

JÖRN GLASENAPP · FRANCESCA PISTOCCHI (Hg.)

Nach Fassbinder: Das bundesrepublikanische Kino der 1980er Jahre

EINE REVISION



et+k

edition text + kritik

Nach Fassbinder: Das bundesrepublikanische Kino der 1980er Jahre

Eine Revision

Herausgegeben von
Jörn Glasenapp und Francesca Pistocchi

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-885-5

E-ISBN 978-3-96707-886-2

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Percy Adlon: BAGDAD CAFE (1987) / Alamy Stock Photo

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhalt

Jörn Glasenapp und Francesca Pistocchi

Einleitung: Das bundesrepublikanische Kino
der 1980er Jahre zwischen Abschied und Befreiung 7

Dominik Graf

»Neon-Sehnen«: Kinofilm 1980er, westdeutsch 11

Stefan Scherer

Flammender Marmor: Robert van Ackerens
DIE FLAMBIERTE FRAU 15

Matteo Galli

Geldströme über Berlin: Rudolf Thomes SYSTEM
OHNE SCHATTEN 35

Jörn Glasenapp

Melodramatischer Hausfriedensbruch:
Hans W. Geißendörfers EDITHS TAGEBUCH 53

Francesca Pistocchi

Die Kohl-onisierung des deutschen Autorenfilms:
Doris Dörries MÄNNER 66

Jörn Glasenapp

Die Ballade vom glücklichen Café:
Percy Adlons BAGDAD CAFE 82

Felix Lenz

Das Genrekin der 1980er Jahre:
Dominik Grafs DIE KATZE 100

Christoph A. Büttner

Die Passion Annas: Ein »einfacher Film über das bäuerliche Leben« –
Joseph Vilsmaiers HERBSTMILCH 118

Inhalt

Valérie Carré

Vom Gehen im Schotter:

Christian Wagners WALLERS LETZTER GANG 133

Ingo Kammerer

Springtime for Pfilzing:

Michael Verhoevens DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN 150

Autor:innen 167

Register 169

Einleitung

Das bundesrepublikanische Kino der 1980er Jahre zwischen Abschied und Befreiung

Üblicherweise wird das Ende des Neuen Deutschen Films auf das Jahr 1982 datiert.¹ Das mag in mancherlei Hinsicht auf Widerstand stoßen – erschienen Wim Wenders' Meisterwerke *PARIS, TEXAS* (1984) und *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1987) sowie Edgar Reitz' *HEIMAT* (1984) nicht erst später? –, ist aber durchaus verständlich und letztlich wohl auch sinnvoll. Schließlich starb im Juni des Jahres mit Rainer Werner Fassbinder der produktivste und umstrittenste Filmemacher bzw., so konnte man im Nachruf Wolfram Schüttes lesen, das »schlagende Herz«² der Strömung. Darüber hinaus erfolgte nur wenige Monate später, im Oktober, der Amtsantritt der Regierung Kohl. Und die wiederum setzte es sich zum Ziel, der bereits im Koalitionspapier angekündigten »geistig-moralischen Wende« nicht zuletzt auch filmpolitisch zuzuarbeiten. Entsprechend sollte unter der Ägide des Bundesinnenministers Friedrich Zimmermann bei der Filmförderung fortan bevorzugt die Unterhaltungskost bedacht werden, was man ganz entschieden auch als Orientierung am Publikumsgeschmack verstanden wissen wollte. Denn, so zeigte sich Zimmermann überzeugt, »[d]er Steuerzahler will nicht provoziert, der möchte unterhalten werden.«³ Dass der dem deutschen Autorenfilm mit äußerster Skepsis begegnende CSU-Politiker bei der Wahl seiner Worte gewiss auch, wenn nicht gar vor allem an Fassbinder gedacht hat, der sich mit

- 1 Vgl. Eric Rentschler: »Film der achtziger Jahre: Endzeitspiele und Zeitgeistszenarien«, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage*, Stuttgart und Weimar 2004, S. 281–318, hier: S. 282–284 sowie Tobias Haupts: »Verweilen: Rudolf Thome, die Poetik der Dauer und die bundesdeutsche Filmgeschichte der 1980er Jahre«, in: ders. (Hrsg.): *Rudolf Thome*, München 2018, S. 63–77, hier: S. 65–67.
- 2 Zitiert nach Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film: Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München 1994 (1989), S. 413.
- 3 Zitiert nach Christian Schulte: »Dialoge mit Zuschauern: Alexander Kluges Modell einer kommunizierenden Öffentlichkeit«, in: Irmela Schneider, Christina Bartz und Isabell Otto (Hrsg.): *Medienkultur der 70er Jahre: Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 3*, Wiesbaden 2004, S. 231–250, hier: S. 232. Zur kaum zu überschätzenden Bedeutung der staatlichen Filmförderung für den Boom des Neuen Deutschen Films vgl. unter anderem Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film*, S. 21–64, passim sowie Norbert Grob, Hans Helmut Prinzler und Eric Rentschler: »Einleitung«, in: Norbert Grob, Hans Helmut Prinzler und Eric Rentschler (Hrsg.): *Neuer Deutscher Film*, Stuttgart 2012, S. 9–58, hier: S. 21–27.

