

Skandalfilme

Von der Lust an der Provokation

Werner C. Barg

Der Film kann vieles, auch provozieren. Dieser Gedanke ist ein wenig in Vergessenheit geraten, obwohl es doch auch und gerade die Skandalfilme und ihre Regisseure waren, die mithalfen (und mithelfen), durch Tabubrüche gesellschaftliche Norm- und Wertesysteme in Zweifel zu ziehen und ins Wanken zu bringen – und dadurch das heutige „anything goes“ überhaupt erst möglich machten. Ging und geht es bei Filmen, die Skandale werden, um die persönlichen Obsessionen der Filmemacher? War der provozierte Filmskandal Ausdrucksform eines künstlerischen Programms, einer Rebellion gegen gesellschaftlich sanktionierte Verbote bestimmter Bilder und Geschichten? Oder steckt hinter der Produktion von Skandalfilmen gar ökonomisches Kalkül, weil Regisseure und Produzenten wissen, dass Tabubrüche im Film die Aufmerksamkeit des Publikums reizen und Kasse im Kino machen?

Anhand ausgewählter Filmbeispiele aus der Kinogeschichte werden im folgenden Beitrag die ästhetischen Kontexte und Wirkungen dieser Filme beschrieben und wird der Frage nach den Beweggründen ihrer Produktion nachgegangen.

Das Gespenst der Freiheit – Tabubruch und Provokation als ästhetisches Prinzip

Im ersten Manifest des Surrealismus von 1924 betont André Breton zwar, dass wir unter der „Herrschaft der Logik“ (Breton 1986, S. 15) leben, glaubt aber, dass „die Imagination [...] vielleicht im Begriff [ist], wieder in ihre alten Rechte einzutreten“ (ebd.). Die Kunst kann bei dieser Rebellion gegen den Tatsachensinn, gegen das Realitätsprinzip durch die Darstellung des aus der Wirklichkeit Ver-Rückten, des Traums und der Phantasie, behilflich sein. In der kinematografischen, per se realistischen Abbildungsmethode des Films führt diese Darstellung schnell an die Tabugrenzen sexueller, religiöser und politischer Moral. Träume, in denen Grenzbereiche menschlichen Handelns fiktional ausagiert werden, auf Zelluloid zu bannen, birgt das Missverständnis, dass es sich bei dem Gezeigten um realistische Handlung handelt, wo doch Imagination gemeint ist.

In der Anfangssequenz ihres gemeinsamen Kurzfilms *Le chien andalou* (*Ein andalusischer Hund*, F 1929) setzen der spanische Regisseur Luis Buñuel und sein Landsmann, der Maler Salvador Dalí, die in den 1920er-Jahren zur Gruppe der Surrealisten gehören, Bretons Gedanken in Bilder um: Ein Rasiermesser durchschneidet einen Augapfel. Eine traumatische Szene, die bei vielen Zuschauern in Paris, wo der Film uraufgeführt wurde, Entsetzen auslöste. Doch genau dieser Schock ist es, der das ästhetische Programm des Surrealismus markiert: Das Auge als Synonym des Realitätssinns, des Blicks in die äußere Welt, wird durchschnitten, um dahinter in Buñuel-Dalís Kurzfilm in assoziativ montierten Szenen Traumbilder, also Eindrücke aus einer inneren, der Tatsachenlogik nicht verpflichteten Welt freizulegen und darzustellen. Aus dem „Nichts“ hat da plötzlich einer der Protagonisten während eines Streits eine Pistole in der Hand und ein Liebespaar durchschreitet eine Wohnungstür und findet sich an einem Strand wieder. So provoziert im Frühwerk Buñuels der Traum im Film geradezu das Reale und setzt ein filmhistorisches Projekt ins Werk, in dessen (Weiter-)Entwicklung Regisseure durch die realistische Darstellung dunkler und böser Phantasien zu provozieren und die Moralvorstellungen ihrer Zeit künstlerisch zu hinterfragen und mit dem fiktionalen Realitätsprinzip des Films zu durchlöchern suchten. Buñuels Filme haben insgesamt wesentlichen Anteil an diesem künstle-

