagement genau das, was er sich persönlich für sich selbst wünscht. Die Kunst besteht nun darin, das Ziel dieser Suggestion nicht zu nennen, sondern nur unwiderstehlich an etwas anderes zu knüpfen; dieses Andere ist irgendeine beliebige Vision, die zur Erfüllung der egoistischen Ziele des Deppen führt. Im Idealfall ist auch dieses Ersatzziel verdeckt, aber im Gegensatz zum primären Ziel emotional extrem stark aufgeladen. Typisch ist die Suggestion, mit einer gewissen Handlung sei Machtgewinn verknüpft. Zum Beispiel sei durch das Rauchen von Zigaretten die Gleichstellung mit Menschen verknüpft, die rauchen. Für Frauen, die nicht rauchten, weil es gesellschaftliche Tabus brach, war es extrem verlockend, an die mit dem Rauchen verbundene gesellschaftliche Gleichstellung zum Mann zu glauben, wenn sie fesche, mondäne, selbstbewusste und schöne Frauen in beneidenswerten Kontexten, bei beneidenswertem Auftreten und in unverschämter Öffentlichkeit rauchend brillieren sahen. An dieser Stelle spielt die Neigung eine Rolle, sich mit Ähnlichem zu identifizieren, sofern das in den gefühlten Gemeinsamkeiten Ähnliche bezüglich anderer Kategorisierungen gegenüber dem Selbst Vorteile hat. Die wesentlichen Eckpfeiler der suggestiven Methode sind Glaube, Emotion und indirekte Einflussnahme auf diese beiden. Das Bewusstsein selbst eines durchschnittlich (dummen) Individuums schaltet für eine Entscheidungsfindung in aller Regel diejenige Instanz des Gehirns scharf, die genau zu diesem Zweck in der evolutionären Entwicklung der Gehirne den Vorrang erstritten hat: die Ratio, den Verstand, die Vernunft, den Instinkt. Verwirrt? Tatsächlich gehören diese Facetten allesamt ins Gebiet der Logik. Auch das Bauchgefühl nährt sich aus der Auswertung früher erworbener Erfahrungen, nutzt also

die Datenbank der Lebensweisheit. Wer jemals einen Film angeschaut hat, in dem eine Großkatze eine Antilope jagt, erkennt mit Leichtigkeit, dass der gesamte Ablauf der Verfolgung rationalen Entscheidungen unterliegt, die allerdings blitzschnell erfolgen. Das Anschleichen minimiert nach den gegebenen Möglichkeiten den Abstand zum Opfer – wegen der Witterung spielt die Windrichtung eine Rolle für den gewählten Weg zur potenziellen Beute, vor Blicken schützendes Gebüsch wird genutzt, um optische Früherkennung zu hintergehen, die Schritte sind durch langsames Auftreten mit weichem Ballen und eingezogenen Krallen unhörbar, um akustische Ortung zu unterbinden. Die Katze treibt das Anpirschen bis an die Grenze, an der es das Opfertier schließlich durch einen verräterischen Fehler oder Pech (drehender Wind, knackender Zeig, ausgehender Sichtschutz) des Jägers merkt, dass es Ziel einer Beutejagd ist. Auch das Ausreißen ist ein rational gesteuerter Vorgang. Einfach aufmerksam anschauen, es zeigt sich zuverlässig immer und immer wieder. Was die beteiligten Tiergehirne an aberwitziger Rechenleistung aufbringen, wenn es ums Überleben geht – für beide – ist enorm. Nein: es ist die Norm, aber halt gigantisch viel. Leistung ist Arbeit pro Zeit, also extrem viel Kinematik wird von beiden, Jäger und Beute, in extrem kurzen Zeitspannen jeweils auf der Basis sensorischer Inputs gerechnet. Jeder Haken der Antilope löst eine meist ideale Bahnkorrektur der Katze aus. Jeder Sprung der Katze löst einen schwierig zu parierenden Haken der Antilope aus. Esoterisch oder romantisch angehauchte Endzeit-Hippies deuten das gerne als Überlegenheit des Instinkts über den Verstand. Diese Leute werden gerne von vielen Künstlern als Ideal gepriesen, das dem modernen, rationalen Menschen überlegen sei. So unfassbar beeindruckend sind die Leistungen der Ratio eines Säuger-Gehirns, dass sie vom untrainierten Träumer-Gehirn eines Wohlstands-Säugers zum Beweis der göttlichen Überlegenheit der Seele über den Verstand erklärt werden. Die meisten Jagden der Katzen enden mit Aufgabe. Das anvisierte Opfer entkommt. Die meisten Filme über Jagden enden mit Erbeutung des Opfers. Das Spektakel muss in seiner Darstellung am Ende den Zweck zeigen. Das Publikum soll sehen können, wozu die Jagd dient. Wenn am Ende kein Fleisch zwischen den Zähnen der Katze landet, wirkt eine Jagd frustrierend, sinnlos, trist: Kraft und Kalorien vergeudet für nichts als Strapazen. Dadurch entsteht der falsche Eindruck, der agile Aggressor leite das Geschehen. Das gilt aber nur beim Pirschen. Sobald das Opfer flieht, führt es das Geschehen an. Daher sind die Chancen relativ groß, dass das Opfer gewinnt. Tierfilme nähren in ihrer Gesamtheit den Mythos, dass Agilität, Muskeln und

Triebkraft fast immer zum Erfolg des Fleißigen führen. Seltsam daran ist, dass es sogar stimmt, aber umgekehrt. Denn die Agilität liegt bei der Antilope, die den Weg wählt und unterwegs ständig korrigiert. Die Antilope ist die agile Führungskraft ab dem Augenblick, in dem das Pirschen endet und das Rennen beginnt. Und meistens gelingt es ihr, zu entkommen. So lernt die Katze, ihr Pirschen immer weiter zu optimieren. Die jagende Großkatze wird durch das Material, das der breiten Masse von Medienkonsumenten präsentiert wird, als mythologisch verklärter Herrschertypus gezeigt: gegen diese faszinierend elegante, von ästhetischen Muskelpaketen strotzende Kampfmaschine zieht die wehrlose Antilope immer den Kürzeren.



Ach schau an, im Ausschnitt aus Fassbinders Lola [zwischen „Die dritte Generation“ 1979 und „Lola“ 1981 hat er 14 Folgen der Serie „Berlin Alexanderplatz“ gedreht und den Spielfilm „Lili Marleen“] sind dieselben Ikonen verwendet wie in „Die dritte Generation“. Der Spruch an der Pisswand des Puffklos bildete genau wie der von Mario Adorf gleich zum Besten gegebene Witz von der Antilope, die immer von der Großkatze gefressen wird, in „Die dritte Generation“ eine Kapitelüberschrift:



Die Beispiele zeigen, dass es Rainer Werner Fassbinder ein Bedürfnis war, die zum Leben eines Säugers gehörenden Ausscheidungsvorgänge suggestiv verknüpft mit dem Geschlechtsakt immer wieder auf ähnlich provozierende, ähnlich schnoddrige und für bürgerliche Moralvorstellungen ähnlich zermürbende Art und Weise großformatig auf die Leinwand zu projizieren. Die Figuren in den Filmen Fassbinders haben mit Menschen, die ich kenne, keine Ähnlichkeiten. Das ist merkwürdig. Ich schaue mir Leute schon sehr gerne und sehr gründlich an. Und ich schaue mir Rollen in Filmen und die Darsteller dazu auch gerne halbwegs genau an, im Rahmen meiner bescheidenen Fähigkeiten. In Fassbinders Filmen sehe ich keine Menschen, sondern nur Skizzen von Karikaturen, die von teilweise hervorragenden Mimen gespielt werden, damit sie wenigstens durch die Eigenschaften der Schauspieler, auch Menschen zu sein, so wirken, als seien es Charaktere. Fassbinder sitzt auf dem hohen Ross eines elitären Proleten, der als einer der wenigen Kenner der Bugwelle des marxistischen Schriftguts kapiert hat, worum es wirklich geht und wie die Realität des Menschlichen aussieht. Von diesem Ross herab propagiert er, dass es zwei Sorten von Leuten gibt: solche mit Macht und solche ohne Macht. Wenn er Macht sagt, meint er Geld. Der sympathische Schwarze weint, als ihm die Sachbearbeiterin im Arbeitsamt keine Arbeit gibt. Er weint, als seine geliebte Fixerin stirbt. Alle anderen sind Arschlöcher und jeder ist für sich so eine besonderes Arschloch, dass sie Individualisten zu sein scheinen, bis du nach der menschlichen Ausgedehntheit fragst. Aber

die findest du nicht. Aufgesetzt vielleicht in schwachem Ansatz, aber nicht annähernd wie im richtigen Leben. Das ist freilich erlaubt und man darf mit einem solchen Ansatz auch Filme machen und dafür gefeiert werden. Alles legitim. Für mich reicht es halt nicht. Weil ich altmodisch bin vielleicht. Mir kommt das Geschwafel aus der Ecke des sozialistischen Realismus oder der Neuen Sachlichkeit, den Verächtern der kiffenden Hippies und der Maler blauer Pferde so gezwungen aufgesetzt vor, so notdürftig um jeden Preis die ewigen Irrtümer des dialektischen Materialismus beschwörend vor, wie ein gefangen Sein im paranoid herrschsüchtigen Geist der Kreuzung aus Edward Bernays und Wilhelm Reich. Das ist die Religion der Fäkalien. Als würde sich die Lage der armen Menschen bessern, wenn man ihnen erzählt, dass Scheißen und Ficken für alle gleich wichtig ist und deshalb das Geld der Reichen gleichmäßig auf alle Leute verteilt werden muss, weil alle Menschen gleich dringend scheißen und ficken müssen. Und nach dem Teilen wird alles gut. Weil das Übel der Welt die Ungleichheit ist.

Ich sehe das nicht. Ich sehe zwar viele von Fassbinder angesprochene Themen durchaus als diskussionswürdig und sogar tendenziell in der von ihm vertretenen Richtung nachvollziehbar richtig erzählt an. Bloß geht es da um die banale Oberfläche des Status Quo. Ich sehe Bösewichter im System handeln und ich sehe Opfer der Gier solcher Bösewichter. Aber ich behaupte nicht, dass jede Antilope, die einer angreifenden Großkatze entkommt, ein Mitläufer, eine feige Sau, ein opportunistisches Arschloch oder ein Scherge der Raubkultur sein soll. Am wenigsten leuchtet mir ein, wie Fassbinder den Anspruch, die Massen über Missstände aufzuklären, erfüllen will, wenn er keine Zugeständnisse an den Geschmack der „einfachen“ Leute wie mich macht, denen eben hin und wieder etwas ästhetisch reizvoll Gestaltetes Spaß und Freude bereitet.

Bin ich also nur zu dumm und zu angepasst für die reale Härte der Verurteilung des gewöhnlichen Menschen in Fassbinders Werk?

Vermutlich ja, aber ich rede mich freilich hinaus, indem ich konstruiere, dass Fassbinder eben gar keine Menschen darstellt, insbesondere also keine gewöhnlichen wie mich. Das versuche ich mit einigen Arbeitsbeispielen zu belegen, wobei ich mich der Transparenz meiner Argumente zur Liebe auf den eingangs erwähnten Aspekt beschränke: das Ikonografische.



Ein [Polizist](#) ist ein Mann. Männer sind geil. Ein Polizist ist in einem Polizeistaat dazu da, die Reichen vor dem Proletariat zu schützen. Polizisten verkehren mit Reichen. Ein Polizist ist Vorbild seiner Gesellschaft. Vorbilder der Gesellschaft haben eine Familie und pflegen gesitteten Lebensstil. Ein Polizist trägt eine Schusswaffe. Schusswaffen verleihen Macht über das Proletariat. Ein Polizist stammt aus niederen Schichten. Angehörigen niederer Schichten erlaubt der Hegemon nur über devote Dienerschaft für die Herrscher sozialen Aufstieg. Ein Polizist ist ungebildet. Unbildung leistet sich der am leichtesten, der in seiner Schicht oben steht, weil er nichts lernen muss, um seine Teilmacht auszuüben. Diese klischeehaften (dadurch nicht weniger tendenziell wahren) Plattheiten nullter Näherung bieten ein billiges Feld, Abziehbilder eines Aspekts der Gesellschaftsstruktur zu skizzieren. Zum Beispiel könnte ein Polizist eine so unerträgliche und despotische Kanaille sein, dass seine Frau wahnsinnig und apathisch wird, sein Sohn rebelliert und der Polizist so oder so seine Schwiegertochter fickt, weil sie ihm besser gefällt als seine Frau und weil sie ihm als Eigentum seines Sohnes, der sein Eigentum ist, sowieso gehört. Ein solches Konstrukt hat ikonenhaften Charakter. Das wirst du nicht leicht finden. Aber es funktioniert plausibel.

Ein [Terrorist](#) ist etwas Ausgestorbenes aus dem goldenen Zeitalter von Baader und Meinhof, als die Gewalt noch Notwehr gewesen ist. Das Wort wurde an die zweite Generation vererbt, die schon schwächelte, aber immerhin noch Mühsal darauf verwandte, die erste Generation wiederzubeleben. Anarchie war das Ziel der echten Terroristen; ein edles Ziel mit einem tragfähigen Fundament aus Werken von Pjotr Kropotkin für die Romantiker bis zu Michail Bakunin für die Realisten. In der dritten Generation sind Terroristen (Terrorist³) die reichen Söhne, Töchter und Schwiegertöchter von mehr oder weniger weit oben herrschenden Schmarotzern des Proletariats, die sich ihre wattierte Langeweile mit Abenteuern im Paradies des Klassenkampfes vertreiben. Sie studieren, ohne hinzugehen, öffnen ihre riesigen Stadtwohnungen für jeden armen Schlucker, Fixer und Kriminellen und arbeiten eventuell in einem Geschäft, in dem sie an Sachen kommen, die im Konsumbereich begehrt und möglichst immer so hochaktuell wie auch kurzlebig sind, wie zum Beispiel Popmusik. Geistige Gemeinsamkeit ist kaum auszumachen, weil Geist nichts bringt. Aber es ist schick, mit Waffen zu spielen, Angst vor Bullen zu haben, sich selbst falsche Pässe auszustellen und ganz nach der eigenen Fassung zu ficken, wann und mit wem man Lust hat und Lust hat man, wenn es schick ist. Mangels Geist kann ein Terrorist³ mit Werken Bakunins nichts anfangen. Ein Terrorist³ ist furchterregend kindisch, naiv, subversiv und unvorsichtig. Für einen Terroristen³ ist eine Terror-Ausbildung in einem palästinensischen Lager das ultimativ Größte, aber es ist auch toll, wenn man eine etwas billigere Ausbildung im weniger ernsthaften Afrika absolviert. Ein Terrorist³, der frisch aus seiner afrikanischen Ausbildung kommt, zeigt seinen Status als treffsicherer Feuerwaffen-Nutzer durch das stolze Tragen eines Nadelstreifenanzugs, der ganz im Sinne der Chicagoer Vorbildszene mit einem Hut garniert wird. Ein Terrorist³ nimmt sich, was er will, weil es doch darum geht: selbstbestimmt ohne Einmischung des spießigen Bürgertums zu ficken, wen man ficken will. Zu saufen, was man saufen will. Zu fressen, was man fressen will. Ein Terrorist³ lebt aus, was die BILD über den Terrorismus lehrt: Anarchie ist ein Synonym für Chaos, Faustrecht und Unterdrückung derer, die hasenpfotig ducken. Ein ausgebildeter Terrorist³ zehrt von dem ihm vorseilenden Ruf, ein harter Hund im Klassenkampf des Proletariats gegen die Bourgeoisie zu sein und da rollen halt notgedrungen mehr proletarische Köpfe als adlige, weil es eh zu viele Mitläufer gibt. Ergo: die Dreckst-Brut der Reichen hat den edlen Ur-Terrorismus unterwandert ... verdorben.