zahlreichen seiner Filme – man denke an *WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE* (1971), *DIE DRITTE GENERATION* (1979) und *QUERELLE* (1982) oder aber die von ihm verantwortete Episode aus *DEUTSCHLAND IM HERBST* (Rainer Werner Fassbinder u. a., 1978) – als *Enfant terrible* und Bürgerschreck des deutschen Kinos in Stellung gebracht hatte, darf getrost angenommen werden.

Ab 1982, dem Jahr, in dem der Neue Deutsche Film seine letzten großen Festivalerfolge verbuchen konnte,⁴ ging es erst einmal steil bergab, und zwar mit dem bundesrepublikanischen Film insgesamt. So zumindest lautet bis heute das übliche Votum der Filmgeschichtsschreibung und Kritik, die uns die filmischen 1980er Jahre als Dekade der Stagnation und Erschlaffung sowie des Niedergangs präsentieren.⁵ Oder anders, etwas forciert: Was Florian Illies in seinem zum Kultbuch avancierten Generationenporträt *Generation Golf* (2000) konstatierte – dass wir es bei den 1980er Jahren mit dem »mit Sicherheit [...] langweiligste[n] Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts«⁶ zu tun hätten –, habe sich auch auf der Leinwand bestätigt, auf der das Biedermeierliche, Harmlos-Provinzielle und Angepasste Triumphe feierte.⁷ Noch forcier-

4 So gewann Fassbinder mit *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* (1982) den Goldenen Bären in Berlin, Herzog mit *FITZCARRALDO* (1982) den Regiepreis in Cannes und Wenders mit *DER STAND DER DINGE* (1982) den Goldenen Löwen in Venedig. Vgl. hierzu auch Rentschler: »Film der achtziger Jahre«, S. 282.

5 An dieser Stelle sei besonders auf Eric Rentschler als dem wohl wirkmächtigsten filmwissenschaftlichen Vertreter dieser Position verwiesen. Vgl. Eric Rentschler: *The Use and Abuse of Cinema: German Legacies from the Weimar Era to the Present*, New York und Chichester 2015, S. 9. Vgl. darüber hinaus auch das den 1980er Jahren gewidmete Kapitel aus Sabine Hake: *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek 2004 (2002), S. 290–302. Für einen wohltaugend ausgewogenen Überblick über das BRD-Kino der 1980er Jahre vgl. Walter Uka: »Der deutsche Film schiebt den Blues: Kino und Film in der Bundesrepublik in den achtziger Jahren«, in: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der 80er Jahre*, München 2005, S. 105–121, ferner aber auch Hester Baer: *German Cinema in the Age of Neoliberalism*, Amsterdam 2021, S. 43–76 und S. 194–242.

6 Denn, so Illies' Begründung, »[e]s ging allen gut, man hatte kaum noch Angst, und wenn man den Fernseher anmachte, sah man immer Helmut Kohl, Nicole sang von ein bißchen Frieden, Boris Becker spielte ein bißchen Tennis, Kaffee hieß plötzlich Cappuccino, das war's auch schon.« Florian Illies: *Generation Golf: Eine Inspektion*, Berlin 2000, S. 15–16. Vgl. zu dieser Einschätzung den instruktiven zeithistorischen Überblick von Axel Schildt: »Das letzte Jahrzehnt der Bonner Republik: Überlegungen zur Erforschung der 1980er Jahre«, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Jg. 52 (2012), S. 21–46, hier: S. 21–23. Dass die 1980er Jahre keineswegs als ein langweiliges, sondern vielmehr ein zwischen Angst und Aufbruch changierendes, »pulsierende[s]« Jahrzehnt begriffen werden sollten, betont sehr überzeugend Jens Balzer. Vgl. Jens Balzer: *High Energy: Die Achtziger – das pulsierende Jahrzehnt*, Berlin 2021.

