Classe sans risque? : Kriminalfilm : Wandlungen eines Genres

Autor(en): **Midding, GErhard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **55 (2013)**

Heft 328

PDF erstellt am: **01.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-864083

Nutzungsbedingungen

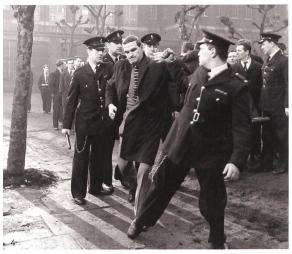
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

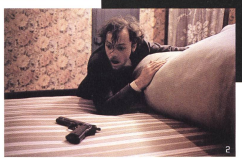
Haftungsausschluss

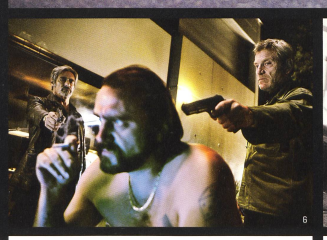
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch







Classe sans risque?

Kriminalfilm: Wandlungen eines Genres

1 KILLING THEM SOFTLY *von Andrew Dominik (2012)*; 2 SÉRIE NOIRE *von Alain Corneau (1979)*; 3 POLICE PYTHON 357 *von Alain Corneau (1976)*; 4 THE CRIMINAL *von Joseph Losey (1960)*

5 LE SAMOURAÏ *von Jean-Pierre Melville (1967)*; 6 LES LYONNAIS *von Olivier Marchal (2011)*; 7 CLASSE TOUS RISQUES *von Claude Sautet (1960)*

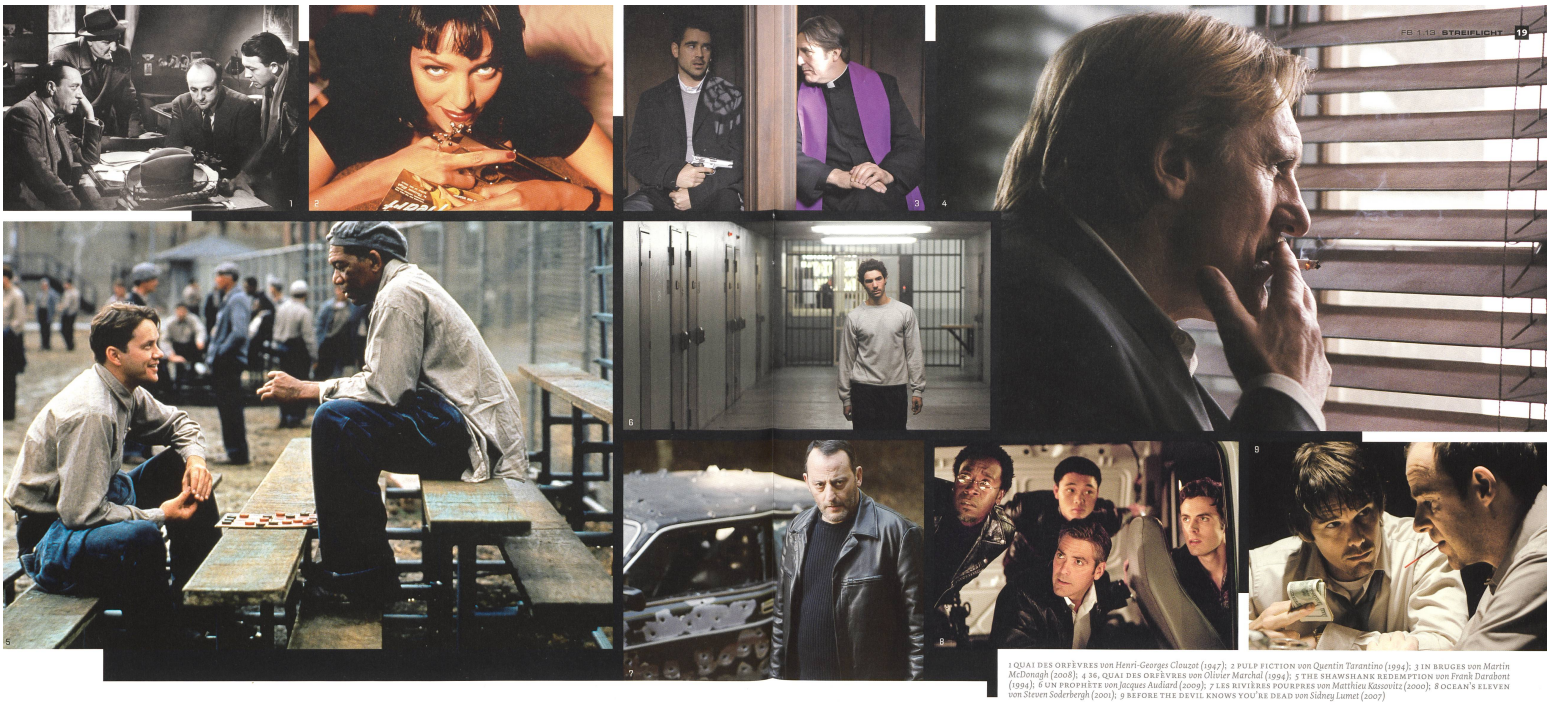
Am Ende von «Projection privée», den Lebenserinnerungen des Regisseurs *Alain Corneau*, findet der Leser einen bemerkenswerten Anhang. Diese Memoiren sind ohnehin höchst lesenswert – dank der bewegten Vita, der grosszügigen Begeisterungsfähigkeit und Bescheidenheit ihres Autors. In einer kommentierten Filmographie legt sich der Regisseur Rechenschaft ab über seine Karriere. Er führt Stab und Besetzung seiner Filme auf, gibt ihren Inhalt wieder und gibt Auskunft über seine Vorbilder und Ambitionen. Selbstkritisch schätzt er Scheitern und Gelingen ein. Nicht alle seiner Filme kamen gut bei der Kritik an; auf einige ist er dennoch stolz. Der eine oder andere hat gar Nachahmer gefunden.

