

Hans J. Wulff:

Historische Variationen des narrativen Topos "Unter falschem Verdacht" im Film

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89. Akten.* Münster: MAkS Publikationen 1990, Sp. 265-277 (= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-23>.

1. Das Erzählmotiv "Unter falschem Verdacht"
2. Der Filmkorpus des Motivs
3. Normalfälle
4. Das Problem der Schuld
5. Das Problem des Rechts
6. Das Problem der Kriminalität
7. Schluß

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 Ausnahmeständen gewidmet, den Gefährdungen, Fallen und Ausweglosigkeiten genauso wie den Momenten von Befreiung, Erlösung und Glück. Erzählungen handeln ex negativo auch vom Alltag, von den Fraglosigkeiten und Selbstverständlichkeiten, von Routinen und Normalfällen (vgl. dazu Wulff 1985a, insbes. 10ff).

Erzählungen sind so 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, festgefügt Verlaufsplänen folgen. Man muß beides berücksichtigen, wenn man sich an der Beschreibung narrativer Strukturen versucht. Ich will in dieser kleinen Skizze zeigen, wie beides zusammenhängt und sich bedingt.

1. Das Erzählmotiv "Unter falschem Verdacht"

Ausgehend von einer Analyse der Handlung des "Beschuldigten" haben Elmar Elling, Karl-Dietmar Möller und ich vor einigen Jahren zu zeigen versucht, wie sich aus der Handlungsanalyse ein Ansatzpunkt für die Darstellung von Erzählmotiven ableiten läßt (Elling, Möller & Wulff 1981). Ein *Erzählmotiv* unter diesem Verständnis ist ein abstrakter *Handlungsplan*, der die Kraft hat, ganze Geschich-

ten zu regieren. M.a.W., ein Erzählmotiv kann als *Makrostruktur* von Erzähltexten dienen.

Zu unserem Beispiel: Eine in Kriminalgeschichten übliche Ausgangskonstellation der Erzählung besteht darin, daß jemand in eine Situation gerät, in der er sich ausrechnen kann, daß er eines Vergehens oder einer Straftat beschuldigt werden wird, die er nicht begangen hat, für die er sich aber auch nicht "entschuldigen" kann. Er gerät dadurch in eine komplizierte *Dilemmasituation*, die nicht allein dadurch gekennzeichnet ist, daß der Protagonist seine Unschuld nicht nachweisen kann, sondern auch dadurch, daß er fliehen muß, will er sich der angedrohten Sanktion, die Teil des "Beschuldigungs"-Plans ist, entziehen. Flieht er, kann dies wiederum von seinen Antagonisten als Eingeständnis von "Schuld" aufgefaßt werden. Andererseits muß er fliehen, weil er keine Hilfe bei der Aufdeckung der "wahren Schuldverhältnisse" erwarten kann - will er seine Unschuld nachweisen, muß er die Aufklärung der Tat selbst in die Hand nehmen.

Hätte man es mit einem Schuldigen zu tun: dann würde der Situation die Pikanterie entzogen. Das hat mit der Einbindung von Erzählungen in die Alltagswelt zu tun - es ist die Verletzung des Zustands von Gerechtigkeit und Rechtssicherheit, in dem die Welt sein sollte, die die Sympathien von Zuschauern auf sich zieht: denn die moralische Ordnung der Alltagswelt ist außer Kraft gesetzt. Die *Gerechtigkeits-Erwartung* des Zuschauers bindet ihn, und sie bildet den Hintergrund, auf den hin die Geschichten des Korpus Spannung, Betroffenheit, Empörung, Mitleid und andere Beteiligungs-Formen inszenieren.

Zurück zur stereotypen Grundform der Geschichten des Korpus: Unter der besonderen Bedingung, daß der Verdächtige unschuldig ist, integriert der Beschuldigungs-Plan zwei weitere Handlungspläne: die *Flucht* als den Entzug vor der ungerechtfertigten Sanktion, zugleich aber auch als Voraussetzung dafür, daß der Flüchtige die *Aufklärung* der Straftat, die

ihm zur Last gelegt wird, selbst in die Hand nehmen kann (zur Fluchtmotivik vgl. Schwartz 1987). Für beide Handlungspläne können wiederum *Helper* eingeführt werden. Usw. Der superordinierte Beschuldigungs-Plan kann also jederzeit um andere Pläne erweitert werden, ohne daß seine Superordination - d.i. genau seine Funktion als textuelle Makrostruktur - dadurch in Frage gestellt würde. Die integrierten und subordinierten Handlungspläne dienen in der Regel dazu, die Bedingungen dafür zu schaffen, daß die Ent-Schuldigung doch noch geleistet werden kann, sind also abhängig und stehen in klarer Funktion der Makrostruktur. Der Verdächtige unterliegt so lange dem Beschuldigungs-Schema, bis er entweder eine Ent-Schuldigung leistet oder bis er die Sanktion verbüßt hat.

