



DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Die Inszenierung von Gerechtigkeit: Ästhetik, Dramaturgie
und Politik im US-amerikanischen Gerichtsfilm der 1990er
Jahre“

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Saša Miletić

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017/ Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 792 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao.Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....	6
Danksagung.....	7
1. Einleitung: Gerichtsfilm, Hollywood, Ideologie.....	9
1.1 Einführung.....	9
1.1.1. Aufbau und Ziele der Arbeit.....	11
1.1.2. Der theoretische Rahmen.....	13
1.1.2.1. Lacans borromäischer Knoten.....	14
1.1.2.2. Ideologie, Fantasie, Realität.....	18
1.1.2.3. Die Realitätsfabrik.....	21
1.1.2.4. Family/God/Guns.....	22
1.1.2.5. Die Verneinung und Verschiebung.....	24
1.2. Hollywood vs. Reality.....	26
1.2.1. Realismus ist Ideologie.....	29
2. Gerichtsfilm: Genre, Politik und Industrie.....	34
2.1. Einführung.....	34
2.1.1. Forschungsstand.....	36
2.2. Genredefinition.....	38
2.2.1. "Crimeline".....	40
2.2.2. Klassifikationen.....	46
2.2.3. Genregrenzen und Variationen: drei Beispiele.....	53
2.2.3.1. <i>The Winslow Boy</i>	53
2.2.3.2. <i>The Sweet Hereafter</i>	54
2.2.3.3. <i>Enemy of the State</i>	55
2.3. Gerichtsfilm-Hype der 1990er.....	56
2.3.1. Der Erfolg.....	57
2.4. Anwältinnen und Gerichtsfilm: Die Regeln des Spiels.....	61
2.4.1. Filmbeispiele.....	64
2.4.2. Der Traum der Gleichheit.....	68
2.4.3. Das Reale der Illusion.....	70
3. Die Themen und die Filme.....	73
3.1. Einführung.....	73
3.1.1. Die Unterteilung.....	73
3.1.2. Gutes Timing.....	74
3.1.3. Den "Zeitgeist" fangen.....	76
3.2. Post-Cold War.....	78
3.2.1. Einführung.....	78
3.2.2. Die Filme.....	80
3.2.2.1 <i>Music Box</i>	80
3.2.2.2. Die "Hexenjagd": <i>Guilty by Suspicion</i> , <i>Citizen Cohn</i> und <i>The Crucible</i>	82
3.2.2.3. <i>Guilty by Suspicion</i>	85
3.2.2.4. <i>Citizen Cohn</i>	88
3.2.2.5. <i>The Crucible</i>	90
3.2.3. <i>JFK</i> : Ein ewiges Trauma.....	92
3.2.3.1. Der ideologische Rorschach Test.....	95
3.2.3.2. Der imaginäre Vater.....	98
3.2.4. <i>Red Corner: Der globalisierte Gerichtssaal</i>	99
3.2.4.1. Die Funktion des FGG.....	102
3.2.5. Zusammenfassung.....	104
3.3. Rassismus: Der Weiße Blick.....	104

3.3.1. Einführung.....	104
3.3.1.1. "If 6 was 9".....	106
3.3.1.2. Black Hollywood.....	107
3.3.1.3. The White Gaze.....	111
3.3.2 Simpson, et al. - die "Prozesse des Jahrhunderts"	113
3.3.2.1. Rodney King.....	113
3.3.2.2. Byron De La Beckwith.....	114
3.3.2.3 O.J. Simpson.....	115
3.3.2.3.1 The Race Card.....	116
3.3.3. Die Filme.....	117
3.3.3.1. Prä-Simpson Filme.....	118
3.3.3.2. An der Grenze zu Simpson: <i>Just Cause</i>	120
3.3.3.3 Post – Simpson Filme.....	122
3.3.3.3.1. <i>Ghosts of Mississippi</i>	122
3.3.3.3.2. <i>A Time to Kill</i>	124
3.3.3.3.3 <i>12 Angry Men</i> - Remake.....	126
3.3.3.3.4 <i>Amistad / The Hurricane / American Tragedy</i>	128
3.3.3.4 Der Kapitalismus des Realen.....	131
3.3.3.5 Epilog.....	132
3.4. Liberal Agenda.....	134
3.4.1. Einführung.....	134
3.4.1.1. "Vanishing Mediators".....	137
3.4.2. Die Filme.....	140
3.4.2.1. Sammelklagen: <i>Class Action, A Civil Action, Erin Brockovich</i>	140
3.4.2.2. <i>Philadelphia</i>	144
3.4.2.3. <i>The Rainmaker</i>	145
3.5. Hollywoods "Tabuthemen": Religion und Militär.....	146
3.5.1. Religion.....	146
3.5.2. Die Filme.....	149
3.5.2.1. <i>The Confession</i>	149
3.5.2.2. <i>Inherit the Wind</i> - Remake.....	152
3.5.3. Das Militär.....	154
3.5.3.1. <i>A Few Good Men</i>	156
3.5.4. Die Themen: Zusammenfassung.....	158
3.6. Thema: Gerechtigkeit.....	159
3.6.1. Einführung.....	159
3.6.2. Die ehrliche Arbeit.....	161
3.6.3. Rasse v. Klasse.....	163
3.6.4. Gerechtigkeit und Neid.....	165
3.6.5. Gerechtigkeit und Gewalt.....	166
3.6.6. Ungeschriebene Gesetze.....	170
4. Filmanalyse: Ästhetik, Dramaturgie, Ideologie.....	172
4.1. Einführung.....	172
4.1.1. "Virtual Texture".....	173
4.1.2. Die "Zwei Gesichter" des Films.....	175
4.1.3. Visual Style: Blick, Bewegung, Raum.....	177
4.2. Die Bilder der Gerechtigkeit.....	178
4.2.1. Gerechtigkeit in der bildenden Kunst.....	178
4.2.1.1. Das Bild des Anwalts.....	180
4.2.1.2. Status Quo.....	182

4.3. Die Regeln des Gerichtssaals: Courtroom Decorum.....	185
4.3.1 Inszenierung vs. Realität.....	188
4.3.2.1. "The Well".....	191
4.3.3. In der Arena der Gerechtigkeit.....	192
4.3.3.1 Die blutigen Handschuhe.....	193
4.4. Filmanalyse I: Im Gerichtsaal.....	195
4.4.1 Bewegungsfreiheit.....	195
4.4.1.1. Beispiele.....	196
4.4.2. Die Mikrofone.....	206
4.4.3 Der alternative Gerichtssaal.....	209
4.5. Filmanalyse II: Der Blick.....	212
4.5.1. Blicke im Gerichtsaal.....	212
4.5.1.1. Die imaginäre Ordnung.....	213
4.5.2 Beispiele I.....	213
4.5.2.1 Beispiele II.....	217
4.5.3. Der Blick zum Publikum.....	220
4.5.4 Blicke in <i>Philadelphia</i>	223
4.5.4.1 FGG.....	223
4.5.4.2. The Troubles with the Gaze.....	224
4.5.4.3 Der Blick des Vaters.....	227
4.5.4.4 Die Auslöschung von Andy.....	228
4.6. Dramaturgie.....	230
4.6.1. Die Flucht in die Realität.....	230
4.6.1.1. Das Hollywood-Drehbuch.....	232
4.6.1.2. Die Traumdramaturgie und das Hollywood-Drehbuch.....	233
4.6.2. <i>Ghosts of Mississippi</i> : Dramaturgische Analyse.....	235
4.6.2.1 Der erste Akt: Set Up.....	235
4.6.2.2 Der zweite Akt: Complicating Action.....	239
4.6.2.3 Der zweite Akt: Development.....	240
4.6.2.4 Der dritte Akt.....	241
4.6.2.5. Kein Sex.....	243
4.6.2.6. Traumdramaturgie in <i>GOM</i>	244
5. Endbetrachtungen.....	248
5.1. Alles ändert sich, alles bleibt gleich.....	248
5.1.1. Individualismus und FGG.....	249
5.2. Das gute Erwachen.....	250
5.3. Exkurs: "Virtual Texture" heute, am Beispiel von <i>The Hunger Games</i>	254
5.4. Der Ruf des Herrens signifikanten.....	256
5.5. Der Traum geht weiter.....	260
QUELLENVERZEICHNIS.....	262
BIBLIOGRAPHIE.....	262
YOUTUBE.....	273
FILMOGRAPHIE.....	274
BILDQUELLENNACHWEIS.....	282
AUDIOGRAPHIE.....	285
Zusammenfassung.....	286
Abstract.....	288
Curriculum Vitae.....	290

Vorwort

Den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit bilden einerseits mein jahrelanges Interesse an Hollywood-Filmen und andererseits der Vorschlag meines Betreuers, Prof. Dr. Rainer Köppl, mich mit dem Thema Gerechtigkeit auseinanderzusetzen. Daraus entwickelte sich allmählich die Idee, diese zwei Bereiche zu verbinden und so kamen wir gemeinsam zum US-amerikanischen Gerichtsfilm und dem Thema "Inszenierung von Gerechtigkeit".

Die meisten Filme die in dieser Arbeit vorkommen habe ich schon in den 1990ern, der Zeit ihres Entstehens, gesehen und verbinde sie auch in gewisser Weise mit dieser Zeit – zusammen mit anderen (einigen guten und ziemlich vielen schlechten) Ereignissen, wie etwa dem Bürgerkrieg in Ex-Jugoslawien, meiner Auswanderung aus Serbien und dem Versuch mit dieser Zeit überhaupt umzugehen und die Vergangenheit mithilfe von Filmen zu überwinden. Hollywood und das Autorenkino aus aller Welt gab mir seit jeher den primären Zugang zur Kultur (Musik, Literatur, Kunst) überhaupt und beides hat deswegen einen besonderen Stellenwert in meinem Leben.

In der Zeit vor dem Internet und den (illegalen) Downloads von Filmen, konnte man Filme in Videotheken, die es schon längst nicht mehr gibt, auf DVD und damals noch auf VHS ausborgen oder im Kabelfernsehen anschauen (mit Synchronisation, als einer oft befremdlichen aber für die eigene Sprachentwicklung hilfreichen Zugabe). So habe ich viele Filme die in dieser Arbeit vorkommen, etwa *Presumed Innocent* (Deutsch: *Aus Mangel an Beweisen*), *JFK*, *A Few Good Men* (*Eine Frage der Ehre*) oder *Philadelphia*, mehrmals im deutschen Kabelfernsehen gesehen. In Serbien dagegen, in den späten 1990ern und immer noch unter dem Milošević-Regime, konnte ich in der Ferienzeit ungestraft auf einer sehr schlechten VHS-Kopie *The Devil's Advocate* (*Im Auftrag des Teufels*) zum ersten Mal anschauen. Ich will hier jedoch nicht einer perversen Nostalgie frönen – das sind nur meine erste Assoziationen zum Thema Gerichtsfilm, die glaube ich jede/r, auf die eine oder andere Art und Weise, hat, obwohl dieses Genre, im Vergleich zu anderen Filmgenres, einem eher nicht in den Sinn kommt, wenn man vom Hollywood-Kino im Allgemeinen spricht.

In Zusammenarbeit mit Prof. Köppl konnte ich schließlich das eigentliche Thema der vorliegenden Arbeit weiterentwickeln und vertiefen: die Verbindung vom großen, kommerziellen Kino Hollywoods mit Politik bzw. Ideologie. Und um es klar und deutlich zu sagen: diese Ideologie, um die es sich handelt, ist die des globalen und in den letzten Jahrzehnten extrem ausgearteten neoliberalen Kapitalismus, der sich immer noch, wenn oft auch nicht ganz offen, auf bestimmte "Werte" wie etwa die Familie stützt, die im Kino immer

wieder zum Ausdruck gebracht werden und mit der Ästhetik und Dramaturgie des Hollywood-Films, auch in seiner liberal-demokratischen Ausprägung, eng verknüpft wird. Letztendlich haben Gerichtsfilme, sowie das Thema Gerechtigkeit und Gerichtsprozesse bereits etwas inhärent theatralisches, dramatisches, sie rufen sofort bestimmte Bilder hervor – man muss etwa an die blinde Justitia denken, an Richter_innen in ihren langen, schwarzen Roben, an riesige Säulen vor den Gerichtsgebäuden oder an gestresste Anwält_Innen mit ihren Aktentaschen und teuren Anzügen. Die Bilder, welche diese Begriffe hervorrufen sind stark von der Hollywood-Industrie und ihrer Politik geprägt und unter diesem Eindruck habe ich meine Untersuchungen auch begonnen. Der Weg führte mich über die Themen Gerechtigkeit und Recht, Filmästhetik und Dramaturgie bis hin zu den zentralen Fragen der Arbeit: wie funktioniert Ideologie im kommerziellen Kino, welche Formen nimmt sie an und ist sie auch heute noch auf diese Art und Weise präsent.

Danksagung

Ich möchte mich vor allem bei Prof. Rainer Köppl für die anregende und fruchtbare Zusammenarbeit bedanken. Außerdem einen herzlichen Dank an meine Freundin Ines Ivanović für die enorme emotionale, praktische und intellektuelle Unterstützung.

Ich danke auch meinen Eltern ebenfalls für ihre Unterstützung, sowie vielen Freund_innen mit denen ich über diese Arbeit diskutieren konnte und die sie gelesen und kritisiert haben, allen voran Monika Mokre und Julia Harnoncourt.

Mein besonderer Dank gilt Dejan Muhamedagić, für seine freundschaftliche Unterstützung, sowie Dan Hassler-Forest für seinen wertvollen Input und Austausch während meines Forschungsaufenthalts in Amsterdam. Mein Dank geht auch an Sinead Wendt für ihre Unterstützung.

Mein besonderer Dank gilt auch dem IFK Wien – ohne ihr Junior Fellowship-Stipendium und dem Aufenthalt am Institut wäre diese Arbeit in dieser Form wohl nie zustande gekommen.

Für Jana, die Zukunft

1. Einleitung: Gerichtsfilm, Hollywood, Ideologie

1.1 Einführung

"Gerechtigkeit ist ein allzu flüchtiges Wort, ein der scharfen Definition unzugänglicher, ein opaker Begriff",¹ schreibt der Philosoph und Mathematiker Rudolf Taschner. Jeder Versuch, Gerechtigkeit zu definieren, sei von vornherein zum Scheitern verurteilt. Taschner geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er behauptet: "Es gibt sie nicht auf Erden: Die Gerechtigkeit."² Die Sehnsucht nach dieser subjektiven und unscharfen Vorstellung, die oft nur ein Gefühl ist, existiert jedoch umso mehr und kann, wiederum laut Taschner, anscheinend nur im Kino befriedigt werden. Der Titel seines Buches lautet deshalb provokant: "Gerechtigkeit siegt, aber nur im Film". Wer so über Film spricht, meint in der Regel Hollywood³ und das ungeschriebene, aber dennoch deduzierbare Gesetz, dass im Mainstream-Kino "das Gute", *in welcher Form auch immer*, siegen und der Glaube der Zuschauer an das System, in dem sie leben, sowohl das wirtschaftlich-politische als auch das damit zusammenspielende Justizsystem, bestätigt werden muss. Wie diese Sehnsucht nach Gerechtigkeit von Ideologie durchdrungen ist, was deren Darstellung bestimmt, und wie sich das auf die Inszenierung im Film konkret auswirkt, werden einige der Schlüsselfragen meiner Auseinandersetzung mit dem Thema "Inszenierung von Gerechtigkeit" sein.

Ich konzentriere mich dabei auf die Gerichtsfilme der 1990er Jahre⁴, dem sogenannten "dritten Goldenen Zeitalter"⁵ des Gerichtsfilms, in dem Kassenschlager wie *JFK*⁶, *Philadelphia*⁷ oder *The Devil's Advocate*⁸ entstanden und dieses Genre eine große Popularität erlebte. Dazu trugen die literarischen Bestseller von Autoren wie John Grisham und Scott Turow bei, sowie die Mitwirkung von einigen der größten Filmstars der 1990er wie Tom Cruise, Julia Roberts oder Tom Hanks.

Dies blieb seitens der Film- und vor allem der Rechtswissenschaften natürlich nicht völlig unbemerkt. Doch obwohl einiges an Literatur aus beiden Perspektiven über den Gerichtsfilm existiert, sind das Genre an sich, die Hyperproduktion in den 1990er Jahren und der Bezug zu

¹ Taschner, Rudolf, *Gerechtigkeit siegt – aber nur im Film*, Salzburg: Ecowin Verlag, 2011, S. 10.

² Taschner, *Gerechtigkeit siegt – aber nur im Film*, S. 10.

³ Taschner beschäftigt sich in seinem Buch eigentlich nicht mit Filmen. Er erwähnt lediglich *12 Angry Men*, vgl. Taschner, *Gerechtigkeit siegt – aber nur im Film*, S. 79.

⁴ Teilweise unter Berücksichtigung der Produktionsjahren 1989 und 2000.

⁵ Nevins, Francis M., "When Celluloid Lawyers Started to Speak: Exploring Juriscinema's First Golden Age", Freeman, Michael D.A. (Hg.), *Law and Popular Culture: Current Legal Issues 2004*, Vol. 7, Oxford: Oxford University Press, 2005, S. 109.

⁶ *JFK*, Regie: Oliver Stone, US 1991.

⁷ *Philadelphia*, Regie: Jonathan Demme, US 1993.

⁸ *The Devil's Advocate*, Regie: Taylor Hackford, US 1997.

den wichtigen historisch-politischen Ereignissen dieses Jahrzehnts aus filmanalytischer Sicht bisher nur unzureichend untersucht worden (vgl. 2.1.1.).

Die Existenz von Gerichtsfilmen als Ausdruck medialer und öffentlicher Thematisierung des Prozesses der Rechtsprechung verdanken wir rechtsgeschichtlich einer Entwicklung, die im 17. Jahrhundert begann und im 19. Jahrhundert vollendet wurde: der bis dahin weitgehend geheime Gerichtsprozess wurde der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; im Gegenzug wurde die öffentliche Bestrafung von Verurteilten, die Hinrichtung vor der versammelten schaulustigen Bevölkerung, abgeschafft. Michel Foucault beschreibt in seinem Werk *Überwachen und Strafen* das in Europa vor der Aufklärung vorherrschende Justizsystem folgendermaßen: "Ebenso wie in den meisten europäischen Ländern (mit der bemerkenswerten Ausnahme Englands) blieb in Frankreich das gesamte Strafverfahren, bis zum Urteilsspruch, geheim: undurchsichtig nicht nur für die Öffentlichkeit, sondern auch für den Angeklagten selbst."⁹ Doch das Ereignis, das für die Massen inszeniert wurde und diese traditionell anzog, war das Schauspiel der öffentlichen Hinrichtung. Dieses diente als Abschreckung und lieferte den theatralischen sowie moralisch-politischen Abschluss des Prozesses, bei dem sich ein zum Tode Verurteilter "zu guter Letzt" direkt an das Publikum wenden sollte: "Im Augenblick der Hinrichtung gab man ihm Gelegenheit, das Wort zu ergreifen – nicht um seine Unschuld zu beteuern, sondern um sein Verbrechen und die Gerechtigkeit der Verurteilung zu bestätigen."¹⁰ Theoretisch hatten zum Tode Verurteilte bis zum letzten Atemzug einen ideologisch-affirmativen Auftrag, hatten aber gleichzeitig nichts mehr zu verlieren. Weshalb sie sich in der Praxis mit ihren letzten Worten oft gegen die Autoritäten wandten, wodurch es nicht selten zu Tumulten und Aufruhr der Volksmassen kam, die ohnehin durch Blut und Folter aufgestachelt waren.

Erst als die öffentliche Bestrafung abgeschafft wurde, rückte der Gerichtsprozess ins Zentrum des Interesses. Das Publikum bekam dadurch eine andere Art Show zu sehen, die weniger auf Messers Schneide stand, unblutig und deutlich zivilisierter war, aber dennoch dramatisch genug, jedoch ohne permanent in Gefahr zu sein, in Revolten und Aufruhr umzukippen.

Vor allem das US-amerikanische, nach dem Modell eines Zweikampfs aufgebaute, "adversary system"¹¹ und die Institution der Jury (als kritisch wertendes Publikum) bieten genug Material

⁹ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 47f.

¹⁰ Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen*, S. 85.

¹¹ Adversary-, adversarial-, oder accusatorial procedure (Akkusationsprozess, das Gegenteil vom Inquisitionsverfahren (inquisitorial system)): "Procedure in countries using common law procedures, where the parties to a case have to find the evidence themselves.", Collin, Peter H./Janssen, Sigrid/Kommüller, Anke (Hg_innen), *PONS-Fachwörterbuch Recht: Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch*, Stuttgart: Klett, 1998., S. 5. Adversary sytem wird auch als: "Verhandlungsgrundsatz, Verhandlungsmaxime" übersetzt. Vgl. Dietl, Clara Erika/ Lorenz, Egon, *Wörterbuch für*

zur Spannungserzeugung, wobei der Kampf der gegnerischen Anwälte_innen und ihrer Teams unter Aufsicht des Richters an einen Sportwettbewerb erinnert, auch wenn hier viel mehr auf dem Spiel steht. Aus diesen Gründen eignen sich Gerichtsprozesse nach dem "adversary system" besonders gut für Theater, Film und Fernsehen, da sie strukturimmanente Dramatik bieten, die von politischen und sozialen Themen noch zusätzlich gesteigert wird. In den 1990er Jahren etwa, dem Jahrzehnt in welchem der Kalte Krieg, der jahrzehntelang ein verlässlicher Stofflieferant für Hollywood gewesen war, endete, und der äußere Feind abhandengekommen war, fanden inneramerikanische politisch-soziale Themen, etwa ein neues Bewusstsein für Minderheiten oder – zum ersten Mal – die Sorge um die Umwelt, verstärkt den Einzug in den Gerichtsfilm. Für das Wiederaufleben des Genres spielte auch das Fernsehen eine große Rolle: bereits in den 1980ern wurde vermehrt aus Gerichtssälen mit TV-Kameras live übertragen, was in den 1990ern zu einer Expansion von Reality-TV-Sendungen über kontroverse Prozesse führte. Die öffentliche Hinrichtung eines Verbrechers, so könnte man etwas überspitzt sagen, übernahmen von nun an die Medien, indem sie oft noch vor dem eigentlichen Urteil die Angeklagten vorverurteilten (wie etwa im O.J. Simpson-Prozess, vgl. Kapitel 3.3.2.3., S.115).

Die Gerichtsfilme, die in dieser Arbeit untersucht werden, gehören mit nur wenigen Ausnahmen dem Hollywood-Mainstream an, d.h. es handelt sich um Filme, deren Produktionsbudgets vierzig bis sechzig Millionen Dollar erreichen (vgl. Kapitel 2.3., S. 56) und deren primärer Zweck es ist, als kulturindustrielle Ware Profit zu generieren.¹² Diese marktwirtschaftliche Funktion ist wiederum von größter Bedeutung für die Auswahl der Themen durch die Produzent_innen und den ideologischen Standpunkt der jeweiligen Filme.

1.1.1. Aufbau und Ziele der Arbeit

Den berühmten Satz aus Jean-Luc Godards *Le Petit Soldat*,¹³ wonach das Kino "24 Mal in der Sekunde" Wahrheit sei,¹⁴ kann man im Hinblick auf das Hollywood-Mainstreamkino ruhigen Gewissens als "Das Kino ist *Ideologie* 24 Mal in der Sekunde" paraphrasieren. Denn Ideologie ist aus dem kommerziellen Kino, das stets das größtmögliche Publikum ansprechen

Recht, Wirtschaft und Politik: Mit Kommentaren in deutscher und englischer Sprache, München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 2000. S. 18.

¹² Horkheimer, Max/Adorno, Theodor, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006, S. 147f. Unter Kulturindustrie verstehe ich die Produkte der Hollywood-Filmindustrie als Ware. Am ersten Platz steht der Konsum dieser Ware durch die größtmögliche Anzahl von Konsument_innen. Ideologie ist ein Teil der Kulturindustrie, diese bekennt sich jedoch nicht offen dazu.

¹³ *Le Petit Soldat*, Regie: Jean-Luc Godard, FR 1963, DVD-Video: *3 Films by the Director Jean-Luc Godard*, Warner Bros. Entertainment (UK)/Studio Canal, 2004.

¹⁴ Originalzitat: "La photographie, c'est la vérité, et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde." *Le Petit Soldat*, 00:24:40.

will, nicht wegzudenken. Dies gilt erst recht in den sogenannten "postideologischen" Zeiten, spätestens seit dem Ende des Kalten Krieges, in denen man die Frage der Ideologie erneut im Kino aufwerfen muss, um vor allem kommerzielle Filme unter die Lupe zu nehmen, die vorgeben, nicht ideologisch, jedoch gleichzeitig gesellschaftskritisch zu sein, wie das etwa der Gerichtsfilm oft für sich beansprucht. Gerade Filme, die auf den ersten Blick das unpolitische "gute" oder unideologisch "kritische" Hollywood verkörpern, sind ideologiekritisch zu hinterfragen und die Beziehungen/Wechselwirkungen zwischen ihrer Ästhetik, Dramaturgie und Politik zu untersuchen.

Obwohl die dritte Gerichtsfilmwelle längst abgeflaut ist, kann gerade die Entwicklung, die dieses Genre in den 1990ern durchmachte, dazu dienen, das heutige Hollywood genreübergreifend besser zu verstehen und die Mechanismen des globalen Erfolgs, den diese Industrie noch immer verzeichnen kann, näher zu erforschen.

