

Hans J. Wulff

Drei Bemerkungen zur Motiv- und Genreanalyse am Beispiel des Gefängnisfilms

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '93. 2. [Akten.]* Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994, S. 149-154.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-47>

Ich will zunächst die Facettenklassifikation als eine Technik der Korpusanalyse vorstellen, dann eine Facettenuntersuchung des Gefängnisfilms skizzieren und mich schließlich mit der Untersuchung "thematischer Motive" beschäftigen, zu denen auch das Gefängnis zählt.

1. Facettenklassifikation

In der Klassifikationstheorie bilden die *Facettenklassifikationen* einen ganz eigenen Typus. Anders als in hierarchischen Klassifikationen, in denen ein Exemplar eines Typus' einem Ort in der Klassifikation zugeordnet wird, klassifiziert die Facettenklassifikation, indem sie jedem Exemplar eine Beschreibung zuordnet, die nach all seinen inhaltlichen Aspekten neu zusammengesetzt ist. Man spricht deshalb auch von "synthetischer Klassifikation". Es dürfte deutlich sein, daß die Facettierung eine große Flexibilität gegenüber den Eigenheiten und vom Typischen abweichenden Eigenschaften von Exemplaren hat. Gerade die Anpassungsfähigkeit an die Besonderheit von Individuen ist aber ein Kennzeichen, das das Facettenmodell für die Beschreibung von Motiven und Genres, die sich ja im beständigen historischen Wandel befinden, besonders geeignet macht. Motiventwicklung ist eine Bewegung zwischen der Herausbildung von Prototypen und der Absetzung von denselben (die wiederum zu neuer Typifizierung führen kann) - so daß sich jeder Film eines Genres in einer Doppelorientierung befindet, was für ein Projekt wie die Genretheorie, die tendenziell ja auf die Herausarbeitung stereotypischer Eigenschaften an Exemplaren konzentriert ist, ein großes - wenn nicht sogar das wichtigste - methodische Problem bildet.

Natürlich entsteht bei der Facettierung das Problem, typische und exemplarische Eigenschaften miteinander in Verbindung zu bringen. Facettenklassifikationen, wie sie in der Bibliothekswissenschaft verwendet werden, verfahren nach dem Baukastenprinzip und benutzen vorgegebene, aber beliebig zu

kombinierende Begriffe. Die Klassifikation ist dann dieser Begriffsvorrat einschließlich der Verfahrensregeln, die einem jeweiligen Individuum eine Beschreibung zuordnen. Die Begriffe des Baukastens werden nach formalen Kategorien (Substanz, Form, Eigenschaft und dergleichen mehr) geordnet. Eine Klasse zusammenhängender Begriffe heißt *Facette*, der einzelne Begriff *Isolat*. Welche und wieviele Facetten und Isolate in einem jeweiligen Gegenstandsbereich benutzt werden, richtet sich nach dessen Beschaffenheit. Die Klassifikation wird im Klassifizieren erzeugt: In der Beschreibung von Individuen werden Kategorien gefunden und erprobt, die facetten- oder isolatfähig sind (die also über das Exemplar hinaus als Beschreibungskategorien verwendet werden können).

Auf diese Art entsteht ein Beschreibungsapparat, dessen Kategorien nicht hierarchisch (oder nicht nur hierarchisch) miteinander verbunden sind, sondern die vielmehr ein *Netzwerk* von begrifflich-kategorialen Bezügen konstituieren. Facette und Isolat können über mehrere Stufen hinweg differenziert werden - was auf der einen Ebene der Beschreibung ein Isolat ist, kann auf der nächsten Ebene wiederum eine Facette sein, der Isolate zugeordnet sind etc. Eine derartige Stufenfolge erinnert zwar strukturell an hierarchische Klassifikationen, doch sei darauf verwiesen, daß die Isolate die Facette nicht vollständig differenzieren, sondern in unter Umständen sehr viel komplizierteren Beziehungsgefügen fundiert werden müssen. Das Moment der "Kontrolle" etwa, das im Genre Gefängnisfilm eine eigene und sehr zentrale Facette bildet, manifestiert sich in zahlreichen Akten, in denen soziale Kontrolle ausgeübt wird, und sie manifestiert sich in den sozialen Ordnungsformen, die sich in diesem System herausbilden. Wenn nun der Kontroll-Facette "Widerstand" als ein Isolat zugeordnet ist, so kann diese Relation nur begründet werden, wenn man eine natürliche Verhaltenstendenz von Individuen ansetzt, die sich unter allzu großer Einengung zur Wehr setzen. In dem Verhältnis von Kontrolle und Widerstand, das hier zur Beschreibung der Geschichten des Gefäng-

