

Hans J. Wulff

Problematisches Recht: Bemerkungen zur narrativen Form eines populären Erzählmotivs

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kinoschriften: Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 3, 1992, S. 139-150.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-37>.

Erzählungen handeln vom Gegenalltag, von der Überschreitung alltäglicher Grenzlinien, von der Verletzung von Normen und Tabus. Sie behandeln Zustände außerhalb der Normalität, jenseits der Sicherheit und des Friedens der Alltagswelt. Sie sind den Ausnahmezuständen gewidmet, den Gefährdungen, Fallen und Ausweglosigkeiten genauso wie den Momenten von Befreiung, Erlösung und Glück.

Erzählungen handeln nur *ex negativo* auch vom Alltag, von den Fraglosigkeiten und Selbstverständlichkeiten, von Routinen und Normalfällen [1]. Die alltägliche Sicherheit geht verloren, Alltag gerät außer Kontrolle - und erst am Ende der Geschichte ist die Alltagswelt wieder zur Normalität zurückgekehrt. Das Normale ist so etwas, das am Anfang und am Ende von Geschichten steht. Die Geschichte selbst handelt vom Nicht-Normalen, von Erlebnissen jenseits der alltäglichen Routinen.

Erzählungen sind so in komplizierter Art und Weise verflochten mit den Dingen des Alltagswissens und der Alltagspraxis. Sie sind zugleich Gegenstände von eigener Art: symbolische Gebilde, die Ganzheitscharakter haben, in hohem Maße stereotypisiert sind, festgefühten Verlaufsplänen folgen. Erzählungen thematisieren nicht nur Gegenstände des Alltagswissens, sondern sie realisieren auch eine narrative Struktur.

Dinge des alltäglichen Verkehrs und des alltäglichen Wissens lassen sich nur in Formen mitteilen. So, wie man sich der Grammatik bedienen muß, wenn man sprechen und verstanden werden will, muß man sich der Formen und Formeln des Erzählens bedienen, wenn es darum geht, die Dinge der Alltagswelt anzusprechen, sie zu thematisieren, einen problematischen Fall vorzustellen, eine Meinung loszuwerden. Das Erzählen ist die wichtigste der Alltagsaktivitäten, die der Mensch ausgebildet hat, die dazu dient, Alltagswissen

als einen kollektiv verbindlichen, sicheren, in Geltung befindlichen Rahmen zu vermitteln, in dem sich der Einzelne bewegen, orientieren, selbst verorten kann.

Die Kasuistik, die im alltäglichen Erzählen aufgebaut wird, ist das Gefüge an Exempla, das der Alltagswelt ihre Kontur verleiht [2].

Wer sich für die Dinge der Alltagswelt interessiert, muß sich für das Erzählen interessieren - weil dieses die Tätigkeit ist, in der die symbolischen Bestände, die den Alltag ja im wesentlichen ausmachen, im Umlauf gehalten werden. Was aus dem Umlauf gerät, gerät aus dem Wissen, gerät aus der Geltung, verschwindet.

Die Geschichten, die in Medien erzählt werden, stehen in eben diesem zirkulären Verhältnis, unterscheiden sich darin von den alltäglich erzählten Geschichten an Supermarktkasse, Frühstückstisch und Telefonleitung nicht. Wer sich für Medien interessiert, für ihre Texte, die Inhalte und Formen, muß sich um die Funktionskreise des Erzählens kümmern: denn nur von hier kann er erschließen, um welche für das Alltagswissen wichtigen Dinge es eigentlich geht. Je anspruchsloser der Text ist, den man vor sich hat, je trivialer und flacher er ist: desto wichtiger wird es, ihn als Element alltäglichsten Erzählens zu nehmen. Ich plädiere für eine soziologische Beschäftigung mit Film, die die Verwobenheit des Textes mit dem Alltagswissen seiner Adressaten in Rechnung stellt, vielleicht sogar zum Ausgangspunkt nimmt.

Ich möchte hier an einigen Spielfilmen zu zeigen versuchen, wie im Film das Recht als ein zentraler Gegenstand von Alltagspraxis thematisiert und in ganz elementaren Aspekten problematisiert wird.