Wie in den folgenden Kapiteln erläutert wird, schaffen es die Themen, die behandelt werden, ungeachtet dessen, wie problematisch oder kontrovers sie erscheinen mögen, selten oder nur anscheinend, etwas Neues in den Mainstream "einzuschmuggeln".¹⁵ Vielmehr tragen sie dazu bei, den Status Quo der kapitalistischen Gesellschaft, getragen von traditionellen, wenn auch nach Bedarf modifizierten Werten, zu festigen. Da kommerzielle Filme das investierte Geld wieder einspielen müssen, müssen sie markttauglich und damit prinzipiell marktkonform sein. Anstatt konservative Werte offen präsentieren/propagieren zu können, muss sich der Mainstream der Filmindustrie dem Mainstream der Gesellschaft anpassen und produziert Filme, die sich kritisch oder progressiv geben. Schaut man genauer hin, erkennt man die Präsenz der konservativen Werte in neuer Verpackung, die diese Werte nicht nur weiter transportiert, sondern sie noch stärker implementieren will, indem sie progressive Elemente wie Toleranz, Umweltbewusstsein oder Antirassismus gleichzeitig thematisiert, ideologisch integriert und damit aushöhlt. Denn um Mainstream-Filme überhaupt gewinnbringend produzieren zu können, sind auf der visuellen und inhaltlichen Ebene nach wie vor drei traditionelle, wertkonservative und reaktionäre Elemente notwendig: Familie, Religion und Gewalt. Diese werden auf mehreren Ebenen transportiert und ein filmanalytischer Zugang ist notwendig, um ein Bild davon zu bekommen wie der Mechanismus der Entideologisierung und Re-ideologisierung im Hollywoodfilm funktioniert. Es ist das Ziel meiner Arbeit, ein differenziertes Bild davon zu geben, wie diese repressive Re-ideologisierung im Hollywoodfilm funktioniert. Dazu sind film- und psychoanalytische Perspektiven auf das

¹⁵ Vgl. dazu: Adorno, Theodor W., "Prolog zum Fernsehen", *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015, S. 507.

Material notwendig; der Gerichtsfilm ist aus naheliegenden Gründen das geeignetste Forschungsobjekt.

Nach dem einführenden Kapitel 1, in dem die Grundidee der Arbeit und deren methodologischer Zugang erklärt wird, geht es in Kapitel 2 um die Genredefinition und den zeitgeschichtlichen Kontext, sowie um die rasante kommerzielle Entwicklung des Phänomens Gerichtsfilm der 1990er Jahre; in Kapitel 3 werden die Hauptthemen Kalter Krieg, Rassismus, Hollywood "liberals" (die liberalen Demokraten, die häufig auch als "Linke" bezeichnet werden),¹⁶ Religion und Militär, sowie der Begriff Gerechtigkeit erörtert. In Kapitel 4 wird anhand konkreter Filmbeispiele die Verbindung von Politik (Ideologie), Ästhetik und Dramaturgie analysiert. Kapitel 5 fasst die Grundidee und Ergebnisse der Arbeit zusammen.

1.1.2. Der theoretische Rahmen

Um die Wechselwirkungen zwischen Ideologie und Film, die Rolle der Realität in der Konstruktion der Hollywood-Illusion und dem Gerichtsfilm zu untersuchen, verwende ich hier vor allem die ideologiekritisch-medienanalytischen Arbeiten von Slavoj Žižek und seine Lesart der Lacanschen Psychoanalyse, besonders was das Konzept des großen Anderen ("the big Other"¹⁷), die Relation "Fantasie-Traum-Realität", und Jacques Lacans zentrale Idee der drei "wesentlichen Register der menschlichen Realität"¹⁸ – des Realen, des Symbolischen und des Imaginären – betrifft, die in Kapitel 1.1.2.1 näher erklärt werden. Außerdem stütze ich mich auch auf die Arbeit Alain Badiou und dessen Konzept einer "Passion für das Reale" ("passion for the real"),¹⁹ die auch Žižek in seiner Arbeit oft zitiert. Ebenfalls von Bedeutung ist Sigmund Freuds Theorie der Verneinung als eine Art "diskursive Bejahung", die in Hollywoodfilmen allgemein und im Gerichtsfilm im Besonderen eine wichtige Rolle spielt, wenn gesellschaftliche Themen, die traditionell verdrängt werden, in einem Rahmen vorgestellt werden, der es erlaubt dieses Thema, etwa Rassismus, oberflächlich zu verneinen (Kapitel 1.1.2.5.), ohne dem Problem auf den Grund zu gehen. Wie Freud schreibt, resultiert

¹⁶ "Liberal im amerikanischen Wortsinn bezeichnet heute im wesentlichen die politische Grundeinstellung desjenigen, der (a) die Existenz eines sozialen Problems eher anerkennt als ein konservativer Mitbürger; der (b) eher als dieser bereit ist, die Regierungsgewalt zur Lösung des Problems einzusetzen; der (c) gegenüber der Regierungsgewalt, die demzufolge mit kollektiven Ansprüchen sein Leben zu regulieren beginnt, den Freiheitsraum des einzelnen zu verteidigen sucht, und der (d) im Unterschied zu seinem radikalen, etwa sozialistischen Mitbürger, an die Leistungsfähigkeit, Verbesserungs- und Anpassungsfähigkeit des bestehenden politischen Systems glaubt." Adams, Willi Paul, u.a. (Hg), *Fischer Weltgeschichte Band 30: Die Vereinigten Staaten von Amerika*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, S. 456.

¹⁷ Im Original groß geschrieben.

¹⁸ Lacan, Jacques, *Namen-des-Vaters*, Wien: Turia+Kant, 2005, S. 15.

¹⁹ Vgl.: Badiou, Alain, *Das Jahrhundert*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2006.

daraus zwar eine Art intellektueller Annahme des Verdrängten, aber – und das ist der springende ideologische Punkt – "bei Fortbestand des Wesentlichen an der Verdrängung".²⁰

Des Weiteren stütze ich mich auf Jean Baudrillard, der sich ebenfalls mit dem Realen/Imaginären beschäftigt. Vor allem sein Begriff "Simulakrum"²¹ wird von Bedeutung sein. Grundlegend sind Arbeiten von Horkheimer und Adorno, sowie der postmarxistische Diskurs um Realismus und Widerspiegelung²², die unentbehrlich in der Behandlung möglicher Wechselbeziehungen zwischen Film und Realität erscheinen. Von diesen Grundlagen ausgehend sehe ich Hollywood nicht nur als Kulturindustrie, sondern auch – im Gegensatz/als Ergänzung zum populären Begriff Traumfabrik – als "Realitätsfabrik", als Industrie, die anstatt von Träumen eigentlich eine "Neue Realität" (vgl. 4.6.1.2., S. 233) produziert. Dieser theoretische Rahmen leitet die Auseinandersetzung mit dem zentralen Thema der Arbeit, die Inszenierung von Gerechtigkeit.

Es sei hier ausdrücklich betont, dass rechts-, religions- und kulturphilosophische Überlegungen zum Begriff "Gerechtigkeit" im Sinne einer "Theorie der Gerechtigkeit" (vgl. 3.6.) in der vorliegenden Arbeit nur eine marginale Rolle spielen, da das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung eben auf der Inszenierung von Gerechtigkeit liegt, also auf dem, was medial-fiktional im Spielfilm für Gerechtigkeit ausgegeben bzw. "verkauft" wird.

Was die filmanalytischen Aspekte der untersuchten Filme angeht, stütze ich mich überwiegend auf Arbeiten von David Bordwell und Kristin Thompson, sowie Knut Hickethier u.a.

1.1.2.1. Lacans borromäischer Knoten

Slavoj Žižek erklärt in seiner Einführung zu Lacan die drei Register der Realität, das Reale, das Symbolische und das Imaginäre (RSI), anhand eines Schachspiels.²³ Die symbolische Ordnung wäre in diesem Fall durch die Regeln des Spiels konstituiert nach denen man "spielt" oder sogar spielen muss. Das Symbolische in unserer Realität ist etwa der Bereich der Sprache, die sowohl von Regeln beherrscht wird als auch selbst zur Aufstellung von Regeln dient und zudem unser Sprechen beherrscht. Die symbolische Ordnung definiert und

²⁰ Freud, Sigmund: "Die Verneinung", *Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, XI. Band, Heft 3, 1925, Wien, S. 218.

²¹ Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*, Berlin: Merve Verlag, 1978.

²² In der Arbeit geht es nicht darum zu behaupten, dass Hollywoodfilme "die Realität" oder einen Teil davon in ihrer Komplexität widerspiegeln, sondern, dass sie bestimmte gesellschaftliche Diskurse oder Phänomene, darunter etwa den "Zeitgeist", insofern widerspiegeln, als es dem eigenen kommerziellen Interesse entspricht. Das bedeutet gleichzeitig, dass die Filmindustrie nicht (immer) etwa einen Diskurs dem Publikum aufzwingt, sondern eher den "Puls der Zeit" abnimmt und sich am Mainstream der Gesellschaft, der eine Aktualität (einen Gerichtsprozess etwa) mit besonderem Interesse verfolgt, und, was die Themenauswahl für die Filme angeht, orientiert.

²³ Žižek, Slavoj, *How to Read Lacan*, London: Granta Books, 2006, S. 8f.

strukturiert auch jede Gerichtsverhandlung: sie ist nichts Anderes als das Gesetz selbst. Richter_innen und Anwält_innen repräsentieren das Gesetz, dieses spricht "durch sie".

Sie sind in diesem Verfahren nur die "Agenten", oder Subjekte, die eine "soziale Maske" tragen. Žižek zitiert in Bezug darauf oft die berühmte Szene aus dem Marx Brothers Film *Duck Soup*²⁴, in der sich Chico und Harpo Marx als Groucho verkleidet haben. Als Ms. Teasdale (Margaret Dumont) Chicos Verkleidung zu durchschauen beginnt, fragt dieser frech: "Who are you going to believe, your eyes or my words?"²⁵ Žižek führt dazu aus:

"This apparently absurd logic renders perfectly the functioning of the symbolic order in which the social mask matters more than the direct reality of the individual who wears it. This functioning involves the structure of what Freud called 'fetishist disavowal': 'I know very well that things are the way I see them, that the person in front of me is a corrupted weakling, but I nonetheless treat him respectfully, since he wears the insignia of a judge, so that when he speaks, it is the law itself that speaks through him.' So, in a way, I do believe his words and not my eyes".²⁶

Im Gerichtsfilm spielt dieser Konflikt zwischen den Worten (dem Gesetz) und dem Sehen eine zentrale Rolle. Anwälte geraten oft in diesen Zwiespalt, zwischen ihrer symbolischen Maske und sich selbst, etwa wenn sie den Verdacht hegen, dass ihr Klient schuldig ist, und sie ihn trotzdem verteidigen müssen. Der private Blick der Anwälte (als Personen ohne die symbolische Maske) sieht mehr, als das Gesetz sehen darf, das blind sein soll, und das im Gerichtsfilm oft so dargestellt wird. Das Gesetz ist aus Lacanscher Sicht auch der "große Andere", der ebenfalls zur Ebene des Symbolischen gehört, sowie etwa auch Gott, Sprache oder Religion. Zusammenfassend kann all das, was Teil der symbolischen Ordnung ist, was gleichzeitig existiert und nicht existiert ("the big Other doesn't exist"²⁷), als der große Andere bezeichnet werden. "In spite of all its grounding power, the big Other is fragile, insubstantial, properly *virtual*, in the sense that its status is that of subjective presupposition. It exists only in so far subjects *act as if it exists*."²⁸ So wissen wir wie man sich etwa beim Begräbnis oder bei einer Hochzeit verhält, auch wenn das nirgendwo aufgeschrieben wurde.²⁹ Welche Rolle der große Andere im Gerichtsfilm spielt wird in Kapitel 4 näher untersucht.

Die drei Register der Realität sind außerdem untrennbar und wie Ringe in einem borromäischen Knoten so miteinander verbunden, dass sie einander zusammenhalten und das

²⁴ *Duck Soup*, Regie: Leo McCarey, US 1933.

²⁵ Das Zitat, das Žižek verwendet weicht vom Original ab, siehe *Duck Soup*, Regie: Leo McCarey, US 1933, DVD-Video, Universal Pictures Germany, 2004, 00:44.18.

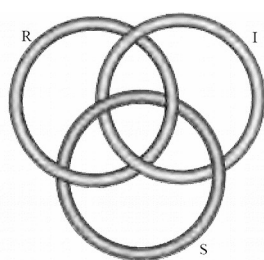
²⁶ Žižek, *How to Read Lacan*, S. 33.

²⁷ Žižek, Slavoj, "The Big Other Doesn't Exist", *Journal of European Psychoanalysis*, Spring-Fall 1997, <http://www.lacan.com/zizekoother.html>, Zugriff: 02.03.2016.

²⁸ Žižek, *How to Read Lacan*, S.10.

²⁹ Für Verhaltensregeln im Gericht, siehe Kapitel 4.3., S.185.

jeweils alle drei auseinander fallen auch wenn man nur einen der Ringe aufmacht oder aufbricht (Grafik 1). Im vorhergehenden Beispiel ist ersichtlich, wie sich die Imaginäre und die Symbolische Ebenen überschneiden, ineinander übergehen: das Gesetz spricht durch den Richter; es ist also der große Andere, der durch die Person spricht, und ich *an*-erkenne die Person aber als Richter auch weil ich sie als Richter visuell *er*-kenne, etwa durch seine/ihre Kleidung, also auf der Ebene des Imaginären.



Grafik 1: Der borromäische Knoten

Die Imaginäre Ebene, um auf das Schach-Beispiel zurück zu kommen, ist die visuelle Ebene, auf der die verschiedenen Schachfiguren unterschiedlich geformt sind, mit dem Zweck, dass man so ihre symbolische Funktion, das Gesetz das sie beherrscht und steuert, erkennt. Das Imaginäre, oder das "visuelle Feld", ist daher "immer schon durch die symbolische Ordnung strukturiert."³⁰ Der Springer (oder Pferd, Ross) etwa hat eine bestimmte Funktion im Spiel und gehorcht einer Regel, die besagt wie diese Figur sich zu bewegen hat.

Dabei können die einzelnen Figuren/Funktionen von Set zu Set unterschiedliche Gestalt annehmen – ein Turm kann wie ein verkleinerter Turm aussehen, aber auch jede beliebige andere Form annehmen und nur per definitionem zum Turm werden. Entscheidend ist, dass wir innerhalb eines Sets jede Figur bzw. Gruppe auf der visuellen/imaginären Ebene von den anderen Figuren klar unterscheiden können: ein Läufer darf dem Turm nicht zum Verwechseln ähnlich sehen.³¹

Wenn wir die Regeln kennen, wissen wir, wie jede Figur prinzipiell gespielt wird. Für Lacan ist das Imaginäre nicht nur "der Bereich des Bildes und der Vorstellung", sondern damit auch der "Täuschung und Enttäuschung. Die grundlegenden Illusionen des Imaginären sind die Ganzheit, die Synthese, die Autonomie, die Dualität und vor allem die Ähnlichkeit."³²

Zur Ebene des Realen gehört letztendlich, vereinfacht gesagt das, was sich nicht in die symbolische Ordnung einordnen lässt, was der "Symbolisierung gänzlich widersteht."³³ Am

³⁰ Evans, Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia+Kant, 2002, S.147.

³¹ So kann man z.b. Schachspiele kaufen wo alle Figuren als *Star Wars*-Charaktere aussehen.

³² Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 146.

³³ Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 251.

Beispiel des Schachspiels wäre das: "the entire set of contingent circumstances that affect the course of the game: the intelligence of the players, the unpredictable intrusions that may disconnect one player or directly cut the game short".³⁴ An einem anderen Beispiel, Lacans Lesart von Freuds Interpretation des Traums, "Vater, siehst du denn nicht dass ich verbrenne?", erklärt Žižek Lacans Auslegung des Realen genauer. Freud bezeichnet den Traum als vorbildlich und beschreibt ihn wie folgt:

"Ein Vater hat tage- und nächtelang am Krankenbett seines Kindes gewacht. Nachdem das Kind gestorben, begibt er sich in einem Nebenzimmer zur Ruhe, lässt aber die Tür geöffnet, um aus seinem Schlafraum in jenen zu blicken, worin die Leiche des Kindes aufgebahrt liegt, von großen Kerzen umstellt. Ein alter Mann ist zur Wache bestellt worden und sitzt neben der Leiche, Gebete murmelnd. Nach einigen Stunden Schlafs träumt der Vater, *dass das Kind an seinem Bette steht, ihn am Arme fasst und ihm vorwurfsvoll zuraunt: Vater, siehst du denn nicht, dass ich verbrenne?* Er erwacht, merkt einen hellen Lichtschein, der aus dem Leichenzimmer kommt, eilt hin, findet den greisen Wächter eingeschlummert, die Hüllen und einen Arm der teuren Leiche verbrannt durch die Kerze, die brennend auf sie gefallen war."³⁵

Freuds Deutung bezieht sich auf die äußeren Einwirkungen, etwa den Geruch des Rauchs, die den Schlaf gestört hatten (oder "der helle Lichtschein" des Feuers), in Verbindung mit Vaters Sorge, dass der alte Wächter des Sarges einschlafen wird. "Wir werden dann aufmerksam, dass auch dieser Traum einer Wunscherfüllung nicht entbehrt. (...) Dieser Wunscherfüllung zuliebe hat der Vater nun seinen Schlaf einen Moment verlängert."³⁶ So konnte, laut Freud, der Vater länger mit seinem Kind verweilen. Lacans Interpretation führt hingegen in eine völlig andere Richtung: es ist das, was dem Vater im Traum begegnet, sein Sohn, mit der Frage, die im Vater Schuldgefühle für seinen Tod hervorgerufen hat. Das Reale in diesem Fall ist daher das Trauma des Gefühls der Verantwortung (des Schuldgefühls) für den Tod seines Sohnes, von welcher der Vater aufwachen und in die Realität flüchten will.³⁷

Insgesamt ist das Lacansche Reale schwierig zu fassen, (vgl. etwa *Troubles with the Real*), da mehrere Dimension davon zu existieren scheinen bzw. da es in mehreren Dimensionen existiert, so spricht Žižek auch von: "the Real in its most terryfing dimension, as the primordial Abyss which swallows everything"³⁸, oder: "the Real as the monstrous Thing

³⁴ Žižek, *How to Read Lacan*, S. 9.

³⁵ Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2013, S. 501.

³⁶ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 502.

³⁷ Žižek, Slavoj, *Der Ärger mit dem Realen/Troubles with the Real*, Wien: Sonderzahl, 2008, S. 100.

³⁸ Žižek, *Troubles with the Real*, S. 68.

behind the veil of appearances."³⁹ Er schreibt auch: "It is not an external thing that resists being caught in the symbolic network, but the crack within the symbolic network itself."⁴⁰

In Lacans Werk finden sich immer neue Versuche, das Reale zu begreifen, die sich im Laufe der Jahre entwickelten. So wird das Reale einerseits mit Materie und Körper "in seiner rohen physischen Erscheinung"⁴¹ verknüpft (der *Reale* Vater ist der biologische Vater), andererseits wird der Begriff möglicherweise absichtlich im Unklaren gelassen. Die Idee von der psychischen Begegnung mit dem Realen und der Flucht aus dem Traum in die physische Realität ist ein Konzept, das ich für die dramaturgische Analyse in Kapitel 4 modifiziert anwenden werde.

Die RSI-Ebenen kann man auch anhand des Aufbaus des klassischen Hollywoodfilms erklären, bzw. darauf anwenden: auf der symbolischen Ebene gelten wie im Schach geschriebene und ungeschriebene Regeln, die "in der Regel" befolgt werden müssen damit ein Film im vorherrschenden System funktionieren kann, von der in Drehbuchklassen propagierten drei-Akte-Struktur bis zu den Regeln des Marktes, (z.B. wann bestimmte Filme für welches Zielpublikum produziert werden).

Das Imaginäre wäre das Bild, die Schauspieler, ihre Rollen und alles, was wir im Film sehen, bzw. wie sich der Film uns zeigt – die Täuschung des Bildausschnitts, die Illusion des Realismus, (sowie letztendlich die Enttäuschung am Ende aller Filme bei der Rückkehr in die Realität).

Das Reale des Films können einerseits "contingent circumstances" sein, die während der Dreharbeiten oder im Schneiderraum den Film beeinflussen, oder andererseits der Riss, der sich im Film "zwischen den Bildern" öffnet, oder einfach das "Material" des Films.

Die borromäische Verbindung dieser drei Ebenen spiegelt sich in der filmanalytischen Praxis wider, wo die Regeln des Films auf der visuellen/imaginären und dramaturgisch/symbolisch Ebene untersucht werden, mit einem Rest des Realen, der sich der Analyse entzieht, und in dessen "contingent circumstances" der Analyse stattfindet.

1.1.2.2. Ideologie, Fantasie, Realität

Ähnlich wie das Reale, Symbolische und Imaginäre, sind für Lacan und Žižek auch Ideologie, Fantasie und Realität eng verbunden. Die Ideologie ist in diesem Zusammenhang kein

³⁹ Žižek, *Troubles with the Real*, S. 77.

⁴⁰ Žižek, *Troubles with the Real*, S. 77.

⁴¹ Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 251.

"falsches Bewusstsein"⁴², sondern dient dazu, unsere bereits brüchige und unsichere Realität zu unterstützen/strukturieren:

"(Ideology is) not a dreamlike illusion that we build to escape insupportable reality; in its basic dimension it is a fantasy-construction which serves as a support for our 'reality' itself: an 'illusion' which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel (...)." ⁴³

Auch der französische Philosoph und einflussreicher postmarxistischer Theoretiker Louis Althusser spricht davon, dass die Menschen sich nicht "ihre realen Existenzbedingungen, ihre reale Welt (...) in der Ideologie 'vorstellen', sondern es ist vor allem ihr Verhältnis zu diesen Existenzbedingungen, das dort repräsentiert wird."⁴⁴ Die Ideologie repräsentiert also "das imaginäre Verhältnis dieser Individuen zu den realen Verhältnissen, unter denen sie leben."⁴⁵

Unser alltägliches Leben ist also von Ideologie durchdrungen und unsere Fantasie spielt eine entscheidende Rolle dabei, indem sie das Funktionieren der herrschenden Ideologie ermöglicht: "The function of ideology is not to offer us a point of escape from our reality but to offer us the social reality itself as an escape from some traumatic, real kernel."⁴⁶ Um die eskapistische Funktion der Ideologie zu beschreiben, verwendet Žižek oft das Beispiel des Nationalsozialismus, dem der Antisemitismus auch dazu dient, die eigentlichen Probleme in der Gesellschaft zu verschleiern. Das antisemitische Bild des Juden, das je nach Bedarf variiert, wird eingesetzt, um eigene Defizite zu verdecken. Dieses Bild schließt sozusagen die Risse im eigenen ideologischen Konstrukt: "the ideological figure of a Jew is a way to stitch up the inconsistency of our own ideological system",⁴⁷ die Angst von den Fremden wird zum Kit, der die eigene Gesellschaft zusammenhält. Diese Funktionen können in der heutigen Gesellschaft je nach Bedarf etwa auf Minderheiten, wie z.B. Migrant_innen, übertragen werden, die als Feindbild der westlichen Gesellschaft und Ursache für steigende Kriminalität oder die Probleme am Arbeitsmarkt von den rechtsgerichteten politischen Parteien dargestellt werden.

Die Erkenntnis, dass wir, wie Žižek es plastisch beschreibt "knee deep in Ideology" stecken,⁴⁸ korrespondiert mit der Art und Weise, wie Filme auf ideologischer Ebene funktionieren: sie

⁴² "Die Ideologie ist ein Prozess, der zwar mit Bewusstsein vom sogenannten Denker vollzogen wird, aber mit einem falschen Bewusstsein", Lotter, Konrad/Meiners, Reinhard/Treptow, Elmar, *Das Marx-Engels-Lexikon: Begriffe von Abstraktion bis Zirkulation*, Köln: PappyRossa Verlag, 2006, S. 162.

⁴³ Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London/New York: Verso, 2008, S. 45.

⁴⁴ Althusser, Louis, *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, Hamburg: VSA Verlag, 2010, S. 77.

⁴⁵ Althusser, *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, S. 78.

⁴⁶ Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 45.

⁴⁷ Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 49.

⁴⁸ Vgl. Žižek, Slavoj, *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 2008, S.4.

brauchen (im Sinne von "benötigen" und "gebrauchen") dieselben Konstrukte, die auch in unserem Leben eine Rolle spielen, vor allem die Herrensifikanten ("master signifiers")⁴⁹ der Ideologie des Kapitalismus (z.B. Familie, Religion, Gewalt), um ein für das Massenpublikum und den Massenmarkt akzeptables Produkt zu erzeugen.

Je mehr "the passion for the real" im Film präsent ist, desto mehr läuft ein Film Gefahr (oft auch unwissend) sich erst recht in die Ideologie zu verstricken, auch wenn er versucht, kritisch gegenüber bestimmten Themen zu sein. So wird der Versuch der Darstellung von sozialer Realität zur Flucht von eigentlichen, oft unausgesprochenen Problemen, in die Neue Realität, die ideologisch noch stärker aufgeladen ist. Daher ist es laut Lacan wie er in obiger "Vater, siehst du denn nicht dass ich verbrenne" Traumanalyse andeutet, notwendig *wirklich* aufzuwachen, "not only from sleep, but from the spell of fantasy which controls us even more when we are awake."⁵⁰ In diesem Sinn ist es für meine Untersuchung von größter Bedeutung nach ideologischen Mustern in gerade jenen Filmen zu suchen, die sich durch ihre "progressiven" Themen vom reaktionären Hollywood unterscheiden wollen, die jedoch ständig in derselben Ideologie der Kulturindustrie verhaftet bleiben.

Žižek spricht in diesem Zusammenhang vom Paradox der "passion for the real": "It culminates in its apparent opposite, in a theatrical spectacle – from the Stalinist show trials to spectacular terrorist acts".⁵¹ Das trifft auch auf die Mehrheit der hier untersuchten Gerichtsfilme zu: je mehr die Bemühungen da sind, sich der Wirklichkeit in ihrer Essenz zu nähern, desto weiter entfernen sie sich von der Realität, bzw. erschaffen eine neue Realität, ein Simulakrum, als Realitätersatz: Die "Neue Realität" im Film wird dadurch zum Effekt des Realen.⁵² Es sind nicht nur, wie Žižek anführt, Reality-TV, home movie-Amateurpornografie oder digitale Virtual Reality-Spezialeffekte, worin sich die Leidenschaft für das Reale manifestiert.⁵³ Auch Gerichtsfilme, die sich bestimmten Themen mit dieser besonderen Leidenschaft nähern, wie etwa dem Thema Homosexualität und AIDS in *Philadelphia*, kreieren diesen Effekt in ihrem Versuch, sich der Realität wirklich so realistisch wie möglich zu nähern. Wodurch letztendlich nur ein leerer Effekt übrig bleibt, der eigentlich nichts mehr mit der Realität als solcher zu tun hat.