rischen Projekt in der Kinogeschichte, zumal er in Selbstaussagen (vgl. z. B. Buñuel 1999) wie in seinen Filmen aus seiner kritischen Haltung zum Bürgertum und zur christlichen Moral nie einen Hehl gemacht hat. In seinem ersten Langfilm *L'age d'or* (*Das Goldene Zeitalter*, F 1930) stellt er gleich am Beginn des Films einen Zusammenhang zwischen Skorpionen und Bischöfen her, die bis auf die Skelette vermodert sind. Wenig später „sprengt“ die sexuelle Gier eines sich liebenden Paares eine feine Gesellschaft von Ehrengästen. *L'age d'or* passierte trotz solcher und anderer Provokationen die damalige Zensurbehörde, weil der Film als „Traum eines Verrückten“ präsentiert wurde. Buñuel wusste um das Provokationspotenzial seines Films und wollte einen Filmskandal, den es dann auch schnell gab, als es immer häufiger zu Zwischenfällen und Tumulten in den Kinos kam. Schließlich wurde *L'age d'or* von der Polizei aus den Kinos entfernt, verboten und in Frankreich 50 Jahre lang nicht mehr aufgeführt.

In seinem Spätwerk, das der Regisseur nach seiner Rückkehr aus dem mexikanischen Exil in den 1960er- und 1970er-Jahren in Frankreich realisieren konnte, fokussierte sich Buñuel in seinen Filmen nochmals sehr stark auf eine Kritik am Klerus und an der Doppelmoral des Bürgertums. In der ihm eigenen assoziativen, episodenhaften Erzählweise setzte er sie in Filmen wie *Belle de jour* (*Schöne des Tages*, F 1965), *Le charme discret de la bourgeoisie* (*Der diskrete Charme der Bourgeoisie*, F 1972) oder *Le fantôme de la liberté* (*Das Gespenst der Freiheit*, F 1974) um und verdichtete sie in den verschachtelten Traum- und Albtraumsequenzen seiner Filme schließlich sogar zu einer ironischen „Umwertung aller Werte“. Wenn der Regisseur etwa in *Le fantôme de la liberté* dadurch provoziert, dass er das Essensritual einer bürgerlichen Familie im Esszimmer zu einem kollektiven Stuhlgang umfunktioniert, während sich die einzelnen Familienmitglieder, um Nahrung zu sich zu nehmen, in der Toilette einschließen, so liegt Buñuel voll im Zeitgeist. Doch in den französischen „Skandalfilmen“ der frühen 1970er-Jahre verkommt die Bürgerkritik zur Attitüde: In *Themroc* (F 1972), in dem Regisseur Claude Faraldo mit feiner Ironie Michel Piccoli als frustrierten Arbeiter gegen seine Lebensbedingungen rebellieren und zu einem anarchischen Urmensch-Dasein mitten in Paris zurückkehren lässt, aber auch in Marco Ferreris *La grande bouffe* (*Das große Fressen*, F 1973) oder Francis Girods *Le trio infernal* (*Trio Infer-*

nal, F 1974), einer wüsten Mischung aus Sex & Crime, werden Tabubruch und „Bürgerschreck“-Konzept zum lustvollen Spiel mit den Grenzen von Moral und Geschmack. Die oft nur wenig appetitlichen Schocks dieser Filme sind auch vom ökonomischen Kalkül mitbestimmt, Skandal zu meinen, um Kasse zu machen.

So dürfte in modernen Kino wohl einzig David Lynch, dessen ästhetische Herkunft gleichfalls in der bildenden Kunst verortet liegt, das Filmkonzept der Surrealisten aufgenommen, in seinen Filmen mit eigenen Obsessionen angereichert und fortgeführt haben. Dass seine Filme wie *Wild at Heart* (USA 1990) oder *Blue Velvet* (USA 1986) skandalumwittert waren, verwundert daher nicht, gründen sich seine Schockszenen, wie etwa das Auffinden eines abgeschnittenen Ohrs im Rasen der gutbürgerlichen Vorortsiedlung in *Blue Velvet*, doch ebenfalls auf das Konzept, Realität und Traum verwischen zu lassen, um hinter der oberflächlichen Fassade der Tatsachenwelt der inneren, oft grausamen Logik des Unbewussten nachzuspüren.