7 In seiner zeitgenössischen Bestandsaufnahme bescheinigte Hans-Joachim Neumann dem nationalen Filmmarkt, von »Provinzialismus«, »lautstarker Mittelmäßigkeit« und einer ebenso »arroganten« wie »anachronistischen« Trennung »zwischen hoher Kunst und trivialer Unterhaltung« beherrscht zu werden. Mehr noch: Der damalige filmische Output komme einem »melancholische[n] Abgesang« vom »Wesen des Kinos« gleich. Vgl. Hans-Joachim Neumann: *Der deutsche Film heute: Die Macher, das Geld, die Erfolge, das Publikum*, Frankfurt am Main und Berlin 1986, S. 9–10.

ter: Adenauers Kino mit seiner eskapistischen Heimatfilm-Romantik war schon schlimm, doch Kohls Kino, dem man nicht selten (zu Unrecht) vorwarf, in ästhetischer Hinsicht, vor allem aber mentalitätsmäßig Anschluss an die Filmproduktion des Wirtschaftswunderjahrzehnts zu suchen,⁸ war vielleicht sogar noch schlimmer. Immerhin folgte es nicht, wie Ersteres, auf Goebbels' Kino, sondern auf eine beeindruckende und letztlich beeindruckend lang anhaltende Blüte, die auch und vor allem im Ausland für Furore gesorgt hatte.

Werden, was selten genug geschieht, zaghafte Ehrenrettungs- und Rehabilitationsversuche bezüglich der Post-Fassbinder-Ära unternommen, so wird um die kommerziell erfolgreichen, zudem als für die Dekade bzw. ihren Zeitgeist besonders »repräsentativ« angesehenen Filme wie *DIE FLAMBIERTE FRAU* (Robert van Ackeren, 1983), *MÄNNER* (Doris Dörrie, 1985) oder *HERBSTMILCH* (Joseph Vilsmaier, 1989) ein weiter Bogen gemacht. Stattdessen wird auf »buried treasures«⁹ verwiesen, auf Filme wie beispielsweise Thomas Harlans *WUNDKANAL* (1984), Marcel Gislerts *TAGEDIEBE* (1985) oder Pia Frankenberges *NICHT NICHTS OHNE DICH* (1985), die, quer zum Rest stehend, Beachtung verdient hätten, aber nicht fanden (und bis heute nicht finden).¹⁰ Wir kennen diese Art von Revisionsbemühungen aus der Filmgeschichtsschreibung zur Genüge. Mit schöner Regelmäßigkeit begegnen wir ihnen, wenn es um das bundesrepublikanische Kino der 1950er Jahre geht: Auch dieses habe so manche übersehene bzw. vergessene »Perle« hervorgebracht, sei es den im harmlos anmutenden Gewand eines Heimatfilms daherkommenen Vergewaltigungsfilm *ROSEN BLÜHEN AUF DEM HEIDGRAB* (Hans H. König, 1952), sei es Georg Tresslers realitätsnahen und milieusensitiven Liebes- und Straßenfilm *ENDSTATION LIEBE* (1958) oder sei es Ottomar Domniks avantgardistischen *JONAS* (1957), ob dessen Modernität *die tageszeitung* ein knappes Jahrhundert nach seiner Uraufführung jubilierte, der Film passe »so gut ins Jahr 1957 wie ein Laptop ins Mittelalter.«¹¹

Wie es sein Inhaltsverzeichnis bereits unmissverständlich zu erkennen gibt, ist der vorliegende Band einer solchen, allein die »buried treasures« berücksichtigenden Revisionsstrategie nicht oder allenfalls ganz am Rande verpflichtet. Ausdrücklich soll keine »subterrean history«,¹² keine Untergrund-

8 Vgl. hierzu Haupt: »Verweilen«, S. 67.

9 Rentschler: *The Use and Abuse of Cinema*, S. 9.

10 Vgl. ebd., S. 10.

11 O. A.: »Paranoia von innen«, in: *die tageszeitung* (13.2.2004), <https://taz.de/Paranoia-von-innen/?1790655/> [zuletzt aufgerufen am 29.12.2023].