⁴⁹ Für Žižek ist ein Herrensifikant (master signifier) ein "signifier without the signified", da sich seine Bedeutung stets ändern kann, ein Signifikant, dass grundsätzlich leer ist, wie etwa "Demokratie", die in verschiedenen gesellschaftlichen Systemen etwas anderes bedeuten kann. Es ist der Ruf (Anruf) des Herrensifikanten, der das Individuum zum Subjekt macht. Vgl. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 112.

⁵⁰ Žižek, *Troubles With the Real*, S. 102.

⁵¹ Žižek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real*, London/New York: Verso, 2002, S. 9.

⁵² Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, S. 10.

⁵³ Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, S. 12.

1.1.2.3. Die Realitätsfabrik

Der Begriff "Realitätsfabrik" baut auf der oben bereits erklärten Beziehung Realität-Film auf und ist die Konsequenz dieser Beziehung. Anstatt Träume oder Fantasien im herkömmlichen Sinne zu produzieren (etwas, dass so weit von der Realität entfernt ist, dass es zwar etwas über die Realität aussagen kann, aber immer von der Realität unterscheidbar bleibt) ist die Hollywood-Industrie eher darauf bedacht, neue Realitäten zu kreieren. Auch Bordwell erkennt in gewisser Weise die "Leidenschaft für das Reale", die im Film auf formaler Ebene als "intensified continuity" vorkommt, ein Verfahren dass Bordwell von der "classical continuity" absetzt.⁵⁴ Continuity bedeutet als Zielvorstellung bzw. Verfahren, dass man Aktionen und Schauplätze die technisch fragmentiert, etwa in unterschiedlichen Einstellungen, Bildausschnitten, Kamerapositionen usw. aufgenommen wurden, so komponiert und montiert werden, dass das Ergebnis die Illusion eines kontinuierlichen Zeit-Raum Gefüges schafft. So wird z.B. aus einem Schuss-Gegenschuss Dialog ein kontinuierliches realistisches Gespräch montiert. Achsensprünge würden diese Realitätsillusion stören. In einer intensified continuity werden die klassischen verfahren intensiviert, Einstellungsgrößen werden verwendet um einen noch intensiveren Realitätseffekt beim Publikum zu erzielen – trotz der zur Schau gestellten artifiziellen Machart. Zur technischen Intensivierung kommt eine Verdichtung auf der dramaturgischen Ebene (auf der Ebene der Bedeutungen und der Dramaturgie): "Each scene has several purposes; lines of dialogue point forward in unexpected ways; visual and aural motifs, often discernible only after several viewings, quietly knit together."⁵⁵

Doch auch wenn die "Traumfabrik" zur "Realitätsfabrik" wird, bleibt der Traum, bzw. die Beziehung Traum-Realität als dramaturgisches Mittel erhalten. Von Bedeutung für die Filmanalyse ist die bereits bei Lacans Freud-Lektüre oben erwähnte Umkehrung der Idee des "sich in den Traum Flüchtens". Betrachtet man Filme wie *The Wizard of Oz*⁵⁶ oder *Lost*

⁵⁴ Als "classical continuity" bezeichnet Bordwell die standardisierte Art und Weise in Hollywood eine Geschichte zu erzählen: die Zuschauer_innen verstehen zu jedem Zeitpunkt wie sich die Geschichte entwickelt, sie haben eine klare Orientierung in Zeit und Raum (u.a. durch die regelmäßige Verwendung von Totalen und Nahaufnahmen), und die 180°-Regel bleibt stets erhalten, d.h. es wird eine imaginäre Augenlinie zwischen den miteinander agierenden Schauspieler_innen gezogen und die Kamera bleibt stets auf einer Seite dieser Linie und sorgt damit dafür, dass wir stets wissen auf welcher Seite sich die Schauspieler_innen befinden. Die "intensified continuity" kommt laut Bordwell in Hollywood seit den 1960er Jahren vor. Die Filme geben mehr Acht auf Details, woraus resultiert, dass etwa mehr Nahaufnahmen verwendet werden. Die Kamera ist neugieriger und will das meiste aus einer Szene herausholen, was wiederum in schnelleren Schnitten resultiert. Auch die Wahl von Kameraobjektiven und ihre Variation innerhalb des Films, sowie die oft extrem bewegliche Kamera, zeichnen Hollywood wie wir es heute kennen aus. Vgl., Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 119 ff.

⁵⁵ Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: University of California Press, 2006, S. 61.

⁵⁶ *The Wizard of Oz*, Regie: Victor Fleming (u.a.), US 1939, DVD-Video, *Der Zauberer von Oz*, 70th Anniversary Edition, Warner Home Video Germany, 2009.

*Highway*⁵⁷ durch die Lacansche Linse, scheinen diese Filme seine Auslegung der Funktion des "Vater, siehst du denn nicht das ich verbrenne"-Traumes in gewisser Weise zu bestätigen: Dorothy lebt in einer farblosen Welt und wird von einem Tornado ins Land Oz gebracht – ein bunter Traum. Dorothy will jedoch flüchten; ihre Rückkehr nach Hause, in die Sicherheit, ist nach Lacan eine Flucht in die Realität. Dabei ist wichtig, dass der Traum auf formaler Ebene "realistischer" dargestellt wird, (in Farbe) als die Realität, die stilisiert in Sepia gezeigt wird. *Oz* und *Lost Highway* beginnen beide mit der klassischen Flucht in einen Traum oder traumähnlichen Zustand, doch was viel wichtiger ist, beide enden mit einer Flucht in die Realität. Während *Lost Highway* tatsächlich näher an Lacans Auslegung bleibt und die Mechanismen der menschlichen Psyche untersucht,⁵⁸ ist *Oz* mit seiner Realität-Traum-"Neue Realität"-Struktur wiederum näher am klassisch-konservativen Hollywood-Drehbuch. Die Aussage von *Oz* wird im Grunde in Dorothy's berühmter provinziell-kleinbürgerlicher Mantra zusammengefasst: "There's no place like home."⁵⁹

1.1.2.4. Family/God/Guns

Die Triade Familie, Religion und Gewalt bildet den kleinsten gemeinsamen Nenner des Wiedererkennens für das größtmögliche Publikum. Diese drei Elemente treten zwar im Film (und in der Gesellschaft) gemeinsam und in Beziehung zu einander auf, doch sie haben jeweils unterschiedliche ideologische Funktionsweisen.

Die Familie, ein fester und wohl wichtigster Bestandteil des Mainstream-Kinos⁶⁰, kann in verschiedenen Konstellationen vorkommen: als die klassische Familie (Eltern-Kind/Kinder), oder durch diverse Variationen innerhalb dieser Konstellation (die Hauptfigur ist eine alleinerziehende Mutter, die wiederum noch gemeinsam mit ihrer Mutter/ihrem Vater wohnt; geschiedene Eheleute, die immer noch in Kontakt zueinander sind, z.B. wegen eines gemeinsamen Kindes, etc.). Familie kann auch in Form einer Ersatz-Familie auftreten: das Militär als "Band of Brothers", eine Art Großfamilie, wo man aufeinander aufpasst, mit Vorgesetzten als Vaterfiguren; oder die Familie der Anwält_innen, die durch ihre Arbeit und den gemeinsamen moralisch-ethischen Kodex verbunden sind.

⁵⁷ *Lost Highway*, Regie: David Lynch, US 1997.

⁵⁸ Vgl: Žižek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: University of Washington Press, 2000.

⁵⁹ *The Wizard of Oz*, 01:34:54.

⁶⁰ "Numerous treatises have been written about the perception of a historical Real in the terms of a family narrative as a fundamental ideological operation: a story about the conflict of larger social forces (classes and so forth) is framed into the coordinates of a family drama. This ideology of course, finds its clearest expression in Hollywood as the ultimate ideological machine (...).", Žižek, Slavoj, *In Defence of Lost Causes*, London: Verso, 2008, S. 52.

Religion kommt entweder direkt als solche vor (die Hauptfigur ist religiös, geht in die Kirche, hört auf Gott), als "göttliches Gesetz" im Gerichtssaal, (z.B. das gesetzlich vorgeschriebene Schwören auf die Bibel), oder als Religionsersatz bzw. Ersatzreligion: alles, woran man glaubt, anstatt einer institutionalisierten Religion zu folgen, wie etwa der Segen des Fortschritts und der Wissenschaft und die positive Dialektik der Geschichte, die heilende Kraft der Natur oder die vermeintliche Fähigkeit des Geldes, alle Probleme zu lösen. Eine Art von Religion, als spielbestimmende Figur des großen Anderen, existiert in fast jedem Film, eine im obigen Sinne atheistische Welt zeigt man uns hingegen nicht.

Die Gewalt tritt ebenfalls entweder manifest sublim oder strukturell auf: als blutiger Kampf zweier Gladiatoren oder in zivilisierter Form, als das Duell von Anwält_innen wie im Gerichtsfilm.

In ihrer unmittelbaren Bedeutung sieht Althusser Familie und Religion als "ideologische Staatsapparate", während die Anwendung von struktureller und manifester obrigkeitlicher Gewalt zu "repressiven Staatsapparaten" gehört, verkörpert etwa durch Polizei oder Armee. Allerdings wenden auch die repressiven Staatsapparate Ideologie an. Einerseits, "um ihren eigenen Zusammenhalt und ihre Reproduktion zu gewährleisten", andererseits als "'Werte', die sie der Außenwelt anbieten."⁶¹

Aus Althussters Perspektive muss man daher das Kino zum ideologischen Staatsapparat rechnen⁶², wobei es wiederum andere ideologische- sowie repressive Staatsapparate inkludiert um dadurch vorgeblich die Realität widerzuspiegeln und gemeinsame ideologisch-repressive Nenner für das größtmögliche Publikum zu finden.

Der Versuch, diese gemeinsamen Nenner zu finden, spielt z.B. eine wichtige Rolle in Filmen, die sich mit Minderheiten beschäftigen. In Gerichtsfilmen über Rassismus etwa dienen Family/God/Guns (FGG), um Zuschauer trotz der Diversität ihres jeweiligen ethnischen Hintergrundes – das Kinopublikum in den USA setzt sich, um die politische Korrekte Terminologie zu verwenden, vorwiegend aus Hispanics, Afroamericans und Caucasians zusammen – darauf einzuschwören, dass sie mit dem amerikanischen Traum dieselbe Ideologie teilen, den Glauben an Familie, Gott und die Anwendung von Gewalt, wenn der Zweck die Mittel heiligt (wie etwa der zum Teil gewaltsame Kampf für die Familie in *A Time to Kill*⁶³).

⁶¹ Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, S. 56.

⁶² Althusser spricht von "kulturellen ideologischen Staatsapparaten (Literatur, schöne Künste, Sport, usw.)", erwähnt jedoch das Kino nicht direkt. Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, S. 55.

⁶³ *A Time To Kill*, Regie: Joel Schumacher, US 1996.

Die FGG-Triade ist etwas, worauf sich der Großteil der US-amerikanischen Gesellschaft einigen kann, oder zumindest auf einen Teil davon, ungeachtet dessen, ob die Menschen weiß oder schwarz, konservativ oder liberal, männlich oder weiblich sind. Dies gilt auch ungeachtet dessen, ob ein Individuum z.B. wirklich religiös ist – wichtig ist nur, dass Religion als Glaube an etwas Höheres in ihrem sozialen Leben eine wichtige Rolle spielt.

Im Gerichtsfilm der 1990er wird die FGG-Triade am häufigsten dafür verwendet, um eine akzeptable Umgebung für unangenehme Themen, die im Mainstream gar nicht oder selten vorkommen, zu schaffen. Themen wie AIDS und Homophobie sollen leichter zu konsumieren sein, wenn sie innerhalb der FGG-Triade erscheinen und wenn der Blick nicht direkt auf sie fällt. Ein Film wie *Philadelphia* etwa wäre nicht machbar gewesen ohne die doppelte Präsenz der Familie (Eltern der Hauptfigur; Familie der Anwälte), des Glaubens (Religion, Gesetz) und der Gewalt (sublimiert im Gerichtsprozess und im Kampf gegen die Krankheit).

Im Gerichtsfilm erscheint die Familie einerseits als Stütze, andererseits als Last und wird oft einer Gefahr ausgesetzt. Manche Anwälte opfern sich für die Familie durch ihre Arbeit, andere, oft sind es dieselben, sind umgekehrt bereit, die Familie für die Arbeit zu opfern: "Der Kapitalismus benötigt die Familie als eine zentrale Instanz der Reproduktion und Sorge von Arbeitskraft und als Balsam für die Seele, die durch die anarchischen sozio-ökonomischen Bedingungen verletzt wird, selbst dann noch, wenn er sie aushöhlt".⁶⁴ Dies ist im Gerichtsfilm mehr als deutlich: die Familie dient einerseits der Zuflucht und bildet den eigentlichen Grund, warum die Hauptfigur für Gerechtigkeit kämpft, andererseits ist die Familie ständig in Gefahr und wird oft als ein Hindernis dargestellt. Außerdem wird das Gefühl vermittelt, dass das alles "immer schon" so gewesen sei, dass FGG-Triade ein selbstverständlicher Teil des Lebens ist, und zwar genau in der Art und Weise wie sie im Film vorkommt, was typisch für Hollywoods Ideologie ist.

1.1.2.5. Die Verneinung und Verschiebung

Neben der FGG-Triade spielt auch die Verneinung eine wichtige Rolle als Rahmen für ein kontroverses Thema im Mainstream-Kino. Das Aufarbeiten eines Themas, das in der Gesellschaft von akuter Bedeutung ist, führt dazu, dass dieses Problem im Endeffekt zwar thematisiert, aber nicht gelöst wird. Freud nimmt als Beispiel einen Patienten, der von seiner Mutter spricht, indem er sagt, dass sein Problem nichts mit seiner Mutter zu tun habe. Hier solle man – nach Freud – analytisch eingreifen und gerade deswegen die "verneinte" Mutter

⁶⁴ Fisher, Mark, *Kapitalistischer Realismus: eine Flugschrift*, Hamburg: VSA Verlag, 2013, S. 43.

als mögliche Ursache für das Problem in Betracht ziehen. Denn, wie Freud weiter schreibt: "Ein verdrängter Vorstellungs- oder Gedankeninhalt kann also zum Bewusstsein durchdringen, unter der Bedingung, dass er sich verneinen lässt. Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten."⁶⁵ Die Differenz zwischen "Aufhebung" (=Thematisierung) und "Annahme" (im Sinne einer bewussten Stellungnahme) wird uns auch weiterhin beschäftigen.

Die Frage, die sich dabei stellt, ist, ob Filme, als Text-Subjekte betrachtet, überhaupt etwas auf der diegetischen Ebene verneinen können? Das klassische Hollywood-Drehbuch ist im Grunde positiv/positivistisch gestaltet; wir sehen was passiert: "Der Anwalt übernimmt den schwierigen Fall" – und gewinnt, wenn auch nicht immer den Prozess selbst, "Die Anwältin kämpft gegen die große Firma" – und siegt, wenn auch nicht auf der ganzen Linie. In dieser Differenz zwischen Aufhebung und Annahme wird auch das Problem/Thema vorgestellt: etwa in *Ghosts of Mississippi (GOM)*,⁶⁶ in dem es um Rassismus in der amerikanischen Gesellschaft und um Gerechtigkeit geht, die spät aber doch kommt. Das Scheitern des Justizsystems wird erst dann gezeigt, wenn es möglich ist, trotz allem das Positive darzustellen. Erst, wenn, wie in *GOM* ein Rassist mehrmals freigesprochen worden ist, um letztendlich doch verurteilt zu werden, wird es möglich, einen Film darüber zu drehen. Angesicht dieser Tatsache muss man die Frage stellen: Wenn die Filme wie *GOM* mit uns stets positiv kommunizieren, wie verneinen sie etwas und tun sie das überhaupt? Lacan sieht Verneinung stets als "einen neurotischen Prozess, der nur nach einem grundlegenden Akt der Bejahung erfolgen kann."⁶⁷ Bejahung bedeutet wiederum "eine primordiale Aufnahme von etwas in das Symbolische."⁶⁸ So muss der Rassismus als Tatsache/Phänomen zuerst in das Symbolische aufgenommen werden damit er – nach Freud – "aufgehoben" (= verneint) werden kann, ohne tatsächlich angenommen zu werden.

Ideologisch bestimmend bleibt einzig die Aussage des Films am Ende: "Der Rassismus in unserer Gesellschaft ist eigentlich *kein* Problem", oder "Der Rassismus *existiert nicht* wirklich".

Wie wir jedoch aus den täglichen Nachrichten erfahren, ist der Rassismus immer noch ein Problem, und der Film mit seiner Mainstream-Darstellung dieses Themas verschlechtert die Situation noch und trägt nicht zur Aufklärung bei, sondern lenkt den Blick auf die "Probleme

⁶⁵ Freud, "Die Verneinung", S. 218.

⁶⁶ *Ghosts of Mississippi*, Regie: Rob Reiner, US 1996, DVD-Video, Warner Brothers, 2000.

⁶⁷ Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 333.

⁶⁸ Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 59.

des weißen Mannes" (= Familienprobleme des Anwalts) – was zu der irreführenden Annahme führen kann, dass die dadurch in den Fokus gerückten "weißen" Probleme die eigentlichen Probleme in der Gesellschaft seien. Auf der symbolischen Ebene also, im Drehbuch, wird Rassismus dargestellt; auf der Imaginären Ebene auch – wir sehen den Rassist, wie er agiert und sich als solcher äußert. Doch das Reale des Films zeigt uns ein anderes Bild: durch die Entwicklungen, die dazu führen, dass der Fall gewonnen und der Rassist/Mörder verurteilt wird, durch die Inszenierung des Happy Ends und durch die Konzentration auf die "weißen Probleme" im Film, verneint das Text-Subjekt "Film" den Rassismus im Freudschen Sinne: "Rassismus ist *nicht* das Problem, die USA sind nicht rassistisch."

Bordwell weist daraufhin, dass auch aktuelle kontroverse Themen mithilfe klassischer narrativer Strukturen erzählt werden: "(...) classical narrative structure and narration dramatize social critiques and present visions of equality, tolerance, and justice." In der klassischen Drei-Akte-Dramaturgie findet sich auch die Differenz zwischen "Aufhebung" und "Annahme", von der aus eine Anknüpfung an Freud naheliegend erscheint. Im ersten Akt werden die Probleme eingeführt und die Welt des Films (Etablieren der Diegese) als Ausgangspunkt definiert. Alles, was im zweiten Akt üblicherweise passiert, scheint auf die Ebene des Traumes verschoben und in der Regel wird jedoch alles, was im zweiten Akt passiert, durch den Dritten wieder annulliert. Die Rückkehr zum Status Quo ist daher die eigentliche Storyline und der Kampf der im traumhaften zweiten Akt stattfindet ist nicht real im Sinne des Realen der Illusion ("real of the illusion"), der Illusion des Films, die tatsächlich etwas über unsere Realität aussagt.

Die Verschiebung der Kämpfe/Probleme auf eine zweite/höhere illusionäre Ebene ist nicht überraschend für offen konservative Filme. Dies gilt jedoch auch für das Kino, das versucht etwas "mehr" aus dem Mainstream herauszuholen und progressiv zu sein. Der dritte Akt dient zur Flucht in die modifizierte Realität des ersten Akts, bevor das Publikum in die unveränderte Realität entlassen wird.

1.2. Hollywood vs. Reality

Das Mainstream-Kino in Hollywood, so wie überall auf der Welt, lebt vom rechtzeitigen Erkennen von aktuellen Themen und führenden gesellschaftlichen Trends, die für das Publikum interessant sind, sei es in der Mode, Politik oder Kunst. Es ist für das Überleben der Filmindustrie von Bedeutung, die Realität durch den Filter der Aktualitäten zu betrachten, sodass auch Themen, die kontrovers sind, wie etwa Homosexualität, im Mainstream-Kino

aufgearbeitet werden, "wenn die Zeit reif ist", oder wie David Bordwell es formuliert: "Hollywood has always updated its stories by building on current interests and emerging social trends."⁶⁹

Obwohl diese Beobachtung Bordwells durchaus zutreffend ist, darf man nicht außer Acht lassen, dass die Gründe für Hollywoods ständige Aktualisierung von Themen im Markt und Profit liegen. Kontroverse oder vorher nie im Mainstream vorkommende Themen werden erst dann für Kulturindustrie interessant, wenn sie in der Gesellschaft schon längst als Diskurs existieren; so werden etwa in letzter Zeit nicht heteronormative Themen mainstreamfähig, z.B. homosexuelle Superhelden im Film und TV sind oft ein Thema in der Internet-Blogosphäre. Bordwell ergänzt zwar seine vorherige Aussage mit der Einsicht, dass "often what seems to be social reflection is simply the film industry's effort to exploit the day's headlines. A genre film may reflect not the audience's hopes and fears but the filmmakers' guess about what will sell",⁷⁰ es geht jedoch zusätzlich darum kontroverse Themen so zu verarbeiten und zu verpacken, dass sie sich verkaufen und gleichzeitig den Status Quo nicht stören, sondern sogar bekräftigen.

Vor allem in Krisenzeiten, wie nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 oder der Finanzkrise von 2008, war es für Hollywood besonders wichtig, am Puls der Zeit zu bleiben und Filme zu produzieren, die dem "Zeitgeist" entsprechend die aktuellen Traumata aufarbeiten, wie in *World Trade Center*⁷¹ nach den Anschlägen von 9/11, oder *Margin Call*⁷² über die Finanzkrise.

Dass Hollywood und Ideologie seit den 1990ern eine neue, oft nicht auf den ersten Blick wahrnehmbare Allianz eingehen, bemerkt Slavoj Žižek indem er Parallelen zwischen dem Hollywood-Blockbuster und der heutigen Gesellschaft in der Wirtschaftskrise in *The Dark Knight Rises*⁷³ (TDKR) zieht: "TDKR shows that Hollywood blockbusters are precise indicators of the ideological predicaments of our societies".⁷⁴ Im letzten Teil der Batman-Trilogie geht es u.a. um die Besetzung der Börse in Gotham City – deutliche Anspielung auf Wall Street – durch Superterroristen, die Žižek als die Darstellung der "ultimativen Wall Street Occupier" sieht, während er den reichen Playboy Bruce Wayne als Idealbild des "guten

⁶⁹ Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It*, S. 50.

⁷⁰ Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010, S. 337.

⁷¹ *World Trade Center*, Regie: Oliver Stone, US 2006.

⁷² *Margin Call*, Regie: J.C. Chandor, US 2011.

⁷³ *The Dark Knight Rises*, R: Christopher Nolan, US 2012.

⁷⁴ Žižek, Slavoj, "The Politics of Batman", *New Statesman*, 23. August 2012, <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-politics-batman>, Zugriff: 24.04.2015.

Kapitalisten" identifiziert.⁷⁵ Hier findet die Atmosphäre der Wirtschaftskrise und ihrer Folgen, einen, wenn auch verzerrten, aber dennoch bemerkbaren Eingang in einen Mainstream-Film, der sich gleichzeitig als realitätsferne Comicverfilmung gibt. Es besteht also die Möglichkeit/Notwendigkeit, Blockbuster zu produzieren und gleichzeitig bestimmte Ansichten über aktuelle gesellschaftliche Probleme einfließen zu lassen, und das traditionell von konservativen Werten getragene Batman-Franchise mit quasi-liberalen Werten auszustatten, indem gezeigt wird, dass nur ein reicher Industrieller mit goldenem Herzen, wie Bruce Wayne, oder eben ein "liberal communist",⁷⁶ wie etwa Bill Gates, Gotham City (=die Welt) retten kann. Andere aktuelle Beispiele wären die *The Hunger Games*⁷⁷-Tetralogie, oder die *Divergent*⁷⁸-Trilogie, wo Themen wie Freiheit und Unterdrückung, Individuum und imaginär-dystopische Gesellschaft als Fantasy-Action-Kino mit ideologischen Botschaften verpackt und die Filme als "gesellschaftskritisch" vermarktet werden. Durch das Zusammenspiel von Affirmation, Kritik und ökonomischem Erfolg schaffte es das US-Amerikanische Kino, auch im 21. Jahrhundert auf dem globalen Markt dominant und gleichzeitig ein Gegenstand häufiger wissenschaftlicher Untersuchungen zu sein, die vom Independent bis zum Mainstream-Kino reichen. In diesem Sinne gilt die Feststellung von Elsaesser/Buckland, dass das 20. Jahrhundert ein "American century" war, und dass sich das auch auf den Film auswirkte, bzw. im Film ausdrückte, auch noch am Anfang des 21. Jahrhunderts.⁷⁹ Da sich der Hollywood-Mainstream an das größtmögliche Publikum richtet – Gewinne, die oft in die Milliardenhöhe gehen, werden vorausgesetzt – ist die Untersuchung von Politik und Ideologie des Mainstream Kinos notwendig, um die Thesen vom Ende der Geschichte, dem Ende der Ideologie, oder des Rassismus⁸⁰ zu hinterfragen.

⁷⁵ Žižek, "The Politics of Batman".

⁷⁶ "Liberal communists are big executives reforming the spirit of contest, or, to put it the other way round, countercultural geeks who took over big corporations. Their dogma is a new, postmodernized, version of Adam Smith's invisible hand: Market and social responsibility are not opposites, they can be employed together for mutual benefit (...). While they fight subjective violence, liberal communists are the very agents of the structural violence that creates the conditions for such explosions of subjective violence. Precisely because liberal communists want to resolve all these secondary malfunctions of the global capital system – to render it 'frictionless' for their machinations – they are the direct embodiment of what is wrong with the system as such." Žižek, Slavoj, "The Liberal Communists of Porto Davos", *In These Times*, 11.04.2006, <http://inthesetimes.com/article/2574>, Zugriff: 25.08.2015. Siehe auch: Žižek, Slavoj, *Violence: Six Sideway Reflections*, London: Profile Books, 2008.

⁷⁷ *The Hunger Games*, Regie: Gary Ross, US 2012.

⁷⁸ *Divergent*, Regie: Neil Burger, US 2014.

⁷⁹ Elsaesser, Thomas/Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold, 2002, S. 4.