Ferner listet er akribisch die Anzahl ihrer Kinovorführungen sowie ihrer Zuschauer auf und nennt, in Euro umgerechnet, ihre Budgets und Einspielergebnisse. Natürlich ist es eine gemischte Bilanz. Sein Regiedebüt FRANCE SOCIETÉ ANONYME kostete 1974 umgerechnet 370 000 Euro, spielte aber nicht einmal ein Drittel davon ein. Sein erster Polizeifilm hingegen, POLICE PYTHON 357, hatte zwei Jahre später fast 1,5 Millionen Zuschauer und stellte mit einem Budget von 1,2 Millionen und einem Einspiel von 2,68 Millionen Euro ein gutes Geschäft für die Produzenten dar. Bei seinem nächsten *polar*, LA MENACE, war es ein Jahr später ähnlich, wobei das Budget allerdings höher war. SÉRIE NOIRE hingegen kostete nur 620 000 Euro und spielte 1979 immerhin 2,15 Millionen Euro ein. Corneaus besucherstärkster Kriminalfilm wurde 1981 LE CHOIX DES ARMES, der 2,68 Millionen Euro kostete und doppelt so viel einbrachte. Der Erfolg verdankte sich nicht zuletzt dem engen Bündnis, welches das Genre traditionell mit dem französischen Starsystem einging: An der Seite von Corneaus Lieblingsdarsteller *Yves Montand* treten *Catherine Deneuve* und *Gérard Depardieu* auf.

Danach bricht die Erfolgsserie schlagartig ab. LE MÔME hatte 1986 nur knapp über 600 000 Zuschauer, LE COUSIN kostete 9,9 Millionen Euro, spielte 1997 aber nur knapp die Hälfte ein. Corneaus Wiederverfilmung von *José Giovannis* Roman «Le deuxième souffle» schliesslich wurde 2007 mit einem Budget von angeblich 46 Millionen Euro zum teuersten Flop der französischen Filmgeschichte. Um sich zu rentieren, hätte der Film nicht nur in Frankreich ein Blockbuster sein müssen. Die Besetzung war dementsprechend prominent (*Daniel Auteuil*, *Monica Bellucci*, *Michel Blanc* und *Jacques Dutronc* spielen die Hauptrollen), und ästhetisch vermählte Corneau die präzise Lakonie des französischen Stils mit der entfesselten Farbdramaturgie des populären asiatischen Genrekinos.