Das Programm der Analyse von Erzähltexten, dem bis hier gefolgt ist, geht davon aus, daß es

1. *elementare Erzählschemata* wie den Plan der Geschichten des Motivs "Unter falschem Verdacht" gibt; diese Schemata garantieren die makrostrukturelle Kohärenz und Konnexität von Texten;
2. weiterhin wird angenommen, daß diese superordinierten Erzähl- und Handlungsschemata andere Erzähl- und Handlungsschemata *integrieren und funktionalisieren* können (können selbst also auch in abhängiger Funktion stehen); neben der Erweiterung von Schemata ist die *Kombinatorik* elementarer Erzählschemata zu untersuchen.

Dies ist das klassische Programm der Narrativik seit Propp, sozusagen die "grammatische Untersuchung" des Gegenstandes.

Es hatte oben geheißen, daß Erzählungen ex negativo auch vom Alltag handeln, somit Bezug nehmen auf Alltagsüberzeugungen und auf die Geltung von Regeln und Normen. Untersucht man den Korpus von Filmen des Motivs unter dieser Fragestellung, so ist die Aufgabe die Untersuchung der *soziokulturellen Bedingungen*, auf die einzelne Texte implizit und ex negativo verweisen. (Es sei dabei dahingestellt, ob die so angespielte Alltagswelt die narrativen Schemata selbst erst hervorbringt oder ob die elementaren Erzählschemata von quasi allgemeiner Geltung sind.)

2. Das Filmkorpus des Motivs

Eine erste Übersicht über den Korpus des Motivs, die Karl-Dietmar Möller und ich 1985 zusammenge-

stellt haben, umfaßt nahezu 400 Filme, in denen das Schema als textuelle (in einigen Fällen auch als episodale) Makrostruktur angewendet wird.

Bei der Durchsicht des Materials fällt auf, daß sich einige *Regisseure* mit großer Regelmäßigkeit des Stoffs angenommen haben. Insbesondere ist dies Alfred Hitchcock, der immerhin 16 Filme zum Korpus beisteuerte (vgl. dazu Sierens 1963, 44-60, der ein eigenes Kapitel "De onschuldige verdachte" enthält). Dazu gehören des weiteren Robert Siodmak, Fritz Lang, Sidney Lumet und Orson Welles. Für einige *Regisseure*, unter ihnen André Cayatte und Norbert Kückelmann, die eine juristische Ausbildung haben, spielen offensichtlich auch professionelle Kenntnisse eine Rolle.

Weiter fällt auf, daß das Motiv insbesondere im *Zeitstil* des amerikanischen "film noir" oft genutzt worden ist. Es scheint, daß das Motiv eine starke Affinität zu solchen Kategorien hat, die zur Charakterisierung des "film noir" oft genannt worden sind - Kategorien wie "Zerfall der sozialen Bindungen", "Fatalismus", "Desillusionierung", "Verlust von Geborgenheit", "Chaos und Zusammenhangslosigkeit" usw. (vgl. Karimi 1976, 26ff, passim; zur besonderen Verwendung des Motivs im "film noir" vgl. Wolfenstein & Leites 1950, 184-185).

Zum dritten fällt auf, daß die überwiegende Mehrzahl der Filme aus dem angloamerikanischen Raum stammen, was vielleicht damit zusammenhängt, daß *Rechtstradition und Rechtsbewußtsein* in England und in den USA die Verwendung des Schemas favorisieren. Auch die Tatsache, daß die Filme des Korpus - von wenigen Western und Melodramen abgesehen - Kriminalfilme sind, spricht dafür, daß im Motiv vor allem Rechtsverhältnisse thematisiert werden.