Eine Kommune ist eine Lebensgemeinschaft aus Terroristen³ und/oder Sympathisanten von solchen. In einer Kommune gibt es keine bürgerlichen Schamgefühle. Alles wird geteilt. Wer vor dem gemeinsamen Fernsehapparat gerne mit seinem Glied spielt, der spielt vor dem Fernsehapparat ganz frei und unverblümt mit seinem Glied, weil Scham eine Grausamkeit des Establishments gegen das Proletariat ist. Wer vor dem Fernsehapparat nicht mit seinem Glied spielt, ist entweder ein Verräter oder ein Feigling. Gesellschaftsspiele in Kommunen mit Terroristen³ bestehen zum Beispiel in der fröhlichen Neckerei eines adligen Marinesoldaten, indem ihm sein Buch von Bakunin weggenommen wird und er gegen den Rest der anwesenden Kommunisten dieses Buch zu fangen versuchen muss, während die anderen es sich gegenseitig zuwerfen. In einer Kommune leben Fixer, weil sie ja sonst nirgendwo ungestört drücken können. In einer Kommune werden Pläne ausgeheckt, wie, wo und wann Terroranschläge geführt werden sollen. Die Inspirationen dazu kommen entweder mit geheimen Briefen oder mit geheimen Telefonanrufen. In Kommunen mit Terroristen³ ist viel Platz, weil ein Terrorist³ sich immer einen reichen Sympathisanten sucht und keinen Proletarier. Eine Kommune fördert das kindliche oder unschuldig pubertierende Verhalten erstrebenswerter, unbeschwerter Natürlichkeit.

Ein Schwarzer wäre am liebsten ein normaler Weißer, der eine Arbeit in dem Beruf kriegt, den er drei Jahre lang gelernt hat. Ein Schwarzer wird am Arbeitsamt so lange abgewiesen, solange es noch Arbeit suchende Weiße gibt. Ein Schwarzer verknüpft Sex noch mit Liebe, weil das ein koloniales und daher schwierig auszurottendes Gehirnerbe ist, es sei standesgemäß was für Herrscher, in festen Beziehungen Gefühl und Trieb zu verknüpfen. Ein Schwarzer kann trotz seines imposanten, muskulär überragenden Körperbaus durch die noch vorhandenen Emotionen seiner primitiven Seele weinen. Weiße weinen eher nur, wenn sie Frauen sind. Weil Frauen hysterisch sind. Also nicht alle. Aber alle, die nicht richtig gestoßen werden. Die Fixerin hätte nicht mit dem Fixen anfangen müssen, wenn ihr die Marine ihren Stecher nicht weggenommen hätte. Aber wenn du mal angefangen hast, dann führt dich auch der ausdauernde, harte Negerschwanz nicht mehr aus der Sucht, weil du für ein Milligramm Heroin auf deiner Zunge sogar das ganze Treppenhaus des Arbeitsamts sauber schleckst als fixende Kommunistin, egal ob gefickt oder ungefickt. Der Schuss ist ein Muss, das Pimpeln nur Luxus.

Die [Dokumente](#) sind das Alpha und Omega des Staates. Das braucht keiner, dass ich das jetzt zu allem Überfluss auch noch darlege, welche Elemente ich an dieser Episode als ikonografisch für Dokumente erachte.

Der Fernseher ist die [Ikone](#) der permanenten Berieselung aus den Sendeanstalten öffentlichen Rechts, durch deren ekelhaft störende all-Präsenz auf der Tonspur nahezu jeder Szene klar wird, dass Rainer Werner Fassbinder nicht allein mit Ikonografie beizukommen ist. Du brauchst ikonologische Interpretationswerkzeuge, um die grässlich überladene Kopfweh-Tortur so deuten zu können, dass am Schluss irgendwas Positives herauskommt. Wenn der künstlerische Direktor fast das gesamte Werk mit strukturiertem Lärm übergießt, dessen Auflösbarkeit hart an der Grenze zum grauen Rauschen mal preisgibt, was im akustischen Hintergrund läuft und mal einfach nur stört, ohne Kontur anzunehmen, dann ist das eine ganz und gar grausame Quälerei des Rezipienten. Es ähnelt dem, was Peter Handke dreizehn Jahre vorher auf der Bühne mit seinem Stück „Publikumsbeschimpfung“ versucht hat. Das war für meine besonders und herausragend progressiv intellektuellen Mitschüler in den Siebzigern auch so eine Ikone. Jeder kannte das Wort Publikumsbeschimpfung. Fast jeder wusste, dass es ein Theaterstück ist, das als Skandal berühmt wurde. Einen interessierte es. Er hatte es als einziger gelesen. Er fand es überirdisch. Er wurde Psychiater. Er erinnert mich an Revolutionäre³.

Ich selbst bin vermutlich auch in solcher oder unwesentlich anderer Art mit einer ähnlichen Überheblichkeit gesegnet. Oft, durchaus nicht immer, aber sehr oft kocht bei einem Menschen der Ekel mit dem Widerspruchsgeist besonders heftig auf, wenn ihm jemand den Spiegel vorhält, ohne dazu zu sagen, dass das sein Spiegelbild sei. Wenn mich also jemand spielt, aber nur geringfügig neben mir, so dass ich mich darin nicht finde, obwohl es nur eine Karikatur von mir ist ... so eine Konfrontation ist kaum auszuhalten. Da kehrt sich die Ratio um, die normalerweise immer eifrig bemüht ist, dem Selbst zu soufflieren, wie genial all dessen Gedanken und Handlungen seien. Wenn dieselbe Handlungsweise gegen meine Interessen von einem Nahrungskonkurrenten aufgebracht wird und er zieht Publikum ab vom Markt, so dass mir nur noch Ego bleibt, dann rattern alle Register meiner CPU, um dieselbe Scheiße zu diffamieren, zu zerpfücken, analytisch zu vernichten. Evolution: wenn du gute Ideen hast und jemand anders mit ähnlichen Ideen deine potenziellen Nährböden abgrast, funktioniert dein Hirn nach den Prin-

zipien des Edward Bernays. Vieles an den Arbeiten des Rainer Werner Fassbinder ist schlampig, grob, handwerklich gerade mal so hingeworfen und ungeschliffen, erst recht nicht poliert als fertig in den Markt geschmissen. Er hat am Fließband immer dieselben Witze, immer dieselben Schwarzweißbilder und immer dieselben Kalauer montiert, ohne Rücksicht auf Tiefe, aber stattdessen mit einem Appell an die Zeitströmung, genau diesen Ansatz als Inbegriff der Forderung von Joseph Beuys zu nutzen: genau dies sei die wahre Kunst. Mag die Befreiung der Kunst aus den Fängen der Aristokratie vielleicht auch Antrieb des Kunstprofessors gewesen sein, sie den Hegemonen, die seit Menschengedenken Kunst für die Werbung ihrer Macht um Legitimation missbrauchten, wegzunehmen, um sie den Menschen des Volkes zurück zu schenken, so muss doch aber kunsthandwerkliches Geschick und Geduld bei der Ausführung nicht geopfert werden, nur um schnell, schnell hin gekritzelte Entwürfe als besonders spontane und daher bessere Werke auszugeben. Oder?