Zur Zeit der Drucklegung seines Buches konnte der Regisseur die kommerziellen Aussichten des Projektes allenfalls erahnen. Als einzigen Kommentar fügte er an, es sei von all seinen Filmen derjenige, den er am längsten in sich trug. Einerseits ist es erstaunlich, dass Corneau Produzenten fand, die mit ihm dieses Risiko eingehen wollten. Andererseits hatten einige Jahre zuvor Polizeifilme wie LES RIVIÈRES POURPRES von *Mathieu Kassovitz* und 36, QUAI DES ORFÈVRES von *Olivier Marchal* noch beachtliche Erfolge gefeiert. Und ein Jahr nach Corneaus Film wurde *Jean-François Richets* Gangsterfilm-Diptychon ENNEMI PUBLIQUE NO. 1 über den Meisterausbrecher Jacques Mesrine zu einem mit mehreren César ausgezeichneten Triumph an der Kinokasse.

Spätestens seit den dreissiger Jahren, der Epoche des Poetischen Realismus, gehört der *polar* zu den verlässlichen Gefühlswerten an der französischen Kinokasse. Er besass von jeher eine atmosphärische Triftigkeit, die das gesellschaftliche Klima der jeweiligen Entstehungszeit der Filme abbildet. Fast jeder grosse Regisseur der ersten Tonfilmjahrzehnte versuchte sich mindestens einmal in dieser Disziplin: *Jean Renoir*, *Julien Duvivier*, *Henri-Georges Clouzot*, *Jacques Becker*, *Claude Sautet* und natürlich *Jean-Pierre Melville*. In Frankreich entstand die erste Agatha-Christie-Verfilmung, der Pariser Kommissar Maigret wurde zu einer der weltweit einflussreichsten Figuren des Kriminalfilms, weil er sich nicht nur für den Täter und seine Ergreifung interessierte, sondern auch das Wie und Warum der Tat begreifen wollte. Überdies kündet der Begriff *polar*, zusammengesetzt aus *police* und *argot*, von einer Flexibilität (oder zumindest Zweigleisigkeit) der französischen Tradition, die gleichermassen die Perspektive der Ordnungshüter wie der Gesetzesbrecher einzunehmen vermag. Das garantierte auch eine Kontinuität des erzählerischen Handwerks. Etliche Meister und Gesel-



1 QUAI DES ORFÈVRES *von Henri-Georges Clouzot (1947)*; 2 PULP FICTION *von Quentin Tarantino (1994)*; 3 IN BRUGES *von Martin McDonagh (2008)*; 4 36, QUAI DES ORFÈVRES *von Olivier Marchal (1994)*; 5 THE SHAWSHANK REDEMPTION *von Frank Darabont (1994)*; 6 UN PROPHÈTE *von Jacques Audiard (2009)*; 7 LES RIVIÈRES POURPRES *von Matthieu Kassovitz (2000)*; 8 OCEAN'S ELEVEN *von Steven Soderbergh (2001)*; 9 BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD *von Sidney Lumet (2007)*

len des Kriminalfilms brachten in ihre Arbeiten überdies eine biographische Beglaubigung ein: José Giovanni hatte selbst im Gefängnis gesessen, bevor er zunächst Gangsterromane schrieb und diese dann verfilmte; Olivier Marchal griff in dem Zyklus von Polizeifilmen, die er nach dem Erfolg von 36, QUAI DES ORFÈVRES drehte, eigene Erfahrungen als *flic* auf. Aber zeichnete sich im letzten Kinojahrzehnt nicht dennoch ab, dass diese Tradition allmählich ausgedient hatte? Selbst wenn Corneaus Film halb so teuer gewesen wäre, hätte er wohl für die Produzenten ein Verlustgeschäft bedeutet.

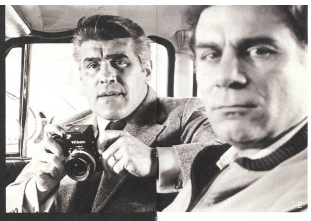
Verwerfungen

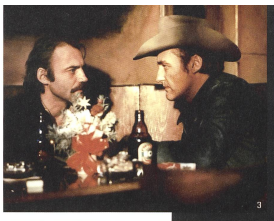
Die Hierarchien der Genres haben sich in der Filmgeschichte regelmässig gewandelt. Die Gunst des Publikums ist launisch, sie gehorcht Moden und kennt auch den Überdruss. Warum jedoch verblasst die Attraktivität eines Genres, warum fallen andere ganz in Agonie? Das kann an äusseren Faktoren liegen: Ein Genre hat ausgedient, weil rivalisierende Gattungen einen Anreiz liefern, der dem Publikum zeitgemässer und vor allem spektakulärer erscheint. Die Gründe können ebenso sehr immanent sein. Ein klassisches Erzählmodell mag sich schlicht erschöpft haben. Oder ein Genre hat zu viele Grenzüberschreitungen, Revisionen und Entzauberungen erfahren, um sich noch von ihnen erholen zu können.