Ein Erzählschema, das für die Thematisierung von Rechtsverhältnissen geradezu prototypischen Wert hat,

ist das Motiv "Unter falschem Verdacht" [3]. Jemand, meist ein normaler, durch nichts ausgezeichneter Bürger, gerät in den Verdacht, eine Tat begangen zu haben, die er nicht begangen hat - allerdings kann er sich auch nicht entlasten, und wenn er nicht zu handeln beginnt, könnte die Geschichte schlimm enden.

Diese Geschichte ist in immer neuen Varianten erzählt worden, eine Filmographie, die ich mit Karl-Dietmar Möller einmal zusammenstellte, umfaßte schnell über 400 Titel, und heute mögen wir bald 1000 Einträge in den Zettelkästen haben. Ein verbreitetes Motiv also.

Es ist aber nicht nur die Geschichte von einem, der unter falschem Verdacht steht. Und es geht nicht allein darum zu zeigen, wie einer in eine große Gefahr gerät und aus ihr gerettet wird. Es ist auch und vor allem die Geschichte des Bürgers, der sein eigenes Geschick in die Hand nimmt, eine Geschichte also, die von alltäglicher Souveränität handelt. Und auch - man denke an Hitchcocks *THE THIRTY-NINE STEPS*, aber auch an den noch unspektakuläreren *YOUNG AND INNOCENT* - von der Loyalität der kleinen Leute, von der Bedeutung des Vertrauens entgegen allem, was Leute reden und Zeitungen schreiben, und von der Liebe, die einem in dieser Verstrickung, gegen den Widerstand der Welt sozusagen, nur um so reiner zustoßen kann.

Dies sind die eigentlichen Themen, um die es geht. Die Gefährdung der Rechtssicherheit des Protagonisten und die Rückkehr in den Alltag sind nur Gelegenheiten, an denen ganz andere Tugenden gezeigt werden können.

Es gibt schon sehr früh manche andere Geschichten, die ihre Themen mit dem Motiv zu transportieren suchten - Geschichten, die von Lynchjustiz handeln, von Rassismus und Vorurteil, von politisch motiviertem Mord. Und es mag mit der im Motiv angelegten Konzentration auf den einzelnen und die Probe, auf die das Leben ihn stellt, wenn er unter falschem Verdacht gerät, zusammenhängen, daß es immer Filme gegen Lynchjustiz, Rassismus und Vorurteil gewesen sind. Wenn der "normale Bürger", der in das Spinnennetz der Verdächtigungen hineingerät, durch etwas ausgezeichnet ist, das ihn als Außenseiter kennzeichnet - er ist ein Neger, ein Schwuler, ein Kommunist - : dann liegt es nahe, an ihm zu zeigen, wie die Mehrheit

sich ihm gegenüber verhält. Tägliches Brot von Dramaturgen: an einer solchen Figur kann gezeigt werden, daß das besondere Kennzeichen, das der Verdächtige trägt, von den anderen nur allzu gern in Verbindung gebracht wird mit den Umständen der Tat, derer er verdächtigt wird. Man denke an John Fords *SERGEANT RUTLEDGE* (1960), in dem ein Schwarzer angeklagt wird, ein weißes Mädchen vergewaltigt zu werden; oder man denke an *THE BALLAD OF GREGORIO CORTEZ* (1983, Robert M. Young), in dem ein mexikanischer Vaquero das unschuldige Opfer einer beispiellosen Hetzjagd wird.

Es ist also im Motiv auch angelegt die Bestimmung eines Verhältnisses des Individuums zur umgebenden Gesellschaft. Unter falschem Verdacht zu geraten, individualisiert den Beklagten, stellt ihn nicht nur gegen die Alltagswelt der anderen, sondern auch noch gegen die Welt des Rechts und der Wahrscheinlichkeiten, gegen die Logik der Beweise. Der Verdächtige gerät so gleich in ein mehrfaches "Außerhalb". Es macht nun aber einen großen Unterschied, wie man von den anderen redet - sind sie "Gesellschaft" oder "Apparat", "Majorität" oder "Masse", einfach nur "die anderen" oder "die herrschende Kaste". Hier ist immer ein anderes Verhältnis des Individuums zu jener gegen ihn stehenden Kategorie gemeint (und damit auch: immer neue Varianten des Motivkreises, von dem ich hier spreche).