12 Rentschler: *The Use and Abuse of Cinema*, S. 9.

geschichte der filmischen 1980er Jahre geschrieben werden, wie sie Eric Rentschler vorschwebt. Vielmehr geht es dezidiert darum, Kohls Kino von seinem üblen Leumund durch eine Revision zu befreien, bei der der Begriff ›Revision‹ wörtlich genommen wird. Das heißt, es geht um das Wieder- und Erneut-Sehen (revidere, lat.: wieder hinsehen) von jenen (Erfolgs-)Filmen, mit denen sich die filmwissenschaftliche Forschung jenseits von Überblicksdarstellungen zwar noch kaum oder gar nicht auseinandergesetzt hat, sich aber nichtsdestotrotz herausnimmt, sie als Ausweis der allgemeinen Misere des 1980er-Jahre-Kinos an den Pranger zu stellen. Nach dem Motto: Wer sich einen Eindruck davon verschaffen will, wie sehr das bundesrepublikanische Kino nach Fassbinders Tod auf den Hund gekommen ist, die bzw. der schaue sich nur einmal DIE FLAMBIERTE FRAU, BAGDAD CAFE bzw. OUT OF ROSENHEIM (Percy Adlon, 1987) oder HERBSTMILCH an. Dass sich alle drei Filme, genauso gut aber auch MÄNNER, DIE KATZE (Dominik Graf, 1988) oder DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN (Michael Verhoeven, 1990) partout nicht dazu eignen wollen, die Richtigkeit der Behauptung vom eklatanten Qualitätsmangel des Post-Fassbinder-Kinos zu belegen, dass die Filme, im Gegenteil, eher dazu Anlass geben, die durch die ständige Wiederholung nicht richtiger werdende Behauptung endlich ad acta zu legen, möchten die hier versammelten Beiträge zeigen. Doch sie möchten noch mehr: nämlich, einen Blick auf das 1980er-Jahre-Kino etablieren, der in der zeitgenössischen Rezeption hier und da, in der Filmgeschichtsschreibung aber bislang noch gar nicht erprobt wurde.

Noch einmal: Letztere betrachtet das 1980er-Jahre-Kino, wie es kürzlich auch Tobias Haupts richtig vermerkt hat,¹³ zumal als missglückten ›Abschied von gestern‹, das heißt von den gloriosen und eigenwilligen Fassbinder-Wenders-Herzog-Triumphen. Walter Uka indes formuliert moderater. Ihm zufolge ›verharrte [der deutsche Film der achtziger Jahre] in einer seltsamen Zwitter- und Zwischenposition, in einem Zustand, wo das Alte noch nicht überwunden, das Neue schon spürbar, aber noch nicht ausgeformt und ausformuliert war.«¹⁴ Dafür, dass man sogar noch erheblich weitergehen und von einer regelrechten Befreiung vom Davor sprechen könnte, wie uns dies Dominik Graf nahelegt,¹⁵ liefern die vorliegenden Beiträge so manches Argument.

13 Vgl. Haupts: ›Verweilen‹, S. 65.

14 Uka: ›Der deutsche Film schiebt den Blues‹, S. 112.

15 Vgl. seinen Beitrag im vorliegenden Band.

Dominik Graf

»Neon-Sehnen«

Kinofilm 1980er, westdeutsch

1978 bewegte ich mich mental und organisatorisch auf meinen Abschlussfilm an der HFF München zu. Sehr – fast zu sehr – pragmatisch für einen Anfänger sollte es eine Dreiecksgeschichte in einem einzigen Motiv werden, einer engen Grünwalder Villa (vor allem kostensparend orientiert). Parallel dazu las ich einen meiner ersten Kriminalromane. Welchen? *The Zebra-Striped Hearse* (1962) von Ross Macdonald, in der damaligen Rororo-Fassung übersetzt als *Camping im Leichenwagen*. Etwas läutete im Hinterkopf ... eine Vermutung beschlich mich, dass mein Nouvelle Vague'sches Beziehungs- Drehbuchgeschreibsel völlig unzeitgemäß sein könnte. Dass in Wahrheit längst das Thrillergenre die Zukunft war. Das hedonistische, zu allen zeitgemäßen Zugeständnissen bereite Stammhirn ahnte schon, was der bildungsbürgerliche Frontlappen noch nicht akzeptieren wollte ...