In der Würdigung surrealistischer Filmprovokationen soll abschließend noch auf einen Film eingegangen werden, der Mitte der 1980er-Jahre im bundesdeutschen Kino Furore machte und zu einem Skandal wurde: *Das Gespenst* (BRD 1983) von Herbert Achternbusch. „Den Film tun's mir eh verbieten“, soll der Filmemacher im November 1982 während der Hofer Filmtage zu seiner neuen Produktion *Das Gespenst* gesagt haben. In der Tat löst Achternbusch in der Rolle als menschliche, allzu menschliche Jesus-Figur, die da in seinem Film wie ein Gespenst durch die bayerischen Lande wandert, nach ihrem Erscheinen auf der Kinoleinwand schnell Blasphemie-Vorwürfe aus. Zunächst reagieren die Filmkritiker positiv, sehen im Achternbusch-Film Parallelen zur Komik à la Monty Python und Karl Valentin.¹ Doch dann gibt die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) den Film nicht frei, „weil er sowohl das religiöse Empfinden wie die Würde des Menschen grob verletzt“ (Wsk 1983). Als allerdings die Jury der Evangelischen Filmarbeit *Das Gespenst* wenig später zum „Film des Monats“ wählt, revidiert die FSK ihre Entscheidung. Doch nun geht die Hatz auf Film und Macher erst richtig los: Die „Bild“-Zeitung rechnet in ihrer Ausgabe am 25. April 1983 vor, wie viele Arbeitsplätze mit dem Bundesfilmpreis für Achternbuschs prämierten Film *Das letzte Loch* (BRD 1981) hätten geschaffen werden können; die katholische

Anmerkungen:

1
„Die Welt“ bescheinigt dem bayerischen Sonderling in ihrer Ausgabe vom 28.03.1983, ihm „sei ein Film von außergewöhnlichem Rang gelungen“. „SZ“-Kritiker H. G. Pflaum zieht den Buñuel-Vergleich und kommt zu dem Ergebnis: „Es ist die rigorose, vor keinem Gedanken zurückschreckende, sich keinem Tabu beugende Moral, die sie (Buñuel/Achternbusch) verbindet, und ohne diese könnte auch ein Film wie *Das Gespenst* als Blasphemie ad acta gelegt werden. Aber so leicht macht es Achternbusch uns und sich – Gott sei Dank – nicht“ (Pflaum 1983).

Kirche bezeichnet in einer Pressemitteilung vom 30. April 1983 den Achternbusch-Film als „Missbrauch der Kunst“. Auch Teile der evangelischen Kirche zeigen sich nun befremdet über die Entscheidung ihrer Filmjury. Schließlich mischt sich der damalige Innenminister Friedrich Zimmermann in die Debatte ein und erklärt, Achternbusch müsse die Fördergelder des Innenministeriums möglicherweise zurückzahlen. Nun wird der Skandal grundsätzlich. „Die Welt“ schreibt am 7. Mai 1983: „Hier liegt der eigentliche Skandal der Affäre: Das Bundesinnenministerium hat seine Filmförderung zu sehr auf die Subventionierung sogenannter Autorenfilme abgestellt, auf die Subventionierung von Streifen, die – außer eine winzige Zielgruppenclique – niemanden interessieren und die keinen Pfennig Geld wieder zurück in die Kasse bringen. Das muss in Zukunft anders werden“ (gaz 1983). Mittlerweile hat der Streit um Achternbuschs Film die Aufmerksamkeit der Kinozuschauer stark geweckt. *Das Gespenst* entwickelt sich ob des Skandals unversehens zum kommerziellen Erfolg. Doch nun wird aus dem Skandalfilm ein Zensurfall. In Stuttgart und in anderen Städten wird der Film beschlagnahmt. Die Filmregisseure quer durch die Republik protestieren; die bayerische SPD spricht von „politischer Zensur“. Im Dezember 1983 gibt das Landgericht München den Film wieder frei; 1985 bestätigt das Kölner Verwaltungsgericht die Einschätzung der Regisseure, die sich mit Achternbusch solidarisch gezeigt und sich für seinen Film eingesetzt hatten: Die Ankündigung des Innenministers Zimmermann, die Förderprämie für *Das Gespenst* zurückzufordern, war rechtswidrig.