⁸⁰ Vgl. dazu das Interview mit dem US-Amerikanischen Philosophen Cornel West: <http://newpol.org/content/president-obama-and-crisis-black-america-interview-cornel-west>, Zugriff: 02.03.2016.

1.2.1. Realismus ist Ideologie

Die Art und Weise, wie Hollywood mit der Realität interagiert, änderte sich gemeinsam mit den Neuerungen, welche die Kulturindustrie durchlaufen musste: vom Stumm-zum Tonfilm, von Schwarz Weiß zur Farbe bis hin zur "digitalen Revolution". Mit dem Ton kam bereits eine zusätzliche Portion Realität ins Kino und mit der Farbe wurde ein weiterer wichtiger Aspekt der außerfilmischen Realität zum Standard des kommerziellen Kinos. Hollywood integrierte diese Neuerungen jedoch nicht nur im Sinne einer realistischen Abbildung sondern interpretierte sie als ästhetische Erweiterung: der Ton etwa in *The Great Dictator*,⁸¹ wo Chaplin als Hitler-Double deutsch klingendes Kommando-Kauderwelsch spricht oder, wie bereits erwähnt, in *The Wizard of Oz*, wo die Farbe eine wichtige Rolle in der Trennung zwischen Realität und Traum spielt.

Als CGI (Computer Generated Images) sich in den 1990ern zu etablieren begann, erreichte die Interaktion mit der Realität eine neue Ebene. In Filmen wie *Terminator 2: Judgment Day*,⁸² *Jurassic Park*⁸³ oder *Titanic*⁸⁴ wurden einerseits digitale Effekte mit einer Realitätsanmutung ein Teil der Realität Hollywoods, die vorher unvorstellbar und technisch nicht machbar gewesen war, andererseits beeinflusste gerade die Entwicklung der digitalen Hyperrealität die Tendenz im TV, independent-Kino, aber auch im Mainstream, sich stärker für die "ungeschminkte", analoge Realität an sich zu interessieren und diese gleichzeitig zu einem Label/Produkt zu machen, wie etwa in den zahlreichen Reality Shows, von Big Brother über Kochsendungen und Dokumentationen über Autowerkstätten, die seitdem zum Standardprogramm vieler Fernsehsender gehören. In manchen Privatsendern erscheint die Anzahl dieser Sendungen höher und bei den Zuseher_innen beliebter als das übrige Programm.

Während einerseits immer ausgefallener digitale Welten kreiert wurden, sollte gleichzeitig auch das Bedürfnis nach "wirklicher" Wirklichkeit gestillt werden: ein, wie Žižek es nennt, "return to the real", als eine Art "Gegenbewegung", die sich von den virtuellen Welten abgrenzen und Filme mit mehr Bodenständigkeit und Anspruch anbieten wollte. Aus dieser Gegenbewegung entspringt auch das dritte goldene Zeitalter der Gerichtsfilme. Und gerade in der angeblichen Rückkehr zur Realität verbirgt sich das Problem Realität/Realismus im Kino:

⁸¹ *The Great Dictator*, Regie: Charles Chaplin, US 1940.

⁸² *Terminator 2: Judgment Day*, Regie: James Cameron, US 1991.

⁸³ *Jurassic Park*, Regie: Steven Spielberg, US 1993.

⁸⁴ *Titanic*, Regie: James Cameron, US 1997.

"In contemporary art, we encounter often brutal attempts to "return to the real", to remind the spectator (or reader) that he is perceiving a fiction, to awaken him from the sweet dream. ...like the actors on screen addressing directly us spectators, thus ruining the illusion of the autonomous space of the narrative fiction... Instead of conferring on these gestures a kind of Brechtian dignity, perceiving them for what they are: the exact opposite of what they claim to be – escapes from the Real, desperate attempts to avoid the real of the illusion itself, the Real that emerges in the guise of an illusory spectacle."⁸⁵

Rückblickend betrachtet sind die Verfahren, die Žižek hier beschreibt, wie etwa die Anwendung des Blicks in die Kamera, in den 1990ern im Mainstreamkino besonders auffällig, wie in Kapitel 4 gezeigt wird. Das problematische Verhältnis zur Realität stellt sich eigentlich als ein problematisches Verhältnis zur Illusion selbst heraus, so als ob man in den Zeiten der digitalen Effekte eigentlich nicht an der Realität sondern gerade an der filmischen Illusion zweifele. Paradoxerweise erscheint der Film umso realistischer, wenn er sich der Illusion bedient. Wenn er jedoch vorgibt, so nahe wie möglich an der Realität selbst zu sein, wird er künstlich.

Wie Žižek behauptet, ist die Ideologie nicht bloß die Flucht aus der Realität in einen ideologischen Traum – es ist die soziale Realität selbst, die als Flucht dient und eine entscheidende Rolle in einem bestimmten ideologischen Konstrukt spielt. So spielt Realismus im Film, und nicht nur der Bezug zu realitätsnahen Themen, eine tragende ideologische Rolle, die sich in der Inszenierung und Ästhetik der Filme niederschlägt – trotz der enormen Expansion von CGI und damit auch des Fantasy- und Sci-Fi Kinos. Es geht also nicht darum, Stilisierung und Realismus zu verbinden und gegeneinander in gewisser Weise auszuspielen, wie in einigen Werken des "New Hollywood" in den 1970ern, oder etwa in den Filmen von Quentin Tarantino, sondern den Realismus *als Effekt* zu konstituieren. Dieser "Effekt des Realen" (das Reale hier nicht im Sinne von Lacan) in Hollywood könnte als einer der Hauptziele des neueren Mainstream-Kinos genannt werden, wobei sich die Traumfabrik eigentlich als eine "Realitätsfabrik" entpuppt, und gerade durch das teilweise Aufgeben der filmischen Illusion, wie vorher bereits erwähnt, eine "Neue Realität" im kommerziellen Kino erschafft. So sind etwa die in realistischen Gerichtsfilmen so gerne gezeigten ritualisierten Abläufe in einem Prozess, die den Regeln aus dem realen Leben folgen, nicht minder als ein Effekt zu betrachten, als etwa ein mit CGI erzeugtes Monster. Wir können daher behaupten, dass dieser Effekt ein letztendlich gefährlicher ist, da er die filmische Illusion zersetzt und Ideologie in sich birgt, welche den politischen Effekt der Mainstream-Filme beeinflusst. Hollywood funktioniert gerade deswegen so erfolgreich, da es mittels pseudorealistischer

⁸⁵ Žižek, Slavoj, *Troubles With the Real*, S. 100.

Abbildung, die oft bis ins kleinste Detail korrekt ist (oder: zu sein scheint), Ideologie leugnet, wie Althusser sagt: "Es ist eine der Wirkungen der Ideologie, dass durch die Ideologie der ideologische Charakter der Ideologie geleugnet wird. Die Ideologie sagt niemals: 'Ich bin ideologisch.'"⁸⁶ Dementsprechend wird der Kapitalismus im Mainstream Kino stets als etwas Natürliches dargestellt, zu dem keine Alternative denkbar ist. Mark Fisher nennt dieses Phänomen treffend: "kapitalistischer Realismus".⁸⁷

Diese Entwicklung im Kino spiegelt die Veränderungen in der Welt in den 1990er Jahren wider – der veränderte Bezug zur Realität durch die Digitalisierung und "passion for the real", das aufkommende Internet und die Globalisierung; das vermeintliche "Ende der Geschichte" und der Ideologien, die große Unsicherheit, was die neue Welt des globalen Kapitalismus bringen wird. Gleichzeitig bot sich die Möglichkeit, bestimmte Werte neu zu überdenken und "alte Rechnungen" zu begleichen, Religion zu hinterfragen und gleichzeitig neue Wege der "Selbsterleuchtung" zu suchen, sowie das Augenmerk erneut auf brennende Probleme in der eigenen Gesellschaft zu richten, die in den Zeiten des Kalten Krieges und der konservativen Präsidentschaft von Ronald Reagan und George Bush Sr. in den 1980ern bis Anfang der 1990er verdrängt wurden.

Nehmen wir als Beispiel die Reagan-Ära, von 1981 bis 1989, also bis unmittelbar vor der Zeit, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. In dieser letzten Dekade des Kalten Krieges war die Sowjetunion immer noch das absolute Feindbild der USA und wurde als reale Gefahr inszeniert, vor allem in einer Zeit, die ohnehin schon reich an Verbindungen Film-Politik war: Präsident Ronald Reagan war bekanntlich selbst ein Ex-Schauspieler und aktiver Unterstützer von Senator McCarthys Hexenjagden in Hollywood gewesen (vgl. 3.2.2.2.). Das unter seiner Regierungszeit entwickelte milliarden schwere Raketenabwehrprogramm trug den bezeichnenden Titel "Star Wars". Im wahrsten Sinne der Äußerung V.I. Lenins, dass der Film die "wichtigste aller Künste" sei,⁸⁸ entstand eine offensive Propaganda, die als "reine" Unterhaltung in Form von Actionfilmen auftrat. Mitte bis Ende der 1980er Jahre wurden, der allgemeinen Atmosphäre entsprechend, Actionfilme produziert, in denen die Sowjets durchwegs als Bösewichte agieren. So entstanden Filme wie *Red Dawn*,⁸⁹ *Invasion USA*,⁹⁰

⁸⁶ Althusser, *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, S. 89.

⁸⁷ Vgl. Fisher, Mark, *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative: eine Flugschrift*.

⁸⁸ Lenin wurde von A. Lunatscharski in seinem Referat beim IV. Gesamtrussischen Kongress "Über die Kulturpolitik des Volkskommissariats für Bildungswesen" zitiert. Er spricht von Lenins "Anspruch über den Film als wichtigste aller Künste". Siehe: Dahlke, Günther (Hg.), ... *wichtigste aller Künste: Lenin über den Film: Dokumente und Materialien*, Berlin: Henschel, 1970, S. 280.

⁸⁹ *Red Dawn*, Regie: John Milius, US 1984.

⁹⁰ *Invasion U.S.A.*, Regie: Joseph Zito, US 1985.

oder *Red Scorpion*.⁹¹ Alle drei Filme handeln von einer Invasion der Sowjets – einem Albtraum vieler Amerikaner_innen seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, und spiegeln somit deutlich den schwelenden Antikommunismus wider, bei gleichzeitigem Propagieren "ur-amerikanischer" Werte, die etwa in den 1970ern durch steigende Kriminalität, Korruption und einem nach Ansicht konservativer Kräfte zu "liberalen" Justizsystem erschüttert wurden. Wichtig war es, das ökonomische System als prinzipiell unantastbar und dem sowjetischen überlegen darzustellen, indem man genau die reale Krise des Kapitalismus ignorierte und stattdessen andere, irreale Bedrohungsszenarien, bzw. individuelles Versagen und Schicksal in den Vordergrund rückte. Diese Ablenkungsstrategie wird bis heute in Hollywood angewendet, etwa in patriotischen Kriegsfilmen wie *Zero Dark Thirty*⁹² oder *American Sniper*.⁹³

Ende der 1980er ist eine minimale Änderung spürbar: während die Bemühungen um Reformen in Russland unter Mikhail Gorbatschow steigen, wird die Beziehung zur Sowjetunion zumindest oberflächlich etwas milder, und das schlägt sich auch im Film nieder, etwa im Gerichtsfilm *Music Box*⁹⁴ (siehe Kapitel 3) oder im Spionagethriller *The Russia House*,⁹⁵ nach einem Roman von John Le Carré, wo die Hauptfigur ein russophiler britischer Verleger ist, der ein Sympathisant vom "neuen Russland", dem der Dissidenten, ist, und sich weigert, für den britischen Geheimdienst und die CIA zu arbeiten und dafür sogar am Ende nicht bestraft wird. Der Verleger Barley (Sean Connery) spielt also die zwei Seiten, den Westen und die Sowjetunion, gegeneinander aus und zieht sich in Lissabon zurück – ein Sieg des radikalen Individualismus, der sich gegen die beiden Ideologien stellt und somit das "ideologiefreie" Zeitalter einläutet.

Ein minimaler Wechsel in der Atmosphäre ist deutlich: die Sowjets/Russen spielen für eine kurze Zeit keine bloße Bösewichter-Rolle mehr, kehren aber später in den James Bond Filmen der 1990er Jahre als traditionelles Franchise-Feindbild zurück.⁹⁶ In *Red Heat*⁹⁷ werden ein sowjetischer und ein amerikanischer Polizist sogar Partner im Kampf gegen den russischen Drogendealer. Dass in *Red Heat* in gewisser Weise das Militärische und die Strenge der Sowjetunion positiv dargestellt werden, macht diese Darstellung sogar für extrem konservative Republikaner attraktiv; der von Arnold Schwarzenegger gespielte Detektiv Ivan

⁹¹ *Red Scorpion*, Regie: Joseph Zito, US 1988.

⁹² *Zero Dark Thirty*, Regie: Kathryn Bigelow, US 2012.

⁹³ *American Sniper*, Regie: Clint Eastwood, US 2014.

⁹⁴ *Music Box*, Regie: Costa-Gavras, US 1989.

⁹⁵ *The Russia House*, Regie: Fred Schepisi, US 1990.

⁹⁶ Vgl: *Golden Eye*, Regie: Martin Campbell, US 1995.

⁹⁷ *Red Heat*, Regie: Walter Hill, US 1988. DVD-Video, Kinowelt/Studiocanal, 2000.

Danko⁹⁸ erscheint dementsprechend als die sowjetische Version von Clint Eastwood's *Dirty Harry*.⁹⁹

Diese Beispiele zeigen, dass alle Entscheidungen bezüglich der Wahl des Stoffes und des Zeitpunkts der Situation bzw. Stimmung in der Gesellschaft angepasst werden. Die Filmindustrie erkennt das Zusammenspiel zwischen dem, was in der Gesellschaft passiert, und dem, was Menschen als wichtig wahrnehmen, und spielt ebenso geschickt wie profitträchtig mit den Erwartungen, Bedürfnissen und ideologischen Vorstellungen des Publikums.

⁹⁸ Ivan Danko: "In Soviet Union only after two days can scumbag talk to lawyer." *Red Heat*, 00:46:20.

⁹⁹ *Dirty Harry*, Regie: Don Siegel, US 1971.

2. Gerichtsfilm: Genre, Politik und Industrie

2.1. Einführung

Der Gerichtsfilm gehört im 21. Jahrhundert zu den etwas weniger populären Filmgenres des amerikanischen Kinos. Vor allem nach der Jahrtausendwende ging die Zahl der Produktionen im Vergleich zu den 1990er Jahren drastisch zurück, was natürlich auch am Hype, den dieses Genre in dieser Dekade erlebte und an der damit einhergehenden Übersättigung des Marktes liegt. Es erscheinen zwar immer noch vereinzelte Versuche auf diesem Gebiet,¹⁰⁰ doch das Genre hat das große Kino verlassen und sich im Fernsehen heimisch gemacht, wo zahlreiche Serien mit mehr oder weniger Erfolg weiterhin produziert werden.¹⁰¹ Zudem sind in den Zeiten des "post-9/11" und anderen Krisen und Kriegen scheinbar eher Superheld_innen als Anwält_innen gefragt, wenn es um den Kampf für Gerechtigkeit in der amerikanischen Gesellschaft geht.¹⁰²

Den direkten Zusammenhang vom ökonomischen Erfolg und realen politischen Verhältnissen können wir bei vielen Genres beobachten. So sind etwa beim Western, einem der bekanntesten Genres des amerikanischen Kinos, sein Höhepunkt, Niedergang und beständige Wiederbelebungsversuche nicht unabhängig von der Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft zu sehen. Welches Genre zu welchem Zeitpunkt aktuell und erfolgreich wird, hängt vom "Zeitgeist" (damit ist hier die Gesamtheit der gesellschaftlichen Verfasstheit gemeint) ab, und zwar nicht nur was das Thema selbst, sondern auch die Art und Weise, wie Filme gemacht werden, angeht. So wurde etwa das Genre des Horrorfilms Ende der 1960er unter dem Eindruck des Vietnamkriegs neu belebt.¹⁰³ Wie in der unzensurierten Kriegsberichterstattung, sah man zum ersten Mal realistische Bilder von abgetrennten Körperteilen – "blood and gore" in Verbindung mit Gesellschaftskritik, vor allem in den Zombiefilmen von George A. Romero.¹⁰⁴

Ein Jahrzehnt später gewannen wieder Verschwörungsthiller unumstrittene Popularität (*The Parallax View*,¹⁰⁵ *All The President's Men*¹⁰⁶), die von der Atmosphäre der Nixon-Zeit, Watergate-Affäre oder den Attentaten auf John F. Kennedy oder Martin Luther King

¹⁰⁰ Etwa: *The Lincoln Lawyer*, Regie: Brad Furman, US 2011, *The Conspirator*, Regie: Robert Redford, US 2010, *The Judge*, Regie: David Dobkin, US 2014.

¹⁰¹ Kessler, G. Kessler, T.A., Zelman D. (2007-2012) *Damages*, USA: FX Network (2007-2010), Audience Network (2011-2012).

¹⁰² Vgl. Hassler-Forest, Dan, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Winchester: Zero Books, 2012.

¹⁰³ Vgl. *Nightmares in Red, White and Blue*, Regie: Andrew Monument, US 2009.

¹⁰⁴ Etwa: *Night of the Living Dead*, Regie: George A. Romero, US 1968.

¹⁰⁵ *The Parallax View*, Regie: Alan J. Pakula, US 1974.

¹⁰⁶ *All the President's Men*, Regie: Alan J. Pakula, US 1976.

beeinflusst wurden. Ohne den Bezug zur Realität/Aktualität also kann ein Genre nicht existieren, ungeachtet dessen wie es diese Realität darstellt, sei es das man bloß Aktualitäten ausgeschlachtet oder dass ein "ernsthafter" Zugang gesucht wird.

Filme mit den Gerichtsprozessen als Thema wurden bereits in den Anfängen des Tonfilms produziert und erlebten in den späten 1930er Jahren, ihr "erstes Goldenes Zeitalter".¹⁰⁷ Einer der bekanntesten Filme aus dieser Zeit ist *Young Mr. Lincoln*,¹⁰⁸ der die frühen Jahre des zukünftigen US-Präsidenten als Anwalt zeigt. Als das zweite "Goldene Zeitalter" des Gerichtsfilms gelten die 1950er und 1960er Jahre, wo die Klassiker dieses Genres (und der Kinogeschichte allgemein) entstanden: *12 Angry Men*, *To Kill a Mocking Bird*, *Anatomy of a Murder* oder *Judgement at Nuremberg*. Es sind diese Filme, die heute noch mit dem Genre stark assoziiert werden und die als große Vorbilder für die danach entstandenen Gerichtsfilme gelten. In zahlreichen Listen der "besten Gerichtsfilme aller Zeiten" sind diese Filme stets präsent, wie etwa auf der "Top 25 Legal Movies"-Liste der "American Bar Association" (ABA) auf welcher *To Kill a Mocking Bird* auf Platz eins und *12 Angry Men* auf Platz zwei zu finden sind.¹⁰⁹ Auf der Liste des "American Film Institute" (AFI), "AFI's Top Ten Courtroom Dramas", sind die beiden Filme ebenfalls auf Platz eins und zwei. Auch in anderen Listen und diversen Blogs behaupten sich die Gerichtsfilme der 1950er/60er in den Top Ten. In diesen Filmen fungieren Anwälte_innen, oder in *12 Angry Men* die Geschworenen, als idealisierte Verkörperungen von Gerechtigkeit und Vorbilder für das Leben in USA der Nachkriegszeit, wie etwa Atticus Finch, die Hauptfigur aus dem Klassiker *To Kill a Mocking Bird*. Finch gehört neben TV Serienanwalt Perry Mason (vgl. Fußnote 145, S.45) bis heute zu den bekanntesten und auch in anderen Gerichtsfilmen als Vorbild zitierten Anwälten.

Das Image des Anwalts als leuchtendes Vorbild sollte sich in den folgenden Jahrzehnten grundlegend ändern. In den 1970ern und 1980ern erscheint der amerikanische Traum ausgeträumt. Steigernde Kriminalität, regelmäßige Wirtschaftskrisen und ein Neokonservatismus führten dazu, dass das Gerichtssystem von liberaler und konservativer Seite unter Beschuss gerät. Der Anwalt etwa in der Satire *...And Justice for All*¹¹⁰ fühlt sich in den Wirren des Justizsystems gefangen und ist desillusioniert. Das Justizsystem wird als verwirrend, bürokratisch, korrupt und als nicht zu retten gezeigt – ein Irrenhaus, in dem einer der Richter nicht ohne seine Pistole zur Verhandlung kommt, und ein Anwalt fast den

¹⁰⁷ Nevins, "When Lawyers Started to Speak: Exploring Juriscinema's First Golden Age", Freeman, *Law and Pop Culture*, S. 109.

¹⁰⁸ *Young Mr. Lincoln*, Regie: John Ford, US 1939.

¹⁰⁹ <http://www.abajournal.com/gallery/top25movies/87>, Zugriff: 17.11.2014.

¹¹⁰ *...And Justice for All*, Regie: Norman Jewison, US 1979. DVD-Video, *...und Gerechtigkeit für Alle*, Columbia Tristar Home Video, 2001.

Verstand verliert als sein des Mordes angeklagter Klient freigelassen und zum Wiederholungstäter wird. Der ehrliche aber leicht manipulierbare Anwalt Arthur Kirkland (Al Pacino) muss, um seine Karriere zu retten den Richter, der beschuldigt wurde eine Frau vergewaltigt zu haben, und welchen Arthur deswegen verachtet, verteidigen, obwohl er sichere Beweise hat, dass dieser schuldig ist. Er nutzt sein Eröffnungsplädoyer, um im Gerichtssaal seinen Klienten bloßzustellen. Als ihn der Richter mit den Worten "You're out of order" ermahnt, antwortet er mit dem berühmten Satz: "You're out of order, this whole trial is out of order!"¹¹¹ – womit indirekt doch wieder der Ruf nach mehr Recht und Ordnung ertönt. In *The Verdict*¹¹² wiederum, ist der Anwalt Frank Galvin (Paul Newman) als heruntergekommener Alkoholiker geradezu ein Gegenbild zum vorbildlichen Amerikaner Atticus Finch. Es stellt sich jedoch heraus dass der Schein trügt. Als er, anstatt einen "Deal" zu machen, sich gegen seinen Alkoholismus entscheidet und die Intrigen seiner Gegner bekämpfen will um im Gerichtssaal zu beweisen, dass er es "doch noch drauf" hat. Mit anderen Worten, er will beweisen, dass in ihm ein guter Kerl steckt. Womit wieder der amerikanische Traum in sein Recht gesetzt wird. Außerdem, wie in Kapitel 2.3. näher erläutert wird, entsteht Mitte der 1980er der Gerichtsfilm-Thriller, welcher die Entwicklung des Genres in den 1990ern stark beeinflussen wird.

2.1.1. Forschungsstand

Die Auseinandersetzung mit dem Gerichtsfilm-Genre fängt relativ spät an und geht nicht von der Filmwissenschaft aus. Ab den 1980er Jahren wandten sich vor allem Juristen mit Affinität zum Kino allmählich diesem Thema zu. Der Großteil dieser Untersuchungen bezieht sich naturgemäß auf den amerikanischen Gerichtsfilm. Es sind jedoch auch Arbeiten (von Jurist_innen) über das Nazi-Deutschland und über Gerichtsfilme in Italien in den 1990er Jahren zu finden.¹¹³ Für diese Autor_innen sind die realen Gesetze und Verfahren sowie ihre Darstellung im Film von zentraler Bedeutung, etwa die Repräsentation von Anwältin_innen, die Verfilmung von echten Gerichtsfällen, die Gender- und Rassenproblematik. Die Perspektive von der aus diese Sekundärliteratur geschrieben wird bleibt jedoch stets die juristische. Nur wenige Autor_innen beschäftigen sich mit den filmischen Aspekten dieser, wie sie Georg Seeßlen nennt, "medialen Schauprozesse".¹¹⁴ Nach Peter Robson sind filmwissenschaftliche Zugangsweisen eher ein Randphänomen bei Studien über den Gerichtsfilm und bergen sogar die Gefahr vom eigentlichen Thema abzulenken und zu sehr in

¹¹¹ ...*And Justice For All*, 01:50:02.

¹¹² *The Verdict*, Regie: Sidney Lumet, US 1982.

¹¹³ Vgl. Machura, Stefan, Ulbrich, Stefan (Hg.): *Recht im Film*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2002.

¹¹⁴ Seeßlen, Georg, *Filmwissen: Thriller: Grundlagen des populären Films*, Marburg: Schüren, 2013, S. 185.

die Richtung reine Filmwissenschaft zu führen. Er beschreibt damit die von Juristen geschriebene Sekundärliteratur mehrheitlich anzutreffende Haltung: "How editing and lighting enhance film is an integral part of film studies. It is, however, peripheral to any serious consideration of law and film, at least at this stage in the development of the area. Such topics as the whole range of films are useful background but to dwell in this area leads us to film studies and not to film and law studies."¹¹⁵ David M. Seymour sieht das Ausblenden von filmwissenschaftlichen Aspekten hingegen als problematisch: "There is a tendency of scholars to reduce film to a source of specific legal issues, points or questions."¹¹⁶ Einige positive Ausnahmen sind die Beiträge von Matthias Kuzina oder der Filmwissenschaftlerin Cynthia Lucia, mit ihrem Buch *Women on Trial: Framing Female Lawyers* (siehe Kapitel 2.4). Auch *The Celluloid Courtroom*, dient als eine wichtige Quelle, die ich in meiner Arbeit verwende, was die bisherige Auseinandersetzung mit dem Gerichtsfilm angeht.

Weitere bedeutende Beiträge zum Verhältnis zwischen Medien und Gerichtsprozessen kommen etwa von Lawrence Douglas oder Linda Williams. In seinem Text "Trial as Documentary: Images of Eichmann", stellt Douglas fest, dass dieser Prozess einen medienhistorischen und medienpolitischen einschnitt bedeutete: "an unprecedented intrusion of television-video technology into a legal setting".¹¹⁷ Dieses Eindringen der Medienöffentlichkeit in das Gerichtsverfahren wurde bei vielen spektakulären Prozessen in den 1990ern intensiviert, wie etwa bei dem O.J. Simpson-Prozess, dessen mediale Wirkung ebenfalls einen Einfluss auf die Popularität des Gerichtsfilms ausübte, worauf in Kapitel 3 näher eingegangen wird. Die Folgen dieser Entwicklung, die in den 1990ern auf die Spitze getrieben wurde, sind bis heute wirksam.