nis-Motivs angesetzt wird, ist also eine einfache Persönlichkeitstheorie enthalten, die erst erklären kann, warum "Widerstand" (oder "Widerstandshandlungen") eine Antwort auf Erfahrungen ist, die in "hochkontrollierten Sozialwelten" gemacht werden. In ähnlicher Art und Weise sind auch die anderen Facetten mit ihren Isolaten zu verbinden: Indem die *Diskurse* und *Grundannahmen*, die in der Facettenklassifikation enthalten sind, in ihrer Vollfassung benannt werden. Eine Facettendarstellung von so komplizierten Gegenständen wie thematischen Erzählmotiven erweist sich so als Kurzfassung einer diskursiven Beschreibung desselben Gegenstandes - eine Ordnungsform des Diskurses allerdings, die die thematische Priorität gewisser Größen vor anderen in der Ordnung von Facetten und Isolaten prägnant zum Ausdruck bringen kann.

Zu fragen ist im jeweiligen Fall, am jeweiligen Exemplar, welche der möglichen Facettierungen im Vordergrund steht, im Zentrum der Aufmerksamkeit. Facetten werden in besonderen Filmen *gewichtet*, sie sind nicht gleichrangig. Die Geschichte thematischer Motive ist zumindest in Teilen als eine Veränderung der Gewichtungen zu beschreiben, die einzelne Aspekte am Gegenstand zentral machen, andere dagegen in den Hintergrund rücken.

2. Charakteristika des Gefängnisfilms

Die Motivgeschichte des Gefängnisses ist lang und vielgestaltig [1] und bildet zusammen mit den Motiven der Irrenanstalt [2] einen eigenen Motivkreis. Das Gefängnis als ein Ort, über den zu erzählen sich lohnt: Das hängt daran, daß das Gefängnis eine Insel bildet und gegen die umgebende Gesellschaft abgeschottet ist; das hängt daran, daß Protagonisten hier unter Bedingungen überleben müssen, auf die sie kaum Einfluß haben; das hängt daran, daß es eine fast natürliche wirkende Handlungstendenz gibt, der Einkerkierung durch Ausbruch zu entkommen.

Menschen im Gefängnis leben in einer gespannten Ausgangslage, ihnen wird Gewalt angetan: Das ist für das Erzählen immer ein guter Vorwurf. Doch auch aus anderen Gründen genießt das Gefängnis Prominenz - kann doch an ihm (wie an der Irrenanstalt) in fiktionaler Art und Weise untersucht werden, wie eine Gesellschaft mit ihren Abweichlern umgeht. Das Gefängnis ist so auch Anlaß für sozialkritischen Diskurs, nicht nur für aktionsdominierte Geschichten.

Die Facetten und Isolate des Gefängnisfilms in einem ersten, noch sehr groben Überblick:

A.1 Gefängnis-Außenwelt-Facette: Dem Gefängnis gegenüber steht die Außenwelt. Die Kontrapositionierung von Innen und Außen bildet die Grundlage für die allegorisch-metaphorische Tendenz des Motivs. Poetologisch gehört das Gefängnis zu den engen Verwandten des Insel-Topos' [3]. Ähnlich der Irrenanstalt ist es "ein Ort außerhalb der umgebenden Gesellschaft [...], eine 'soziale Insel' [...], die sowohl räumlich wie sozial eine eigene gesellschaftliche Wirklichkeit und Verfassung hat oder haben kann" (Wulff 1985, 17). Weil das Gefängnis nun eine Insel ist, kann sie gedeutet werden als ein auf Kontrast, Prägnanz und Form gebrachtes Abbild der umgebenden Gesellschaft, als Gegenwelt der Gesellschaft, in der manche Eigenheiten der umgebenden Gesellschaft in ihrem zerstörerischen und menschenverachtenden Potential viel deutlicher zum Vorschein kommen als in der Außenwelt. Es findet sich auch, allerdings wesentlich seltener, das Gefängnis als Residuum und Fluchtort, als positives Gegenbild der Außenwelt. Innerhalb der Außenwelt bildet das Gefängnis also eine Art "sozialer Enklave", einer Lebenswelt im kleinen, mit eigenen Gesetzen und eigenen Lebens- und Verhaltensregeln.