Mir kommt es vor, als würde Fassbinder mit den Mängeln an seiner Arbeit demonstrieren wollen, dass jede Sorgfalt Kennzeichen der Unterdrückung sei. Legen wir also den Zauber überwältigend schöner Arbeiten ins Fach der Bösen und Feigen. Jeder, der eine geschliffene Arbeit abgeliefert, ist ein Scherge der Herrschaft? Jeder, der poliert, ist ein Schuft? Aber damit habe ich bereits den zweiten Aspekt abgehandelt, der mir an Fassbinders Filmen auf den Senkel geht. Erstens: die Sachen sind aufdringlich propagandistisch. Zweitens: die Sachen sind lieblos hingeworfen. Drittens: die Wiederholungen innerhalb der Arbeiten langweilen bzw. beleidigen den Zuschauer.

Offenkundig bin ich kein kunstverständiger Mensch. Denn wer etwas von Kunst versteht, findet Peter Handke und Rainer Fassbinder toll. Und folglich kann einer, der die Sachen, die von den beiden Wichtigtuern kommen, nicht mag, keinen Kunstverstand besitzen. Ich gebe es zu. Ich bin ein Banause. Aber mal ehrlich: liebe Kritiker, lieber bin ich ein Banause als ein Heuchler. Ich gehöre dem niederen Stand an, der Arbeiterklasse³ ohne Latinum. Da darf man einen primitiven Geschmack pflegen, der es zwei oder drei Mal witzig findet, wenn ein Film auf den Klosprüchen Berlins aufbaut, aber beim vierten Mal fühle ich mich schlicht verarscht. Dafür fehlt mir einfach die sittliche Reife, über denselben Witz auch das vierte Mal noch zu lachen.

Sind die Filme von Rainer Werner Fassbinder schlecht?

Keineswegs. Ich bin eben zornig, niemand kann erforschen, wie es genau dazu kommt. Dieser ganze Firlefanz mit dem logischen, intellektuellen, emotionalen oder rationalen Kritisieren oder Argumentieren ist nur das Spiel, das den Krieg, das Raufen und die Schlägerei ersetzt, damit die Menschheit sich nicht selbst vernichtet. Phasen, in denen ich dieses Spiel ernst genug nehme, ihm Zeiten der Muße zu widmen, braucht die Welt, um nichts Körperliches zu erleiden. Daher kann ich in gewissen Grenzen auch einmal über meinen Schatten springen und loben, was gut ist an einem Stück, das ich schrecklich primitiv und schlampig einsortiert habe. Um diese überwältigend seltene Fähigkeit meiner Selbstdarstellung zu präsentieren, widme ich jetzt noch ein paar Schnappschüsse der Huldigung des Meisters Fassbinder.

Lola wurde vom Filmemacher im Frühling des Jahres 1957 angesiedelt. Ein besonderes Datum dieses Jahres ist der 29. Oktober 1957, der mit einer Prostituierten des Namens „Rosemarie“ ähnlich eng verknüpft ist, wie das Automobil, das sie sich leistete. Von diesem Modell wurden vom Beginn seiner Serienproduktion im Mai 1955 bis zur Auslieferung des letzten Wagens am 8. Februar 1963 insgesamt knapp 26000 Exemplare verkauft. Davon landeten fast 21000 Fahrzeuge im Ausland. Nur 5245 Deutsche leisteten sich in diesem Zeitraum einen fabrikneuen Mercedes 190 SL. Rosemarie Nitribitt war eine Kundin aus diesem erlesenen Kreis. Nach der Ermordung Rosemaries brach der Absatz weltweit ein, weil die potenziellen Käufer das Huren-Image des Autos aus ihrer Selbstinszenierung heraus halten wollten und lieber weniger anrühige Kraftfahrzeuge – selbstverständlich ähnlicher Luxusklasse – bestellten. Erst 1959 konnte Mercedes beim 190 SL wieder an den Erfolg des Jahres 1956 anknüpfen und wie damals rund 4000 Stück absetzen. Rainer Werner Fassbinder nutzt diesen historischen Umstand, indem er seiner Lola als standesgemäße Nutten-Kutsche den „[Nitribitt-SL](#)“ beifügt. Auch dies ist ein wundervolles Beispiel für Ikonologie im Werk des Filmemachers. Aufschlussreich bezüglich der ikonologischen Bedeutung ist hier, dass Lola einen roten Mercedes 190 SL fährt, während das Auto der historischen Hure Rosemarie schwarz lackiert war und rote Ledersitze besaß. Kann Fassbinder also in diesem Punkt historische Schlampigkeit vorgeworfen werden? Oder geht es ihm nicht um historische Korrektheit, sondern um die Ikonen-Wirkung?

Um die Frage zu entscheiden, muss wenigstens ein weiterer Hinweis im Filmmaterial gefunden werden, der einerseits keinen anderen Zweck offenbart, als die Erregung starker Assoziationen mit Rosemarie. Umso besser, wenn derselbe Hinweis historisch unpassend erscheint, wenngleich diese zweite Forderung keine notwendige darstellt. Aber wir haben Glück.