Linda Williams, die sich in ihrem Buch *Playing the Race Card*¹¹⁸ mit Rassismus in den Medien auseinander setzt, darunter auch mit dem Fall Simpson, analysiert als eine der wenigen Autorinnen auch die visuellen Aspekte der TV-Übertragung dieses Prozesses, die Kameraeinstellungen- und Bewegungen. Obwohl die hier erwähnten Arbeiten, sowie andere Beiträge (Hickethier, Seeßlen, u.a.), die ich in meiner Arbeit verwende durchaus aufschlussreiches Material bieten, ist es bemerkenswert, dass der Gerichtsfilm im Vergleich

¹¹⁵ Robson, Peter, "Law and Film Studies: Autonomy and Theory", in: Freeman, Michael D.A. (Hrsg.), *Law and Popular Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2005, S. 33.

¹¹⁶ Seymour, David M., "Film and Law: in Search of a Critical Method", in: Moran, Leslie J., Sandon, Emma u.a. (Hg.), *Law's Moving Image*, London: Glasshouse Press, 2004, S. 107.

¹¹⁷ Douglas, Lawrence, "Trial as Documentary: Images of Eichmann", Moran, Leslie/ Loizidou, Elena/Hristie, Ian/Sandon, Emma (Hg.), *Law's Moving Image*, Portland: Cavendish Publishing, 2004, S. 95.

¹¹⁸ Vgl. Williams, Linda, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, New Jersey, Princeton University Press, 2002.

zu den anderen Genres trotz seiner starken Öffentlichkeitswirkung und Anbindung an reale Ereignisse seitens der Filmwissenschaften stark vernachlässigt wurde.

2.2. Genredefinition

Die grundsätzliche Problematik jeder Genredefinition, dass ein Genre durch die Gesamtheit seiner Elemente und die Zugehörigkeit der einzelnen Elemente wiederum durch das Genre definiert ist, trifft auch auf den Gerichtsfilm zu. Obwohl die deutschsprachige Bezeichnung "Gerichtsfilm" dieses Genre ziemlich eindeutig, wenn auch etwas eng, zu bestimmten scheint, als "Filme, die im Gericht passieren", ist die Zugehörigkeit einzelner Filme zum Genre nicht immer ganz klar festzustellen. Dazu kommt, dass auch beim Gerichtsfilm, wie bei vielen anderen Genres, auch zahlreiche Variationen und Hybride zu finden sind. So hat ein Gerichtsfilm zwar wie ein klassischer Western einen "dresscode", die obligatorischen Anzüge und Aktentaschen z.B., doch dieser dresscode gilt auch für Polit- oder Agententhriller. Auch ist der Ort der Handlung nicht immer unbedingt der Gerichtssaal selbst. Während *Inherit the Wind*¹¹⁹ hauptsächlich im Gerichtssaal spielt, findet einer der bekanntesten Gerichtsfilme, *12 Angry Men*, fast ausschließlich im Zimmer von Geschworenen statt, mit Protagonisten die keine Anwälte sind. So entspricht dieser Film, der als einer der bekanntesten und wichtigsten dieses Genres gilt, eigentlich nicht einer engen Genredefinition. Zum problematischen Verhältnis vom Einzelwerk und Genre bemerkt Janine Basinger in ihrem Buch über den "WWII Combat Film", einem Subgenre der Filme über den Zweiten Weltkrieg:

"No one film ever appears that is quintessentially *the* genre. A group of films with very similar characters emerge, blend, and become one film in memory. When later filmmakers create films of the same type (because they were popular and made money and can still speak to an audience about issues they want to hear), they make the memory of the accumulated film."¹²⁰

Um unklaren Genredefinitionen zu entkommen schlägt etwa Rick Altman den semantisch-syntaktischen Zugang vor.¹²¹ Unter diesem Blickwinkel wäre es möglich, die Filme die sich auf der semantischen Ebene (vgl. dazu Lacans Imaginäres) deutlich unterscheiden wie *Cape Fear*¹²², *The Firm*¹²³ und *12 Angry Men* (12AM) als Teile desselben "Gerichtsfilm-Universums" zu sehen, da sie syntaktisch in der "Welt der Anwält_innen" spielen und es um

¹¹⁹ *Inherit the Wind*, Regie: Stanley Kramer, US 1960.

¹²⁰ Basinger, Janine, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Middletown: Wesleyan University Press, 2003, S.17.

¹²¹ Altman, Rick, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", in: Stam, Robert and Miller, Toby (Hg.), *Film and Theory: An Anthology*, Malden, Massachusetts: Blackwell, 2000, S. 179.

¹²² *Cape Fear*, Regie: Martin Scorsese, US 1991.

¹²³ *The Firm*, Regie: Sidney Pollack, US 1993.

Kampf um Gerechtigkeit innerhalb der Einflussphäre des Justizsystems geht. Auf der semantischen Ebene sind diese Filme offensichtlich unterschiedlich: der Ex-Sträfling Max Cady in *Cape Fear*, der sich an seinem Anwalt rächen will; der junge Anwalt der von seiner Firma korrumpiert wird; die Geschworenen die sich Rechenschaft über ihr Urteil geben müssen. Auf der syntaktischen Ebene sind *Cape Fear* und *12AM* einander hingegen ähnlich, da in beiden Fällen/Filmen juristische Laien, die dennoch innerhalb des Justizsystems handeln oder damit in Berührung kommen, im Kampf für Gerechtigkeit gezeigt werden: der Juror #8 mit seinem "Sinn für Gerechtigkeit" und Max Cady, der sich im Gefängnis juristisch weiterbilden konnte. Eine weitere syntaktische Parallele zwischen *12AM* und *Cape Fear* wären Anwälte als Feindbilder: in *12AM* wird der Verteidiger kritisiert, dass er sich nicht genug um seinen Klienten gekümmert hätte, und in *Cape Fear* ignoriert der Anwalt einen Bericht, der seinem Klienten zumindest eine Strafmilderung gebracht hätte. Weitere syntaktische Ähnlichkeiten gibt es zwischen *Cape Fear* und *The Firm*, wo sich beide Anwälte in Lebensgefahr befinden – ein klassischer Topos des Justizthrillers.¹²⁴ Obwohl in *Cape Fear* Rache als dramaturgisches Element überwiegt, und *The Firm* eher als Verschwörungsthiller zu sehen ist, gehören beide Filme durch ihre starke Bindung an das Justizsystem, die Arbeit und Verantwortung des Anwalts und die Möglichkeiten, das Gesetz zu manipulieren, zum Genre des Gerichtsfilms. Ohne syntaktische und semantische Aspekte in die Analyse miteinzubeziehen, um damit das Genre zu erweitern als auch auszugrenzen, kann man das Phänomen des Gerichtsfilmgenres in den 1990ern nicht ausreichend erörtern.

Spätestens seit den 1990ern ist auch das Umwandeln und "Brechen" von Regeln und das Spiel mit Erwartungen Teil der Genrekonvention. Regelüberschreitung nimmt stets Bezug auf ein bestimmtes Genre und gerade durch diese Miteinbeziehung ist etwa auch ein Film wie *JFK* als ein Teil des Gerichtsfilm-Genres zu betrachten, auch oder gerade weil wichtige Elemente die nicht unbedingt ein genuiner Bestandteil des Gerichtsfilm-Genres sind – wie etwa die Verschwörungstheorien – ein zentraler Teil der Handlung sind.

Bekanntlich kann man Genres auch über den Begriff der Komplementärmenge definieren in dem man Filme erwähnt, die eben nicht zum Genre gehören. Als Beispiel dafür kann der Horrorfilm *XII*¹²⁵ dienen, dessen Synopsis sich teilweise wie ein Verschnitt aus *Cape Fear* und *12AM* liest: hier rächt sich ein wegen Kindesmissbrauchs verurteilter Mann an den Jurymitgliedern, die ihn für schuldig fanden, indem er sie einen nach dem anderen tötet. Wie

¹²⁴ Zum Unterschied Gerichtsfilm und Justizthriller vgl. Kapitel 2.2., S. 38.

¹²⁵ *XII*, Regie: Michael A. Nickels, US 2008.

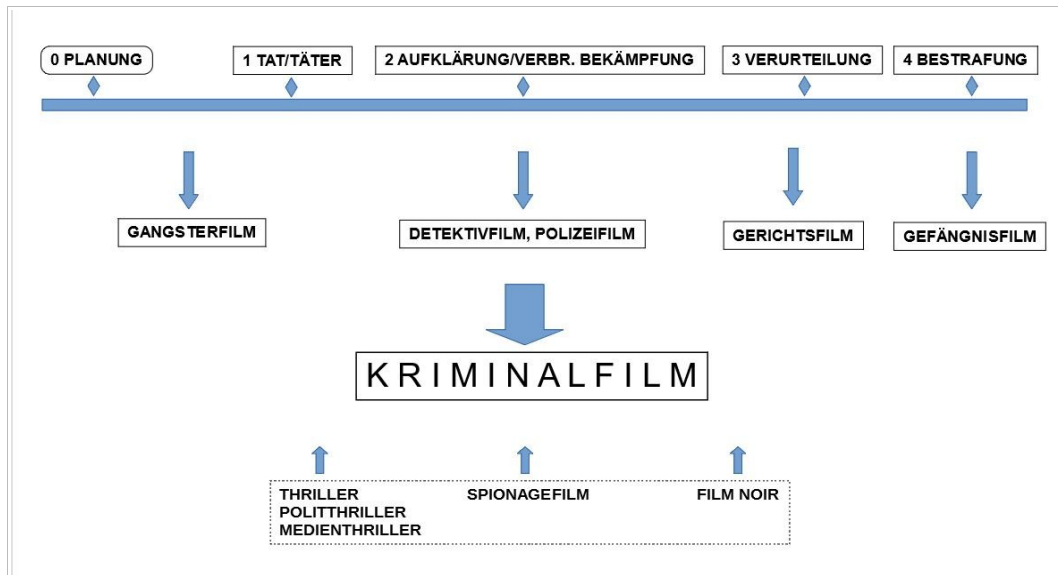
im Slasher-Horrorfilm üblich, wird die grausame Ermordung von Jurymitgliedern genüsslich gezeigt und sämtliche Horrorklischees werden bedient (der Mörder trägt eine Maske aus Menschenhaut etc). Das letzte Opfer ist – wenig überraschend – ein (schüchternes) Mädchen, das gegen den Killer kämpft, und ihn letztendlich tötet. Die genrespezifischen Elemente hier weisen also ausschließlich in Richtung Horrorfilm, die juristischen Elemente fehlen vollkommen.

2.2.1. "Crimeline"

Dem Modell der Komplementärmenge entsprechend hilft es bei der Klärung der Genredefinition den Gerichtsfilm in Bezug und Abgrenzung zu anderen Subgenres des Kriminalfilms zu positionieren. Und gleichzeitig, da es in der Arbeit auch um Parallelen zwischen Film und Realität geht, darzustellen, wie diese Subgenres mit dem Prozess der Verbrechensausübung- und Bekämpfung korrespondieren.

Der Film- und Medienwissenschaftler Knut Hickethier unterteilt den Kriminalfilm in folgende Subgenres: Gangsterfilm, Detektivfilm, Polizeifilm, Gerichtsfilm, Gefängnisfilm, Thriller, Spionagefilm und Film Noir.¹²⁶ Diese Subgenres, setzt man sie in eine chronologische Abfolge, zeigen die verschiedenen Stadien der Verbrechensausübung und dessen Bekämpfung, von der Planung und Ausführung der Tat, bis zur Verurteilung und Bestrafung der Täter_innen. Anhand dieser Unterteilung lässt sich eine Art Chronologie bzw. eine Timeline des Verbrechens und dessen Bekämpfung, eine "Crimeline", erstellen. Die von Hickethier vorgeschlagenen Subgenres lassen sich daher wie in Grafik 2 dargestellt anordnen:

¹²⁶ Hickethier, Knut, *Filmgenres: Kriminalfilm*, Stuttgart: Reclam, 2005. S. 17ff.



Grafik 2: "Crimeline"

Gangster- und Serienkillerfilme gehören zu den Phasen 0 und 1, welche die Planung und die Ausführung einer bestimmten kriminellen Tat repräsentieren. Wir sehen also ein Verbrechen vorwiegend aus der Perspektive der aktiven Verbrecher_innen und befinden uns überwiegend in ihrer Welt, auch wenn die Perspektive der Verbrechensbekämpfung miteinbezogen werden kann, wie etwa in *Psycho*.¹²⁷ In Mafiafilmen etwa befinden wir uns meistens in der verbrecherisch-verführerischen Welt der Mafiosi (*The Godfather*,¹²⁸ *Goodfellas*¹²⁹), und wechseln selten die Perspektive.

In der Mitte der Crimeline befindet sich die Phase 2, die Verbrechensbekämpfung und Aufklärung, wo man Detektiv- und Polizeifilme einordnen kann, die je nach ihrer Atmosphäre auch zum Thriller, Film Noir (oder auch "Neo-Noir") zugeordnet werden können. Wie man bereits hier feststellen kann, greifen die Subgenres ineinander über, so etwa in Filmen wie *Donnie Brasco*,¹³⁰ der von einem "undercover cop" handelt: wir sehen die Arbeit der Polizei und die der Mafia in einem Atemzug, jedoch hauptsächlich aus der Perspektive des Detektivs Joe Pistone a.k.a. Donnie Brasco (Johnny Depp).

Die Crimeline zeigt das Verbrechen und seine Bekämpfung linear, bzw. ideal: es passiert ein Verbrechen, das untersucht und aufgeklärt wird, die Täter_innen werden aufgespürt, gefasst, verurteilt und eingesperrt. Es ist jedoch in der Realität bekanntlich Gang und Gäbe, dass Verbrechen nicht immer aufgeklärt werden,¹³¹ was in kommerziellen Filmen selten der Fall

¹²⁷ *Psycho*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960.

¹²⁸ *The Godfather*, Regie: Francis Ford Coppola, US 1972.

¹²⁹ *Goodfellas*, Regie: Martin Scorsese, US 1990.

¹³⁰ *Donnie Brasco*, Regie: Mike Newel, US 1997.

¹³¹ Im Jahr 2012 stand die Rate der unaufgeklärten Morde in den USA bei 65% (ca. 211.000 seit 1980). Vgl. "Getting Away With Murder", *The Economist*, 4.7.2015, <http://www.economist.com/news/united-states/21656725-police-fail-make-arrest-more-third-nations-killings-getting-away>, Zugriff: 31.08.2016.

ist, und im traditionellen Krimi-Genre allgemein dennoch eher nur als Ausnahme thematisiert wird (wie etwa in Friedrich Dürrenmatts "Requiem auf den Kriminalroman", *Das Versprechen*,¹³² im Buch und auch in der Hollywood-Verfilmung¹³³).

Wieder linear betrachtet, bildet der Gerichtsfilm in der Phase 3 den dramatischen Höhepunkt der Crimeline – der Kampf gegen das Verbrechen soll hier siegreich beendet werden. Während sich der Detektiv- und Polizeifilm mit der Aufklärung des Verbrechens und der Täterfindung beschäftigen, konzentriert sich der klassische Gerichtsfilm (für die Frage der Klassifikation vgl. Kapitel 2.2.2., S. 46) auf die Verurteilung oder Freisprechung der Täter_innen/Verdächtigen.¹³⁴ Hier wird das Verbrechen rekapituliert und der Versuch unternommen, die Wahrheit darüber endgültig festzustellen. Da diese Phasen der Verbrechensbekämpfung miteinander verbunden sind und ineinander übergehen, ist es naheliegend, den Gerichtsfilm als ein Subgenre des Kriminalfilms zu betrachten, auch wenn man unter dem umgangssprachlichen Begriff "Krimi" nicht an Gerichtsfilme und Anwälte_innen, sondern eher an Verbrecher_innen, Polizist_innen und Detektiv_innen denkt.

Der Kriminalfilm ist daher als ein Überbegriff zu betrachten, der verschiedene Facetten des Justizsystems, der Polizeiarbeit und der Verbrechensausübung zeigt. Die Grenzen der Subgenres sind untereinander fließend und es existiert kaum ein Subgenre, das nicht bereits ein weiteres Subgenre in sich birgt, wie etwa am Beispiel von *JFK* gezeigt werden kann: *JFK* kann als ein Politthriller (Verschwörung gegen den Präsidenten Kennedy), Gerichtsfilm (der Staatsanwalt ermittelt) oder eine Art "Gangsterfilm" (die Verschwörer werden gezeigt wie sie die Tat planen, organisieren und ausführen) gesehen werden; des Weiteren sind die Elemente eines Detektivfilms ("whodunit") vorhanden: es handelt sich eigentlich um eine Spurensuche nach dem Drahtzieher der Verschwörung, dem Hauptverantwortlichen. Die Hauptfigur ist der Anwalt und Detektiv in Personalunion und er leitet die Untersuchung auf diesen beiden Ebenen.¹³⁵

¹³² Dürrenmat, Friedrich, *Das Versprechen: Requiem auf den Kriminalroman*, Zürich: Diogenes Verlag, 2012.

¹³³ *The Pledge*, Regie: Sean Penn, US 2001.

¹³⁴ Die Schuldigen werden immer verurteilt, Unschuldige sind für das Mainstreamkino nur interessant wenn sie wieder befreit werden können (*In the Name of the Father*, Regie: Jim Sheridan, IR/UK/US 1993, *Murder in the First*, Regie: Marc Rocco, US 1995, *The Hurricane*, Regie: Norman Jewison, US 1999).

¹³⁵ Auf der Imdb (International Movie Database)-Seite des Films wird *JFK* unter "Drama, History, Thriller" kategorisiert: http://www.imdb.com/title/tt0102138/?ref=nm_sr_1, während auf der "Rotten Tomatoes" Seite "Mystery&Suspense, Drama" steht: <http://www.rottentomatoes.com/m/1037756-jfk/?search=jfk>, Zugriff: 27.12.2015.

Ein Gerichtsfilm aus der Perspektive der Verbrecher_innen jedoch, eine Verbindung von Phase 0 und 3, wäre fast unmöglich,¹³⁶ bzw. würde die Filmemacher_innen zwingen das Genre grundlegend zu ändern oder andere Schwerpunkte zu setzen. So erscheint das Gericht im Kontext von Gangsterfilmen oft als einführender Teil oder der Höhepunkt des Films, wie das exemplarisch in *Carlito's Way*¹³⁷ (am Anfang) oder in *The Untouchables*¹³⁸ (am Ende) gemacht wurde.

Der ganze Prozess der Verbrechensbekämpfung endet in Phase 4, der Bestrafung der als schuldig gefundenen Angeklagten, da, wie bereits erwähnt, Figuren, von denen das Publikum weiß, dass sie schuldig sind, in der Regel auch verurteilt werden *müssen*, was den Gerichtsfilm, um nochmals Seeßlen zu zitieren (vgl. S. 36), zu einem medialen Schauprozess macht, wo die Schuld eines Individuums eigentlich nur bestätigt wird.

Der Gefängnisfilm, das Subgenre, das mit der Phase 4 zusammenfällt, zeigt meist nicht nur das Leben im Gefängnis, als die "Endstation" für Verbrecher_innen, sondern das Gefängnis als Ausgangspunkt eines neuen Verbrechens: entweder den Ausbruch aus dem Gefängnis (*The Shawshank Redemption*,¹³⁹ *Escape from Alcatraz*¹⁴⁰) oder das Gefängnis als den Ort wo systematische (jedoch nicht systemische) Ungerechtigkeit passiert. Dabei können wieder verschiedene Subgenres kombiniert werden können, wie etwa in der Verfilmung von Stephen Kings *The Green Mile*,¹⁴¹ einem Gefängnisfilm, in dem es um Todesstrafe und Rassismus geht, vermischt mit typisch Kingschen Elementen des Übernatürlichen.

"Reine" Filmgenres gibt es also bekanntlich kaum, vor allem nicht in den Zeiten des postmodernen Kinos. Das korrespondiert mit der Tatsache, dass die Interdependenz, die auch im realen Leben zwischen Verbrechen und Gesetz besteht, sich auch im Kriminalfilm widerspiegelt: kein Verbrechen ohne Gesetz, keine Ausübung des Gesetzes ohne das Verbrechen, oder wie Lacan es formuliert: "Das Begehren ist die Kehrseite des Gesetzes (...) Das Begehren ist in erster Linie das Begehren der Übertretung, und damit es Übertretung geben kann, muss es zuerst Verbote geben".¹⁴² Diese beiden Seiten müssen berücksichtigt und

¹³⁶ *Sleepers* kommt diesem Konzept nahe, wobei keine Verbrecher am Werk sind, sondern Jugendfreunde welche eine Gerichtsverhandlung manipulieren, jedoch aus "guten Gründen", vgl. 3.5.1.

¹³⁷ *Carlito's Way*, Regie: Brian De Palma, US 1993.

¹³⁸ *The Untouchables*, Regie: Brian De Palma, US 1987.

¹³⁹ *The Shawshank Redemption*, Regie: Frank Darabont, US 1994.

¹⁴⁰ *Escape from Alcatraz*, Regie: Don Siegel, US 1979.

¹⁴¹ *The Green Mile*, Regie: Frank Darabont, US 1999.

¹⁴² Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 124. Vgl auch: Lacan Jacques, *Das Seminar Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*, Berlin: Quadriga, 1996, S. 236.

gezeigt werden, damit idealerweise ein Ganzes entsteht, das sich mit dem Thema "Gesetz" beschäftigt.

Oft dienen jedoch bestimmte Elemente als Versatzstücke, die bewusst manipulativ eingesetzt werden. Dies ist vor allem aus der Perspektive der Vermarktung von Genrefilmen wichtig. In der Zeit einer großen Popularität des Gerichtsfilms entstehen Filme die von diesem Hype profitieren und auf diese Weise Aufmerksamkeit auf sich selbst lenken wollen. So ist etwa die Hauptfigur in *Enemy of the State*¹⁴³ ein Anwalt, der Film selbst aber kein Justizthriller. Dennoch kann er am Markt als solcher "durchgehen", obwohl, was die Geschichte angeht, die Hauptfigur genauso ein Versicherungsmakler hätte sein können (siehe 2.2.3.2). Da die Hauptfigur jedoch ein Anwalt ist, kann man diesen Film als einen Teil des Gerichtsfilms-Universums "verkaufen", vor allem heute, in den Zeiten der Internetwerbung und automatisierten Filmvorschlägen auf diversen Webseiten, wie sie auf Imdb oder YouTube üblich sind, kann ein Film wie *Enemy of the State* durchaus als ein Vorschlag erscheinen wenn man nach Gerichtsfilmen sucht, was ihm unerwartete Aufmerksamkeit bringen, die auch zum Kauf der DVD führen soll.

Die in der Crimeline dargestellten Genres spiegeln, wie bereits erwähnt, den idealen Verlauf verschiedener Phasen der Verbrechensbekämpfung sowie die verschiedenen Überschneidungen wider. Das Verbrechen kann letztendlich in jeder der vier Phasen seinen Anfang nehmen, wie etwa in *Cape Fear*, wo nicht das vom Bösewicht des Films, Max Cady begangene Verbrechen den eigentlichen Ausgangspunkt der Geschichte darstellt, sondern das Unterlassen seines Anwalts, seinen Klienten nach bestem Wissen und Gewissen zu verteidigen. Der Nullpunkt wäre also in diesem Fall in der Phase 3 der Crimeline: der Anwalt setzt die Geschichte bereits während eines im Film nicht gezeigten Gerichtsprozesses in Gang und liefert damit den Grund für Cadys Rachefeldzug.

Auch die Phasen 2 und 3, die Polizeiarbeit und die Arbeit der Anwält_innen überschneiden sich oft, vor allem was ihre filmische Entsprechung angeht: Anwält_innen leisten oft selbst Detektiv_innenarbeit und gehen, um ihren Fall voranzutreiben, auf die Suche nach Zeugen_innen und Spuren. Wie Ross D. Levi bemerkt: "Richard Gere in *Primal Fear* is part lawyer and part private investigator, literally chasing down potentially violent witnesses to flesh out his client's story."¹⁴⁴ Auch der Staatsanwalt Jim Garrison in *JFK* leistet

¹⁴³ *Enemy of the State*, Regie: Tony Scott, US 1998.

¹⁴⁴ Levi, Ross D., *The Celluloid Courtroom: A History of Legal Cinema*, Westport: Praeger Publishers, 2005, S. 94.

Detektivarbeit:¹⁴⁵ er sammelt Beweise, befragt Zeug_innen, macht "Deduktionen" und wird sogar oft mit seiner Pfeife gezeigt, was das Bild eines der berühmtesten fiktiven Detektive der Welt, Sherlock Holmes, evoziert.¹⁴⁶ Es geht in diesem Fall weniger um Action, sondern um die Denkarbeit – das intellektuelle Brillieren hat Vorrang vor brutaler Kraft, was vor allem im Schlussplädoyer zur Schau gestellt wird.

Die Crimeline ist letztendlich auch erweiterbar: auch Superhelden-Filme kann man in gewisser Weise als Subgenres des Kriminalfilms, als verwandte, jedoch eigenständige Genres betrachten, oder als Hybrid zwischen dem Science Fiction- und Kriminalfilm.¹⁴⁷ Figuren wie etwa Batman entstehen innerhalb der Crimeline: die Eltern seines Alter Egos Bruce Wayne wurden auf offener Straße bei einem Überfall ermordet als er ein Kind war, was ihn motivierte, später selbst das Verbrechen zu bekämpfen. Batman-Filme verbinden daher mehrere Phasen der Crimeline: wir sehen oft die Planung und Ausführung des Verbrechens, danach den Kampf gegen das Verbrechen und letztendlich die Bestrafung der Täter_innen, manchmal außerhalb des Gesetzes, oft jedoch in Zusammenarbeit mit der Polizei. So betrachtet wird die Crimeline eigentlich zu einem Kreislauf und Figuren bewegen sich zwischen Gesetz und Verbrechen - einmal sind sie Aufklärer und Detektive, das andere Mal stehen sie selbst außerhalb des Gesetzes und kommen mit diesem in Konflikt. Dieser Teufelskreis gehört zu den zentralen Motiven in Tim Burton's *Batman*¹⁴⁸ und wird im letzten Kampf zwischen Batman (Michael Keaton) und dem Joker (Jack Nicholson), am Ende des Films, auch offen ausgesprochen. Joker behauptet, dass Batman ihn "gemacht" habe, als er ihn bei ihrem ersten Kampf in einen Container mit Chemikalien geworfen habe, wo sein Gesicht (und seine Psyche) entstellt wurde. Batman bestätigt das kurze Zeit später und erwidert: "I made you. You made me first",¹⁴⁹ da der Joker in dieser Version der Entstehungsgeschichte von Batman, dessen Eltern umgebracht hatte.