Mein Diplomfilm wurde betreut von einem der besten Fernseh-Redakteure, die je lebten, nämlich Hellmut Haffner, einem klugen Mann mit Filmiebe und Stilbewusstsein, seinen Zuhörer:innen eloquent zu Gehör gebracht in fränkischem Klang, Chef des bahnbrechend avantgardistischen TELECLUB im BR, belastet mit einer Kriegsversehrung, die ihn noch charismatischer machte als er sowieso schon war. Haffner hatte auch den gut zehn Jahre älteren Kollegen Hans W. Geißendörfer begleitet, dessen ganz frühe Karriere mit Glanzlichtern wie der schwarzweißen Arte-Povera-Dichterin-Biografie *DER FALL LENA CHRIST* (1970) und zwei Thrillerwerken, *PERAHLMS – DIE ZWEITE CHANCE* (1974) sowie der kurzlebigen, aber außergewöhnlichen Privatdetektivserie *LOBSTER* (1976), bestückt war. Geißendörfer ging Ende der 1970er bereits zügig auf Weltniveau zu, verfilmte unterwegs mehrfach Patricia Highsmith, 1978 *DIE GLÄSERNE ZELLE* und 1983 den im vorliegenden Band besprochenen *EDITHS TAGEBUCH*. Was für ihn Highsmith war, das wurde für die jungen von der Filmhochschule gekommenen Autoren der Bavaria-Film um den Schimanski-Erfinder Bernd Schwamm im Lauf der kommenden Jahre eben Ross Macdonald, dessen kalifornische Atriden-Dramen, entziffert vom Privatdetektiv Lew Archer, eine Art Leitmotiv des Genres darstellten, weil man die verzweigten Hamlet-Plots in verdorbenen Millionärsclans ohne Weiteres zu uns verlegen konnte. Über

den Atlantik in den nach Sonnenmilch duftenden, nach Boney M. klingenden fröhlichen Softporno-Saustall des damaligen Munich Sunshine State.

Die 1980er, als sie kurz darauf dann ernsthaft eintraten, waren quasi alternativlos. Sie mussten kommen, genau so rotzig, musikalisch Neue-Welle-affin, und dabei doch auch Publikums-gefällsüchtig wie sie dann waren, um eine Befreiung von jener deutschen Filmkunst einzuleiten, die uns Studenten lang genug angeödet hatte. Und auch wenn diese Befreiung nur von recht kurzer Dauer war – bis zur nächsten Generation von wichtig-tuerisch anlandenden Muster-Filmkünstler:innen Mitte der 1990er blieben gerade mal zehn Jahre –, ein anderes Jahrzehnt als dies hätte man sich nicht gewünscht. Doris Dörrie. Carl Schenkel. Wolfgang Büld, später Max Färberböck, Ralf Hüttner, alles jüngere Geschwister der entschiedenen Autorenfilm-Antipoden May Spils, Roger Fritz, Klaus Lemke, Eckhart Schmidt, Roland Klick. Und dazu muss man noch Wolfgang Petersen zählen als – wie sie alle – amerikanophiles Bindeglied mit seinem forever Vorzeige-Proto-Erfolgs-Typ jener damals schon jahrelang gut laufenden Kooperation von TV und Kino, *DAS BOOT* (1981). Der »amphibische Film« (Begriff stammt von Günter Rohrbach) par excellence. Wir Filmhochschüler stellten dazu gewissermaßen eine Zwischengeneration dar, die ob ihrer »Banalität« (Wolfgang Bülds liebenswertes 1950er-Upgrading *GIB GAS – ICH WILL SPASS* [1983]) sogleich satt von den arrivierten Autor:innen und deren jeweiligen Hauskritiker:innen beschimpft wurde. Hans W. Geißendörfer sprang noch auf den westdeutschen Autorenfilmer-Welt-Zug auf (und verfilmte dann 1982 immerhin den *Zauberberg* [1924], den vor ihm Visconti hatte angreifen wollen). Wir Jüngeren hingegen waren in allem den Autoren-Meister:innen hinterher und sorgten aus der ungnädigen Perspektive der in- und ausländischen Filmkritik für eine künstlerische Delle im deutschen Filmschaffen. Ich bin stolz, zu dieser Delle der »Unbegabteren« zu gehören, und war damals auch eher kommerziell unterwegs. Das beruhte allerdings auf einem Missverständnis. Ich dachte, der Erfolg benötige gute Filme.

In jedem Kino-Jahrzehnt enden große erhabene Karrieren und auch viele kleine, aber redliche, zähe Karrieren. Es starten Neulinge – und manche davon versinken auch gleich wieder. Es bestätigen weltweit Regisseur:innen ihr Schon-immer-Mittelmaß und hauen trotzdem plötzlich einen Film raus ... und wie geht's dann für sie weiter? »Dann schlaffen sie wieder ab.« (Werner Enke) Robert Altman wies mal drauf hin, dass selbst die besten Regisseure und Regisseurinnen nur zehn wirklich gute Jahre hätten, und auch wenn er selbst am Ende der lebende Widerspruch dazu war – da war was dran.