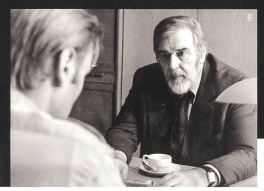
Die Ausstellung «Verbrechen lohnt sich» im Museum für Gestaltung in Zürich führt dem Besucher freilich vor Augen, dass das Genre Kriminalfilm kein monolithischer Block ist, sondern sich vielmehr in zahlreichen Spielarten entfaltet. Einige von ihnen haben den Wandel der Zeiten schlechter überdauert als andere. Das Hollywoodkino hat beispielsweise seit *Frank Darabonts* THE SHAWSHANK REDEMPTION von 1994 keinen aufsehenerregenden Gefängnisfilm mehr hervorgebracht, ein Subgenre, das jahrzehntelang Brot und Butter für ein Studio wie Warner Bros. bedeutete. Seither wurde es mit einigem Raffinement im Fernsehen heimisch gemacht (in den Serien OZ und PRISON BREAK). Diese Entwicklung mag dem Umstand geschuldet sein, dass der Figur des Gangsters im Zuchthaus in der Regel nur noch ein Abglanz bleibt, da er dort empfindlich an heroischer Aura verloren hat – die er freilich durch die Flucht ein Stück weit wiedergewinnen könnte. Einer der wenigen Überlebenden dieses Subgenres im Kino ist *Jacques Audiards* rabiater Bildungsroman UN PROPHÈTE von 2009; womöglich der einzige Gefängnisfilm übrigens, in dem nie von Flucht die Rede ist. *Steve McQueens* IRA-Drama HUNGER spielt zwar auch in einem Zuchthaus, verfolgt aber eine andere Agenda als der klassische Kriminalfilm.

Die ehrenwerte Spielart des *heist*- oder *big caper*-Films hat letzthin ebenfalls bedenkliche Metamorphosen durchlebt. In der OCEAN'S ELEVEN-Serie von *Steven Soderbergh* scheint nur noch die nervöse Leichtfertigkeit des Subgenres bewahrt, gewinnt der in ihm insgeheim stets gegenwärtige Narzissmus die Oberhand: Die unerschütterliche Lässigkeit der Helden ist im Hinblick auf eine etwaige Spannungsdramaturgie eigentlich kontraproduktiv. Wohin anderseits sollte sich diese Spielart noch entwickeln können, nachdem *Sidney Lumet* sie mit BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD in verstörend ödipale Tiefen geführt hat? (Sie erinnern sich: *Ethan Hawke* und *Philip Seymour Hoffman* planen dort, das Juwelengeschäft ihrer Eltern auszurauben.) Die raffiniert verschachtelten Erzählsplitter des Drehbuchs von *Kelly Masterson* lassen Biographien nur noch als bruchstückhaft erfahrbar werden, sie haben ihre Integrität eingebüsst. Der unbeirrte Moralist Lumet öffnet den Genrerahmen für eine Familientragödie im Stil Eugene O'Neills oder Arthur Millers, in der die Träume der Eltern zu einer untilgbaren Hypothek für das Leben ihrer Kinder werden. Lumet war auch einer der wenigen Filmemacher, die sich noch ernsthaft der Gattung des Gerichtsfilms annahmen. Nach seinem Tod droht das Erzählinteresse auch an ihm zu erlöschen.

Und wie sollte sich die Spielart des Auftragskillerfilms je von seiner Tarantinoisierung erholen? Nach PULP FICTION schien dieser Beruf plötzlich der spassigste der Welt zu sein. Von der launigen Geschwätzigkeit der Figuren, die sich wie amoralische Kinder benehmen (als liesse sich durch ihre Jungenhaftigkeit eine Art Unschuld zurückgewinnen), führt schwerlich ein Weg zurück zum grimmigen Ernst, der traditionell in dieser







1 ROMANZO CRIMINALE *von Michele Placido (2005)*; 2 IO HO PAURA *von Damiano Damiani (1977)*; 3 DER AMERIKANISCHE FREUND *von Wim Wenders (1977)*; 4 A CIASCUNO IL SUO *von Elio Petri (1967)*