¹⁴⁵ Der wohl bekannteste Anwalt-Detektiv ist der, wenn auch mit Unterbrechungen, zwischen 1957 bis 1993 von Raymond Burr gespielte Perry Mason, http://www.imdb.com/name/nm0000994/?ref=tt_ov_st, Zugriff: 28.09.2015.

¹⁴⁶ Vgl. *JFK*, Regie: Oliver Stone, US 1991, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland, 2013, 00:32:13.

¹⁴⁷ Auch der sogenannte "Rachefilm" ("revenge movie") spielt sich innerhalb der Crimeline ab. In der Phase 2 greifen oft außerhalb des Gesetzes agierende ein, um ein Verbrechen zu sühnen, wie etwa in *Death Wish*, Regie: Michael Winner, US 1974. Die Rächer_innen werden dann jedoch auf diese Weise und in den Augen des Gesetzes, selbst zu Verbrechern (vgl. dazu S. 168).

¹⁴⁸ *Batman*, Regie: Tim Burton, US 1989, Blu-Ray, Hamburg: Warner Home Video Germany, 2013.

¹⁴⁹ *Batman*, 01:55:36.

2.2.2. Klassifikationen

Wie man anhand der Crimeline sehen kann, kann der Gerichtsfilm als ein Subgenre des Kriminalfilms betrachtet werden, ohne dass dabei die Eigenständigkeit des Genres verloren geht. Während Hickethier den Gerichtsfilm problemlos dem Kriminalfilm unterordnet (vgl. S. 40) plädiert Matthias Kuzina jedoch für mehr Eigenständigkeit für den Gerichtsfilm und ist mit der Definition vom Gerichtsfilm als Subgenre des Kriminalfilms nicht einverstanden:

"Jahrzehntelang wurden Gerichtsfilme entweder oberflächlich als 'Melodramen' qualifiziert, unzureichend als 'dramatische' Filme gekennzeichnet, irrtümlicherweise einem Subgenre des Kriminalfilms untergeordnet oder bloß unter der Rubrik 'Literaturverfilmungen' betrachtet und erfuhren somit keine adäquate kritische Würdigung. Als Grund- oder Hauptgenre ist der Gerichtsfilm in filmhistorischen Studien nicht existent."¹⁵⁰

Kuzina spricht weiter auch vom "fehlenden Genrebewusstsein" und definiert den Gerichtsfilm, in seiner "Reinform", dem "courtroom drama", wie folgt: "Nur wenn die Filmdramatik eines Justizfilms primär aus der gerichtlichen Auseinandersetzung erwächst, handelt es sich um ein *courtroom drama*. Dabei ist die Dauer der Gerichtsszene(n) unerheblich."¹⁵¹ Falls die Handlung nicht überwiegend im Gerichtsaal stattfindet, sollte man laut Kuzina, von weiteren Subgenres des Gerichtsfilms sprechen: *legal movie*, *law movie* oder *legal thriller*.¹⁵² Während Kuzinas Ablehnung der Unterordnung des Gerichtsfilms dem Kriminalfilm wenig fruchtbar ist, ist die Definition des essenziellen Gerichtsfilms, des courtroom dramas, durchaus brauchbar. In einem Versuch noch differenzierter vorzugehen unterteilt Kuzina den Gerichtsfilm wie folgt:¹⁵³

- Courtroom whodunit:** Die Täter_innen werden im Laufe des Prozesses ermittelt, mit einer überraschenden Wendung am Ende (*Witness for the Prosecution*, *Body of Evidence*).
- Legal thriller:** Die Täter_innen werden nicht im Gerichtsprozess ermittelt, sondern danach, die Angeklagten werden freigesprochen und stellen sich dann als Täter_innen heraus und werden mit Gewalt gestoppt, wie das vorbildhaft in *Jagged Edge* dargestellt wurde.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Kuzina, Matthias, *Der amerikanische Gerichtsfilm: Justiz, Ideologie, Dramatik*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, S.13.

¹⁵¹ Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, S. 49.

¹⁵² Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, S. 323.

¹⁵³ Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, S. 323.

¹⁵⁴ *Jagged Edge*, Regie: Richard Marquand, US 1985.

- **Historical courtroom drama:** Hier werden meistens bekannte historische Gerichtsfälle verfilmt, wie etwa *Inherit the Wind*. Klassisches Gerichts-drama mit historisch-politischer Bedeutung.
- **True crime courtroom drama:** Verfilmung von wahren Prozessen, oft "Skandalprozesse" aus der Gegenwart oder nicht allzu ferner Vergangenheit, wie etwa *Helter Skelter*¹⁵⁵ über die Morde der Manson-Familie.
- **Lawyer films:** Gerichtsfilme mit Anwälten_innen und ihren inneren Konflikten in Bezug auf ihre Arbeit im Mittelpunkt, wie etwa *To Kill A Mocking Bird* oder *The Verdict*.
- **Courtroom satires and comedies:** Gerichtsfilme, die das Funktionieren des Justizsystems und ihrer Repräsentant_innen kritisieren und ins Lächerliche ziehen, wie etwa ...*And Justice For All*.
- **Hybrid courtroom dramas:** Genrehybride wie der Verschwörungsthiller- (historischer) Gerichtsfilm *JFK*.
- **Social issue courtroom dramas:** Klassisches Gerichts-drama mit sozialen Themen als Schwerpunkt, wie AIDS/Homophobie in *Philadelphia*.
- **Juryroom dramas:** Hier geht es ausschließlich um die Geschworenen: *12 Angry Men* oder *Trial by Jury*¹⁵⁶.

Es ist wichtig hier anzumerken, dass, wie schon erwähnt, auch die Subgenres unklare Grenzen haben, sodass etwa "courtroom whodunit" und "legal thriller" dramaturgische Gemeinsamkeiten aufweisen. *Presumed Innocent*¹⁵⁷ und *Body of Evidence*¹⁵⁸ gelten Kuzina als "courtroom whodunit" während er *Jagged Edge* und *Primal Fear*¹⁵⁹ als "legal thriller" klassifiziert. Dennoch ist allen diesen Filmen gemeinsam, dass mit dem Urteil noch nicht das letzte Wort gesprochen ist und eine erneute entscheidende Wendung kommt. Das Gesetz hat also nicht das letzte Wort im Film.

Der Unterschied zwischen dem "legal thriller" und "courtroom whodunit" besteht darin, dass im "legal thriller" in der Regel Gewalt angewendet werden muss, um den Fall endgültig zu Ende zu bringen, während im "courtroom whodunit" eine überraschende Entdeckung/Wendung allein ausreicht um die Wahrheit ans Licht zu bringen, und wie in *Presumed Innocent* und *Primal Fear* das Ende offen und gewaltlos bleiben kann. Dennoch stuft Kuzina aus meiner Sicht fälschlicher Weise *Primal Fear* als "legal thriller" ein, obwohl

¹⁵⁵ *Helter Skelter*, Regie: Tom Gries, US 1976.

¹⁵⁶ *Trial by Jury*, Regie: Heywood Gould, US 1994.

¹⁵⁷ *Presumed Innocent*, Regie: Alan J. Pakula, US 1990.

¹⁵⁸ *Body of Evidence*, Regie: Uli Edel, US 1993.

¹⁵⁹ *Primal Fear*, Regie: Gregory Hoblit, US 1996.

der Film ein typisches "whodunit"-Ende hat. Dasselbe gilt auch für *Music Box*, der eigentlich auch ein Subgenre-Hybrid ist: die Handlung entspricht einem "whodunit", das ernsthafte Thema und das Fehlen von Gewalt lassen den Film als einen, nach Kuzinas Aufteilung, "lawyer film" erscheinen, was eigentlich dasselbe wie ein klassisches Gerichts-drama ist (vgl. 2.2.2., S. 46).

Obwohl Kuzinas feine Unterteilung durchaus sinnvoll, jedoch kleinteilig und widersprüchlich erscheint, weisen die angeführten Filme dramaturgische Gemeinsamkeiten aus, die für die Analyse bei weitem wichtiger sein können als die kleinliche Betonung von Unterschieden. Außerdem lässt Kuzina in seinem Buch Filme wie *The Firm*, *The Pelican Brief*,¹⁶⁰ *The Client*,¹⁶¹ *The Chamber* oder *The Gingerbread Man*,¹⁶² die zwar keine klassischen Gerichtsfilm sind, die jedoch sehr wohl in die Kategorie Justizthriller oder "lawyer film" eingeordnet werden können und wichtig für das Verständnis des Genres sind, völlig unerwähnt. Obwohl es in *The Firm* oder *The Client* keinen Gerichtsprozess gibt, bewegen sich diese Filme doch im Rahmen des Justizsystems, mit Anwälten und ihrer Tätigkeit im Mittelpunkt der Handlung.

Weitere nennenswerte Versuche sich dem Genre deskriptiv/normativ zu nähern unternehmen Francis M. Nevins und Ross D. Levi. Nevins führt den neuen Begriff, "juriscinema" in die Debatte ein und definiert das Genre als Filme: "that take law, lawyers, lawyering and justice - a loosely connected assortment which I hereby dub juriscinema (...)." ¹⁶³

Levi schlägt hingegen den offenen Terminus "legal cinema" vor, der es ihm erlaubt eine Vielzahl von Filmen unter diesem Begriff zu bündeln:

"Perhaps the most relevant criteria for deciding how to define the genre of legal cinema is whether a film has something to say about the way Americans view their legal system and the players within it. (...) By relying on the way society's view of its legal system is affected by the film to qualify the movie as part of legal cinema, we need not worry about whether there are courtrooms, lawyers, a verdict, or even a legal case anywhere in the film." ¹⁶⁴

Levi unterscheidet zusätzlich zwischen "legal system" und "justice system", wobei das erstere als Teilmenge des "adjudicative, litigation portion of the larger justice system" verstanden wird; der Gerichtsprozess gehört also zum "legal system". ¹⁶⁵ Die Wahl wird klar wenn man

¹⁶⁰ *The Pelican Brief*, Regie: Alan J. Pakula, US 1996.

¹⁶¹ *The Client*, Regie: Joel Schumacher, US 1994.

¹⁶² *The Gingerbread Man*, Regie: Robert Altman, US 1998.

¹⁶³ Nevins, "When Lawyers Started to Speak: Exploring Juriscinema's First Golden Age", Freeman, *Law and Pop Culture*, S. 109.

¹⁶⁴ Levi, *The Celluloid Courtroom*, S. xiv-xv.

¹⁶⁵ Levi, *The Celluloid Courtroom*, S. xviii.

die Unterscheidung zwischen Filmen betrachtet die Gerichtsszenen enthalten und trotzdem nicht zum "legal cinema" gehören, wie *Dead Man Walking*¹⁶⁶ und *The Shawshank Redemption*, "which opens with a brief trial sequence, may very well get viewers wondering about how fair America's justice system, including the legal system, may be, but neither of these films is very likely to get us thinking about judges, lawyers or juries."¹⁶⁷

Laut Levi sollte sich also ein Gerichtsfilm ausschließlich oder größtenteils mit dem "legal system" an sich beschäftigen, etwas Aussagen und zum Nachdenken darüber anregen. Hier stellt Levi das Problem mit *JFK* fest, und klassifiziert ihn nicht als "courtroom drama", was deutlich zeigt wie sich ein Film einer eindeutigen Genrekategorisierung entziehen kann:

"The courtroom in *JFK*, however, is mainly a convenience allowing the director and cowriter Oliver Stone to summarize the hundreds of pieces of conspiracy evidence that have been dropped throughout the over two and a half hours of story before the film's third-act courtroom sequence even begins.(...) Even with the legal element as the climax of the film and the whole movie being basically about the preparation for a criminal prosecution, one would be hard pressed to find a *JFK* viewer who characterized the film as one about lawyers or our legal system."¹⁶⁸

Obwohl die Behauptung, dass *JFK* allgemein nicht an erster (oder gar an zweiter) Stelle als ein Gerichtsfilm gesehen wird stimmen mag, scheint Levi Angesicht der Zuordnung konkreter Filme hier sich selbst, wie so viele andere Genretheoretiker, im Detail zu widersprechen: der Film zeigt durchgehend die Vorbereitung und Recherche für den Prozess, und im letzten Akt auch den Prozess selbst, mit einem Anwalt der, wie im Gerichtsfilm üblich, seine Reputation und Familie aufs Spiel setzt. Auch die Tatsache, dass Garrison der einzige Anwalt war, der die Chance hatte, das Attentat auf Präsident Kennedy im Gericht zu klären, sagt das doch einiges über Anwälte und das Justizsystem der USA aus.

Verschwörungs- oder Politthrillerelemente wie intensive Recherche, geheime Treffen, plötzliches Verschwinden von Zeugen etc., überwiegen zwar, der Rahmen, den das Agieren innerhalb des Justizsystems vorgibt, macht *JFK* jedoch aus unserer Sicht zumindest zu einem Gerichtsfilm-Hybrid. Nach Kuzinas Unterteilung, sollte auch dieser Film einerseits zu den "lawyer filmen" gehören, da ein Anwalt und seine Arbeit am Prozess im Mittelpunkt stehen, und andererseits auch als ein "historical courtroom drama" gesehen werden, da er, wie *Compulsion* und *Inherit the Wind*, einen historischen Prozess zeigt.¹⁶⁹ Das *JFK* als

¹⁶⁶ *Dead Man Walking*, Regie: Tim Robbins, US 1995.

¹⁶⁷ Levi, *The Celluloid Courtroom*, S. xx.

¹⁶⁸ Levi, *The Celluloid Courtroom*, S. xiv.

¹⁶⁹ Die historischen Prozesse, die in *Compulsion* und in *Inherit the Wind* dargestellt werden, liegen 35 Jahre vor dem Erscheinen dieser Filme zurück und der JFK-Prozess fand gute 28 Jahre vor dem Film *JFK* statt.

Verschwörungsthiller in der Öffentlichkeit rezipiert wird, spricht nicht dagegen ihn als Gerichtsfilm zu betrachten. Was die juristische Problematik in *JFK* angeht, nämlich das Problem, die Schuld der vermeintlichen Täter, bzw. des angeblich für den Mord an Kennedy Hauptverantwortlichen Clay Shaw vor Gericht zu beweisen, sowie die Verbindung zu den anderen Verschwörern nachzuweisen, war auch im Prozess gegen Charles Manson der Fall. Hier war die Herausforderung für den Staatsanwalt Vincent Bugliosi, Manson mit den Morden der "Familie" in Verbindung zu bringen, da er selbst an diesen Morden nicht teilnahm sondern nur die Befehle dazu gab, was die Morde zu einer Verschwörung machte.¹⁷⁰ So ist entgegen der Meinung Levis, *JFK*, obwohl die Verschwörungstheorie-Elemente prominent sind, auch ein Film über Anwälte und das Justizsystem und ohne *JFK* in einen allzu engen Gerichtsfilm-Korsett zwingen zu wollen, ist eine Auseinandersetzung mit diesem Genre ohne die Analyse von *JFK* nicht vollständig.

Die generelle Rezeption des Gerichtsfilmgenres scheint viele diese feinen Unterschiede zu ignorieren, denn *12 Angry Men*, der Film, der als Klassiker des Genres und einer der besten Gerichtsfilme aller Zeiten bezeichnet wird, wie schon erwähnt auf zahlreichen "best of" Listen zu finden ist, ist ein untypischer Gerichtsfilm – nach Kuzina kein Gerichtsfilm sondern ein "juryroom courtroom drama".

Mir erscheint daher folgende, etwas vereinfachte, Aufteilung des Gerichtsfilms in fünf Hauptkategorien sinnvoll:

Klassisches Gerichtsdrama: Es geht um einen bestimmten Gerichtsprozess, der am Ende durch ein Urteil, den Höhepunkt des Films, beendet wird (*Philadelphia*, *A Time to Kill*). Das Urteil kann in manchen Fällen auch negativ für die Hauptfigur ausfallen (*JFK*) oder ein Pyrrhus- Sieg sein (*The Rainmaker*,¹⁷¹ vgl. Kapitel 3.4.2.3). Auch *12 Angry Men*, obwohl die Handlung nur im Zimmer der Geschworenen passiert, gehört zum klassischen Gerichtsfilm.

Gerichtsthriller: Wie im Gerichtsdrama, dreht sich hier die Handlung auch um einen Prozess, jedoch stellt das Urteil nicht den Höhepunkt des Films bzw. die Lösung des

¹⁷⁰ Das berühmteste Verbrechen der "Familie" passierte am 8. August 1969 in Los Angeles, als die junge, hochschwangere, Schauspielerinnen Sharon Tate, damalige Frau des Regisseurs Roman Polanski, und einige ihrer Freund_innen auf Anordnung von Manson und im Namen von "Helter Skelter", einem Rassenkrieg der nach Mansons Auffassung unmittelbar bevorstand, von einigen Mitgliedern der "Familie" brutal ermordet wurden. Die Morde sollen die Ankündigung dieses Krieges sein und der schwarzen Bevölkerung zeigen "wie es geht". Vgl. Bugliosi, Vincent/Gentry, Curt, *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*, New York/London: W.W. Norton & Company, 1994.

¹⁷¹ *The Rainmaker*, Regie: Francis Ford Coppola, US 1997.

Problems dar (*Jagged Edge*, *Presumed Innocent*, *Primal Fear*), ungeachtet dessen ob nach dem Urteil eine gewalttätige Auseinandersetzung stattfindet oder nicht.

Justizthriller: Im Mittelpunkt steht nicht unbedingt ein bestimmter Prozess, die Handlung spielt sich im Rahmen des Justizsystems und in der Welt der Anwälte_innen ab, wie etwa in *The Firm* oder *The Devil's Advocate*.

Militärgerichtsdrama: Spielt im Militär-Milieu, mit "chain of command", also der Frage der Anwendung und dem Missbrauch von Autorität und Befehlsgewalt, als zentralem Thema, wie exemplarisch dargestellt in *A Few Good Men*.

In die offene 5. Kategorie fallen: **Historisches Gerichtsdrama** sowie **Gerichtskomödie und Satire** wie bereits im Modell von Kuzina beschrieben.

Dies stellt nur eine grobe Unterteilung dar, da wie anhand von Crimeline zu sehen ist, viele Filme Genre-Elemente vermischen und Akzente quer durch diese Genres setzen.

Was den "klassischen" Gerichtsfilm zusätzlich von anderen Subgenres des Kriminalfilms unterscheidet ist die Art und Weise der Auseinandersetzung. Um das Family/God/Guns Schema in Erinnerung zu rufen: "Guns" wären in einem klassischen Gerichtsdrama, das intellektuelle Austragen eines Konfliktes, etwa das verbale Duell im Gerichtssaal und das Urteil, das letzte Wort der Richter_in.

Die Präsenz von physischer Gewalt, wie im Gerichts- und Justizthriller, dient gleichzeitig als kritischer Kommentar zum Gerichtsfilmgenre und den Grenzen der Gewaltlosigkeit. Die gewalttätige Wendung am Schluss von *Jagged Edge* stellt sich innerhalb des Genres gegen den großen Anderen, das Justizsystem und seine Vertreter_innen, was als eine (konservative) Kritik der Unzulänglichkeit und leichter Manipulierbarkeit des Justizsystems (und ihrer Vertreter_innen) dienen soll.

Hier kann zusätzlich die Präsenz des großen Anderen als eine Verbindung dienen, um einen "roten Faden" der sich zwischen anscheinend weit voneinander entfernten Gerichtsfilmen hindurchzieht, zu finden. So kann man Kuzinas Genredefinition paraphrasieren und behaupten, dass es sich, wenn der große Andere (das Gesetz) und seine Vertreter_innen (Anwälte_innen und Richter_innen) im Film eine entscheidende Rolle spielen, um einen

Gerichtsfilm oder ein Subgenre davon handelt. Daraus folgt, dass, mit Lacan gesprochen, die genrebestimmende Ebene die Symbolische ist.¹⁷²

Hickethier bezeichnet den Gerichtsfilm auch als ein "Metagenre", da er, wie er meint, "im Inszenierungsmedium Spielfilm die Inszenierung selbst thematisiert und inszeniert".¹⁷³ Ein Beispiel das sogar noch über die Ebene der Meta-Inszenierung hinausgeht und eine Gerichtsszene außerhalb des Gerichtssaals "metainszeniert", wäre erneut eine Szene aus dem *Cape Fear*-Remake von Martin Scorsese: Max Cady, der die Familie Bowden in ihrem Boot gefangen hält, macht seinem Opfer, dem Anwalt Sam Bowden einen improvisierten Prozess, mit ihm selbst als "Anwalt", Bowdens Frau und Tochter als die "Jury" und den Zuschauer_innen als "Richter_innen".¹⁷⁴ Als sich Cady *dem* Richter (Gott) zuwendet, schaut er direkt in die Kamera (siehe Abb. 18a, S. 211). Diese Einstellung wurde leicht aus der Vogelperspektive gefilmt, so dass der Eindruck entsteht, dass Cady, ein religiöser Fanatiker, direkt zu Gott, als dem "obersten Richter" spricht.

In *Cape Fear* wird außerdem die klassische Konfliktsituation im Gericht umgedreht: der Anwalt wird zum Opfer und die Gerechtigkeit befindet sich in den Händen eines selbstgerechten, bewaffneten Ex-Sträflings. Der Unterschied zu klassischen Rachefilmen ist die größere Präsenz des großen Anderen, des Gesetzes. Während die Rechtsordnung in Rachefilmen völlig außer Kraft gesetzt wird, spielt sie in *Cape Fear* noch eine wichtige Rolle. Cady bedroht zwar offen die Familie Bowden, bewegt sich jedoch dabei anfangs innerhalb der Grenzen des Gesetzes, bis er sie später allmählich überschreitet.

Im *Cape Fear*¹⁷⁵-Original aus 1962, wird ein Anwalt (Gregory Peck) zufällig Zeuge als Cady (Robert Mitchum) eine junge Frau auf offener Straße angreift, und sagt im Gerichtsprozess gegen ihn aus. In der Version von 1991 wurde das Drehbuch so geändert, dass der Anwalt als Verteidiger von Cady in den Prozess verwickelt ist, und die juristische Komponente somit verstärkt eine wesentliche Rolle spielt. Diese Änderung bringt das Remake näher zum Genre des Gerichtsfilms, auch dadurch, dass der Anwalt auch das Gesetz bricht und dass durch Cadys Blick in die Kamera die Öffentlichkeit als Jury/Richter-Substitut verwickelt ist.

¹⁷² *Scent of a Woman*, Regie: Martin Brest, US 1992, könnte fälschlicherweise auch unter die Kategorie Gerichtsfilm aufgefasst werden. Dabei ist die Handlung des Films weit vom Gesetz und Justizsystem entfernt. Es ist lediglich die Schlusszene, in welcher eine Art Ausschuss auf einer Eliteschule gezeigt wird und am Ende eine Art Schlussplädoyer vorkommt, die an einen Gerichtsfilm erinnert. Der Film als solcher gehört jedoch nicht zu diesem Genre. Hier kann man behaupten, dass ein zu diesem Zeitpunkt populäres Motiv aus dem Gerichtsfilm ausgeborgt und in einer ähnlichen Situation verwendet wurde.

¹⁷³ Hickethier, *Filmgenres: Kriminalfilm*, S. 21.

¹⁷⁴ *Cape Fear*, Regie: Martin Scorsese, US 1991, DVD-Video, *Ein Köder für die Bestie* (1962) / *Kap der Angst* (1991), Universal Pictures Germany, 2004, 01:48:18, vgl. S. 210.

¹⁷⁵ *Cape Fear*, Regie: J. Lee Thompson, US 1962.

Das Label "Gerichtsfilm" kann also auch als ein Dachbegriff dienen, wobei Gericht nicht mit dem Gerichtssaal oder -Prozess gleichzusetzen ist, sondern als ein Überbegriff für diverse Auseinandersetzungen innerhalb des Justizsystems zu verstehen ist. Anhand von einigen unten angeführten Beispielen kann jedoch eine relativ scharfe Grenze gezogen werden zwischen Gerichtsfilmen und Filmen, die nicht dazu gehören (vgl. 2.2.3), sich aber mit Anwält_innen als Protagonist_innen im näheren Umfeld befinden. Gleichzeitig ist gerade das Erscheinen dieser Filme, die keine Gerichtsfilme im engeren Sinn sind, wichtig für das Verständnis des Gerichtsfilm-Hypes der 1990er.

2.2.3. Genregrenzen und Variationen: drei Beispiele

Um die Grenzen des Gerichtsfilm-Genres, sowie die vielen Möglichkeiten ein Genre zu variieren und mit ihm zu korrespondieren, etwas klarer darzustellen, möchte ich drei Gegenbeispiele anführen.

2.2.3.1. *The Winslow Boy*

Ein Film an der Schwelle zum Antigerichtsfilm wäre *The Winslow Boy*.¹⁷⁶ Der junge Kadett Ronnie Winslow (Guy Edwards) wird aus der britischen Royal Naval Academy ausgeschlossen, weil er beschuldigt wurde, fünf Schilling gestohlen zu haben. Ronnie bestreitet das und sein Vater Arthur (Nigel Hawthorne) beschließt die Akademie zu verklagen. Was *The Winslow Boy* besonders macht ist die Tatsache, dass der eigentliche Prozess ausgespart und nur der Effekt, den dieser Prozess auf die Gesellschaft und auf die Familie des jungen Ronnie hat, gezeigt wird. Der Film dreht sich zwar um den Gerichtsprozess, bleibt jedoch in seiner Inszenierung den Geschehnissen im Gerichtssaal größtenteils fern. Der Prozess, der zu Anfang des 20. Jahrhunderts spielt, zieht viel Aufmerksamkeit auf sich und der Film spielt somit deutlich auf den Medienrummel um den O.J. Simpson-Prozess an. Obwohl sich der Film vor allem auf die Familie konzentriert, ist die Präsenz des Prozesses trotzdem deutlich spürbar und deswegen kann man *The Winslow Boy* zum Gerichtsfilm-Genre dazurechnen, obwohl er sich, wie bereits einführen erwähnt, an der Grenze zum "Antigerichtsfilm" befindet.