* *A.1.1 Kapitalismus:* Häufig reproduziert das soziale Innensystem des Gefängnisses Machtverhältnisse und Organisationsformen der äußeren Realität, erweist sich also als eine der Erscheinungsformen der kapitalistischen Wirklichkeitsordnung. Die Kontrolle über den Warenverkehr bildet z.B. oft eine Grundlage für Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse.

* *A.1.2 Institutionalität:* Gefängnisse bilden eigene kleine soziale Systeme, in der die tatsächlichen Machtverhältnisse in oft krassem Kontrast zu dem in der institutionellen Verfassung begründeten Rollenverhältnis von Wärtern und Insassen stehen [4].

* *A.1.3 Männlichkeitskriterien:* Im Gefängnis organisiert sich eine Männergesellschaft. Die männlichen Muster von sozialem Verhalten und sozialer Orientierung stehen ganz im Vordergrund. Auch die Mittel der Konfliktbearbeitung sind durch das Geschlechterrollen-Stereotyp determiniert. Gegen diesen Normaltyp steht eine zweite Gruppe von Gefängnisfilmen, die in Frauengefängnissen spielen und die ihre Spannung oft gerade aus dem Kontrast der Weiblichkeit der Akteure und der Männlichkeit ihrer Handlungsorientierungen und -motive gewinnen.

* *A.1.4 Mischung der Klassen:* Das Gefängnis bildet in gewisser Weise auch in Hinsicht auf die Klassen-

zugehörigkeit der Insassen eine soziale Enklave - eine Gesellschaft, in der Klassenzugehörigkeit nichts gilt. Allerdings sind es oft Verhaltensweisen und Sozialstrategien der *lower class*, die für das Überleben in der Sozialwelt des Gefängnisses erforderlich sind. In ähnlicher Weise werden auch Rassen und Ethnien im Gefängnis gemischt.

* A.1.5 *Sozialisationsinstanz*: Bedingt durch die Abgeschiedenheit des Gefängnisses gegen die umgebende Gesellschaft [5] erweist es sich als ein Sozialisationsrahmen, in dem besondere Persönlichkeitsmerkmale erworben werden können, in dem Kriminalisierung als "verborgenes Curriculum" verfolgt wird, usw.

A.2 *Kontroll-Facette*: Die meisten Gefängnisfilme sind Filme über Kollektive und die soziale Innenstruktur der Gefängniswelt, über Machtverhältnisse und Geheimbünde. Individuelle Freiräume existieren nicht oder werden radikal eingeschränkt. Tendenziell lebt der einzelne im Gefängnis unter dauernder Aufsicht, in einem potentiell immer öffentlichen Raum (Roffman & Purdy 1981, 26). "Entpersönlichung" gehört zum Programm des Gefängnisses. Auch die rigide Ritualisierung des Tagesablaufs ist Ausdruck dieses Programms.

* A.2.1 *Widerstand*: Soziale Kontrolle bildet oft eine unmittelbare Gegenbewegung aus - es ist Stoff für die Erzählung, wenn sich einem autoritativen System einzelne zur Wehr setzen. Darum handeln Gefängnisfilme oft über Individuen, die sich gegen Entwürdigung und Unterdrückung auflehnen, sei es durch Widerstandsakte oder durch Flucht.

* A.2.2 *Sexualität*: Die Unterdrückung und Sublimierung von Sexualität bilden eines der verdeckten Dauerthemen der Gefängnisfilme: Und man könnte sogar so weit gehen, anzunehmen, daß die Untersagung der Sexualität und - im weiteren Sinne - die Verleugnung der Körperlichkeit des Gefangenen die eigentliche und rigideste Form der Strafe ist.

* A.2.3 *Homosexualität und Gewalt*: Die Ersetzung sexuell aktiven Tuns durch alle möglichen Formen der Homosexualität (die hier oft in Verbindung mit Gewalt [6] und Prostitution auftritt) ist wiederum eine der Formen, in denen die Unterdrückung am Körper thematisiert werden kann.