Wofür ich mich hier interessieren will: Ende der 60er Jahre häufen sich Geschichten des Motivkreises, die dem Rechts-Thema gewidmet sind, die vor allem auch das Rechts-System und die Rechts-Institutionen als politische Instrumentarien attackieren. Vorläufer finden sich im politisch engagierten Kino; dazu gehört z.B. Renoirs *LE CRIME DE M. LANGE* (1935); dazu gehört auch Fritz Langs heute wie eine politische Allegorie anmutender Film *FURY* (1935), in dem allein "Fremdheit" als Auslöser für Lynch-Justiz genommen wird. Vorformen finden sich auch im Korpus jener Filme, die Justizirrtümern gewidmet waren (wie Erich Engels *AFFÄRE BLUM*, 1948).

Die Filme, von denen ich hier handele, sind radikale Versuche - "radikal" stammt vom lateinischen "radix", "Wurzel" ab -, die im Rechtsverhältnis enthaltene Beziehung zwischen dem einzelnen und den anderen als

Herrschaftsverhältnis zu interpretieren. Mit dieser Umorientierung des thematischen Akzents verschiebt sich auch das Bezugssystem, in dem "Recht" gefaßt werden könnte: es wird nun gebunden an Größen, die in politischer Analyse fundiert sind. Das Rechtsverfahren und der juristische Apparat sind nicht allein darauf gerichtet, einen Zustand von "Gerechtigkeit" wiederherzustellen, sondern dienen auch dazu, politische und soziale Abweichung zu sanktionieren, Herrschaftsverhältnisse zu stabilisieren etc. Es ist evident, daß die Darstellung politischer Justiz vor allem am Beispiel politisch motivierter Straftaten geschehen kann. So sind vor allem Terror-Anschläge, Zugehörigkeiten zu anarchistischen oder Untergrund-Gruppen und ähnliches der Anlaß, der die Geschichten, um die es geht, in Gang bringt.

Für den Zusammenhang, um den es hier geht, ist von großer Bedeutung, daß sich in diesen Geschichten der Status des Individuums verändert: es ist Teil des gesellschaftlichen Ganzen, somit auch zugehörig einer der Gruppierungen, in denen Gesellschaft und ihre Konflikte analysiert ist. Der Protagonist dieser Geschichten ist nicht einfach ein "normaler Bürger", sondern auch Teilhaber am gesellschaftlichen Gefüge. Sein Dilemma ist nicht allein aus der Logik von Indizien und Bezeichnungen abgeleitet, sondern wird dadurch verkompliziert, daß er - als Arbeiter, als Anarchist, als Nicht-Seßhafter usw. - eingelassen ist in die Mechanismen sozialer Kontrolle. Seine Handlungsfähigkeit, die in Filmen wie *YOUNG AND INNOCENT* trotz aller Verfolgung und Gefahr immer noch sehr umfassend ist, ist hier nun zumindest zurückgenommen, wenn nicht sogar überhaupt in Frage gestellt.

Ein paradigmatischer Fall ist *SACCO E VANZETTI* von Giuliano Montaldo (1970), der auf einen amerikanischen Schauprozeß der 20er Jahre zurückgeht:

Nicola Sacco, ein Arbeiter aus einer Schuhfabrik, und Bartolomeo Vanzetti, ein Fischhändler, werden für ein Verbrechen verurteilt, das sie nicht begangen haben. In dem sich über sieben Jahre hinziehenden Verfahren (1920-1927) geht es schon bald nicht mehr um die strafrechtliche Verfolgung eines Raubmordes, sondern unter diesem immer durchsichtiger werdenden Vorwand wird über die politische Gesinnung der Angeklagten zu Gericht gesessen. Trotz einer Fülle entlastender Zeugnisaussagen und eines Alibis für die Tatzeit werden die An-

geklagten zum Tode verurteilt und am 23.8.1927 hingerichtet. Eine weltweite Solidaritätskampagne kann ihren Tod nicht verhindern.