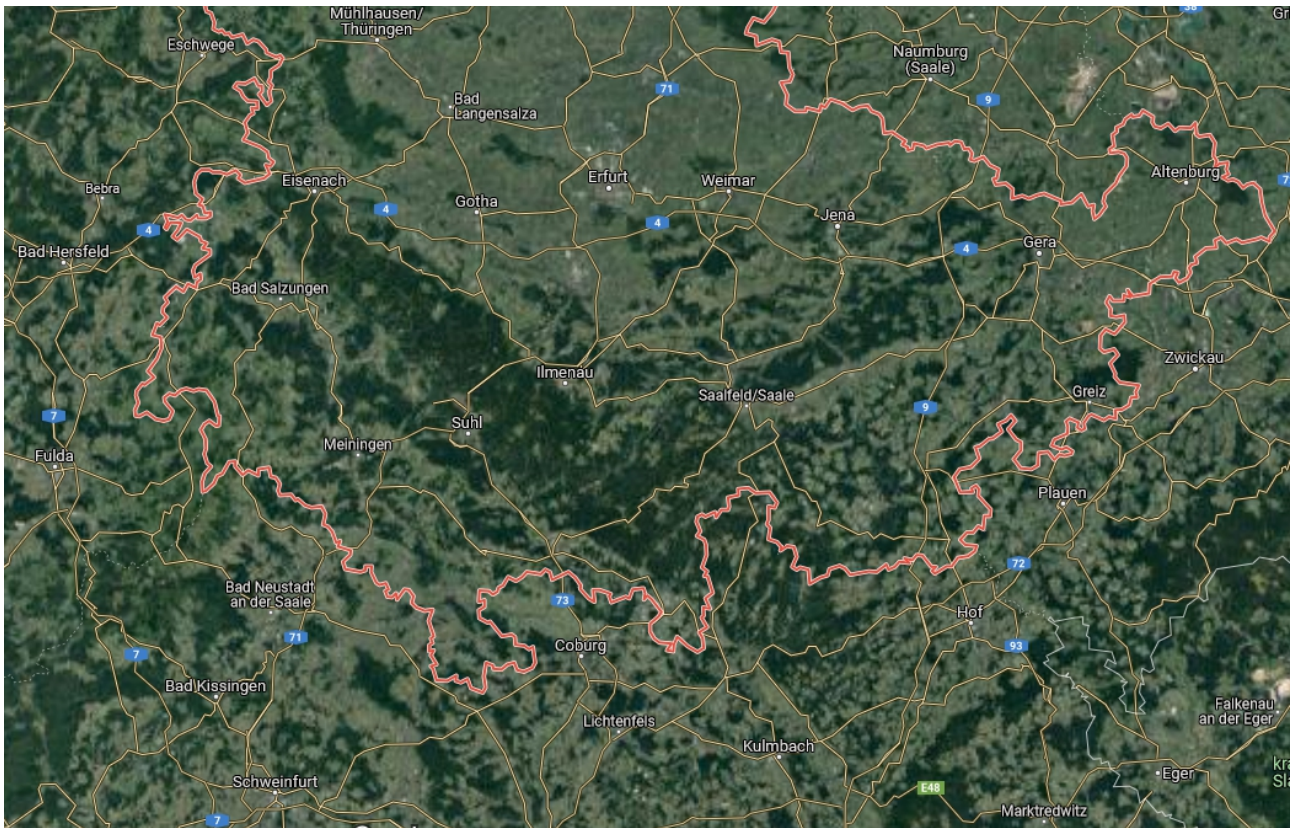


Am Kopf der Tafel des Coburger Stadtrats zeigt uns Fassbinder den siegessicheren Oberbürgermeister in freudiger Erwartung eines Geldregens für die Elite Coburgs durch deren Grundstückskomplott. Das historische Vorbild für die Rolle ist der FDP-Politiker Walter Lange, der fast 22 Jahre lang dieses Amt bekleidete. Die Filmgeschichte fällt etwa in die Mitte dieser langen Zeitspanne, in der tatsächlich gigantische [Bauprojekte](#) in Coburg umgesetzt wurden. Coburg liegt in Bayern. Bayern gehörte den Amerikanern. Wäre Coburg nach dem Ersten Weltkrieg 1919 thüringisch geworden, hätten es 1945 russische Panzer gekriegt, aber Bayern gehörte den Amis. Also wurde Coburg knapp, aber doch eindeutig, „westliche“ Stadt im Notstands-Randstreifen an der Zonengrenze. Im Jahr der Dreharbeiten und der Veröffentlichung des Films 1981 kursierten heftig und unausrottbar Verschwörungshypothesen, die den Mord an Rosemarie Nitribitt mit ranghohen Politikern und einflussreichen Industriellen in Verbindung sahen. Besonders spannend schien insbesondere Linken eine angebliche Beziehung Rosemaries zum ehemaligen Leiter der „[Allgemeinen Propaganda](#)“ des Referats für Rundfunkeinsatz Kurt Georg Kiesinger. Er ziert das Foto über dem Kopf des Oberbürgermeisters.

Die Amis verhafteten Kiesinger 1945, weil er eine bedeutende Stellung unmittelbar unter der nationalsozialistischen Führungsrunde des tausendjährigen Reichs eingenommen hatte. Kiesinger leugnete diesen Umstand, aber die von den Amerikanern ausgewerteten Unterlagen der Nazis bewiesen das Faktum. Unzweifelhaft hatte Kiesinger also über seine Nazivergangenheit gelogen. Kurt Georg Kiesinger wechselte die Partei nach dem Krieg und wurde 1947 Landesgeschäftsführer der CDU Württemberg-Hohenzollern. 1948 entlastete ihn das Entnazifizierungsgericht durch die Einstufung als Mitläufer, gerade rechtzeitig, dass er 1949 in den Bundestag einziehen konnte. Er vertrat dort den Wahlkreis Ravensburg. Ravensburg liegt in Baden-Württemberg, seit dieses Bundesland 1952 gegründet worden war. Nicht nur nahtlos, sondern sogar mit Überlappung, wechselte Kurt Georg Kiesinger als Bundestagsabgeordneter 1958 in die Position des Ministerpräsidenten von Baden-Württemberg, die er bis 1966 hielt, um ... oh, das ist ja witzig: die FDP kündigte am 27. Oktober 1966 den Koalitionsvertrag mit dem Wirtschaftswunderkanzler Ludwig Erhard, wodurch eine Regierungskrise entstand. Die Unionsfraktion wählte Kurt Georg Kiesinger zum neuen Kanzlerkandidaten, obwohl Ludwig Erhard ja noch amtierender Kanzler war. Kiesinger schmiedete mit Willy Brandt eine große Koalition und wurde direkt aus seiner Position des Ministerpräsidenten Baden-Württembergs heraus neuer, deutscher Bundeskanzler. Ohne Bundestagsmandat – irre.

Also – der ehemalige Leiter des Referats Allgemeine Propaganda wurde ohne Bundestags-Mandat Bundeskanzler, wobei es beruhigend half, dass die Amerikaner überraschend ein Dokument fanden, ausgerechnet im Jahre 1966 übrigens, das aus dem Jahre 1944 stammte und eine (heimliche) Denunziation Kiesingers bei Heinrich Himmler durch zwei Mitarbeiter im Amt von Kiesinger bewies. Es hatte 22 Jahre irgendwo gelegen und tauchte unmittelbar vor der Wahl Kiesingers zum Kanzler auf. Kurt Georg Kiesinger bekam das Papier zugespielt und nutzte die Gelegenheit, seine Wirkung propagandistisch zu verwerten. Er verteilte vor der anstehenden Wahl im Bundestag Kopien der frisch entdeckten Anzeige durch Denunzianten gegen ihn, was seither als erbrachter Beweis für Kiesingers reine Weste im Dritten Reich gilt. Wer von Bösen denunziert wird, muss gut sein. Kurt Georg Kiesinger wurde tatsächlich Bundeskanzler bis 1969. Wozu um alles in der Welt schreibe ich hier die halbe Wikipedia ab, wo es doch nur um den Nitribitt-SL geht?

Nun ja, was hat ein egozentrischer Oberbürgermeister von Coburg 1957 mit dem Bundestagsabgeordneten des Wahlkreises Ravensburg in Baden-Württemberg zu schaffen, dass er dessen Foto in den Amtsräumen aufhängt? 1957 war gerade mal die Mitte der Regierungszeit von Konrad Adenauer. Um nochmal zu zeigen, wie sich Coburg 1957 gefühlt haben mag: Thüringen!



War das knapp? Echt jetzt! Wenn das nicht knapp ist! Coburg in der Bayern-Blase. Kurt Georg Kiesinger hat 1957 in der Bayern-Blase so viel zu suchen wie John Wayne. Außer, du treibst Ikonologie. 1958 kam der Spielfilm „[Das Mädchen Rosemarie](#)“ in die Kinos. Obwohl der Film nur in Schwarzweiß gedreht wurde, ist unmissverständlich klar, dass das Mädchen Rosemarie einen roten Nitribitt-SL fährt. Der Spielfilm wurde ein Kassenschlager. Als Bernd Eichinger 1996 aufs Trittbrett sprang, behielt er den Fehler bei und setzte Nina Hoss, seine Besetzung für Rosemarie, auch in einen roten 190 SL. Im öffentlichen Bewusstsein, wie man das unüberlegt so gerne nennt, ist der Nitribitt-SL rot. Es gibt inzwischen auch authentische Fotos aus den Polizeiarchiven, auf denen die historische Rosemarie Nitribitt in oder neben ihrem Auto zu sehen ist: eindeutig schwarz. Übrigens wie die meisten Nummernschilder bis März 1956 schwarz mit weißer Schrift waren und jeweils gültig blieben bis zum 30. Juni 1958; im Frühling 1957 sah man kaum je ein weißes.