5 WACHTMEISTER STUDER *von Leopold Lindtberg (1939)*; 6 ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAGE *von Ladislao Vajda (1958)*; 7 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO *von Elio Petri (1970)*; 8 DIE GLÄSERNE ZELLE *von Hans W. Geissendörfer (1978)*; 9 SEXY BEAST *von Jonathan Glazer (2000)*

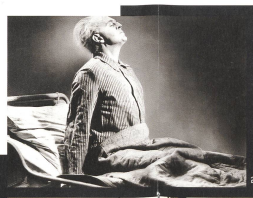
Gattung herrscht. *Martin McDonaghs* IN BRUGES immerhin fügt dieser nicht erlahmenden Mode einen redlich melancholischen Tonfall hinzu.

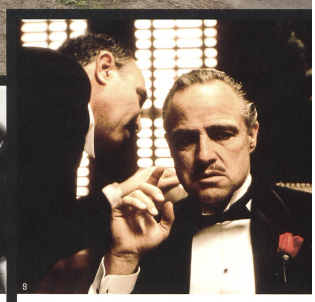
Grenzverkehr

Monolithisch kann der Kriminalfilm auch deshalb nicht sein, weil er in diversen Kinematographien ganz unterschiedlich gepflegt wird. In der Schweiz etwa scheint ein erstaunlicher Einklang zu herrschen zwischen der literarischen (Dürrenmatt, Glauser) und filmischen Tradition: Gern stehen hier väterlichbesonnene, wenn auch fehlbare Polizeibeamte im Mittelpunkt. Die englische Literatur hingegen kennt unzählige professionelle wie Hobby-Detektive. Das Kino jedoch verfügt über eine stolze Tradition des Gangsterfilms (THE CRIMINAL von *Joseph Losey*, GET CARTER von *Mike Hodges*, THE LONG GOOD FRIDAY von *John Mackenzie*), die bis in die Gegenwart (SEXY BEAST von *Jonathan Glazer*, LAYER CAKE von *Matthew Vaughn*) reicht und sich aus einem zuverlässigen Reservoir markiger, viriler Darsteller, von *Stanley Baker* bis *Ray Winstone*, speist. In Italien wiederum gibt es zwei bestimmende Erzählstränge: den mittlerweile obsolet gewordenen *giallo*, der gern Elemente des Übersinnlichen in die Krimihandlung einflocht, und den Politthriller, dem Regisseure wie *Damiano Damiani*, *Elio Petri* und *Francesco Rosi* zu internationalem Ansehen verholfen haben.

Wie vielgestaltig der Kriminalfilm in Deutschland bis in die sechziger Jahre war, führte der Potsdamer Medienwissenschaftler Michael Wedel in einem Vortrag vor Augen, den er im Herbst 2010 im Rahmen eines Symposiums der Deutschen Kinemathek über Tradition und Erneuerung des Thrillergenres hielt. Er deutete es als das umfangreichste Genre, das sich traditionell um eine Abbildung der gesellschaftlichen Gegenwart bemühte. In den zehner Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts machte der Detektivfilm nach französischem und skandinavischem Vorbild Furore (eine Figur zwischen Obrigkeit und Verbrechen, die in Deutschland später übrigens fast vollständig unter dem Radar des Genres verschwindet: wohl auch deshalb, weil sie potentiell subversiv erscheint). Der Krimi trug der durch moderne Verkehrsmittel neu hinzugewonnenen Mobilität Rechnung und griff auch in andere Genres wie den Western, das Melodram und den Abenteuerfilm. *Fritz Langs* MABUSE-Filme stellten eine Hinwendung zur Figur des destruktiven Verbrechers dar. Der Nationalsozialismus stellte den Gangsterfilm indes unter Zensurverbot, der Kriminalfilm spielte fortan hinüber zur Verwechslungskomödie und sogar zum Revuefilm. Ab 1938 wird der Gerichtsfilm zum dominanten Erzählmodell. Nahezu alle Trümmerfilme der Nachkriegszeit weisen Elemente des Kriminalfilms auf. Der Generation der Re-Emigranten wie Lang, *Gerd Oswald* und *Robert Siodmak* wendet sich Ende der fünfziger Jahre wieder dem Genre zu. Sodann erleben Edgar-Wallace-Verfilmungen eine erstaunliche Konjunktur, zu deren Attraktionen nicht nur das Klischeebild britischen Grusels, sondern auch ein sacht entfesselter touristischer Blick zählen. Danach verliert sich die Spur des Genres, auch wenn der Neue Deutsche Film einige beachtliche Patricia-Highsmith-Verfilmungen (DER AMERIKANISCHE FREUND von *Wim Wenders*, DIE GLÄSERNE ZELLE von *Hans W. Geissendörfer*) vorweisen kann. *Dominik Graf* versucht 1987 mit DIE KATZE, eine unterdessen weggebrochene Tradition des charismatischen Handwerks neu zu etablieren. Er hat nicht zuletzt das einschlägige französische Kino genau studiert. Nach dem kapitalen Misserfolg von DIE SIEGER 1994 muss er sich jedoch dem Fernsehen zuwenden.