SACCO E VANZETTI bricht mit einer Tradition des Gerichtsfilms: Bislang hatten Filme, die im isolierten sozialen Raum eines Gerichtsverfahrens spielten, dazu gedient, die Möglichkeit von Recht und Gerechtigkeit zu beteuern; das Genre affirmierte den Rechts-Apparat. Während es in Lumets *TWELVE ANGRY MEN* (1957) darum geht zu zeigen, daß das Engagement eines einzigen Geschworenen ausreicht, Vorurteile seiner Kollegen abzubauen und mehrdeutige Indizienbeweise zugunsten des Angeklagten auszulegen, ist die Argumentationsrichtung von *SACCO E VANZETTI* aber nun fast entgegengesetzt: Der Film demonstriert in plakativer Weise die Behandlung solcher Personen durch die Justiz, deren Weltanschauung und politische Praxis von der Kaste, der auch die Rechtsvertreter angehören, als "gesellschaftliche Gefahr" angesehen wird. Die Justiz wird so den institutionellen Instrumenten zugeordnet, die in einer Gesellschaft dazu benutzt werden können, oppositionelle (insbesondere revolutionäre) Gruppen zu kriminalisieren, so daß ein eigentlich politischer Konflikt in einen juridikablen strafrechtlichen Fall undefiniert wird.

Ein anderes Problem thematisiert André Cayattes *JUSTICES* (1978):

Ein wohlhabender Architekt ist erschossen worden. Weil sie ein starkes Motiv haben könnten, werden Cathérine, die junge Frau des Toten, und ihr Liebhaber Tom verfolgt und schließlich verhaftet. Der junge Engländer kann in letzter Minute nach London entkommen. - Cathérine wird als französische Staatsbürgerin in Frankreich, Tom in England der Prozeß gemacht. Die Verfahren laufen gemäß den verschiedenen Rechtssystemen völlig verschieden ab: In England glaubt man den Unschuldbeteuerungen des Angeklagten, zumal keine schlüssigen Beweise vorliegen. Cathérine jedoch wird verurteilt, obwohl sie beteuert, unschuldig zu sein, obwohl auch hier keine Beweise vorliegen, und obwohl die zunächst hartnäckig voreingenommene Ermittlungsrichterin inzwischen von Cathérines Unschuld überzeugt ist und sich leidenschaftlich für sie einsetzt. Sogar das Erscheinen Toms in der Verhandlung und die Tatsache, daß er die Schuld freiwillig auf sich nimmt, nützen nichts.

Die Frage, ob die Angeklagten schuldig sind oder nicht, spielt in *JUSTICES* eine nur untergeordnete Rolle und wird bis zum Schluß nicht geklärt. Wichtig sind vielmehr zwei andere Fragen, die der Film behandelt: Zum einen die nach den Verfahren verschiedener Rechtssysteme, mit Behauptungen und Verhaltensweisen von Angeklagten umzugehen und somit nach der Rolle, oder besser nach der Würde, die dem Beklagten in verschiedenen Rechtssystemen zugemessen ist; zum anderen die, ob das Gerichtsverfahren der Findung von Wahrheit dient oder der demonstrativen Ausübung von (politischer und moralischer) Macht. Demgemäß stehen die komplementären Rollen von Angeklagten und Richtern im Zentrum des thematischen Interesses: in welchem Maße erscheint ein Zeuge, ein Angeklagter usw. glaubwürdig, wie voreingenommen ist das Gericht, welcher Grad an Mißtrauen gegen die Äußerungen eines Angeklagten ist angemessen, in welcher Beziehung stehen Beweisaufnahme und präjudizierte Verurteilung, usw.?