Wenn diese Annahme richtig ist, *dann untersucht man mit dem Korpus populäre und alltägliche Vorstellungen der "Rechtsordnung"*. Ein Motiv wie das des zu Unrecht Verdächtigten thematisiert, der Ausgangsthese folgend, *eine elementare Dimension des Alltagslebens* - daß der einzelne nämlich im Zustand der Rechtssicherheit leben kann (und soll).

Allerdings zeigt die Durchmusterung des Korpus einige interessante thematische Verschiebungen, die das Motiv in den letzten dreißig Jahren durchgemacht hat: und die Frage ist, ob sich nicht in die-

sen Variationen Veränderungen des Rechtsbewußtseins spiegeln. Historisch scheint sich das Material in vier Gruppen einteilen zu lassen, in denen jeweils andere Momente von "Recht" in den Vordergrund treten: Neben den "normalen Fällen" ist eine zweite Gruppe dem Schuld-Problem gewidmet, eine dritte der Frage des Rechts, eine vierte, die modernste, der Frage der Kriminalität selbst. Am Ende scheint sich das Schema aufzulösen, weil die vorausgesetzte Rechtsordnung nicht mehr in Geltung ist.

Es sei aber im einzelnen eingegangen auf die *historischen Typen*. Es sei angemerkt, daß die Gliederung des Materials in historische Typen *nicht* besagt, daß sie einzelnen Phasen eindeutig zuordenbar wären; so findet sich die Normalform, die den Korpus bis in die 30er Jahre und in den 50er und 60er Jahren dominierte, bis heute - zum Teil abgewandert in andere Medien (wie in den Fernseh-Krimi à la *Dr. Kimble*). Es ist davon auszugehen, daß Motive, die zu verschiedenen Zeiten Vorrang genossen, gleichzeitig benutzt werden können (vgl. zu dieser motivgeschichtlichen Problematik Wulff 1985b, 21ff).

3. Normalfälle

Die *Normalform* des Motivs läßt sich beschreiben als: "Jemand wird einer Tat beschuldigt, die er nicht begangen hat, wird verurteilt und unter Umständen auch hingerichtet oder sonstwie sanktioniert". Man hat es mit dem Schema in nuce zu tun, eventuell expandiert um die oben schon erwähnten Pläne von Flucht, Detektion usw.

Die Normalform hat in der *Populärkultur* eine lange Tradition (ist also natürlich kein filmspezifisches Motiv; vgl. dazu Schenda 1970, 366ff). Sie beherrscht den Korpus bis Ende der 30er Jahre. Das makrostrukturelle Schema ist meist um die subordinierten Handlungspläne von Flucht und Detektion erweitert. Die Momente von "*Recht*" und "*Schuld*" sind *unproblematisch*; die Schuldfrage läßt sich eindeutig klären, Rechtsverhältnisse können als "normal" re-etabliert werden, der "wahre Schuldige" wird festgestellt und abgeführt. Dem optimistischen Ausgang entspricht, daß in vielen dieser Filme die Rollenkonstellation von "Opfer" und "Helfer" in eine Liebesgeschichte expandiert - so daß der Held am Ende der Geschichte nicht nur mit erwiesener Unschuld, sondern auch in eine Liebesgeschichte verstrickt dasteht.

Ein geradezu prototypischer Fall ist Hitchcocks *The Thirty-Nine Steps* (1935):

Der Film erzählt die Geschichte des jungen Kanadiers Richard Hannay, in dessen Wohnung eine geheimnisvolle junge Frau, die bei ihm Zuflucht gesucht hatte, von Agenten erdolcht wird. Von der Polizei des Mordes verdächtigt und von den Agenten, die fürchten, daß die Tote ihn in ihre Geheimnisse eingeweiht hat, verfolgt, flieht Hannay nach Schottland, dem einzigen Hinweis auf die Täter folgend, den er hat. Auf der Flucht gerät er in tausend schwierige Situationen, bis ihm zum Schluß mit Hilfe eines Mädchens, das an seine Unschuld glaubt, schließlich doch noch der Nachweis gelingt, daß die Agenten die wahren Täter sind.

Diese Geschichte folgt dem Schema noch in geradezu klassischer Einfachheit. Der Held gerät in eine Kette von Situationen, in denen er die alltägliche Sicherheit verliert; zumindest für eine Phase seines Lebens muß er außerhalb der Normalität operieren. Am Ende aber ist bürgerlicher Alltag wieder in Kraft gesetzt.