So haben Rosemarie Nitribitt, ihr Hund, ihr Auto und dessen Nummernschild tatsächlich ausgesehen. Foto aus dem [Polizeiarchiv](#). Merkst du auch, wie anders es sich anfühlt, auf die KFZ-Kennzeichen aus den Besatzungszonen zu schauen, als die noch schwarz mit weißer Schrift waren?

Rainer Werner Fassbinder hat bei seiner Fließbandarbeit keine Zeit, sich aufwändig Genehmigungen zu holen, mit anderen [Nummernschildern](#) als den aktuell zugelassenen herumzufahren. Es kratzt ihn auch nicht, dass seine Autos irgendwie nicht so ganz zusammenpassen. Genau genommen fühlt sich kaum irgend etwas „richtig“ an. Andererseits treibt er einen echten Mercedes 190 SL als Requisite auf, obwohl diese Dinger schon in den Achtziger-Jahren sehr selten und entsprechend teuer waren. Er nimmt den roten SL, wie wir erkennen, weil es ihm um die ikonologische Wirkung geht. Sein Publikum kennt nicht die Geschichte, sondern das, was die Medien über diese Geschichte fabulierten. Er nutzt die Irrtümer, Fehler und propagandistisch wirksamen Verzerrungen seiner medialen Vorreiter, um mit möglichst billigen Mitteln – ein SL muss es schon sein und rot muss er auch sein, aber die Nummer ist egal, erinnert sich eh keiner dran - seine Lehre dran aufzuhängen. Authentizität ist ihm völlig egal, es geht um das Feeling der Zielgruppe. Zur Not kann er sich sogar auf den Verfremdungseffekt berufen: weiße Schilder stellen den Bezug der Story zum Heute dar; immer noch alles Scheiße!



Lola nimmt also offenkundig auf das medial geprägte bzw. sogar erfundene Bild der Rosemarie Nitribitt Bezug, weil historische Präzision für Fassbinder nachrangig ist hinter propagandistischer und ikonologischer Wirkung.



Kommt es denn dann überhaupt darauf an, die Kennzeichen aus Coburg zu wählen? Lola hat CO E 361 an ihrem roten Nitribitt-Verschnitt-SL. Übrigens ein deutlich modernerer, jüngerer und teurerer Wagen als die Polizeiautos. Ist denn anzunehmen, dass die Hure auch ein nobleres Auto fährt als ihr Gönner, Freier und „Besitzer“ Schuckert? Wenn Schuckert die Hure finanziert, wird er dann mit Neid auf ihre Nutten-Kutsche blicken wollen?

Vor dem reichsten Mann Coburgs, dem Baulöwen Schuckert, fährt ein Mann in seiner Borgward Isabella TS in die Polizeikontrolle:



Der Bremer Autohersteller Borgward baute ab 1954 das grandios ausgefeilte Auto „Isabella“ mit Ponton-Karosserie und äußerst moderner Technik.



Auf dem Foto ist die Isabella als Coupé zu sehen. So kam es 1957 zur Produktpalette. Mit dem Firmenlogo „Rhombus“ in groß. 1958 beschwerte sich der Auto-Industrie-Zulieferer BorgWarner darüber, dass die Teilung des Namens BORG (Rhombusspitze) WARD geeignet sei, die Namensrechte des amerikanischen Konzerns durch Verwechslung zu gefährden. Daraufhin änderte Borgward das Design der Front, wozu der Rhombus verkleinert wurde. Fassbinder hat also für seinen Film eine Isabella genutzt, die garantiert später hergestellt wurde als 1957. Hinter dem legendären Borgward steht der mit seiner Gattin zankende Schuckert, etwas nervös, weil er seinen BMW betrunken steuert. Was war denn BMW 1957?

BMW hatte erst 1928 begonnen, Autos herzustellen. Allerdings keine Eigenentwicklung, denn BMW baute Flugzeugmotoren. Sie kauften die Fahrzeugfabrik Eisenach, um Fuß zu fassen im Wachstumsmarkt der Automobilität. 1932 war Premiere für die erste Münchner Eigenentwicklung, die aber weiterhin in Eisenach hergestellt wurde. Fünf Jahre später (1937) kam der nächste Münchener BMW 327 auf den Markt, wieder aus der Produktionsstätte in Eisenach. Der Sportwagen BMW 328 war eine Legende und gewann viele Rennen, aber BMW war unter den Nazis zu einem Hauptlieferanten der Wehrmacht umgebaut worden und konzentrierte sich auf Geländewagen, Motorräder und Flugzeugmotoren für die Armee. Zehn Jahre Autoentwicklung wurden verschlafen, um stattdessen immense Mengen an Kriegsspielzeug herzustellen und 1945 war die Münchner Produktionsstätten praktisch Schutt und Asche. Das Eisenacher Werk schnappten sich die Russen. Sie bauten dort unmittelbar nach dem Krieg BMW 326, BMW 327 und BMW 328, denn die Pläne waren dort, sie hatten die Werkzeuge und die Fabrik war weitgehend intakt geblieben. In München hatten sie zwar auch die Pläne, konnten aber ohne Fabrik und Werkzeug kein Auto bauen. Die Bayern ärgerten sich. Sie ließen den Russen verbieten, die in Eisenach produzierten BMWs unter dem Namen zu vermarkten, der juristisch nur den Münchnern gehörte. Da benannten die Russen ihre Fabrik um in EMW: Eisenacher Motoren Werk. Witzig, oder? Ab 1951 warf Eisenach den geringfügig modifizierten EMW 327 auf den Markt, der also nach 14 Jahre alten Plänen aus München mit Vorkriegstechnik wie ein auferstandener Saurier wirkte. Auch, wenn das ein schönes Auto gewesen ist, der EMW 327. Jetzt die Gretchenfrage: fährt Schuckert einen BMW 327 oder einen EMW 327?



Sein Kennzeichen ist jedenfalls CO A 216. Schöne Doppelniere als Kühler.



Da erkennt man es schon: es ist ein EMW 327 aus Eisenach.

Wie erkennt man das? Nun, es sind die kleinen Details, die von den Russen verändert wurden. Beim ursprünglichen Münchner BMW 327 waren die Klappen der Motorhaube bis über die Seiten hinuntergezogen und die seitlichen Motor-Kühlschlitze gehörten zu diesen Deckeln. Die Verriegelung der Klappen saßen vor den Lüftungsöffnungen und waren gut zu erkennen. Auf dem Filmmaterial weniger gut zu sehen sind die Sicken, die in Eisenach nach dem Krieg an den Kotflügeln angefügt wurden, um die Neigung des ausladenden Blechs zu unterdrücken, bei flotter Fahrt zu vibrieren. Und die EMWs mussten freilich auch das Logo ändern, da der stilisierte, bayerisch blau-weiße Propeller im Kreis ja für das Münchener Unternehmen aus Schutt und Asche geschützt war. Und die Amerikaner halfen den Bayern, da wollte der Russe nichts riskieren.