Im Falle von *JUSTICES* ist es gerade die Ungeklärtheit der Schuld der Angeklagten, die die Aufmerksamkeit auf die Mechanismen lenkt, die schließlich zur Verurteilung führen können. Ein solches Rollen-Verhältnis, in dem ein möglicherweise Unschuldiger dem juristischen Apparat gegenübergestellt ist, enthält einen Fokus, der das Handlungsgeschehen vom Verdächtigen her perspektiviert. Und auch das problematische Rechtsverhältnis ist vom Individuum aus konfiguriert [4]. Dies ist natürlich für eine Interpretation solcher Geschichten als Alltagserzählungen von größter Bedeutung: denn wenn Erzählungen auch als Modelle für die alltägliche Orientierung des einzelnen genommen werden können - was ja eine aus der vorausgesetzten Überlegung zu den Funktionsmomenten alltäglichen Erzählens sich leicht ergebende Konsequenz ist -, dann wird mit diesen Geschichten natürlich der Justizapparat in das möglicherweise bedrohliche "Gegenüber" des Individuums gesetzt.

Noch ein zweites ist vielleicht an dieser Stelle bemerkenswert: Die Perspektivierung des Geschehens ist von vornherein auch eine Identifikationsperspektive, die den Zuschauer erlebnismäßig gegen die Justiz führt. Man kann sich vergegenwärtigen, worum es geht, wenn man sich in einem kleinen Gedankenexperiment Variationen der in einem Film wie *JUSTICES* vor-

gestellten Rollen- und Personencharakteristiken vorzustellen versucht: wäre der Angeklagte z.B. ein Schwerverbrecher, dem man nichts nachweisen kann und den man nur durch Tricks zur Sühne zwingen kann - dann wäre die Praxis der Justiz unproblematisch, sie erfüllte genau ihren alltäglichen Zweck. Der Rezipient ist eingenommen in eine Geschichte "vom Alltag aus", von den Zuständen von "Normalität" und von den alltäglichen Aufgaben, die gesellschaftliche Institutionen haben.

Genau dies macht die Figur des Gangsters im Gangsterfilm so ambivalent: weil er im Bereich des Verbotenen als einer vorgestellt wird, der positive alltägliche Wertvorstellungen (wie Souveränität, Erfolg, Loyalität, Professionalität) lebt.

Der normale Film über Rechts-Fälle ist aber schlichter, operiert nicht mit solchen Paradoxien und impliziten Widersprüchen der Perspektiven. Dort gilt entweder: die Justiz arbeitet unbestechlich, stellt den Zustand von "Gerechtigkeit" wieder her, ist ein Instrument alltäglicher Rechtssicherung; oder es gilt: die Justiz ist funktioniert nicht, sie stellt Unrecht her und übt Unterdrückung aus. Auf jeden Fall ist die Welt in Lager sortiert, und es lassen sich klare Angaben darüber machen, in welchen Zustand die Welt geraten ist - gesehen vom "Nullzustand" alltäglichen Friedens, von der "Normalität" aus. Ist am Ende die im alltäglich-naiven Verständnis gesetzte Rechtsordnung nicht wieder in Kraft, kehrt der für die Zeit der Geschichte ins "Außerhalb" gesetzte Held am Ende nicht in die Alltagswelt der anderen zurück, bleiben Schuldige in Amt und Würden, ist etwas in Unordnung. Wenn neuerdings in Lumets *Q AND A* (1990) der rassistische Mörder-Polizist am Ende zwar tot ist, der Drahtzieher im Hintergrund aber ungestraft für das Amt des Generalstaatsanwalts kandidieren wird: dann enthält das schlechte Ende eine Botschaft, die der Zuschauer zu entziffern hat - und die er leicht entziffern kann, weil er die Formel, daß eine Geschichte am Ende zur Normalität zurückzukehren hat, beherrscht (und ein solches Ende auch erwartet; man denke an Costa-Gavras' *Z* (1968) - wie befreiend es ist, wenn das Komplott doch noch aufgedeckt wird!).

Der Rezipient weiß aber auch, daß die Welt und die Welt der Geschichten zwei verschiedene Dinge sind.

Darum kann er aus der Differenz von Formel und schlechtem Ende seine Lehre ziehen. Eine didaktische Grundtechnik, das alles.