¹⁷⁶ *The Winslow Boy*, Regie: David Mamet, US 1999.

2.2.3.2. *The Sweet Hereafter*

Das zweite Beispiel, die kanadische Independent-Produktion *The Sweet Hereafter* (TSH),¹⁷⁷ kann sogar als ein echter "Antigerichtsfilm" bezeichnet werden. Auslöser für die Handlung ist ein Busunfall in einer kanadischen Kleinstadt, als ein Schulbus von einer vereisten Straße abkommt und in einen zugefrorenen See stürzt, wobei das Eis zerbricht und der Bus schließlich sinkt. Der Großstadthanwalt Mitchell Stevens (Ian Holm) erfährt von diesem Vorfall, macht sich auf den Weg in die Kleinstadt und versucht die Eltern der ums Leben gekommenen Kinder, sowie zwei Überlebende, zu überzeugen, die Firma, welche die Busse herstellt, zu verklagen, was sich im Laufe des Films aber als unmöglich herausstellt. Roger Ebert bringt den Succus der Geschichte von TSH in seiner Kritik auf den Punkt – alle sind Verlierer, niemand kann gewinnen:

"This is not one of those Grisham films in which the lawyers battle injustice and the creaky system somehow works. The parents who have lost their children can never get them back; the school bus driver must live forever with what happened; lawsuits will open old wounds and betray old secrets. If the lawyer wins, he gets to keep a third of the settlement; one look in his eyes reveals how little he thinks about money."¹⁷⁸

Hier ist der Gerichtsfilm also präsent durch seine Abwesenheit: ein tragischer Busunfall und eine Anklage aufgrund eines technischen Fehlers wären hervorragende Gründe für eine Sammelklage wie in *A Civil Action*,¹⁷⁹ oder Anklage gegen die Automobilindustrie wie in *Class Action*¹⁸⁰ (für beide Filme vgl. 3.4.2.1., S. 140). Im Unterschied zu klassischen Gerichtsfilmen, oder wie Ebert es ausdrückt, "those Grisham films", jedoch, scheitert hier der Anwalt schon daran einen Prozess zustande zu bringen. TSH nutzt seine Position als ein independent-Film aus und versammelt zwar alle notwendigen Elemente, die auch ein klassischer Gerichtsfilm haben muss, verweigert sich aber dem üblichen symbolischen Optimismus; Die FGG-Triade ist dennoch präsent: es handelt sich um Familien, die durch den Verlust ihrer Kinder mehr als genug Motivation für Emotionalisierung und Identifikation bieten würden. Der Verlust der Kinder, also die Auseinandersetzung mit dem Tod und dem "Jenseits", eröffnet den Spielraum für Gott oder Glauben. Doch können weder God noch Guns die übliche problemlösende bzw. tröstende Rolle spielen. Der Anwalt versucht mit allen Kräften die Leute zum Kampf zu überzeugen, scheitert aber letztendlich an der Aussage der Überlebenden Nicole Burnell (Sarah Polley), die nach dem Unfall an den Rollstuhl gefesselt

¹⁷⁷ *The Sweet Hereafter*, Regie: Atom Egoyan, CN 1997.

¹⁷⁸ Ebert, Roger, *The Sweet Hereafter*, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-sweet-hereafter-1997>, Zugriff: 27.12.2015.

¹⁷⁹ *A Civil Action*, Regie: Steven Zaillian, US 1998, DVD-Video, Paramount Home Entertainment, 2003.

¹⁸⁰ *Class Action*, Regie: Michael Apted, US 1991.

ist und die bei ihrer eidesstattlichen Aussage am Ende des Films lügt, bzw. den Verlauf des Unfalls so erzählt, dass die Firma, welche die Busse herstellt, nicht verklagt werden kann.¹⁸¹ Hier wird der Unterschied zwischen den Möglichkeiten des Independent/Autorenkinos und den Zwängen des kommerziellen Mainstream-Kinos deutlich sichtbar: *TSH* wäre als Mainstream-Großproduktion undenkbar, weil die FGG-Triade als Allheilmittel außer Kraft gesetzt wird.¹⁸²

2.2.3.3. *Enemy of the State*

Ein weiteres, diesmal kommerzielles Gegenbeispiel, wäre der Spionage-Techno-Thriller *Enemy of the State*.¹⁸³ Die Hauptfigur, der Anwalt Robert Clayton Dean (Will Smith), entspricht in etwa den Figuren bei John Grisham: der junge Anwalt in Gefahr oder vor einer großen Herausforderung, der entweder mit "größeren Mächten" des Staates, des Justizsystems oder privaten Anwaltsfirmen in Konflikt kommt. Der Film jedoch hat weder mit einem Gerichtsprozess, noch mit einem sonstigen juristischen Thema zu tun: der Anwalt kommt in den Besitz der Kopie eines Überwachungsvideos, dass ihm untergeschoben wurde, ohne dass er es merkt, was dazu führt, dass er von der NSA (National Security Agency) verfolgt wird, da auf dem Überwachungsvideo ein Mord aufgezeichnet wurde, in welchen die NSA verwickelt ist.

Der Film bedient sich also der damals äußerst populären Figur des Anwalts und führt deren typische Eigenschaften im ersten Akt des Films ein, etwa seine professionelle Redegewandtheit, die dem Anwalt im letzten Akt dabei helfen soll sich aus einer lebensgefährlichen Situation zu retten. Ein Anwalt als Held, bzw. ein Held als Anwalt reicht jedoch nicht, um einen Film als Justizthriller zu klassifizieren. Wie etwa auch Levi am Beispiel von Spielberg's *Hook*¹⁸⁴ anmerkt: "(...) Peter Pan, portrayed by Robin Williams in Steven Spielberg's *Hook*, was probably made a lawyer not as a statement on lawyers but to emphasize that Peter has become what he most loathed: the very model of a responsible, grown-up man."¹⁸⁵ In Zeiten der großen Popularität des Gerichtsfilms und Justizthrillers wird die Figur des Anwalts auch außerhalb der Genregrenzen populär, meistens als Klischee des

¹⁸¹ *The Sweet Hereafter*, Regie: Atom Egoyan, CN 1997, DVD-Video, *Das süße Jenseits*, Studiocanal, 2007, 01:35:20.

¹⁸² Naturgemäß geht es im Film auch um Familie, jedoch auf eine eigene Art und Weise, die nicht ganz konform mit der konservativen FGG-Formel ist, obwohl auch nicht unproblematisch was ihre Funktion im Film angeht.

¹⁸³ *Enemy of the State*, Regie: Tony Scott, US 1998.

¹⁸⁴ *Hook*, Regie: Steven Spielberg, US 1991.

¹⁸⁵ Levi, *The Celluloid Courtroom*, S. xv.

entfremdeten, überarbeiteten und/oder hinterlistigen Aufsteigers verkörpernd, wie das, neben dem schon erwähnten Hook, auch in *Conspiracy theory*¹⁸⁶ oder *Thinner*¹⁸⁷ der Fall war.

2.3. Gerichtsfilm-Hype der 1990er

Es steht fest, dass der Gerichtsfilm in den 1990er Jahren seinen quantitativen Höhepunkt erreichte. Wobei jedoch zu bezweifeln ist, dass der Hype daran lag, das Courtroom Dramen kostengünstig herzustellen sind, wie der Eintrag im Reclams Filmlexikon suggeriert.¹⁸⁸ Demgegenüber ist jedoch festzuhalten, dass die Budgets der großen Gerichtsfilmproduktionen sich im Durchschnitt um die \$40 Mio. bewegten (*The Firm*, *The Pelican Brief*, *The Rainmaker*).¹⁸⁹ Zum Vergleich kosteten etwa *Pulp Fiction*¹⁹⁰ \$8 Mio., *The Silence of The Lambs*¹⁹¹ \$19 Mio.¹⁹² und *Jurassic Park*, wohl aufgrund der aufwendigen CGI-Animationen, ca. \$63 Mio. Mit ein Grund für die relativ hohen Kosten der Gerichtsfilme waren auch die Honorare der Stars (Sandra Bullock in *ATK* \$8.Mio., Tom Cruise in *The Firm* \$12 Mio.).¹⁹³

Die Popularität des 1990er Gerichtsfilms schlug sich auch noch in der 2008 durchgeführten Umfrage der American Bar Association (vgl. 2.1), über die "Twenty-Five Greatest Legal Movies", nieder: acht von den für diese Best of-Liste ausgewählten Filmen wurden zwischen 1990 und 2000 produziert. Die restlichen siebzehn teilen sich relativ gleichmäßig über die Zeit zwischen 1950 und 1980 auf.

Auch auf ihrer Liste der fünfzig "honorable mentions" finden sich zwölf Filme, die ebenfalls in den 1990er Jahren produziert wurden,¹⁹⁴ wodurch die 1990er gefolgt von den 1950er, der sog. "goldenen Ära" des Gerichtsfilms, quantitativ an der Spitze stehen. Steve Greenfield spricht in diesem Zusammenhang von einem "revival" des Gerichtsfilms in den 1990er Jahren.¹⁹⁵ Auch Georg Seeßlen konstatiert für diese Zeit eine "neue Welle von Gerichtsthrellern."¹⁹⁶ In der Filmdatenbank movieretriever.com werden mehr als vierhundert

¹⁸⁶ *Conspiracy Theory*, Regie: Richard Donner, US 1997.

¹⁸⁷ *Thinner*, Regie: Tom Holland, US 1996.

¹⁸⁸ Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam, 2011, S. 291.

¹⁸⁹ Vgl. boxofficemojo.com.

¹⁹⁰ *Pulp Fiction*, Regie: Quentin Tarantino, US 1994.

¹⁹¹ *The Silence of the Lambs*, Regie: Jonathan Demme, US 1991.

¹⁹² boxofficemojo.com, Zugriff: 31.03.2015.

¹⁹³ Tom Cruise: http://www.imdb.com/name/nm0000129/bio?ref=nm_ov_bio_sm; Sandra Bullock: http://www.imdb.com/name/nm0000113/bio?ref=nm_ov_bio_sm, Zugriff: 24.12.2015.

¹⁹⁴ http://www.abajournal.com/magazine/article/the_25_greatest_legal_movies/, Zugriff: 31.03.2015.

¹⁹⁵ Greenfield, Steve/Osborne, Guy/Robson, Peter, *Film and the Law*, London: Cavendish Publishing Limited, The Glass House, 2001, S. 119.

¹⁹⁶ Seeßlen, *Filmwissen, Thriller: Grundlagen des Populären Films*, S. 185.

in den USA produzierten Filme mit dem Label "law film" versehen. Mehr als zweihundert, d.h. beinahe fünfzig Prozent, wurden allein in den 1990ern produziert.¹⁹⁷

Der Erfolg von Bestsellerautoren wie John Grisham oder Scott Turow trug ebenfalls zur Popularität des Gerichtsfilms bei. So wurden etwa die ersten sieben, äußerst erfolgreichen Romane im Zeitraum von 1993 bis 1998 nacheinander verfilmt (siehe 2.3.1).

Wichtig ist auch die Anzahl der Remakes, die man als ein Indiz dafür verstehen kann, dass ein bestimmtes Genre oder Thema wieder aktuell geworden ist: *12 Angry Men*, *Der Prozess*¹⁹⁸ von Franz Kafka, *Inherit the Wind*, *Cape Fear* und *The Winslow Boy* wurden alle in den 1990er Jahren neu verfilmt. Die Analyse des Phänomens der Popularität dieses Genres, sowie der Beweggründe der Filmindustrie gerade in dieser Zeit solche Filme zu machen und sie mit Topstars zu besetzen, ist ein wichtiger Bestandteil einer Auseinandersetzung mit dem Gerichtsfilm.

2.3.1. Der Erfolg

Wenn man die kommerzielle Entwicklung des 1990er Gerichtsfilms verstehen will, muss man in den 1980ern anfangen, in denen Gerichtsfilme wie *Suspect*,¹⁹⁹ *The Accused*,²⁰⁰ *The Verdict* oder *A Cry in the Dark*²⁰¹ entstanden.

Der Wendepunkt war das Jahr 1985 als, wie Kuzina bemerkt: "(Der Regisseur) Richard Marquand mit *Jagged Edge* den ersten Justizthriller 'modernistischer' Prägung und zugleich den Prototyp des ideologisierten *female lawyer films* (gestaltete)." ²⁰² Zwei Jahre später folgte *Suspect* nach dem selben Strickmuster.

Für die weitere Entwicklung des Genres ist entscheidend, dass Hollywood die Stoffe von Bestsellerautoren aufgreift. Ende der 1980er hatten John Grisham und Scott Turow ihre ersten Justizthriller-Romane publiziert. Turow veröffentlichte *Presumed Innocent*²⁰³ 1987, und Grisham *A Time to Kill*²⁰⁴ in 1989; Im selben Jahr wurde auch Aaron Sorkins Stück *A Few Good Men*²⁰⁵ auf dem Broadway erfolgreich uraufgeführt.²⁰⁶ Turow hatte bereits vor Grisham einen durchschlagenden Erfolg gehabt und schaffte es 1990 sogar auf die Titelseite des *Time*

¹⁹⁷ http://www.movieretriever.com/search_results?search=law+movies&x=-1355&y=-31, Zugriff: 31.03.2015.

¹⁹⁸ Kafka, Franz, *Der Prozess*, Frankfurt am Main: Fischer, 1994. Die Verfilmungen (u.a.): *Le Procès*, Regie: Orson Welles, US FR/DE/IT, 1962; *The Trial*, Regie: David Hugh Jones, US 1993.

¹⁹⁹ *Suspect*, Regie: Peter Yates, US 1987.

²⁰⁰ *The Accused* spielte bei einem Budget von \$6 Mio., \$36 Mio. ein. Jodie Foster gewann für diese Rolle einen Oscar. Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0094608/>, Zugriff: 28.09.2015.

²⁰¹ *A Cry in the Dark*, Regie: Fred Schepisi, AU/US 1988.

²⁰² Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, S. 112.

²⁰³ Turow, Scott, *Presumed Innocent*, London: Penguin Books, 2010.

²⁰⁴ Grisham, John, *A Time to Kill*, New York: Dell Publishing, 1992.

²⁰⁵ Sorkin, Aaron, *A Few Good Men*, New York: Samuel French Trade, 2012.

²⁰⁶ Vgl. <https://www.ibdb.com/broadway-production/a-few-good-men-4255>, Zugriff: 05.04.2016.

Magazine,²⁰⁷ wo er als "Shakespeare des Streitsüchtigen Zeitalters" ("bard of the litigious age") bezeichnet wurde und für das Genre prägend war, auch wenn nur einer seiner Romane im Kino verfilmt wurde. Es war nur eine Frage der Zeit das Hollywood auf Grishams, Turows und Sorkins erfolge aufmerksam wurde. Insgesamt dürften mehrere Faktoren am entstehen des Gerichtsfilm-Hypes mitgewirkt haben. Erstens, die erfolgreiche Aufbereitung von "true crime"-Fällen (etwa die Bücher von Bugliosi und Dershowitz). Zweitens, erfolgreiche Bestseller im Bereich der Unterhaltungsliteratur. Drittens, intensivere "media coverage" von realen und spektakulären Prozessen, in den 1980ern etwa der Mordprozess gegen Claus von Bülow (vgl. S. 203). Viertens, eine wenn auch schwer zu quantifizierende Streitlust in der Gesellschaft. Und fünftes die Aufnahme dieser Stoffe durch Hollywood.

Die Verfilmungen von Turow, sowie von Alan Dershowitz²⁰⁸ Anfang der 1990er, kann man also als den eigentlichen Anfang des Hypes sehen, während Grishams "Aufstieg und Fall" in Hollywood, als Rahmen für den Höhepunkt und Niedergang des Gerichtsfilms in den 1990ern dienen können.

So wie Hollywood die Erfolge der Autoren für sich nutzte, profitierte Grisham direkt von den Entwicklungen der Film und TV-Industrie. Erst der Vertrag, den Grisham für seinen Roman *The Firm* von 1991 mit Paramount Pictures abschloss, verhalf seinem Roman zum Bestseller Status weil Grisham durch seinen Kontrakt mit Hollywood auch zur "heißen Aktie" für die Verlage wurde. Auf der Homepage des Autors wird Grishams Weg zum Erfolg so geschildert:

"When he sold the film rights to *The Firm* to Paramount Pictures for \$600,000, Grisham suddenly became a hot property among publishers, and book rights were bought by Doubleday. Spending 47 weeks on *The New York Times* bestseller list, *The Firm* became the bestselling novel of 1991."²⁰⁹

Dies markierte den Anfang der Kollaboration von Grisham und Hollywood. Fast alle seine Romane wurden bis 1998 verfilmt.²¹⁰ Grishams zweiter Roman, *The Firm*²¹¹, wurde wie bereits erwähnt, 1993 verfilmt, mit einem Budget von \$42 Mio., und mit weltweiten

²⁰⁷ Gray, Paul, "Burden of Success", *Time*: As a high-powered lawyer and novelist, Scott Turow has become the Bard of the Litigious Age", 11.06.1990, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,970322,00.html>, Zugriff: 31.08.2016.

²⁰⁸ Das Buch des bekannten Anwalts Dershowitz, Alan, *Reversal of Fortune: Inside the Von Bülow Case*, New York: Random House, 1986, wurde 1990 verfilmt (vgl. S. 204).

²⁰⁹ <http://www.jgrisham.com/bio/>, Zugriff: 08.11.2014.

²¹⁰ Die letzte Justizthriller-Verfilmung bis heute (Februar 2017) nach einem Roman von Grisham ist *Runaway Jury*, Regie: Gary Fleder, US 2003.

²¹¹ Grisham, John, *The Firm*, New York, Random House, 1991.

Einnahmen von \$270 Mio.²¹² Noch im selben Jahr wird sein dritter Roman, *The Pelican Brief*²¹³ verfilmt, mit \$45 Mio. Budget und \$195 Mio. Einnahmen. Unmittelbar darauf folgt *The Client*²¹⁴, mit \$45 Mio. Kosten und 177 Mio. Einnahmen an der Box Office. Nach dieser Verfilmung wird nicht nur der nächste Roman verfilmt, *The Chamber*²¹⁵, sondern auch *A Time to Kill*, sein erster Roman. Es ist bemerkenswert, dass dieser Roman der schon 1989 geschrieben worden war, erst 1996 verfilmt wurde, als der Autor bereits ein Star war, und das Thema Rassismus besser in die Zeit zu passen schien (siehe Kapitel 3). Offenbar ging die Rechnung auf, *ATK* machte bei einem \$40 Mio. Budget wieder weltweit einen Gewinn von \$152 Mio; *The Chamber* hingegen wurde zum ersten Misserfolg: bei einem Budget von \$50 Mio., spielte die bis dahin teuerste Grisham-Produktion nur \$22 Mio. ein.

In den zwei Jahren danach erscheinen die nächsten zwei Verfilmungen, ebenfalls ohne besonderen ökonomischen Erfolg: *The Rainmaker* spielte mit einem \$40 Mio. Budget gerade \$45 Mio. ein, während *The Gingerbread Man* von einem Budget von \$25 Mio. nur \$1,5 Mio. wieder einspielte.²¹⁶ Diese Verfilmung ist die letzte von Grisham in den 1990er Jahren, und markiert gleichzeitig den "Anfang vom Ende" des Gerichtsfilms der 1990er. Obwohl Grishams Verfilmungen überwiegend Gewinne gebracht hatten, signalisierte der Verlust von mehr als zwanzig Millionen an den Kinokassen bei der letzten Verfilmung in den 1990ern den Produzenten das Ende der "Ära Grisham". Erst 2003 sollte zwar noch der Roman *The Runaway Jury*²¹⁷ verfilmt werden, aber auch diese Produktion erwies sich finanziell als ein Flop.²¹⁸ Insgesamt scheint die große Anzahl der Gerichtsfilme die in den Jahren 1996/1997 herauskamen, den Markt übersättigt zu haben.

Es ist auch bezeichnend, dass ab 1998 dieses Genre im Kino anscheinend immer mehr an Popularität verloren hat. Wenn man nur die Filme rechnet, die in das Gerichts-drama-Genre passen (ausgenommen TV-Filme und Serien) sieht man, dass die Produktion von zehn Gerichtsfilmen in 1996, dem Jahr mit der höchsten Anzahl von produzierten Gerichtsfilmen zwischen 1989 und 2000, auf drei in 1998 fiel.

²¹² Für Produktionsbudgets und Einnahmen hier erwähnter Filme vgl. imdb.com und boxofficemojo.com, Zugriff: 26.12.2015.

²¹³ Grisham, John, *The Pelican Brief*, New York, Doubleday, 1992.

²¹⁴ Grisham, John, *The Client*, New York, Doubleday, 1993.

²¹⁵ Grisham, John, *The Chamber*, New York, Dell, 1995.

²¹⁶ Für diese beiden Filme findet man bei boxofficemojo.com nur "domestic total gross", d.h. die Einnahmen in den USA.

²¹⁷ Grisham, John, *The Runaway Jury*, New York: Doubleday, 1996.

²¹⁸ Der Film floppte in den USA mit \$49 Mio. Einnahmen. Allerdings spielte *Runaway Jury* noch \$30 Mio. international ein.

Es ist kein Zufall, dass ca. ein Drittel aller in dieser Arbeit untersuchten Gerichtsfilme, 1995-1997 entstanden sind. In diesen Jahren ist die Verbindung und gegenseitige Beeinflussung vom Thema, politisch-sozialer Aktualität und Genre-Hypes besonders deutlich sichtbar: während am Anfang der 1990er der Erfolg des Gerichtsfilms/Thrillers an die Erfolge der späten 1980er anknüpft, mit Ausflügen in traditionelle Themen wie Kalter Krieg und Verschwörungstheorien, wird Mitte der 1990er der Fall O.J. Simpson zum zentralen Medienereignis, das auch die Themenwahl von Gerichtsfilmen beeinflusst. Die Geschworenen als zentrales Thema werden auch im Remake von *12 Angry Men* von 1997 aufgegriffen, der sich schon im Original mit Rassismus auseinandersetzt. Entsprechend den aktuellen Tendenzen wird im Remake die "all white jury" des Originals mit Mitgliedern die verschiedene ethnische Hintergründe haben ersetzt (vgl. Kapitel 3). In *The Juror*²¹⁹ etwa geht es um die Beeinflussung der Jury, ein Motiv, das zum Teil auch in *ATK* vorkommt. Das Thema Jury war plötzlich heiß geworden, da sie im Fall Simpson öffentlich und intensiv diskutiert worden ist.

Am Beispiel von Grishams Erfolg (und späteren Misserfolg) kann man gut die Vorgehensweise der Kulturindustrie Hollywood in direkter Verbindung mit dem Büchermarkt und indirekter Verbindung mit dem "Zeitgeist" erkennen, ähnlich zu der Situation im Kino heute, mit zahlreichen extrem profitablen Buchverfilmungen. Mit Verfilmungen von Fortsetzungsromanen wie *Twilight*²²⁰, *The Hunger Games*²²¹ oder *Fifty Shades of Grey*²²² scheint eine in sich geschlossene, in einem selbsterhaltenden Kreislauf funktionierende Kulturindustrie entstanden zu sein, die über mehrere Jahre hindurch von einer Buch-zum-Film-Franchise enorm profitieren kann.²²³ Die Film-, Buch- und Comic-"tie ins"²²⁴, sind zwar spätestens seit dem ersten *Star Wars* Film bekannt, doch mit den erwähnten Romanverfilmungen erreichte diese Art von Produktion neue Dimensionen. Wenn ein Buch nicht vor dem Film bekannt war, so wird es durch den Film rückwirkend bekannt, was sich ebenfalls auf die Einnahmen der Verlage auswirkt, die daraufhin stets auf der Suche nach neuen Serienromanen sind deren Verfilmung profitabel erscheint.

²¹⁹ *The Juror*, Regie: Brian Gibson, US 1996.

²²⁰ Meyer, Stephenie, *Twilight*, London: Atom, 2006.

²²¹ Collins, Suzanne, *The Hunger Games*, New York: Scholastic Press, 2008.

²²² James, E. L., *Fifty Shades of Grey*, London: Arrow Books, 2012.

²²³ *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2* spielte Weltweit insgesamt mehr als eine Milliarde Dollar ein: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=harrypotter72.htm>, Zugriff: 24.12.2015.

²²⁴ Als "tie-ins" werden Medien bezeichnet die auf einem anderen Medium basieren (Film, Videospiel, Buch, Comic, etc.) und führen auch oft die Geschichten aus dem jeweiligen Medium fort.

Während einerseits vor allem auf neue Bücher gesetzt wird, auf aktuelle Bestseller, verzeichnen andere Verlage nie dagewesene Erfolge mit altbekanntem Material. Die Comicverlage Marvel und DC-Comics fassen mit ihren Superhelden wie vor allem Superman, Batman und Spiderman, immer mehr Fuß in Hollywood.²²⁵

Die Entwicklungen die wir seit 2000 beobachten können, sind also eine Weiterführung von Prozessen, die bereits in den 1990er Jahren sowohl in Hollywood, als auch bei den sogenannten "unabhängigen" Produktionsgiganten wie etwa den Firmen von Steven Spielberg und George Lucas, sich etabliert haben.