A.3 *Facette des vorübergehenden Aufenthalts*: Das Gefängnis ist ein transitorischer Handlungsraum, der Aufenthalt ist vorübergehend. Ein fast natürlich erscheinender narrativer Rahmen bildet darum das Paar von "Einweisung" und "Entlassung". Die Entlassung ist dabei in der Regel eine Befreiung. Die Umkehrung dieses Verhältnisses - der Insasse sieht

das Gefängnis als seine eigentliche Heimat an und ist bestrebt, es nicht zu verlassen bzw. schnell wieder eingeliefert zu werden - ist selten (und dann meist als Humoreske aufgezogen) und findet sich häufiger im verwandten Motivkreis der Irrenanstalt (Wulff 1985, 83).

* A.3.1 *Einweisungsritual*: Der Übergang von der Außenwelt in den Innenraum des Gefängnisses ist ein Ritual, in dem demonstrativ am Inhaftierten seine Entrechtung und Entmenschlichung vorgenommen wird (vgl. Roffman & Purdy 1981, 26).

* A.3.2 *Externalisierung des Wünschens*: Die Wunschorientierungen von Inhaftierten sind auf das Leben nach der Entlassung bezogen. Ihre Träume beziehen sich stofflich oft auf die Zeit vor der Einweisung. Wunschobjekte und Lustphantasien sind dem Lebensraum Gefängnis also externalisiert, für das Gefühlsleben der Gefangenen findet eine Aufsplitterung der Wirklichkeit in Gefängnis und Außenwelt statt.

A.4 *Programmatik-Facette*: Schließlich ist das Programm der Gefängnisse selbst ein Diskurs, der auch in den Gefängnisfilmen immer geführt wird. Da steht das Modell der Rache gegen das Modell der Verwahrung und gegen das Modell der Resozialisierung. Sozialarbeiterische Konzepte stehen gegen Konzepte der Sicherstellung. Und es stehen "heiße" Formen der Beziehung zwischen Helfern/Beamten und Delinquenten gegen entsprechend "kalte", empathische Formen der Teilnahme gegen bürokratische usw.

* A.4.1 *Verhältnismäßigkeit*: Schließlich stellt sich immer wieder die Frage nach der Verhältnismäßigkeit von Anlaß und Strafe, insbesondere natürlich in solchen Fällen, in denen jemand irrtümlicherweise zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wird.

3. Motivanalyse

Das Gefängnis-Motiv, mit dem ich mich hier beschäftige, ist ein *thematisches Motiv*. Thematische Motive sind strikt zu unterscheiden von *narrativen Motiven* (wie "Unter falschem Verdacht") und *Motiven der Personenkonstellation* (wie der Dreiecksbeziehung oder der *amour fou*).

Thematische Motive sind bezogen auf außerfilmische *Institutionen* und *institutionelle Handlungsräume* sowie auf spezifische institutionalisierte Berufsrollen. "Krankenhaus" und "Arzt" bilden so z.B. thematische Motive aus, die einerseits auf die gesellschaftlichen Funktionen der Medizin hin orientiert

sind, andererseits mit den normativen Bedingungen des Handelns in diesem Bereich befaßt sind. Die Institution bildet so einen außerfilmischen Rahmen, der dazu geeignet ist, einen Handlungsraum zu konstituieren, der sich als eigener Motivkomplex entfalten kann. Dazu zählen: Krankenhaus, Arzt etc.; Irrenhaus; Gefängnis, Zuchthaus, Camp; Polizei, Polizeirevier; Schule, Universität, College; Hotel; Pfarrei; Journalisten, Redaktionen.

Die narrative Struktur, die mit derartigen Motiven koordiniert ist, ist nicht dominant, sondern abhängig; sie resultiert aus den Verpflichtungen und Versuchungen, denen ein Akteur in einem institutionell-normativen Handlungsrahmen ausgesetzt sein kann. Das eigentliche Thema bildet immer der Handlungsraum und das Gefüge von Normen und Pflichten, das ihn auszeichnet.