JUSTICES ist, wie auch SACCO E VANZETTI oder andere Filme dieser Richtung, stark durch den belehrenden Charakter der Fabel bestimmt. Das mag damit zusammenhängen, daß der Gerichtssaal als eine Art mikrokosmischer Repräsentation gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse dargestellt ist. Das muß nicht so sein, ist sicher eher Produkt eines Stils und eines politischen Programms der Entstehungszeit der Filme als Konsequenz der besonderen Auffassung von Justiz. Es fällt aber auf, daß sich das demonstrative Moment am Text sehr stark in den Vordergrund drängt. Man darf dieses nehmen als eine Markierung, die die Geschichte in ihrer Realitätsillusion zurücknimmt, sie als Stück des kommunikativen Verhältnisses zwischen dem "Sprecher des Films" und dem Zuschauer kennzeichnet - es ist eben nicht nur eine Geschichte, die hier erzählt wird, sondern die Geschichte soll etwas besagen, steht für etwas, ist eine "wichtige Geschichte", eine, an der man sowohl etwas zeigen wie etwas lernen kann. In diesem Sinne könnten die Techniken, mit denen Demonstrativität hervorgebracht und eingesetzt wird, zum Brechtschen Programm eines politischen Aufklärer-Kinos gehören.

Daß Radikalität im Umgang mit der Rechts-Thematik sich nicht nur in Lehrstücken Ausdruck verschaffen kann, zeigen diverse Filme, die seit Mitte der 70er Jahre die Thematisierung des Rechtssystems auf die Einbeziehung der Biographien angeblicher "Straftäter" ausdehnen. Die Perspektivierung dieser Erzählungen folgt durchweg von den Tätern aus - was zur Folge hat, daß ein Einblick in die biographischen Mechanismen, auf die auch Polizei und Justiz maßgeblichen Einfluß ausüben und in deren Verlauf erst eine dauerhafte Kriminalisierung der Protagonisten entsteht, möglich wird [5]. Mit dieser argumentativen Strategie wird der begriffliche und konzeptuelle Apparat des ganzen Justiz- und Rechtssystems in Frage gestellt - die juristische und alltägliche Fixierung auf "Tat" und "Tatbestand", das Vorstellungssystem von "Strafe", "Vergeltung" und "Sühne", die Abstraktion von den konkreten Lebensbedingungen der Täter usw.

Die schemaartige Vorstellung von "Recht", "Schuld" und "Sühne", "Tat" und "Täter" ist zwar weiterhin in Kraft: doch tritt sie unter der dominanten Thematisierung des Rechtssystems so weit zurück, daß man sie kaum noch als Struktur identifizieren kann, die die abgebildete Welt wesentlich bestimmt. Diese naive Vorstellung davon, daß es einen "gerechten Zustand der Welt" gibt, büßt zusehends seine Fähigkeit ein, Grundlage von Geschichten zu sein, wird gegenüber dem dominierenden diskursiven Moment von "Thematisierung" zu einer sekundären Struktur.

Ein Teil der Filme dieses Themenkreises stellt die Maßnahmen der Polizei gegen die angeblichen "Gangster", die durchweg als Sympathieträger fungieren, als unangemessen und überzogen dar. Man hat es hier nicht mit Gangsterfilmen zu tun - Gangster sind immer auch "Täter", das macht ihre Charakteristik ganz wesentlich aus. Die Gangster in den Filmen, von denen ich hier rede, sind entweder Täter und Opfer gleichzeitig; oder sie sind politisch motivierte Täter, verüben die Tat entsprechend nicht aus eigennützigen Motiven, eigentlich nur als Mittel zu einem ganz anderen Zweck - so man die Tat genaugenommen weniger strafrechtlich als vielmehr als Element eines politischen Prozesses verstehen muß.

Der Showdown ist oft die demonstrative Ausübung polizeilicher Gewalt. Dieses Zeige-Moment findet sich sowohl in Terrorismus-Filmen wie Chabrols NADA (1973) wie auch in der "Hinrichtung" der beiden Geiselnnehmer in Lumets DOG DAY AFTERNOON (1975).