Diese Bewegung vom Normalzustand des Lebens durch eine Gefährdung des Gewöhnlichen zurück in den Normalzustand ist meist mit der Normalform unseres Schemas verbunden. Das ändert sich bald.

4. Das Problem der Schuld

In den 40er Jahren, insbesondere in der Entwicklung des visuellen und narrativen Stils des "film noir", verschieben sich die Kontexte, in denen das Schema benutzt wird. Insbesondere rückt das *Schuld-Thema* in den Vordergrund: anders als in der Normalform kann die Schuldfrage oft nicht mehr eindeutig geklärt werden (vgl. dazu Roffman & Purdy 1981, 275ff). Die Ausgangssituation ist nicht mehr daran gebunden, daß ein Unbeteiligter in die interpretative Falle des Beschuldigungs-Schemas gerät, sondern umfaßt nun auch solche Konstellationen, daß jemand ein Verbrechen begeht und erst dadurch in einen *Strudel* (in der amerikanischen Literatur oft als "*cobweb*", *Spinnennetz*, apostrophiert; vgl. dazu Karimi 1976, 91) von Ereignissen und Verwicklungen gerät, denen er nicht mehr entkommen kann und die

ihn immer weiter, quasi zwangsläufig, mit "Schuld" belasten.

Kann sich der Verdächtige in der Normalform meist noch selbst rechtfertigen oder etwas zur eigenen Entlastung tun, ist er nun dem unausweichlichen Gang der Geschehnisse ausgeliefert, seine *Handlungsfähigkeit* selbst ist in Frage gestellt (ähnlich Wolfenstein & Leites 1950, 182 u. 189). Der Protagonist ist *Opfer* einer fatalen Kette katastrophaler Irrtümer, Verdächtigungen und Dilemmata, an deren Ende Schuld, Tod oder Verbannung stehen.

Der Schluß dieser Geschichten ist oft von beunruhigender Unklarheit über die Wiederherstellung der "Gerechtigkeit" (zu Hitchcocks *The Wrong Man*, 1956, vgl. Hirsch 1981, 179). Selbst wenn eine Geschichte weitgehend dem normalen Verlauf des Plans folgt, bleibt die Wiederherstellung des "Rechts" am Ende aus. Ein Beispiel ist Delmer Daves' *Dark Passage* (1947):

Der unschuldig verurteilte Vincent Parry flieht aus dem Zuchthaus von San Quentin, wo er wegen Mordes an seiner Frau eingekerkert war. Er findet Zuflucht bei einer Freundin, die an seine Unschuld glaubt. Nach einer Gesichtsoperation, die Parry an sich vornehmen läßt, versucht ein kleiner Gauner, ihn zu erpressen - der Erpresser kommt aber im Handgemenge um. Vor seinem Tod gibt er aber noch den Namen der wahren Schuldigen preis. Parry sucht die Täterin auf, sie gesteht, begeht aber unmittelbar danach Selbstmord. Ohne Aussichten, sich zu rehabilitieren, flieht Parry mit seiner Freundin nach Südamerika.

Die Geschichte wird also nicht "aufgelöst" und zum "normalen" Ende gebracht, sondern endet offen: Der Verdächtige kann sich nicht rechtfertigen, die Recht-Unrecht-Verhältnisse werden nicht wieder ins Lot gebracht, von einer Wiederherstellung der moralischen Ordnung kann keine Rede sein.

Die "noir"-Variation des Schemas findet sich in allen Untertypen des Korpus. Auffallend ist neben diesen "schwarzen" Versionen des Schemas, daß es häufig *in andere textuelle Makrostrukturen eingebettet* ist, also nicht selbst einen Text regiert, sondern in einem anderen superordinierten Schema funktionalisiert ist. In dieser besonderen, abhängigen Verwendung des Schemas kommt es zu ausgreifenden Komplexionen

des ursprünglichen Plans. Ein signifikantes Beispiel ist Tay Garnetts *The Postman Always Rings Twice* (1946):