Während narrative Motive als ein Verlaufsdiagramm der möglichen narrativen Sequenzen dargestellt werden können, bilden die thematischen Motive keinen Gesamtplan der möglichen Verläufe aus, sondern sind auf den Handlungsraum insgesamt bezogen. Der Handlungsraum selbst ist eines der *Themen* der Erzählung und der narrativen Struktur mindestens ebenbürtig. Drei verschiedene Elemente der Erzählung stehen so in einer Beziehung zueinander, die es noch genauer zu bestimmen gilt. Das erste ist die Struktur des *Handlungsraums* und der darin geltenden Normen, Regeln und Obligationen. Das zweite ist die *Erzählung* bzw. die narrative Struktur, in der einzelne Ereignisse und Handlungen in eine kausale Kette gebunden sind. Und das dritte ist die *Funktion der Erzählung*, die dazu dient, die Regeln und Konventionen des Alltagslebens *ex negativo* zu thematisieren. M.a.W.: Die normativen Grundlagen von institutionellen Handlungsräumen bilden den Anlaß und den Rahmen für Mißachtung, Verstoß, Übertretung, welches zugleich Anlässe für narrative Verwicklungen sind. Indem Normen verletzt werden, werden sie thematisierbar.

Betrachtet man thematische Motive also von den Erzählungen her, in die sie ausgefaltet sind, gewinnt man die Kategorien *Norm*, *Kausalität*, *Verstoß*, auf die sie sich zurückführen lassen und die in den Erzählungen eines Motivs miteinander verwoben sind. Die Beschreibung der "Schnittstelle" zwischen thematischer und narrativer Struktur insbesondere ist aber kompliziert. Ich will das an einem Beispiel illustrieren. Ausgangspunkt ist die Annahme, daß thematische und narrative Motive miteinander kombiniert werden können. So läßt sich das Motiv "Unter

falschem Verdacht" mit dem Gefängnis-Motiv verbinden. Eine solche Kombination bewirkt mindestens dreierlei: Zum einen wird damit eine *Erzählperspektive* vorherbestimmt. Ein Unschuldiger im Gefängnis wird sicherlich die Zentralperson der Erzählung (den Protagonisten) bilden. Damit eng koordiniert ist die Tatsache, daß der Protagonist zugleich ein *empathischer* Anker für den Zuschauer ist. Er wird *Demonstrationsobjekt* sein, also einen besonderen Fokus für die Darstellung des Gefängnisses bilden. Gerade, weil der Protagonist *ohne Grund* einsitzt, wird der Unschuldige Anlaß sein, an dem die besonderen Ungerechtigkeiten, Härten usw. des Gefängnisystems demonstriert werden kann. Zum dritten schließlich wird die *Motivattribution* modifiziert: Dem Protagonisten können besondere Handlungsantriebe und Interessen unterstellt werden, weil er ja auf eine normativ-juristische Grundlage rekurrieren kann, um seinen Aufenthalt vorzeitig zu beenden. Ein normaler Häftling hat dagegen diese Möglichkeit nicht.

Die Koordination thematischer und narrativer Motive schließt das normative Gerüst eines Handlungsraumes mit einem perspektivischen Zugriff auf. Handlungsraum wird als *erlebter Wirklichkeitsausschnitt* konstituiert, indem der institutionelle Rahmen mit einem subjektiv-individuellen Erlebenshintergrund kombiniert wird. Die These ist, daß eine jeweilige Erzählung *einen institutionellen Handlungsraum als Erlebnisraum* erfassen muß. Nun sind Handlungen per se perspektiviert und umfassen sowohl einen Entwurfs- wie oft auch einen Interaktionsaspekt. Der Handelnde ist teilnehmend involviert, er erleidet oder genießt das, was geschieht.

Nun umfaßt das thematische Motiv schon mögliche Ansatzpunkte der narrativen Erschlüsselung. Eine strikte Trennung wäre rein analytisch. Ein Handlungsraum ist nicht als reines Gefüge von Normen, Gesetzen und Regeln faßbar, sondern als Einheit des Wissens angelegt darauf, in welcher Art und Weise er Raum für eine Erzählung sein kann.