Andere Filme problematisieren die Formen der Verwahrung und Bestrafung insbesondere jugendlicher Straftäter. Ein bedrückendes Beispiel ist Norbert Kückelmanns DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (1979) nach einem Fall aus dem Jahre 1972:

Der Film schildert die Biographie des 13jährigen Martin Sonntag, der als noch nicht strafmündiger Straftäter in ein Fürsorgeheim eingewiesen wird, von dort zu fliehen versucht, wieder eingewiesen wird. Dieser sich viele Male wiederholende Zyklus von Heimeinweisung, Flucht, Wiedereinweisung endet mit dem Selbstmord des Jungen: er ist inzwischen 16 Jahre alt geworden, sitzt im Jugendgefängnis und erhängt sich eines Nachts mit einem Gürtel.

Die Geschichte Martin Sonntags folgt dem klassischen Programm des auch aus der (Sozial-)Psychiatrie bekannten "Drehtüreffekts" [6]: einmal in einer bestimmten Art und Weise als Abweichler etikettiert, wird jede neue Auffälligkeit vorinterpretiert. Die "Schwerkraft der Vorentscheidungen" führt dazu, daß einer, der in diese interpretativ-bürokratische Falle hineingerät, vom institutionellen System, das ihn eigentlich resozialisieren (ihm "helfen") sollte, immer wieder neu als "Fall" des Systems erfaßt wird.

Die Justiz ist den Film über als eine starre Apparatur gezeichnet, die dazu unfähig ist, sich auf die besonderen Gegebenheiten des "Falls Sonntag" einzustellen. Das Ende des Films ist zynisch (und der Anlaß für Kückelmanns Aufmerksamwerden auf den Fall gewesen): für die Justiz ist nicht der Tod des Jungen interessant, nicht diese Biographie, die in Dauerkriminalität enden muß, sondern ausschließlich die Frage, wie er an den Gürtel gelangte, den er für den Selbstmord verwendete. Die Thematisierung der juristischen Maschinerie geschieht besonders intensiv in einer kurzen Episode, die andere Formen des therapeutischen Umgangs mit verhaltensauffälligen Jugendlichen zeigt; signifikanterweise wird der Psychologe, der die alternative Behandlung repräsentiert, aus dem Justizdienst entlassen [7].

DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT wie andere Filme dieser Thematik setzen den Akzent nicht mehr auf die Frage nach individueller Schuld und lassen auch das Schuld-Sühne-Schema meist hinter sich. Die sozialen, ökonomischen und biographischen Bedingungen, die eine Straftat begleiten oder zur Folge haben, bilden den eigentlichen Gegenstand. "Schuld" ist in diesem Kontext nicht mehr so sehr eine sittliche, moralische und individuelle als vielmehr eine soziale Kategorie - eine juristische Herausforderung sowohl im Hinblick auf die Tat- bzw. Täter-Fixierung des Strafrechts wie auch auf den Rechtsvollzug, der zwischen den Gesichtspunkten "Sühne/Rache", "Verwahrung" und "Resozialisierung" orientiert werden muß [8].

Ob man diese Formen der Thematisierung von "Recht" nehmen darf als Indikatoren, daß sich auch das Alltagswissen über diesen Komplex verändert hat, erscheint zweifelhaft. Zweifelhaft aus mehreren Gründen. Zum einen steht gegen jenen Korpus von Filmen

ein viel größerer, der mit der anfangs erwähnten naiven Alltagsvorstellung von "Recht" operiert. Zum anderen sind wir dazu in der Lage, durchaus verschiedene, ja sogar widersprüchliche Konzeptionen des gleichen Gegenstandes zu wissen und zu handhaben, je nach Kontext, je nach eigenem Handlungsziel. Zum dritten sind die Filme des Korpus fast alle aus den siebziger Jahren, so daß es naheliegt, sie als Produkte der Liberalisierung zu nehmen, die mit der "Wende" Anfang der Achtziger - die ja kein bundesrepublikanisch-deutsches Problem ist, sondern kultureller Trend weltweit - wieder zurückgenommen wurde. Vergangene Ideologie also?