Die Chronik des Achternbusch-Skandals verdeutlicht exemplarisch, welche Wirkung Tabubruch und Provokation als filmästhetisches Prinzip in der Gesellschaft haben können; der Streit um *Das Gespenst* zeigt zudem, wie versucht wurde, den Filmskandal für grundlegende Veränderungen, etwa in der Förderpraxis des Bundes, zu funktionalisieren. Schließlich macht die Achternbusch-Kontroverse aber auch klar, dass Filmskandale eine spezifische Form von Film-PR sein können, da sie stark die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen bestimmten Film lenken können.

Sex & Crime – die „gemachten“ Filmskandale

1981 wurde im Vorfeld der Kinoauswertung von Bob Rafelsons Thriller *The Postman Always Rings*

Twice (Wenn der Postmann zweimal klingelt, USA 1981) kolportiert, Jack Nicholson und Jessica Lang hätten für die expliziten erotischen Szenen des Films echten Geschlechtsverkehr vor der Kamera gehabt und diesen nicht bloß gespielt. Die Sexgerüchte um die beiden Hollywoodstars ließen den Film, der ansonsten eine eher mittelmäßige Neuverfilmung des berühmten Romans von James M. Cain war, zum Kinorennen werden. In ähnlicher Weise bewarb Hollywood wenige Jahre später das Erotikdrama *Nine 1/2 weeks (9 1/2 Wochen, USA 1986)* oder den Thriller *Basic Instinct (USA 1992)* als „Sex-Reißer“. Die Vorveröffentlichungen um explizite erotische Darstellungen etwa mit Kim Basinger und Mickey Rourke oder Sharon Stone und Michael Douglas sollten den Skandal geradezu provozieren, erregten dadurch Aufmerksamkeit und schufen die nötige Vorab-PR für einen Kinoerfolg.

Doch es sind nicht nur die skandalumwitterten Variationen des erotischen Mythos, die die Schaulust des Publikums locken sollen. Immer wieder werden Hollywoodstreifen auch wegen ihrer expliziten Gewaltdarstellungen zu „Skandalfilmen“ stilisiert, etwa Oliver Stones *Natural Born Killers (USA 1994)* oder Tarsem Singhs Serienmörder-Movie *The Cell (USA 2000)*.

Solche bewusst gemachten Sex- und Gewaltskandale im Kino sind nur noch schwacher Nachhall der filmästhetischen Diskurse über Sex und Gewalt im Kino der 1960er- und 1970er-Jahre, die nicht deshalb Skandale auslösten, weil sie – wie im surrealistischen Konzept – dunkle Traumphantasien in realen Bildern offenlegten, sondern – im Gegenteil – in ihren realistischen Darstellungen menschlicher Sexualität und Brutalität im Film sehr weit gingen.

Im Reich der Sinne – Kunst und Pornografie

1963 kommt Ingmar Bergmans Filmdrama *Das Schweigen* in die Kinos und wird sogleich zum Skandal. Allerdings nicht deshalb, weil der schwedische Regisseur in seinem Film die parabelhaft, künstlich stilisierte Welt einer Kleinstadt irgendwo im Nirgendwo als Albtraumhölle aus Fellinischer Zwergenmystik und realistischem Kriegsszenario zum Hintergrund einer „Amour fou“ wählte, sondern weil diese flüchtige sexuelle Begegnung zweier Menschen in seinem Film mit einer realistischen und sogar subjektiven, den Blick der Liebenden beim Sex antizipierenden Kamera erzählte und damit Un-