Einzelne Ansatzpunkte der Erzählung reflektieren immer auch Eigenschaften des Handlungsraums, über dem das Motiv angelegt ist. Dies macht das analytische Element an Motiven aus - und zugleich ist dies der Grund, warum Motivanalyse immer auch Analyse zeitgenössischen Wissens (oder "Meinens") über jeweilige Handlungsräume ist. Wer das Motiv des Irrenhauses oder des Gefängnisses untersucht, untersucht auch zeitgenössisches Wissen über Irrenhaus und Gefängnis. *Motiv-Facetten* können als

Konzeptionen aufgefaßt werden, in denen ein Gegenstand erfaßt, in einer spezifischen Art und Weise beschrieben und zudem noch qualifiziert wird (zum theoretischen Rahmen vgl. Wulff 1985, 7-23, bes. 9ff). Zugleich bilden sie ein Gerüst, auf dem intertextuelle Beziehungen zu den anderen Geschichten des Motivs hergestellt werden können. Facetten sind Modelle oder Teilmodelle, in denen ein Gegenstand beschrieben wird.

Die Annahme, der ich hier folge, ist einfach und folgenreich und sei hier als Nachbemerkung vorgestellt: *Alltagswissen über Handlungsräume von der Art des Gefängnisses* nutzt Organisationsprinzipien, die auch narrative Texte konstituieren. Es gibt also einen gemeinsamen Kern, der Alltagswissen und gewisse narrative Genres und Praktiken miteinander verbindet. Dies ist in zweierlei Weise zu verstehen: (1) als gemeinsame thematische Grundlage - Alltagswissen umfaßt und fußt auf Konzeptionen, die auch in Erzählungen exponiert werden; (2) als ein semiotisches Verhältnis der Exemplifikation - Erzählungen illustrieren am Beispiel, welches Normen- und Regelwissen zum einen in der erzählten Welt, zum anderen im Alltagsleben Bestand haben. Erzählungen (oder zumindest eine Teilklasse der Erzählungen) lassen sich als eine *Kasusistik* verstehen, die Alltagswissen erprobt und das Wissen über *Fälle* bereitstellt, an denen jenes erst seine Kontur gewinnen kann.

Über viele Gegenstände, von denen man keine unmittelbare Erfahrung hat, kann man so trotzdem Urteile bilden und Wissensbestände anlegen. *Vorurteile* sind unter dieser Perspektive im voraus gewußte Geschichten, die mit Gegenständen irgendwelcher Art geschehen können. Manchmal finden sich eindeutige Spuren des narrativen Bodens der Vorurteile auch in einschlägigen Untersuchungen wieder. Martin Jaeckel und Stefan Wieser stellten in ihrer Untersuchung zu den alltäglichen Vorurteilen über Psychiatrie und psychische Krankheit unter anderem die Frage: "Würden Sie Ihre Kinder einem ehemaligen Patienten der Nervenklinik zur Aufsicht anvertrauen, oder nicht?" (1970, 26). Auf welches Wissen rekurriert die Frage? Will man sie beantworten, müssen Vorstellungen in Gang gesetzt werden, Phantasie gerät ins Spiel, Gefahren und Risiken müssen kalkuliert werden. Die These: Das geschieht in Form von Konstruktionen, die auch Erzählungen zugrundeliegen. Eine Geschichte kommt auf die gestellte Frage hin erst in Gang, wenn die Kinder in Gefahr geraten. Es überrascht nicht daß das "Maß der Ablehnung" auf die Frage hoch war. Und auch die besondere

Rolle der Kinder im angedeuteten Szenario wurde von den Befragten reflektiert - sie seien "noch nicht in der Lage, sich selbst zu schützen, weder physisch, noch moralisch-sittlich, noch geistig" (1970, 26). Die elementare Grundkonstellation "Kinder, Eltern, Geisteskranker" wird als Rahmen einer möglichen Geschichte akzeptiert - und genau dieses verdient Aufmerksamkeit und kann von dem Beispiel abstrahiert werden: In der Beantwortung von Fragen in Vorurteilsuntersuchungen wird Wissen aktiviert, das in Geschichten ausgefaltet werden kann. Dieses Wissen kann nicht unabhängig von den Geschichten, in denen es expliziert wird, gesehen werden. Geschichten liefern den Stoff, aus denen eine motivische Wissensseinheit gewonnen wird.