Der Korpus an Filmen, von denen ich hier handelte, zeigt, wie die prominente und griffige Erzähl-Formel "Unter falschem Verdacht" mit dem Problematischwerden des Rechtsbegriffs schließlich ihre Kraft verliert, Bauplan von Alltagserzählungen zu sein. Sie ist offensichtlich daran gebunden, daß eindeutige Schuldverhältnisse hergestellt werden können, so, wie sie in einer "naiven Vorstellung" der Rechtsordnung umgehen. Gerät diese Voraussetzung in Frage oder wird außer Geltung gesetzt: dann ist das Schema der Erzählung höchstens noch metaphorisch anzuwenden.

Anmerkungen

[1] Vgl. dazu Wulff 1985a, insbes. 10ff.

[2] Ich möchte an dieser Stelle vor allem auf Jürgen Henningsens wichtigen, wenn auch wenig beachteten Aufsatz zur Kasuistik hinweisen, der für eine Filmanalyse, wie ich sie hier zu propagieren suche, fast unabsehbare Konsequenzen hat. Genannt werden sollte auch Karl Markus Michels Arbeit zum gleichen Stichwort.

[3] Vgl. zur grammatisch-semiotischen Beschreibung des Motivs Elling, Möller & Wulff 1981; zur Geschichte des Motivs in der Filmliteratur vgl. Wulff 1990.

[4] Die Perspektivierung des Rechtsverhältnisses ist im Polizeifilm meist umgekehrt: womit zugleich die Voraussetzungen dafür geschaffen sind, daß das Handeln des Polizisten von vornherein legitimatorisch entlastet ist. Es mag mit dieser deontischen Voraussetzung zu tun haben, daß Rechtsverletzungen von Polizisten so hohe Akzeptabilitätsrate genießen: weil sie im voraus schon als Taten qualifiziert sind, die "zum guten Zweck" dienen. Zum Problem der Legitimität von Handlungen vgl. Wulff 1985a; zum besonderen Fall von DIRTY HARRY (1971), in dem auch der Polizist zum

Grenzgänger des Rechtsverhältnisses wird, vgl. Wulff 1985b, 60.

[5] Diese Problematik spielt seit Jahren auch in der Kriminologie eine hervorragende Rolle; vgl. dazu z.B. Strasser 1984.

[6] Vgl. dazu Wulff 1985b, 85ff.

[7] Vgl. zu diesem sozialkritischen Standard-Motiv Wulff 1985b, 85ff, 193ff.

[8] Vgl. zu den Traditionen dieser Problematik Schönert 1983, 122ff. Daß diese Problematik keine filmspezifische ist, sondern die Praxis des Strafvollzugs in allen seinen Varianten betrifft, mag ein Grund dafür sein, daß ausgebildete Juristen wie André Cayatte oder Norbert Kückelmann sich dieses Problems immer wieder angenommen haben.

Literatur

Elling, Elmar / Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans J. (1981) Propositionsgefüge und Erzähltexte: Semiotische Aspekte der Narrativik. In: Semiotik und Massenmedien. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger, S. 280-297 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).

Henningsen, Jürgen (1982) Kasuistik: Beispielerzählen in der Streitsituation. In: Jahrbuch für Erziehungswissenschaft 4, 1980-1982, S. 205-226.

Michel, Karl Markus (1980) Kasuistik - die Tugend der Sünde. In: Kursbuch 60, 1980, S. 61-95.

Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans J. (1985) Filmographie: "Unschuldig beschuldigt!" Ms. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik.

Schönert, Jörg; Hrsg. (1983) Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850-1880. Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 8.).

Strasser, Peter (1984) Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen. Frankfurt/New York: Campus, 228 S.

Wulff, Hans J. (1985a) Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. Münster: MAkS Publikationen. 2. Aufl. 1990.

--- (1985b) Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturellen Lerngeschichte". Münster: MAkS Publikationen.

--- (1990) Historische Variationen des narrativen Topos "Unter falschem Verdacht" im Film. In: 2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89. Hrsg. v. Hans J. Wulff, unter Mitarb. v. Norbert Grob u. Karl Prümm. Münster: MAkS Publikationen, Sp. 265-278 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).