Die westdeutschen 1980er im erfolgsorientierten Kinogeschäft versuchten zu glitzern. Stars, Sternchen, Welterfolg allenthalben im Blick. Internationale Coproduktionen, man nannte sie auch Europuddings. Ottos Filme und die Supernasen waren die einheimisch erfolgreichsten. Die Kassen klimpern wieder ein wenig. Das hatte sehr imperativische Drehbuch-Sitzungen zur Folge – zum Beispiel in der Neuen Constantin anlässlich des hinten und vorne fehlgeleiteten Komödienausreißers DREI GEGEN DREI (1985) mit der eigentlich lustigen Popgruppe Trio, »Dadada«. Meine Regieverpflichtung dabei wurde ein chaotischer Söldnerjob. Ich hätte aussteigen können, aber ich wollte als Lehrling doch wissen, wie's im Kommandoraum des westdeutschen Films so zugeht.

In unser aller Filmer:innen-Leben geschahen schwere bis schwerste seelische Verletzungen, Beleidigungen, Pleiten, finale Karriereknicks der wahren Helden (Roland Klick zerschellte an CHRISTIANE F. – WIR KINDER VON BAHNHOF ZOO [1981]), man traf auf aberwitzige Inkompetenzen im schwebenden UFO der großsprecherischen Champagner-Branche unterm Bundesrepublik-Nachtzelt. Man hat sie hingenommen, die neuen und alten Tycoons, die mit-feiernden Film-Förderer-Beamten, die germanischen Hollywood-Nerds ... Sie gaben immerhin einem grelleren Kino die Chance. Mit ein oder zwei Stars konnte man damals Filme machen, die gar nicht unbedingt so gewollt waren, die aber den Geldgeber:innen quasi unterm Hintern weggezogen wurden wie ein Sitzkissen. Meine persönliche Chance dazu war DIE KATZE (1988).

Noch gab es den verheerenden »Arthaus«-Begriff nicht. Rudolf Thome machte den vielleicht schönsten westdeutschen Film des Jahrzehnts bereits kurz zuvor: BERLIN CHAMISSOPLATZ (1980). Eine frankophile Liebesgeschichte, deren zarte Erzählstrategie bereits weit über den Film selbst hinauswies. Ja, die etablierten Autorenfilmer, die die 1970er dominiert hatten, bekamen in Cannes und Hollywood nochmal fette Feierstunden – aber ihre Großerverfolge (DIE BLECHTROMMEL [Volker Schlöndorff, 1979], PARIS, TEXAS [Wim Wenders, 1984] etc. pp.) waren immer eindeutiger jenem Genre zuzuordnen, das Klaus Lemke viele Jahre später respektlos unter dem Label »Staatskino« definierte.

Und das wahre Herz der 1980er kann man ohnehin nur sehen oder finden im Neonlicht, in diesem zärtlichen farbigen Gaslicht. Große Kameralente beherrschten dessen Einsatz, jeder auf seine Art anders, Robby Müller, Helge Weindler, Martin Schäfer. Als Helge die Kölner Rheinbrücke noch 1994 in KEINER LIEBT MICH (Doris Dörrie) komplett in Rot tauchte, da leuchtete der Geist der 1980er mit. Und als Wolfgang Büld wie einen späten

Dominik Graf

Höhepunkt seiner komplizierten Karriere 2000 das unverschämte Underground-Video-Werk *PENETRATION ANGST* servierte – da war der Spirit nochmal da. Der Punk, das Lachen, die Albernheit, das Leuchten und das Verlöschen in einem.

Flammender Marmor

Robert van Ackerens DIE FLAMBIERTE FRAU

1. Flambieren oder die sexuellen Phantasmen des Spießers

Die flambierte Frau verbrennt nicht. Aus Eifersucht hatte der alternde Callboy Chris (Mathieu Carrière) seine Prostituiertengeschäftspartnerin und Geliebte Carmen mit dem richtigen Namen Eva (Gudrun Landgrebe) in der gemeinsamen Arbeitswohnung mit Kirschwasser übergossen und sie daraufhin mit einer brennenden Kerze vom Ständer des Esszimmertischs angezündet. Eva liebt diesen schönen Mann, der jede Frau sogleich in seinen Bann zieht – dann aber nicht mehr den Neubesitzer eines Nobelrestaurants, das er zur Alterssicherung auch mit ihrem Geld angeschafft hatte: »Alles, was ich besitze, ist Charme, das Einzige, was ich gelernt habe, ist flirten; meine einzige Begabung ist das Kochen.« Der flamboyante Anschlag dient ihm offenbar dazu, die Geliebte weich zu kochen, zumal sie sich kategorisch weigert, das von ihr mitfinanzierte Lokal mit ihm zu führen.