Zu diesem Zeitpunkt wurde das Bedürfnis nach Kriminalfilmen in Deutschland bereits seit einigen Jahrzehnten durch TV-Serien gesättigt. In STAHLNETZ greifen Autor *Wolfgang Menge* und Regisseur *Jürgen Roland* in den sechziger Jahren reale Kriminalfälle auf; ihr Vorbild ist die US-Serie DRAGNET. Sodann wird der Autor *Herbert Reinecker* zur bestimmenden Figur. In den Serien des ehemaligen Mitglieds der Waffen-SS, DER KOMMISSAR und DERRICK, ringt die Weltkriegsgeneration insgeheim mit verdrängter Schuld. Die Kriminalbeamten, gemütvolle Vaterfiguren, sehen sich nach 1968 vor allem durch eine junge, aufbegehrende Generation in Frage gestellt. In einem Land, in dem an jedem Wochentag wenigstens eine Wiederholung einer TATORT- oder POLIZEIRUF-Folge läuft, sind die Chancen für junge Kinoregisseure, Fördergelder für Genrefilme zu bekom-





1 DER RÄUBER von *Benjamin Heisenberg (2010)*; 2 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE von *Fritz Lang (1933)*; 3 IM ANGESICHT DES VERBRECHENS von *Dominik Graf (2010)*; 4 GOMORRA von *Matteo Garrone (2008)*

5 DIE SIEGER von *Dominik Graf (1994)*; 6 DIE KATZE von *Dominik Graf (1987)*; 7 SCARFACE von *Brian De Palma (1983)*; 8 CHINATOWN von *Roman Polanski (1974)*; 9 THE GODFATHER von *Francis Ford Coppola (1972)*

men, nahezu aussichtslos. Die Versuche einiger Protagonisten der Berliner Schule, den Kriminalfilm wieder auf der grossen Leinwand heimisch zu machen und dabei zugleich eine ungekannte Einheit von Autoren- und Genrefilm in Deutschland herzustellen, treffen (mit Ausnahme einiger Filme *Christian Petzolds*) auf eine niederschmetternd geringe Publikumsresonanz. Als Dominik Grafs IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010 auf der Berlinale lief, erklärten nicht wenige Kritiker, sie hätten gerade den besten deutschen Film des Jahres gesehen. Die Ironie, dass es sich dabei um einen Mehrteiler fürs Fernsehen handelt, blieb ihnen vielleicht für einen Moment verborgen. Die weit bitterere Ironie lag freilich darin, dass das Russenmafia-Epos bei seinen diversen Ausstrahlungen eine enttäuschende Quote hatte. In Deutschland ist das Fernsehen zwar zur letzten Zuflucht des Kriminalfilms geworden. Aber gemeinhin mag man dem Publikum dort nur ein Subgenre zumuten, den Polizeifilm.

Ungleiche Brüder

Auf die längste, umfangreichste Tradition des Kriminalfilms kann freilich das US-Kino zurückblicken. Er gehört zu dessen Gründungsmythen. An seinem Anfang ist er noch deckungsgleich mit einem anderen Genre: THE GREAT TRAIN ROBBERY von *Edwin S. Porter* aus dem Jahr 1903 ist sowohl der erste Gangsterfilm wie der erste Western. Beide folgen einem gleichsam imperialen Impuls: Das Kino ist fasziniert von der Grenze, der Aneignung von Raum. Rasch differenzieren sich die Gattungen, der Western in die Pastorale und Horizontale, der Gangsterfilm in das Urbane, in die Vertikale. Der Western floriert in Zeiten des Optimismus, der Gangsterfilm in Zeiten der Krise – er erlebt seine grosse Zeit in den Dreissigern, und dann wieder ab den späten sechziger Jahren.