mittelbarkeit des Zuschauers für diesen intimen Moment erzeugt wurde. Im Skandal um diese Szene ward schnell vergessen, dass Bergmans Film keineswegs „unmoralisch“ war, sondern – im Gegenteil – im erzählerischen Gesamtzusammenhang die Reduzierung menschlicher Begegnung auf Sex als Ausdruck einer Welt des Schweigens, als extreme Form der Kommunikationslosigkeit und Einsamkeit zeigte. Auch der Wirbel um spätere Filme, in denen die explizite Darstellung sexueller Begegnungen als Pornografie ausgelegt wurde, wie Bernardo Bertoluccis *Ultimo tango a Parigi* (*Der letzte Tango in Paris*, I/F 1972), *Ai no korîda* (*Im Reich der Sinne*, J/F 1976) von Nagisa Ôshima oder – in der jüngeren Vergangenheit – Catherine Breillats *Romance* (F 1999), ließ in den Hintergrund treten, dass in diesen Filmen der erotische Mythos und die sexuellen Begegnungen der Hauptfiguren als Folie für die Diskussion tief greifender Existenz- und Daseinsfragen der Menschen genutzt werden. Zweifels- ohne sind die Sexualdarstellungen in diesen und anderen Filmen drastisch und bisweilen pornografisch. Doch die zu diesen und anderen Skandalfilmen immer wieder gern gestellte Frage: „Kunstwerk oder Pornografie?“ ist meines Erachtens falsch formuliert, weil sie Kunst und Pornografie per se in einen Gegensatz setzt. Vielmehr geht es doch darum, genau hinzusehen, ob sexuelle Darstellungen einem bloßen Selbstzweck frönen, um die Schaulust zu befriedigen, oder ob sie genutzt werden, um zwischenmenschliche Beziehungen filmdramatisch auszuloten und den Zuschauern auch einen Spiegel eigener möglicher Verhaltensweisen vorzuhalten, wie dies etwa in Patrice Chéreaus Erotikdrama *Intimacy* (F 2001) geschieht.

Diese analytische Trennschärfe muss gleichfalls für die Beurteilung von Kinokandalen angelegt werden, die durch Filme mit besonders extremer Gewaltdarstellung ausgelöst wurden.

Die 120 Tage von Sodom – Erotik, Gewalt, Faschismus

In seinem „Trümmerfilm“ *Germania anno zero* (*Deutschland im Jahre Null*, I 1948) zeigte Roberto Rossellini im zerstörten Nachkriegsdeutschland den Typus des Nazi-Verbrechers als einen Mann mit pädophilen Neigungen. Rund 20 Jahre später greift Luchino Visconti im ersten Teil seiner Deutschland-Trilogie, in *La caduta degli dei* (*Die Verdammten*, I/BRD 1969), diese Charakterisierung auf und lässt Helmut

Berger einen Fabrikantensohn spielen, der vom verträumten Travestie-Fan zu einem skrupellosen SS-Mann aufsteigt. Bei diesem Aufstieg schreckt er auch vor dem Mord an einem Kind nicht zurück. Der Film wurde – besonders in Deutschland – heftig diskutiert, u. a. auch deshalb, weil Viscontis filmische Faschismusanalyse die Darstellung der Nazibewegung als homosexuellen Männerbund einschloss. Diesen Hinweis auf eine Verbindung von Terrorpolitik und Sexualökonomie in der Darstellung von Erotik und Gewalt nahmen andere Faschismusfilme, vornehmlich wiederum im italienischen Kino auf. Sie lösten ihrerseits Skandale aus: In *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salo – Die 120 Tage von Sodom*, I 1975), wohl „die Mutter aller Skandalfilme“, lehnt sich Regisseur Pier Paolo Pasolini in der formalen Struktur seines heftig umstrittenen Films u. a. an Dantes *Inferno* an und zeigt ohne jeden Kompromiss die letzten Tage des faschistischen Mussolini-Staates als brutale Ausbeutung des Menschen durch den Menschen bis aufs Blut; in *Il portiere di notte* (*Der Nachtportier*, I 1974) erzählt Liliana Cavani die Wiederbegegnung zwischen einem KZ-Offizier, der im Wien der 1950er-Jahre untergetaucht ist, und einer Jüdin, die im KZ mit dem SS-Mann in sadistisch-masochistischer Beziehung verbunden war und so der Ermordung entgehen konnte, als melodramatisch-tragische Liebesverstrickung.

Doch auch jenseits solch expliziter politischer Kontexte erzeugten drastische Sex- und Gewaltdarstellungen auf der Leinwand immer wieder Filmskandale, weil Filmemacher an die Grenzen der Zeigbarkeit menschlicher Brutalität und Grausamkeit gingen.