Frank Chambers wird in einem kleinen Café eingestellt, das von Nick Smith und seiner Frau Cora betrieben wird. Frank verliebt sich in Cora, die beiden wollen fortgehen, kehren aber zurück, bevor Nick sie vermissen kann. Cora überredet Frank, Nick zu töten und den Mord als Unfall zu tarnen. Ein erster Mordversuch mißlingt; dann, beim zweiten Versuch, wird der Mord zwar ausgeführt, aber Frank kann nicht schnell genug aus dem "Unfallauto" herausspringen und verunglückt schwer. - Im Hospital versucht der Staatsanwalt, der gegen Cora einen Prozeß wegen Mordes führen möchte, Frank für ein Komplott gegen Cora zu gewinnen. - Zur Verhandlung kommt es aber mangels Beweisen nicht, und Frank und Cora heiraten. Als sie dann aber fortfahren, wird Cora bei einem Autounfall getötet. Frank wird verhaftet, angeklagt, sie ermordet zu haben und zum Tod auf dem elektrischen Stuhl verurteilt. Der Film endet in der Todeszelle.

Das Schema wird zweimal genutzt: im ersten Fall sind die Täter schuldig, können aber nicht zur Rechenschaft gezogen werden; im zweiten Fall ist der Beklagte zwar unschuldig, kann sich aber nicht entlasten. Eingebettete Handlungspläne wie "Flucht" oder "Detektion" spielen keine Rolle. Als motivierender Rahmen, der schließlich auch das Beschuldigungs-Schema integriert, funktioniert die verbotene Liebe zwischen den Protagonisten und der daraus resultierende Mordplan (zum Thema der sexuellen Obsession und ihrer Affinität zu Gewalt und Kriminalität im "film noir" vgl. Hirsch 1981, 186ff und Karimi 1976, 85, passim). Sex und Geld sind die eigentlichen Handlungsziele, Schuld oder Unschuld spielen eine untergeordnete Rolle, werden erst durch den paradox anmutenden Schluß in den Vordergrund gespielt.

5. Das Problem des Rechts

Die "noir"-Variation des Schemas geht Anfang der 50er Jahre wieder zurück, die Normalform tritt wieder in den Vordergrund. Ende der 60er Jahre häufen sich neue Varianten des Schemas, die dem *Rechts-Thema* gewidmet sind, die vor allem auch das *Rechts-System* und die *Rechts-Institutionen* als poli-

tische Instrumentarien attackieren. Vorläufer finden sich im politisch engagierten Kino; dazu gehört z.B. Renoirs *Le Crime de M. Lange* (1935). Vorformen finden sich auch im Korpus jener Filme, die *Justizirrtümern* gewidmet waren (wie Erich Engels *Affäre Blum*, 1948).

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. Es ist evident, daß die Darstellung *politischer Justiz* vor allem am Beispiel politisch motivierter Straftaten geschehen kann. So sind Terror-Anschläge, Zugehörigkeit zu anarchistischen oder Untergrund-Gruppen und ähnliches ein häufiger Anlaß, der zur Aktivierung des Beschuldigungs-Schemas führen.

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 Zeugenaussagen und eines Alibis für die Tatzeit werden die Angeklagten zum Tode verurteilt und am 23.8.1927 hingerichtet. Eine weltweite Solidaritätskampagne kann ihren Tod nicht verhindern.

Sacco e Vanzetti bricht mit der Tradition des *Gerichtsfilms*: Bislang hatten Filme, die im isolierten sozialen Raum eines Gerichtsverfahrens spielten, dazu gedient, die Möglichkeit von Recht und Gerechtigkeit zu beteuern. Wenn 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* eine andere: Der Film demonstriert in fast plakativer Weise die Behandlung solcher Personen durch die Justiz, deren Weltanschauung und po-

litische Praxis 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 *politischer Konflikt in einen juristischen Fall umdefiniert* 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 ste-

hen 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. Im ursprünglichen Schematismus ist gerade dies eine der obligatorischen Informationen, die gegeben sein müssen, um die narrative Verstrickung in Gang zu bringen: Das Schema enthält einen Fokus, der das Handlungsgeschehen vom *Verdächtigen her perspektiviert*. Und auch das problematische Rechtsverhältnis ist vom Individuum aus konfiguriert.