Spätestens seit 1948 *Robert Warshows* aufsehenerregender Essay «The Gangster as tragic hero» erschien, wird das Subgenre als mythisches Terrain erkundet: Es verhandelt Fragen, an der die Gesellschaft ein ursächliches Interesse hat. Das Verbrechen hilft, Amerika zu erklären. Vor allem in den siebziger Jahren haben einige Filmemacher dieses Erzählpotential reflektiert, beispielsweise *Francis Ford Coppola* in seiner GODFATHER-Saga oder der Drehbuchautor *Robert Towne*, der in dem Detektivfilm CHINATOWN (freilich mit einigen poetischen und historischen Freiheiten) die verheerende Stadtentwicklung von Los Angeles rekapituliert. *Brian de Palmas* Remake von SCARFACE erwies sich ein Jahrzehnt später als ein unfreiwilliger Laborversuch über Sozial- und Rollenmodelle: Die Figur des Drogenbosses Tony Montana war vielleicht der letzte Filmgangster, der zum international wirkungsmächtigen Mythos wurde und von zahllosen Kids aus sozialen Brennpunkten imitiert wurde.

Auch hier hat das Genre eine mediale Verschiebung erfahren: Seit die TV-Serie THE WIRE ihr grosses Gesellschaftspanorama entfaltete, trägt kaum jemand mehr dem Kino derlei Aufgaben an. Allerorten, wenn auch nicht ohne Gebühr, wird die Serie als der wichtige amerikanische Grossstadtroman der Gegenwart gefeiert. Die Serie seziert die Metropole Baltimore mit staunenswerter Komplexität als anfälligen sozialen Körper. Der erzählerische Atem des seriellen Erzählens erlaubt es ihr, den Bildausschnitt in eine Totalität zu erweitern. Die Handlungsstränge sind weit verzweigt, gesellschaftliche Strukturen treten auf spektakuläre Weise zutage. Die grosse Erzählung ist zum dramaturgischen Massstab des Genres geworden. Die skandinavische Serie KOMMISSARIN LUND etwa greift den grossen Stoff der Politik auf, verknüpft die Ermittlungen der Titelheldin mit Korruption und Verschwörung.

Demgegenüber gerät das Genrekino ins Hintertreffen. Das atmosphärische Erzählen genügt nicht mehr (weshalb die Kapitalismuskritik eines zeitgenössischen Gangsterfilms wie *Andrew Dominiks* KILLING THEM SOFTLY prätentiös anmutet, wenn auch nicht auf gänzlich unsympathische Weise), das Verbrechen taugt nur noch als relevantes Indiz, wenn es in einem Entwurf des Systemischen eingebettet ist. Der Kriminalfilm muss nun zu einem gesellschaftlichen Ereignis werden, um gegen die Konkurrenz des Fernsehens zu bestehen. Das gelang bei *Matteo Garrones* GOMORRA nach dem Enthüllungsbuch von *Roberto Saviano*, das kaleidoskopartig den Einfluss der Camorra auf die Gesellschaft zeigt. ENNEMI PUBLIQUE NO. 1 erregte in Frankreich

1 SHERLOCK HOLMES von *Guy Ritchie* (2009); 2 THE MISSION von *Johnnie To* (1999); 3 ENNEMI PUBLIQUE NO. 1 von *Jean-François Richet* (2008); 4 THE TOWN von *Ben Affleck* (2010); 5 GONE BABY GONE von *Ben Affleck* (2007); 6 RUNNING OUT OF TIME von *Johnnie To* (1999); 7 KILLING THEM SOFTLY von *Andrew Dominik* (2012); 8 GANGSTER SQUAD von *Ruben Fleischer* (2013)

Aufsehen, weil der Film eine bis heute nicht restlos aufgeklärte Staatsaffäre verhandelt. UN PROPHÈTE löste lebhafte Debatten aus, weil er ein unbequemes Schlaglicht auf die Zustände in französischen Gefängnissen warf.