„Herr und Frau Schuckert amüsieren sich prächtig im Kreise ihrer Freunde.“

Ist dir der Unterschied aufgefallen – bei den Türen? Der BMW hat die Türklinke vorne. Beim BMW gehen die Türen an der A-Säule auf. Beim EMW sind die Türklinken hinten, die Türen öffnen an der B-Säule. Deutlicher

kannst du es hier sehen, wo Frau Schuckert gerade in den EMW 327 eingestiegen ist und sich das obere Türscharnier noch deutlich von der Blechverkleidung der A-Säule abhebt:



Das Argument ist aber leider ungeeignet, um daraus den Hersteller des Autos von Schuckert abzuleiten. Denn das Foto des BMW zeigt kein Cabriolet. Mit der Entwicklung des Cabriolets hatten die Münchner bereits den Anschlag der Türen von vorne nach hinten verlegt, wie die Recherche zeigt:



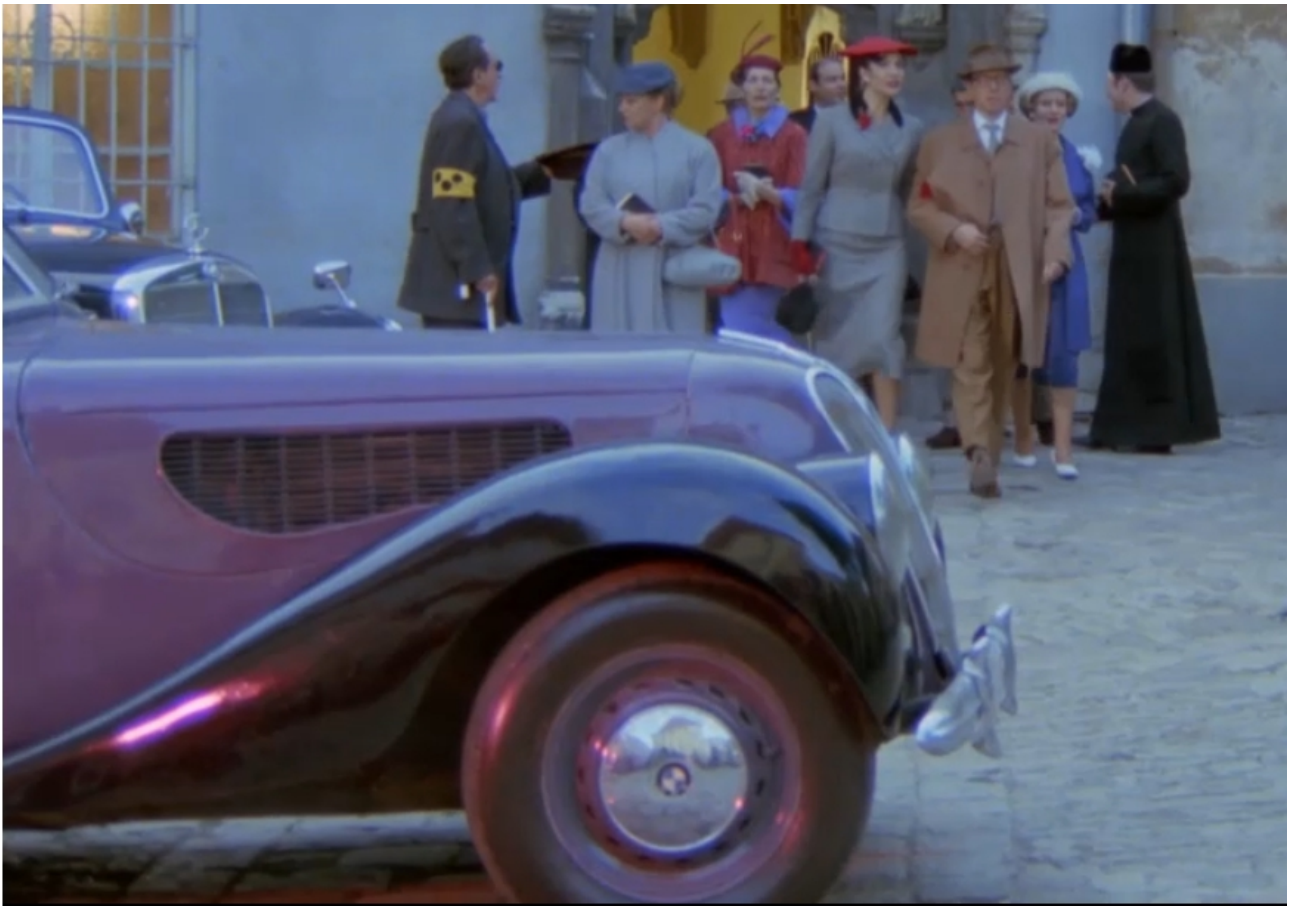
[BMW 327 Baujahr 1937](#); keine Sicken, Motorhaube über Seiten gezogen, Türanschlag an der B-Säule, Scharniere sichtbar an der A-Säule.

Oh, Fassbinder hat dem EMW von Schuckert das EMW Logo genommen und durch ein [BMW Logo](#) ersetzt. Also: Rainer Werner Fassbinder will, dass wir denken, Schuckert fahre einen noblen BMW 327 Cabriolet. Das wäre dann aber 1957 schon ein 20-jähriger Oldtimer gewesen. Für Schuckert und Konsorten war es alles andere als schick, altes Gerümpel zu mögen. Der Fassbinder hat eh auf die Schnelle nur ein [EMW 327 Cabriolet](#) gekriegt. Kennt keine Sau. Also hat er das Logo getauscht, sonst sähen wir auf Schuckerts vor dem Krieg geplanten, in der DDR gebauten Billigkarren dieses Logo:



So einen veralteten Technikdreck aus einer kommunistischen, volkseigenen Betriebs-Klitsche unter verhasster Planwirtschaft würde der Prediger des Wirtschaftswachstums nicht einmal mit Handschuhen anfassen, so wie er vom Filmemacher konstruiert ist. Den Henkell-Fusel bezeichnet der doch auch bloß als Schampus, weil er ein Prolet ist. Aber bei Autos: also ... Kommunistenkarre, elendig rückständige, geklaute Ossi-Kutsche, würde sich der Schuckert lustig machen über den 55 PS lahmen Karren, von dem bloß gut 500 Stück gebaut wurden, ehe die Produktion 1955 eingestellt wurde. Ein ausgelaufenes Modell auch noch!

Der Witz an dieser Geschichte ist jetzt, dass alle Details für sich genommen keine große Rolle spielen. Wenn ich aber diese Details miteinander verknüpfe, sehe ich eine übel riechende Ungereimtheit neben der anderen. Der Künstler tut so, als käme es auf Präzision nicht an, weil schon Genauigkeit eine Forderung der Bourgeoisie ist und die Bourgeoisie ja gerade vernichtet werden muss. Wie kann er sich dann aber die nicht unerhebliche Mühe machen, bei einem EMW 327 das Logo am Kühler auszubauen und durch ein BMW-Logo ersetzen? Dass er die Radkappen tauscht, okay, das ist leicht getan und reversibel. Dran denken muss man halt. Und schau: sie haben dran gedacht, auch die Radkappen mit dem BMW-Logo zu nehmen, denn es gibt einige wenige Sequenzen, in denen sie zu sehen sind. Das sagt mir, dass der Wert der Genauigkeit dem Filmemacher bewusst war.