Diese Überlegungen stehen in der Nähe der *Kultivierungshypothese*, wie sie von Gerbner und seiner Gruppe vorgetragen worden ist. Auch dort wird davon ausgegangen, daß fiktionale Stoffe und Themen in das Alltagswissen hineinwirken und letztlich auch zur Planung eigenen Handelns verwendet werden. Zwei relativierende Bemerkungen seien gestattet: Zum einen geht es mir hier um die Frage nach dem Prinzip, das das Wissen über solche Gegenstände wie Gefängnisse organisiert (und die These ist, daß es Ensembles möglicher Geschichten sind, die wiederum mittels der Facettierung erfaßt werden können); und zum anderen ist zu bedenken, daß in zahlreichen Untersuchungen eine Diskrepanz zwischen Vorurteilen und tatsächlichem Handeln festgestellt worden ist, daß es also einen so unmittelbaren und blinden Zusammenhang von "Wissen" und "Handeln" nicht gibt, wie er in manchen Medienwirkungsphantasien behauptet worden ist.

Anmerkungen

[1] Vgl. neben den Bemerkungen in Roffman/Purdy 1981 v.a. Query 1973; Crowther 1989; Parish 1991. Einen ersten großen Höhepunkt erlebte das Motiv Anfang der 30er Jahre, als der Gefängnisfilm als eine Abart des Gangsterfilms eigene Formen und Themen gewann; vgl. zu dieser These Roffman/Purdy 1981, 26-30; White/Averson 1972, 46-48; Dooley 1979, 328-334.

[2] Charakteristischerweise enthält Crowthers Monographie über den Gefängnisfilm ein Kapitel über Irrenanstalten (1989, Kap. 7). Vgl. zur Motivgeschichte der Irrenanstalt auch Wulff (1985, 77-113).

[3] Vgl. zu den neuzeitlichen Verwendungen der Insel-Topik immer noch Liebs 1977.

[4] Für die Untersuchung der Prot- und Antagonistenrollen und der Sympathie der Hauptfiguren entsteht eine in-

teressante Ambivalenz, die ähnlich auch im Gangsterfilm auftritt: "Just as gangsters were heroes and the opposing forces of law and order the villains, so in prison movies the convicts were the good guys and the guardians were the baddies" (Crowther 1989, 4). Es mag mit der Schwierigkeit zusammenhängen, die Erzählung und die Rechtsverhältnisse der erzählten Welt in Deckung zu bringen, daß die meisten derartigen Filme mittels eines *Individuums*, das gegen die Institution steht und sich zu verteidigen sucht, perspektiviert werden.

[5] Inseln sind sehr oft als pädagogische Mikrokosmen angesehen worden; vgl. Liebs 1977.

[6] Dieses Teilmotiv ist relativ jung und lange durch die Zensurbestimmungen unterdrückt worden. Der erste mir bekannte Fall, in dem ein junger Gefangener durch Mithäftlinge vergewaltigt wird, ist *FORTUNE AND MEN'S EYES* (*MENSCHEN HINTER GITTERN*, Kanada 1971, Harvey Hart); vgl. dazu White/Averson 1972, 252f; Russo 1981, 196ff.

Literatur

- Crowther, Bruce (1989) *Captured on film. The prison movie*. London: Batsford.
- Dooley, Roger (1979) *From Scarface to Scarlett: American films in the 1930s*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Jaeckel, Martin / Wieser, Stefan (1970) *Das Bild des Geisteskranken in der Öffentlichkeit*. Stuttgart: Thieme
- (Sammlung psychiatrischer und neurologischer Einzeldarstellungen.).
- Liebs, Elke (1977) *Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des "Robinson Crusoe" in deutschen Jugendbearbeitungen*. Stuttgart: Metzler (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 13.).
- Parish, James Robert (1991) *Prison pictures from Hollywood. Plots, critiques, cast and credits for 293 theatrical and made-for-television releases*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Querry, Ronald B. (1973) Prison movies: An annotated filmography 1921 to the present. In: *Journal of Popular Film* 2,2, S. 181-197.
- Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) *The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the Depression to the fifties*. Bloomington: Indiana University Press.
- Russo, Vito (1981) *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*. New York: Harper & Row.
- White, David Manning / Averson, Richard (1972) *The celluloid weapon. Social comment in the American film*. Boston: Beacon Press.
- Wulff, Hans J. (1985) *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturellen Lerngeschichte"*. Münster: MAKS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 2.).