Die verlorene Mitte

In den USA hat der klassische Kriminalfilm einen schweren Stand, weil er nicht mehr in die Raster des Blockbusterkinos passt. Seine kinetischen Reize muten altmodisch unspektakulär an. Der einst obligatorische Pessimismus des *caper movie*, das heroische Beharren auf der Vergeblichkeit, kollidiert mit dem Triumphalismus des Blockbusterkinos. Das Verbrechen muss sich lohnen, es muss ein Davonkommen geben, die Beute muss sicher im Gepäck verstaut sein. So eignet sich der Kriminalfilm höchst selten dazu, ein *franchise* zu begründen. Er definiert sich nach wie vor durch Inhalt und Form, nicht durch das Marketing. Er braucht mittlere Budgets, die heutzutage oft schwerer auf die Beine zu stellen sind als exorbitante. Dem Mainstream kommt seine Mitte abhanden.

Dadurch ist das Genre nicht im Kern bedroht, findet aber immer weniger Refugien. Die ersten beiden Regiearbeiten des Schauspielers *Ben Affleck*, GONE BABY GONE und THE TOWN, demonstrieren überraschenderweise, wo diese Nischen zu finden sind. Sie betten ihre Krimihandlung in das Porträt von Nachbarschaften ein, entwickeln ihr Drama aus dem Widerstreit zwischen Verwurzelung, Loyalität und Flucht. Das müsste eigentlich auch in Frankreich noch funktionieren. Allerdings hat man den Eindruck, dort würden sich nur noch die Filmemacher für kleine Geschichten um Freundschaft, Verrat und Ehre interessieren, nicht aber die Zuschauer. Im Hongkong-Kino hingegen herrscht noch jene Genügsamkeit, die das Genre jahrzehntelang prägte. Ein Regisseur wie *Johnnie To* dreht unverdrossen Filme über das spiegelbildliche Duell von Cop und Gangster. Das Gefüge seines filmischen Universums ist instabil, alles ist in Bewegung, launige Raserei. Nicht von ungefähr rückt To häufig die gesellschaftlichen Umbrüche ins Zentrum seiner Geschichten, den Wandel, den Hongkong und Macao durchlaufen, nachdem die ehemaligen Kolonien zurück an Festland-China gefallen sind. Argwöhnisch erkundet die Kamera in seinen Filmen Orte und Personenkonstellationen. Er ist ein übersprudelndes Talent, das in rauschhaftem Tempo Filme aus dem Ärmel schüttelt. Zwei, drei Stück dreht er im Jahr. Er erzählt kleine Geschichten mit kleinem Budget. Sie sind für das Publikum attraktiv genug.

Nichts bleibt, wie es ist

Es ist nie verkehrt, sich jener Weisheit zu erinnern, die sich als Leitmotiv durch das Buch «Adventures in the Screen Trade» zieht, in dem der Drehbuchautor *William Goldman* von seinen Erfahrungen in Hollywood berichtet: *Nobody knows anything*. Auch wenn es angesichts der triumphierenden Formelhaftigkeit des Blockbusterkinos anders erscheint, nichts ist im Filmgeschäft wirklich vorhersehbar. Wer hätte vor ein paar Jahren gedacht, dass aus Conan Doyles altgedientem *consulting detective* Sherlock Holmes noch einmal ein lukratives *franchise* werden würde? Selbst der Western erwacht ja gelegentlich aus der Agonie, in der er seit vier Jahrzehnten liegt.

Zwar waren historische Gangsterfilme wie *Lee Tamahoris* MULHOLLAND FALLS und *Michael Manns* PUBLIC ENEMIES zuletzt kapitale Enttäuschungen an der Kinokasse. Dennoch haben Warner Bros. das Risiko auf sich genommen, mit grossem Budget GANGSTER SQUAD zu verfilmen, den Tatsachenbericht über eine geheime Abteilung der Polizei von Los Angeles, die nach dem Zweiten Weltkrieg gegen das organisierte Verbrechen kämpfte. Und sogar der Gefängnisfilm könnte eine Renaissance erleben, falls THE TOMB so vielversprechend wird wie seine smarte Ausgangsidee: *Sylvester Stallone* spielt dort unter der Regie von *Mikael Hafström* einen Spezialisten für den Entwurf ausbruchssicherer Zuchthäuser, der durch ein widriges Schicksal selbst zum Insassen eines dieser Gefängnisse wird. Die Karten werden also stets neu gemischt. Der Kriminalfilm gehört noch nicht in die Asservatenkammer.

Gerhard Midding