Mit dem Koffer in der Hand, den sie einst bereits trug, als sie ihren Ehemann (Matthias Fuchs) verließ, steigt Eva im braunen Mantel die hölzerne Wendeltreppe aus ihrem Arbeitsgemach von oben herab. Chris empfängt seine Kund:innen (Frauen wie Männer) in der gemeinsamen, mit viel (asiatischer) Kunst ausgestatteten Arbeitswohnung stets unten.¹ In der von Eifersucht getriebenen Wut, von ihr verlassen zu werden, schlägt er sie mit einem Kinnhaken zu Boden und steckt die am Boden Liegende daraufhin mit einer der brennenden Kerzen in Brand. Eva hatte solche Kerzen auf dem Ständer des Esszimmertischs angezündet, bevor sie von ihrem Ehemann wegging. (Sie brennen stets auch beim gemeinsamen Abendessen mit Chris). Lichter-

1 Die Wendeltreppe inmitten der Maisonette-Wohnung wird von der Kamera immer wieder zentral durch den Flur eingefangen; sie trennt und verbindet zwei Bereiche: den »perversen« oben von der »gewöhnlichen« Prostitution bei Chris unten. Unten rechnet er, der sein BWL-Studium nach fünf Semestern abgebrochen hatte, die gemeinsamen Geschäfte am Ausgang der Wohnung an einem Tisch ab, wo auch die Freier Carmens beim Verlassen vorbeigehen müssen. Die Wendeltreppe verbindet somit die beiden Liebenden, »und so wie die Treppe sich windet, windet sich auch die Beziehung. Diese Treppe dominiert die Wohnung, die Kameramann Jürgen Jürges detailliert abfährt.« Falk Schwarz: »Die Domina und ihr Gigolo« (15.1.2016), https://www.filmportal.de/film/die-flambierte-frau_2184d6ca87314d2ea96e289ee86bccf2 [zuletzt aufgerufen am 14.9.2023].

loh flammt der offene Mantel, in dem man sie in Zeitlupe durch den mit Kunst behängten, dunklen Hausflur in Rückenansicht ins Freie² davonziehen sieht – Schnitt.

Eva überlebt den Anschlag. Zum Schluss sitzt sie in jenem dunkelbeige-graublauen Trenchcoat, den sie seit ihrem ersten Weggang im Freien trägt,³ auf einem Barhocker auf dem Trottoir vor jenem Lokal, in dem sie sich (so schüchtern wie bieder geschminkt und frisiert) in das Prostituierten-Gewerbe einweisen ließ – jetzt schäkernd und Campari trinkend mit der befreundeten Kollegin Yvonne (Gabriele Lafari) (»Du siehst ja aus wie neu«). Die führte sie einst in den neuen Job für das nötige Geld ein: Küsse auf den Mund seien nicht erlaubt, genauso wenig Analsex, den alle Männer wollten, zu Hause aber nicht kriegen, weil sie erst gar nicht danach zu fragen wagen; maximal 500 DM solle sie nehmen, weil alle Freier ihre Ausgaben danach bereuten. Das Lokal, vor dem Eva neben Yvonne auf dem Barhocker im Freien nun sitzt, hat ihr Hausverbot erteilt, durch Chris veranlasst, weil der davor Angst hat, sie dort anzutreffen: In einer grotesk komischen Szene wird sie daher von Barkeepnern – auf jenem Barhocker wie festgeschnallt, auf dem sie ihre ersten Freier empfing – durch die Tür auf die Straße getragen. Eva wird, so lässt sich daran erkennen, also weiterhin ihrem Gewerbe nachgehen.

DIE FLAMBIERTE FRAU zeigt damit den »Weg ins Freie« einer Frau, die ihre bürgerliche Wohlstandshölle flieht und als Edelprostituierte einem selbstbestimmten, vor allem auch eigenfinanzierten Leben nachgeht: eine Emanzipationsgeschichte durch Prostitution, weil Eva daraus gar nicht befreit werden will, wie es Filme wie etwa TAXI DRIVER (Martin Scorsese, 1976) so gerne glauben machen wollen. Als sie Carmen ins Edelbordell einführt,