Justices ist, wie auch *Sacco e Vanzetti* oder andere Filme dieser Richtung, stark durch den *belehrenden Charakter* der Fabel bestimmt. Das mag zusammenhängen mit der Tatsache, daß der Gerichtssaal als eine Art mikrokosmischer Repräsentation gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse dargestellt ist. Das mag aber auch zusammenhängen mit der Tatsache, daß das Beschuldigungs-Schema von vornherein eine *Identifikationsperspektive* enthält, die den Zuschauer gegen die Justiz einnimmt. Wäre der Angeklagte 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. Als Moment der Erzählung wird sie erst dann wirksam, wenn sie nicht funktioniert, wenn sie Unrecht herstellt und Unterdrückung ausübt.

6. Das Problem der Kriminalität

Seit Mitte der 70er Jahre wird die Thematisierung des Rechtssystems auf die Einbeziehung der Biographien angeblicher "Straftäter" ausgedehnt. 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. 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.

Ein Teil dieser Filme stellt die Maßnahmen der Polizei gegen die angeblichen "Gangster", die durchweg als Sympathieträger fungieren, als unangemessen und überzogen dar. Der Showdown ist oft *die demonstrative Ausübung polizeilicher Gewalt*. Dieses Zeige-Moment findet sich sowohl in Terrorisimus-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 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 Aufmerksamkeit 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 (vgl. zu diesem sozialkritischen Standard-Motiv Wulff 1985b, 85ff, 193ff).

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 Bedin-

gungen, 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 (vgl. zu den Traditionen dieser Problematik Schönert 1983, 122ff).

Mit dem Problematischerwerden des Rechtsbegriffs einerseits und des Justizvollzugssystems andererseits *verliert das Beschuldigungs-Schema seine Griffigkeit*. Sein Funktionieren ist daran gebunden, daß eindeutige Schuldverhältnisse hergestellt werden können. Gerät diese Voraussetzung in Frage oder wird außer Geltung gesetzt: dann ist das Schema nur noch metaphorisch anzuwenden.

7. Schluß

Die Darstellung hat gezeigt, daß sowohl ästhetische wie politische und didaktische Kontexte die jeweilige Ausprägung und die jeweilige Akzentuierung des elementaren Erzählmotivs "Unter falschem Verdacht" beeinflussen können. Vor allem hat sich gezeigt, daß das Motiv seine Geltung verliert, wenn das Vorstellungssystem von "Recht", "Schuld" und "Kriminalität", das eine Voraussetzung des Schemas und der Geschichten seines Korpus ist, außer Kraft gesetzt oder reorganisiert wird.

Für die Arbeit an einer narrativen Theorie sollte am Beispiel illustriert werden, daß die Analyse von Erzählmotiven in zwei Richtungen erfolgen sollte: (1) Die konzeptuelle Form der für die Erzählung konstitutiven Handlungen, Handlungsketten und Handlungsgefüge muß als eine abstrakte, grammatische und logische Form dargestellt werden; außerdem sind die Prozeduren zu klären, die die Realisierung derartiger abstrakter Handlungsstrukturen in Erzähltexte ermöglichen und steuern. (2) Die historisch variierende Realisierung abstrakter Erzählmotive ist zum einen im Hinblick auf die damit verbundene Variierung, Weiterentwicklung, Metaphorisierung usw. der abstrakten Handlungsstruktur, zum anderen auf die kultur- und sozialgeschichtlichen Rahmenbedin-

gungen dieser Variation zu untersuchen und zu beschreiben.

Es sollte schließlich gezeigt werden, daß man sich mit der Geschichte von populären Konzeptionen von Bereichen des Wissens und der sozialen Praxis befaßt, wenn man Analyse narrativer Korpora betreibt.

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.

Hirsch, Foster (1981) *The dark side of the screen: Film noir*. San Diego/New York: Barnes; London: The Tantivy Press.

Karimi, A.M. (1976) *Toward a definition of the American film noir (1941-1949)*. New York: Arno Press.

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

Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) *The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the Depression to the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press.

Schenda, Rudolf (1970) *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*. Frankfurt: Klostermann.

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.

Schwartz, L.A. (1987) *On the frame line: The rhetoric of escape in American literature and film*. Ph.D. Thesis, Buffalo, N.Y.: State University of New York.

Sierens, Frans (1963) *Alfred Hitchcock*. Utrecht: Bruna & Zoon.

Wolfenstein, Martha / Leites, Nathan (1950) *Movies. A psychological study*. New York: Hafner.

Wulff, Hans J. (1985a) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAKS Publikationen.

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