Irréversible – Kinogewalt und persönliche Verantwortung

A Clockwork Orange (*Uhrwerk Orange*, GB 1971), Stanley Kubricks Verfilmung des gleichnamigen Zukunftsromans von Anthony Burgess, löste wegen der durch die ausgefeilten Kameraperspektiven sehr direkten und unmittelbaren Darstellungen der Gewaltexzesse einer Jugendgang eine heftige Kontroverse² und einen massiven Filmskandal aus. Bei aller Kritik wurde vielfach übersehen, dass die z. T. im „cinema direct“-Stil gedrehten Gewaltszenen in Kubricks Film auch Bestandteil einer raffinierten Reflexion über das Kino selbst sind. Im wundersamen Wandlungsprozess des Gewalttäters Alex durch eine Über-

2

Schriftstellerin Susan Sontag nannte den Film „faschistisch“; Filmkritikerin Pauline Kael sprach von einer „Glorifizierung sadistischer Gewalt“.

sättigung mit Kinogewaltbildern wird in Kubricks Film exemplarisch vorgeführt, dass das Kino als Wahrnehmungsmaschinerie auch eine spezifische Form struktureller Gewalt über den Zuschauer ausüben kann.

Als Kubrick jedoch bemerken musste, dass sich sein zutiefst kritisch gemeintes Werk über die Manipulierbarkeit des Menschen und seiner Triebe nach dem Kinostart in Großbritannien schnell zu einem „Kultfilm für Nazis und Hooligans“ entwickelte, war der Regisseur sensibel genug, den Film selbst aus den Kinos herauszunehmen.

Mehr als 30 Jahre später zeigt Gaspar Noés nervöse Gewaltstudie *Irréversible* (*Irreversibel*, F 2002), wie drastisch Gewaltdarstellung im Kino in der Ära des „anything goes“ mittlerweile sein muss, um noch an Tabus und Grenzen zu stoßen. Der Film erzählt die Geschichte einer brutalen Vergewaltigung und des Rachemords an dem Vergewaltiger. In umgekehrter Chronologie beginnt *Irréversible* damit, dass der Vergewaltiger in einer ungeschnittenen Szene mit einem Feuerlöscher brutal erschlagen wird. Später zeigt Noé die Vergewaltigung einer Frau in quälender Echtzeit von 20 Filmminuten. Wenn die Lust an der Provokation und am Tabubruch mittlerweile so weit gehen muss, so stellt sich verstärkt die Frage nach der persönlichen Verantwortung sowohl der Filmemacher wie der Zuschauer. In einer Zeit, in der fast alles zeigbar geworden ist, müssen sich Filmemacher umso mehr die Frage stellen, welchen Zwecken ihre Darstellungen dienen. Geht es z. B. beim Zeigen von Gewalt nur um die Abbildung einer grausamen Realität, um ihre Verdoppelung auf der Leinwand oder steckt mehr hinter dem Abbild? Doch wenn dies so sein soll, wie steckt man das mehr ins Bild und in den Film hinein? Bei Noé bleibt der Gewaltgestus auf der Abbildungsebene stecken. Das mag verstören, doch die subversive Kraft anderer Filmdebatten um Kinogewalt erreicht sein Werk nicht.

Aber auch der Zuschauer ist mehr denn je gefordert, auf eine Medienwelt zu reagieren, die weitgehend tabulos fast alles zu zeigen bereit ist. Gefordert ist die eigene Sensibilität, die persönliche Verantwortung, die manchem Medienmacher offenbar abhanden gekommen ist. Wo die gesellschaftlichen Zeigegesten immer grenzenloser werden, wird jeder für sich und individuell seine Tabus finden und seine „persönlichen Skandale“ setzen müssen, um nicht gänzlich in den uferlosen Sex-&-Crime-Attitüden der

Medien abzustumpfen. Es geht darum, Tabu im eigentlichen Wortsinne wieder ernst zu nehmen, als das Unanschaulbare. Was das ist, muss nun allerdings jeder für sich selbst bestimmen.

Literatur:

Breton, A.:

Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg 1986

Buñuel, L.:

Mein letzter Seufzer. Berlin 1999

gaz (Kürzel):

Gespent, gut genährt. In: Die Welt, 07.05.1983

Pflaum, H. G.:

Der 42. Christus. In: Süddeutsche Zeitung, 26.03.1983

Wsk (Kürzel):

Gespentisches. In: FAZ, 19.04.1983

Dr. Werner C. Barg ist Autor und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist. Seit 2010 betreibt er als Produzent neben seiner Vulkan-Film die herzfild productions im Geschäftsbereich der Berliner OPAL Filmproduktion GmbH.