Halte mich für nörglerisch. Hast ja Recht. Es sind nur Beispiele, die sich für jemanden grausig anfühlen, der Filme mag und konsistente Arbeit schätzt. Diese Beispiele lassen sich nämlich auf andere Aspekte im Werk von Rainer Werner Fassbinder übertragen. Es gibt die Menschen nicht, die er von Menschen spielen lässt. Das sind Phantasien von einem, der nichts neben sich stehen lassen kann. Fassbinders Figuren sind nicht einmal Klischees. Mögen die Geschichten, die sich der Mann ausdachte, zunächst auch gute Ansätze zeigen, er zerstört jeden brauchbaren Bezug zum Leben, indem er alle Menschen in seinen Filmen in den Schlamm stampft. Mit Bakunin anzugeben, wenn man seinen Zeitgenossen nichts als Schlechtigkeit zutraut, und dann auch noch als einziges Motiv in der Welt die Geldgier zu finden, weil es keinen stärkeren Trieb als diesen gebe, ist ätzend und belanglos. Aber diese Empfindung, die mich bei den Filmen von Rainer Werner Fassbinder regelmäßig quält, ist freilich mit Radkappen stringent plausibel zu machen beziehungsweise ist nachweisbar, was dabei faktisch nicht passt. Dagegen artet eine Diskussion über die literaturwissenschaftlichen Aspekte seiner Figuren regelmäßig in destruktiven Rückzug auf klassenkämpferische Parolen aus, die ich nur mit dem ebenso destruktiven Vorwurf der Heuchelei kontern kann. Ich sehe

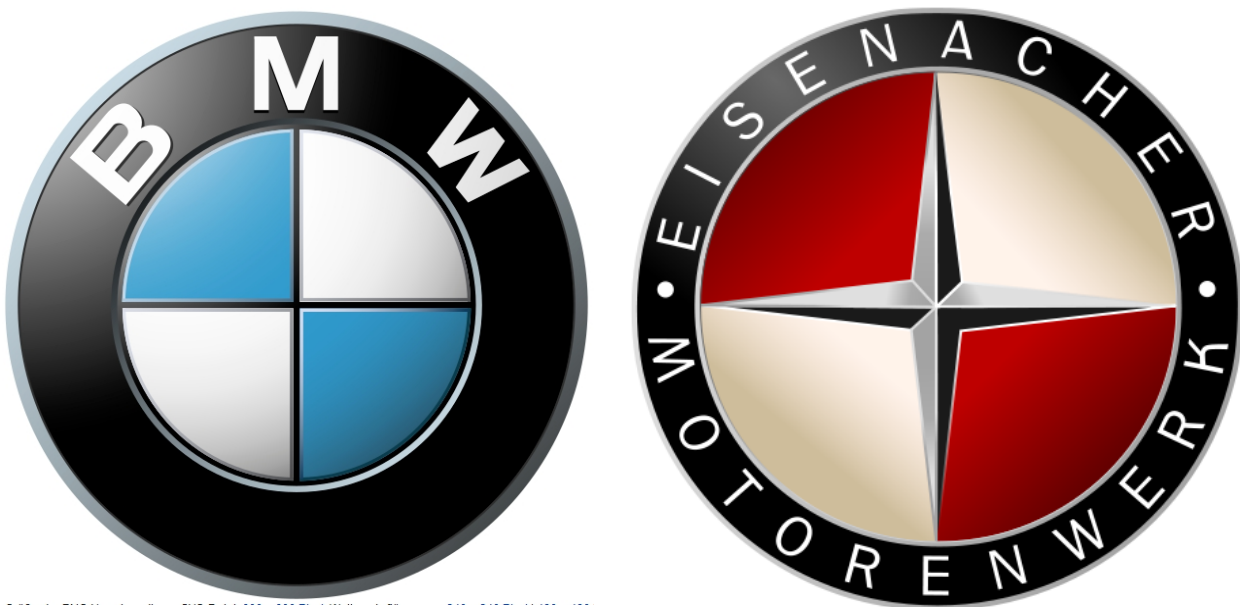
im Werk des Rainer Werner Fassbinder keine politischen Arbeiten, sondern das schlampige, propagandistische Phantasie-Gelaber eines Neidhammels, der keine Menschen mag außer zum Ficken. Er scheint mir ein Andreas Bader des Films zu sein. Da ist nicht viel dahinter. Aber es kommt gut an. Also macht er es. Er ist die Schlampe, über die er herzieht. Das lässt mich moralisch zwar relativ kalt, weil der Staub, den solche Arbeiten eine Zeitlang aufwirbeln, eh bloß solchen Leuten Spaß macht, um deren Freundschaft ich mich nicht bemühe. Und wenn jemand dabei ist, den ich mag, wird meine abweichende Meinung über das Werk Fassbinders keine Rolle spielen. Wir können das ausklammern. Du magst die Filme? Okay, ich mag sie nicht. Fertig. Gut ist es. Reden wir von irgendwas, das Substanz hat. Rudi Dutschke? Gutes Thema. Ulrike Meinhof? Gutes Thema. Benno Ohnesorg, Karl-Heinz Kurras, Herrmann Goedsche, Palästina, Auschwitz, alles ohne Frage gute Themen. Die Weltkonzerne, der Automatismus moderner Machtstrukturen, die Depersonalisierung von Herrschaft und die Deprivation der Dienerschaft – oh, spannende Vorgaben für einen Diskurs. Kapital, Kapitalismus, Finanzwirtschaft und Wirtschaftstheorien als Ersatz für politische Gestaltungskraft? Tolle Themen. Karl Marx hat eine exzellente Wirtschaftstheorie erschaffen, nach wie vor die beste, die wir haben. Aber darf denn das Mensch Sein auf Wirtschaft reduziert werden? Wird nicht bei Marx genau wie im Kapitalismus das Individuum zum Werkzeug der Wirtschaft, statt es umgekehrt anzugehen und die Wirtschaft als einen der vielen wichtigen Bestandteile der menschlichen Zivilisation zu erachten? Ist Zivilisation ein Kampfbegriff? Was ist mit Kultur gemeint? Warum sagen die Menschen, wenn sie von Anomie reden, fälschlich Anarchie? Kann jemand Menschen so ins erwachsen Werden begleiten, dass sie Anarchie aus Überzeugung leben, also niemanden zu unterdrücken streben, sich aber auch nicht unterdrücken lassen? Jesus ist da kein Vorbild. Aber mit wem kann ich über Jesus reden, der zugibt, dass Jesus despotisch war, was sich an mehreren Stellen des Neuen Testaments belegen lässt? Alles hervorragende Themen.

Ich denke, dass Scharlatane die guten Themen mit ihren schlampigen, heuchlerischen und propagandistischen Arbeiten verderben. Sie beschädigen den Einfluss besonnen agierender Aufklärer, deren Ziel eben nicht die Revolution sein kann. Revolutionen spülen logisch und psychologisch nachvollziehbar und vorhersehbar Chaoten an Ruder und ertränken den Gedanken des Anarchismus, der Gewaltfreiheit, im Blut, das ihr Geltungsdrang verspritzt.

Gut, immerhin ist Lola nicht wie ihr [Vorbild Rosemarie](#) umgebracht, sondern nur [reich geheiratet](#) worden.

Letzter Versuch:

Die [Lichtgestaltung](#) im Film hat was. Armin Müller-Stahl nahezu durchgehend in jeder Szene graublau auszuleuchten, während Lola neben oder gegenüber ihm jeweils lecker SL-rot angestrahlt ist, erinnert schon fast ein bisschen an den großartigen Film „Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber“ von Peter Greenaway. Die männliche Hauptrolle mit dem damals im Westen völlig unbekannten DDR-Schauspieler Armin Müller-Stahl, dem erst 1980 die Ausreise in den Westen erlaubt wurde, zu besetzen, war sicher ein Geniestreich. Barbara Sukowa war damals nur von der Bühne bekannt. So gesehen war ihre Besetzung als Mieze in Fassbinders Marathon-Filmprojekt Berlin Alexanderplatz auch ein Risiko. Lola war Sukowas zweite Filmarbeit. Keinen Fehler konnte Fassbinder mit Mario Adorf machen. Gut: Licht, Casting und die Grundidee der Handlung – zumal in Coburg – das sind schon Pluspunkte, die mir gefallen. Aber es reicht mir halt nicht ganz. Unter dem Strich ist das Beste, was ich aus Fassbinders Filmen bisher ziehen konnte, dieser Aufsatz. Und das ist halt (mir) nicht genug, Müller-Stahl-Blau vs. SL-rot.



*Manche meinen, lechts und rinks kann man nicht velwechsern.
Werch ein Illtum.*