- 2 Der Film alterniert zwischen geschlossenen Interieurs und offenen Räumen im Freien, die durchweg symbolisch auf Eva/Carmen bezogen inszeniert werden. Immer wieder zeigt er bei den Innenräumen, fast schon leitmotivisch, zentralsymmetrisch organisierte Bilder zwischen Halbtotale und Nahaufnahmen, bei denen die Kamera durch einen langen engen Flur in weitere Räume blickt. Wenn Eva im Café Tagebuch schreibt, blickt diese Kamera hingegen von außen durch die Fensterscheibe (auf der sich die bewegte Außenwelt spiegelt) nach innen auf ihr beglückt verträumtes Gesicht, während sie in der Buchladenszene wiederum von Innen durch die Scheiben nach draußen schaut, wo Eva sich noch einmal von ihrem Mann löst. Der bedrängt sie dort, weil er noch einmal mit ihr schlafen will.
- 3 In Innenräumen, insbesondere als Chris sie in das neue Restaurant einführt, trägt sie neben ihrem Prostituierten-Dress dagegen jenen blauen Pelzmantel (der wohl auf Leopold von Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* von 1870 anspielen soll), für den Chris 10.000 DM hinblättert, genauer gesagt zunächst 11 Tausender, um dann kurz entschlossen einen davon wieder zurückzuziehen.

zitiert Yvonne auch dieses Modell, wonach so mancher Freier glaube, die von ihm bezahlte Frau in ein besseres Leben herausführen zu müssen.⁴

»Ich liebe dich nicht mehr / Kuß Eva«, hatte Eva auf einen kleinen Zettel sehr knapp zu ihrem schnellen ersten Abschied geschrieben. Ihrem Ehemann, der sich gerade zum Abendempfang in seiner vornehm ausgestatteten Wohnung rasiert, könne sie ja keineswegs bieten, meint sie kurz vor dem Auszug, was der bürgerliche Wertehimmel von einer Ehefrau so erwartet: »Sie habe sowieso immer alles falsch gemacht, sei immer durch die Fahrprüfung gefallen, könne nicht kochen, schon in der Schule habe sie nicht rechnen können. Nichts mache sie dem Mann recht. Und überhaupt.«⁵ Gebraucht wurde sie offenbar nur als (intellektuelles) Schmuckstück für all die Empfänge mit gutem bzw. exotischem Essen (»Litschis«) und Wein in seinen noblen Wohnräumen: »Den Wein, den hab ich vergessen.« Bereits die ersten Figurenreden im Film signalisieren damit, dass es auch um Hedonismus im Konsum (exotischer Früchte aus China) geht, wobei die Verbindungen zum Sex nicht zuletzt über Cocktails (mit aufgeführten Markennamen wie »Sidecar«) laufen, die Chris seinen Kundinnen (und zuerst auch Eva) immer gleich anbietet. Orientalisch erlesen und sinnlich betörend sind zudem klassische, das heißt stilvolle, »Damenparfüms«, die er in seinem Bad bereithält und die von Eva beglückt aufgezählt werden: »Ma Griffe, Fête, Cinnabar, Shalimar, Mitsouko«.

Ihre weitere Leidenschaft ist eine literaturwissenschaftliche Doktorarbeit über Melancholie und Langeweile, die sie aus Zeitvertreib schreibt (weil sie gar nicht melancholisch sei oder sich langweile, wie Kurt [Hanns Zischler] süffisant dazu meint). Den neuen Geliebten Chris versorgt sie daher sogleich mit den geliebten Büchern (»Plath, McCullers, Cayrol«) aus einem Buchladen, bei dem sie anschreiben lassen kann, weil sie dort offenbar gute Kundin ist.⁶ Beim Abendessen im Lokal mit seinem Freund und »besten Kunden«

4 »Als filmische Vorgänger für die Figur der Eva nannte Robert van Ackeren Anna Karina in Godards *DIE GESCHICHTE DER NANA S.*, Catherine Deneuve als *BELLE DE JOUR* in Buñuels Klassiker und Jane Fonda in Alan J. Pakulas *KLUTE* (1971). In allen drei Fällen handelt es sich um Prostituierte, die so gar nicht den verbreiteten filmischen Klischees entsprechen. Evas Streben nach einem andersartigen Leben macht sie zu einer selbstbewussten Vertreterin einer neuen Art von emanzipierter Frau.« Gregor Torinus: »*DIE FLAMBIERTE FRAU*«, <https://www.filmstarts.de/kritiken/195/kritik.html> [zuletzt aufgerufen am 14.9.2023].

5 Hellmuth Karasek: »Wie man Hexen flambiert«, in: *Der Spiegel* (12.6.1983), <https://www.spiegel.de/kultur/wie-man-hexen-flambiert-a-73faa231-0002-0001-0000-000014022496> [zuletzt aufgerufen am 14.9.2023].

6 Hier begegnet sie auch erstmals wieder ihrem Ehemann, der zwar »inzwischen« »was Neues« habe, »nicht ganz so hübsch wie Du, aber zuverlässig, Marianne, kein besonders