2.4. Anwältinnen und Gerichtsfilm: Die Regeln des Spiels

Da im Gerichtsfilm Anwälte dominieren, versuchten (allesamt männliche) Filmemacher in einigen wenigen Filmen auch der Anwältin einen ebenbürtigen Platz im Mainstream-Kino zu verschaffen, um zu zeigen, dass Frauen ebenso glaubhaft die Hauptrolle in einem Gerichtsfilm tragen können. Die Frau sollte nicht als Objekt des männlichen Begehrens dargestellt werden, wie etwa Laura Mulvey das in ihrem klassischen Essay kritisiert hat, sondern die aktive, "männliche", Rolle übernehmen.²²⁶

Hier unternimmt Hollywood jedoch das, was oft als ein emanzipatorischer Versuch missverstanden wird: durch den im Grunde simplen Rollentausch "Frau für Mann" werden progressive Absichten des jeweiligen Films vorgetäuscht. Dieser Tausch findet auf der Ebene des Lacanschen Imaginären statt: die Frau nimmt den Platz des Mannes ein, bleibt aber jedoch weiterhin in ihrer Rolle in der symbolischen Ordnung "gefangen", in welcher sie nie als unabhängig gezeigt wird, da sie ständig von unterstützenden Vaterfiguren umgeben ist.²²⁷ Der Frau-Mann Platztausch ist in vielen Genrefilmen der 1990er zu sehen, wie etwa in *G.I. Jane*²²⁸ oder dem Erotikthriller *Disclosure*.²²⁹ Dieser quasi-progressive Schachzug ist ohne Zweifel nichts weiter als die postmoderne Weiterführung der konservativen Rollenverteilung. Die Änderungen von bestimmten ideologischen Koordinaten im Mainstream entstehen unter dem Druck der "product diversification",²³⁰ so dass die Folge dessen (meistens) sein muss,

²²⁵ Vgl. Hassler-Forest, Dan, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*.

²²⁶ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Leo Braudy and Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

²²⁷ "Lacan anerkennt die Macht des Bildes in der Phantasie, führt dies aber nicht auf eine innere Qualität des Bildes zurück, sondern auf den Ort, den es in einer symbolischen Struktur einnimmt", Evans, *Das Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 231.

²²⁸ *G.I. Jane*, Regie: Ridley Scott, US 1997.

²²⁹ *Disclosure*, Regie: Barry Levinson, US 1994. Hier wird sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz umgedreht und der Mann ist das "Opfer".

²³⁰ Deutsch: Produktdiversifikation. Hassler-Forest spricht von "product diversification" in Bezug auf Superhelden im Film und die Unterschiede zwischen ihnen, die, wie in der Marktwirtschaft, vor allem dazu dienen mehrere (ähnliche) Produkte von einander unterscheidbar zu machen, damit der Konsum steigt und erweitert wird. Vgl. Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes*, S. 86.

dass diese pseudoradikale Änderungen nicht nur oberflächlich bleiben, sondern genau das Gegenteil dessen bewirken, was sie zu bewirken vorgeben: auch wenn die Frau nicht mehr explizit als ein Sexualobjekt dargestellt wird, vermindert das ihre insgesamt problematische Darstellung nicht. Der in diesen Fällen vorherrschende Blick ist im sexuellen Sinne weder männlich noch weiblich – es ist der Blick des großen Anderen, der von der FGG-Triade unterstützt wird (und sicherlich als männlich konnotiert wird).

Dieser oberflächliche Platztausch lässt sich anhand von Žižeks Schachspiel-Beispiel als Illustration für Lacans RSI (vgl. 1.1.2.1., S. 14) zeigen: die von den Regeln festgeschriebene Rolle der Frau etwa bleibt in diesem Fall gleich auch wenn die Königin wie ein König, Läufer oder Springer *aussehen* sollte. Die Ebene des Imaginären ist austauschbar, es bleiben jedoch immer noch dieselben Regeln die eine Figur im Spiel beherrschen und deren Rolle auf der symbolischen Ebene vorschreiben. Wenn also die Frau ausschließlich auf der Ebene des Imaginären in die Rolle des Mannes schlüpft, gelten für sie dennoch weiterhin dieselben Regeln des Spiels, wonach sie als Frau nicht wirklich eigenständig sein kann, sondern weiterhin in der eigenen Problematik gefangen bleibt. Anwältinnen im Gerichtsfilm sind in der Regel stets geschieden aber mit dem Ex-Mann immer noch sehr oft im Kontakt, mit einer Mutter- oder Vaterfigur eng verbunden oder mit einem Freund der ihnen beim Lösen des Falles und Vernichten des Antagonisten nicht nur tatkräftig hilft, wie auch Kuzina betont: "Wie in fast allen *female lawyer films* ist die Anwältin auf detektivisches Geschick und Denkschärfe eines männlichen Helfers angewiesen, der die wahren Hintergründe aufdeckt."²³¹ Die Frauenproblematik tritt als ein Teil der FGG-Triade auf, wobei typischerweise die Familie, trotz der Scheidung (oder gerade deswegen), an erster Stelle steht. Während bei männlichen Protagonisten die intakte Familie positiv gezeigt wird, erscheint die Anwältin als das Negativbild – die Bedeutung der Familie wird gerade durch ihr Fehlen hervorgehoben wobei die Karriere der Frau implizit für das Scheitern der Ehe verantwortlich gemacht wird.

So wird FGG aufrechterhalten, und nicht kritisiert, wie es den Anschein haben mag, bloß weil Frauen als geschieden und somit als "frei und unabhängig" dargestellt werden. Im Film ist die Anwältin fast nie eine alleinstehende Frau die keinerlei familiäre Pflichten zu erfüllen hat; am Ende ist es immer sie selbst, die das Problem darstellt, wie Lucia bemerkt: "In foregrounding the status of the female lawyer, these films displace overt interrogation of patriarchal power and its uses, by placing the female lawyer on trial, interrogating *her* role as woman and as lawyer."²³²

²³¹ Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, S. 113.

²³² Lucia, Cynthia, *Framing Female Lawyers*, S. 3.

Obwohl der Kampf für die Familie im Hollywood Mainstream obligatorisch ist, gibt es im Gerichtsfilm keine Frauenfigur die für ihre Familie kämpfen muss und sich in einer, wenn nicht gleichen, so zumindest ähnlichen Situation wie der prototypische Anwalt befindet. Für Anwältinnen schließen Familie und Arbeit einander aus, wobei die Familie fast immer ein Teil des Lebens der Anwältin bleibt, sie daher nie wirklich frei ist.

Die statistische Tatsache, dass es weniger Anwältinnen als Anwälte gibt (und überproportional viele davon Geschieden sind, etc.),²³³ wird als Vorwand genutzt, jede einzelne Anwältin im Gerichtsfilm als geschieden, und ihre Familie als das Opfer einer "karrieregeilen" Frau darzustellen.²³⁴ Die Tatsache, dass eine Frau in der Hauptrolle eine Anwältin spielt, ist nicht ausreichend und nur oberflächlich betrachtet progressiv oder "Neu", weil damit das immer noch geltende, konservative Narrativ bekräftigt wird.

Es geht hier nicht um statistische Korrektheit, da Ideologien Fakten und "Wahrheiten" bekanntlich auf ihnen gemäße Weise interpretieren. Dennoch sind Zahlen an sich aussagekräftig. So treten Anwältinnen als Protagonistinnen in nur 10 von den 70 in dieser Arbeit untersuchten (und erwähnten) Gerichtsfilmen. Beschränkt man die Auswahl auf die 1990er Jahre, sind es gar nur 5 Filme. In dieser Zeit, in den Mainstream Kinofilmen, spielen Anwältinnen die Hauptrollen nur in *Class Action*, *Guilty as Sin*,²³⁵ *The Pelican Brief*, *The Client* und *Erin Brockovich*, wobei in *Class Action*, *The Pelican Brief* und *The Client* Männer und Frauen die Hauptrolle teilen.

Das Qualitative, also die Art und Weise wie etwas im Film gezeigt wird, ist jedoch stets von größerer Bedeutung für die Beziehung Film-Realität als die quantitative Übereinstimmung. Auch wenn man den prozentuellen Anteil von Anwältinnen in Hollywood vergrößern würde, bliebe die Art und Weise wie sie dargestellt werden eigentlich entscheidend – dass der Anteil etwa von Afroamerikanischen oder Latino Schauspieler_innen in Hollywood wächst, ändert nichts daran, dass sie meistens in immer gleichen Rollen erscheinen (müssen).

Genau darin liegt das große Problem der oberflächlichen Diversität im kommerziellen Kino: das Ziel scheint eine Art prozentueller Korrektheit zu sein. Sie führt dazu, dass Anwältinnen

²³³ "A researcher has found that young female lawyers and other women professionals have slightly higher divorce rates than their male counterparts." Cassens Weiss, Debra "Women Lawyers Have Higher Divorce Rates, Need Loving Husbands, Researcher Says", *Aba Journal*, 1.4.2008, <http://www.abajournal.com/news/article/women-lawyers-have-higher-divorce-rates-need-loving-husbands-researcher-say/>, Zugriff: 24.02.2016.

²³⁴ Laut einem Bericht der U.S. Equal Employment Opportunity Commission, mit dem Titel "Diversity in Law Firms", betrug der Anteil der Frauen im Justizsystem als "legal Professionals" in der Zeit von 1982 bis 2002 von 32,6% bis 40,3%. In den 1990ern belief sich das auf ca. 36-39%, davon als Anwältinnen tätig: 20-27%. (Der Anteil von Minderheiten ist noch dramatisch geringer), U.S. Equal Employment Opportunity Commission. <http://www.eeoc.gov/eeoc/statistics/reports/diversitylaw/lawfirms.pdf>, Zugriff: 11.11.2014.

²³⁵ *Guilty as Sin*, Regie: Sidney Lumet, US 1993.

im Gerichtsfilm, auch wenn sie die Hauptrolle spielen (oft vor allem dann) entweder eine Vaterfigur "brauchen" (*Class Action*), die Hilfe eines Mannes "in Anspruch nehmen müssen" oder trotz allem selbst die Mutterrolle weiter spielen müssen (*The Client*). Als Subgenre des Kriminalfilms, böte der Gerichtsfilm zwar die Möglichkeit, Frauen "legitim" innerhalb der FGG-Triade agieren zu lassen, im Unterschied zu Rache-, Polizei- oder Gangsterfilmen, die traditionell stärker von Männern dominiert sind, doch diese "Chance" wird nicht genutzt. Während in den 1990ern, wie bereits festgestellt, neue Themen im Gerichtsfilm behandelt werden, bleibt die geschlechtliche Gleichstellung gänzlich auf der Strecke.

Eine Frau als Anwältin im Gerichtsfilm scheint ein so außerordentliches Ereignis zu sein, dass allein ihr Erscheinen in der Hauptrolle gleichzeitig ein Subgenre bestimmt, sogar kreiert, das der "Anwältinnen-Gerichtsfilme", oder wie Kuzina sie nennt "female lawyer films", die eigenen Regeln folgen, die für Männer in diesem Genre nicht gelten – die Welten der Anwälte und die der Anwältinnen schließen sich also gegenseitig aus.

Die klassische gerichtliche, eher intellektuelle Auseinandersetzung, die ausschließlich im Gerichtssaal stattfindet und mit einem Urteil endet ist für Anwältinnen in der Hauptrolle nach wie vor kaum zugänglich.

Wie bereits erwähnt, Zahlen und Fakten können Teil der herrschenden Ideologie werden, bzw. sie sind bereits in der Ideologie verankert. Daher ist ein Herrens signifikant (vgl. S. 20) wie "Diversität" genauso kritisch zu betrachten wie "Demokratie", "Freiheit" oder "Gleichheit": die Funktion dieser Signifikanten in einer Gesellschaft hängt davon ab *wer* sie, *wie* und unter welchen Umständen verwendet. Es kann nie bloß um die Signifikanten selbst gehen – diese sind im strengen Sinn der Semiotik *leer*.

2.4.1. Filmbeispiele

In *JFK*, *GOM*, *ATK* oder *A Civil Action*, also in den teuersten und bekanntesten Produktionen, die gleichzeitig relevante politische Themen der Zeit behandeln, spielen Frauen generell keine wichtige Rolle. Wenn sie als Anwältinnen vorkommen, sind sie an zweiter oder dritter Stelle, wie etwa in *ATK*, mit Sandra Bullock, obwohl sie 1996 bereits ein etablierter Hollywood-Star war. Sie spielt eine junge Anwältin, die Assistentin des damals weniger bekannten Matthew McConaghey; eine Nebenrolle in der sie traditionsgemäß als "damsel in distress" in Gefahr gerät und von einem Mann gerettet werden muss.²³⁶

²³⁶ *A Time to Kill*, Regie: Joel Schumacher, US 1996, DVD-Video, *Die Jury*, Warner Home Video Deutschland, 2002, 01:51:04.

Um eine Ausnahme zu diesem Muster zu finden müssen wir erneut in die 1980er zurückkehren: in *The Accused* agiert die Anwältin Kathryn Murphy (Kelly McGillis) allein und ihr Privatleben wird im Film nicht thematisiert. Wir erfahren nicht einmal ob sie alleinstehend, verlobt oder geschieden ist. In einer Szene wird zwar eine Dinnerparty, vermutlich mit Freund_innen und Kolleg_innen gezeigt, doch es bleibt unklar ob sich darunter ein (potentieller) Partner befindet.²³⁷ Allerdings handelt es sich in *The Accused* auch nicht um einen Gerichtsthiller, sondern um ein Drama: mehrere Männer die eine junge Frau, Sarah Tobias (Jodie Foster), gemeinsam vergewaltigt haben, werden verurteilt und ins Gefängnis geschickt. Aber erst danach kommt es zum eigentlichen Gerichtsprozess, in dem diejenigen angeklagt werden, die als Zuseher die Vergewaltiger ermutigt und verbal angespornt haben. Diese dramaturgische Verschiebung der Aufmerksamkeit führt dazu, dass sich der Film einer gewissen Systemkritik nähert, da nicht bloß Individuen angeklagt werden, sondern das Prinzip der männlichen "Brüderschaft" und damit die symbolische Mittäterschaft. Das es um eine Vergewaltigung und um eine Frau handelt erscheint eine Anwältin als Protagonistin für den Mainstream akzeptabel. Dennoch benötigen beide Frauen männliche Hilfe in Gestalt des jungen Zeugen Ken Joyce (Bernie Coulson), der letztendlich den entscheidenden Faktor im Gerichtsprozess spielt, indem er die Vergewaltigung aus seiner Perspektive schildert – der männliche Blick wird gegen die "Männerwelt" selbst gerichtet.

Dieser Film stellt jedoch eine Ausnahme dar, und das bereits in *Jagged Edge* gefestigte Klischee der Anwältin im Gerichtsfilm überwiegt in allen anderen Produktionen. In *Jagged Edge* verteidigt die geschiedene Topanwältin Teddy Barnes (Glen Close) ihren Klienten Jack Forrester (Jeff Bridges), der des Mordes an seiner Ehefrau angeklagt und freigesprochen wurde. Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass er der Mörder ist, der seine Anwältin, Beweise und eine Zeugin manipuliert hat. Die Anwältin, die sich inzwischen in ihn verliebt hat, erschießt ihn am Ende, in einer Art Notwehr, da er sie töten will, als er erfährt, dass sie die Wahrheit über ihn herausgefunden hat.

Diese Geschichte dient als Vorlage für fast alle "female lawyer"-Filme, die gleichzeitig Gerichtsthiller sind/sein müssen, da die Frau sich letztendlich doch in Gefahr befinden muss. Ihre gewalttätige "Befreiung" ist lediglich ein Vorwand für die beiden Tropen, die traditionell mit Frauen im Film/Thriller verbunden werden: "Sex und Gewalt", "Gefahr und Liebe", und nicht etwa intellektuelle Stärke, detektivisches Geschick oder gar fanatische Hingabe an ihre Arbeit.

²³⁷ *The Accused*, 00:29:10.

Diese Klischees treten jedoch nicht nur im klassischen Gerichtsthiller auf: auch in *Music Box*, einem Gerichtsfilm der ohne Thriller-Elemente auskommt, ist die Anwältin eine geschiedene Frau. Sie muss ihren Vater verteidigen, da er der Teilnahme an Kriegsverbrechen im Zweiten Weltkrieg in Ungarn beschuldigt wurde (vgl. Kapitel 3).²³⁸ Dass die Anwältin geschieden ist, ein Kind hat und ihr Vater eine wichtige Rolle in ihrem Privat- und Berufsleben spielt, entspricht das dennoch den meisten Anwältinnen-Figuren im Gerichtsfilm. Wie üblich ist ihr Ex-Mann auch präsent, er arbeitet für die Firma ihres Ex-Schwiegervaters, dessen Hilfe sie für ihren aktuellen Fall "ausnahmsweise" braucht.

In *The Juror* findet das Klischee der alleinstehenden Mutter als Protagonistin erneute Verwendung und zeigt gerade dadurch, dass die Hauptfigur keine Anwältin ist, die Hartnäckigkeit dieses Klischees, das in diesem Genre auch für eine Frau als Geschworene in der Hauptrolle gilt. Annie Laird (Demi Moore) ist eine geschiedene Bildhauerin, die ihren Sohn allein erzieht. Sie wird als Geschworene in einem Mafiaprozess ausgewählt und wird daraufhin von einem Auftragskiller unter Drohungen aufgefordert die Geschworenen zu überzeugen, den Mafiaboss laufen zu lassen (vgl. S. 216). Obwohl der Mafiaboss frei kommt, soll sie als Mitwisserin eliminiert werden. Die Bildhauerin und ihr Sohn können Zuflucht bei ihrem Ex-Mann in Guatemala vor ihren Verfolgern finden, obwohl der Killer sie aufstöbert und sie ihn schließlich selbst töten muss. Der Versteck, Annies Flucht und die Lösung des Problems waren schließlich nur mithilfe ihres Ex-Manns möglich. Für den glücklichen Ausgang des Films spielt die Familie am Schluss des Films sowohl eine dramaturgische als auch eine zentrale ideologische Rolle.

Dass der "female lawyer film" meistens "klar den Strukturen des Thrillers untergeordnet"²³⁹ ist, zeigt auch die Analyse folgender zwei Produktionen.

In *Physical Evidence*²⁴⁰ verteidigt die Anwältin Jenny Hudson (Theresa Russel) einen wegen Mordes angeklagten Polizisten, der behauptet, unschuldig zu sein. Dieser Polizist fungiert gleichzeitig als die männliche Helferfigur, da die Anwältin in diesem Fall aus Gründen des "product diversification", nicht geschieden ist, sondern mit einem Mann verheiratet ist, der als eine extrem unsympathische Figur dargestellt wird. Letztendlich trennt sie sich von ihm, da er ihr Engagement im Job nicht erträgt und sie als Konkurrenz empfindet. Damit wird die Regel von der geschiedenen Anwältin wieder in Kraft gesetzt. Der fälschlich angeklagte Polizist

²³⁸ An dieser Stelle sei erwähnt, dass sowohl *Music Box* und *Jagged Edge* vom Drehbuchautor Joe Esterhaz geschrieben wurden, der auch für Erotikthriller wie *Basic Instinct*, Regie: Paul Verhoeven, US 1992, verantwortlich war.

²³⁹ Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, S. 163f.

²⁴⁰ *Physical Evidence*, Regie: Michael Crichton, US 1989.

hilft ihr zwar in der Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen Mörder, doch ist sie, wie in *The Juror* oder *Jagged Edge*, diejenige, die den Schuldigen, wie so oft in Notwehr, erschießt. Hier wird mit dem Klischee gespielt, dass ein Klient, der Mörder sein könnte, um letztendlich ihn doch zu entlasten und die für Hollywood typische Paarbildung ("production of a couple"),²⁴¹ zu ermöglichen. Der Polizist und die Anwältin verlieben sich ineinander.

In *Forbidden Sins*²⁴² wird das Gerichtsfilmgenre mit dem low-budget Erotikthriller vermengt. Der Film folgt dem symbolischen Muster, das für B-Erotikfilme genauso wie im Mainstream gilt: die Anwältin ist geschieden, der Ex-Mann spielt immer noch eine Rolle in ihrem Leben und ist gleichzeitig die männliche Helferfigur. Wie in den oben analysierten Beispielen kommt es nach dem Urteil zu einer "überraschenden" Wendung, und der Klient, mit dem die Anwältin eine Affäre hatte, stellt sich doch als schuldig heraus. Er muss mit Gewalt vernichtet werden. In *Forbidden Sins* wird diese Aufgabe vom Ex-Mann übernommen, wodurch die vermeintliche Unabhängigkeit der Frau, die durch die aufgelöste Ehe signalisiert wird, wieder aufgehoben wird. Was als Ermächtigung dargestellt wird, bleibt im konservativen Muster gefangen und gibt unter der Oberfläche ein gegenteiliges Signal: jede Frau, der die Karriere wichtiger ist als ihre Familie, muss höllisch unter ihrem Job leiden.

Obwohl es einige wenige Ausnahmen gibt, wie etwa *Reversal of Fortune*,²⁴³ *Liar Liar*²⁴⁴ oder *The Gingerbread Man*, in welchen der Anwalt als Hauptfigur geschieden ist, überwiegt in der Regel die traditionelle Auffassung von Familiengemeinschaft, was sich auch im Hinblick auf Sex zeigt. Während im klassischen Gerichtsroman Sex tabu ist, folgen Justizthriller der Regel, dass Sex zwar gezeigt werden kann, jedoch immer gefährlich sein muss und nur in direkter Verbindung mit dem Verbrechen vorkommen darf wie in *Body of Evidence*, *Forbidden Sins* oder *Jagged Edge*. Die Affäre der Anwältin mit ihrem Klienten in *Forbidden Sins* muss sich auch in einem Erotikfilm, der von derartigen Szenen lebt, als ein fataler Fehler entpuppen. In *Body of Evidence* muss die gerade freigesprochene Angeklagte, als Strafe für ihr "promiskuitives" Verhalten sterben.

Frauen in Gerichtsfilmen in welchen Männer die Hauptrolle spielen, bleibt meistens nur der Part der Ehefrau des Anwalts. Die Eheleute laufen oft Gefahr, sich im Verlauf des Prozesses zu trennen, was nur in Ausnahmefällen passiert. Da Gerichtsfilme meistens verheiratete

²⁴¹ Vgl. Žižek, *In Defence of Lost Causes*, S. 56ff.

²⁴² *Forbidden Sins*, Regie: Robert Angelo, US 1999.

²⁴³ *Reversal of Fortune*, Regie: Barbet Schroeder, US 1990, DVD-Video, MGM, 2003.

²⁴⁴ *Liar Liar*, Regie: Tom Shadyac, US 1997.

Anwälte zeigen, ist die Möglichkeit der Paarbildung auf dieser Ebene kaum gegeben. Das geht Hand in Hand mit einem Trend bei Mainstream-Produktionen, sexuelle oder romantische Beziehungen zwischen den Figuren überhaupt zu vermeiden, wie das etwa in *The Silence of the Lambs* der Fall ist. So wird das problematische Thema Sexualität auf "elegante" Art und Weise ausgeblendet (vgl. 4.6.2.5., S. 244).

Durch die Thematisierung von regelmäßigen Ehekrisen wird die ideologisch grundlegende Paarbildung bekräftigt: die Ehepartner_innen distanzieren sich voneinander um später doch wieder zusammen zu kommen. In *ATK* etwa kommt der Anwalt in Versuchung eine Affäre mit seiner attraktiven Assistentin anzufangen. Der Film spielt zusätzlich mit dem weiblich/männlichen Blick, und inszeniert den Anwalt selbst oft als ein männliches Sexualobjekt, bleibt aber dennoch im FGG-Schema gefangen, da der Anwalt am Ende seiner Frau treu bleibt. In *Ghosts of Mississippi* verlässt die rassistische Ehefrau den Anwalt, doch er findet eine neue (politisch korrekte) Lebensgefährtin im Laufe des Films und heiratet sie.

Auch auf der Anklagebank sind Frauen selten zu sehen, außer etwa in *Body of Evidence*. Aus analytischer Perspektive, ist dies ebenso problematisch: nicht einmal als (potentielle) Verbrecherinnen haben Frauen die Chance, spektakuläre, aktive Rollen zu bekommen. Diese bleiben stets den Männern vorbehalten.

2.4.2. Der Traum der Gleichheit

In Bezug auf die dramaturgisch-ideologische Beziehung zwischen Realität und Traum kann die Darstellung von Frauen im Gerichtsfilm als Flucht in die Realität vom gefährlichen Traum der Gleichheit – der Vorstellung, dass Frauen mit mehr Eigenständigkeit agieren könnten – gesehen werden. Im Film begegnen wir dem für die herrschende Ideologie "traumatischen Kern" als Abwesendes: die Frau darf niemals unabhängig bleiben. Es ist eine gängige Art des Missbrauchs von Realität/Realismus: auch wenn es der Realität entsprechen sollte, dass die "typische" Anwältin geschieden ist, so wird dies zu einem Klischee verdichtet, und zum Standard für alle Anwältinnen im Film erhoben. Der Film flüchtet gewissermaßen in die statistische Realität, anstatt sich innerhalb der filmischen Illusion der notwendigen Wahrheit zu nähern, die jedem Film, der progressiv zu sein versucht, immanent sein sollte. Anstatt zu sagen: "Frauen im Gerichtsfilm sind nicht genug vertreten, zeigen wir also endlich eine unabhängige Frau", weicht der Film dieser "Illusion" aus und gibt quasi der Realität nach: "es ist wie es ist, und es ist wie wir es zeigen, Anwältinnen sind in der Realität meistens geschieden". Die emotionale Verstrickung in Familienprobleme wird als das Äußerste ihrer Freiheit dargestellt.

Wie bereits erwähnt, spielt der Missbrauch von Fakten, wie sehr sie auch an sich stimmen mögen, nicht die entscheidende Rolle, wie man auch am Žižeks Analyse des Funktionierens der Ideologie im Nationalsozialismus sehen kann. Er zeigt, das Bild des Juden, das von den Nazis benutzt wurde, unentbehrlich für das Funktionieren dieser Ideologie ist. Die Frage, die man bezüglich dieser Darstellung stellen muss, ist also nicht "sind Juden wirklich so?", sondern, "welche Rolle spielt dieses teilweise widersprüchliche Bild in diesem ideologischen Konstrukt?"

Wie Juden in der Nazi-Ideologie werden Frauen oder Migrant_innen heute in der offiziellen Politik vieler europäischer Staaten widersprüchlich dargestellt:²⁴⁵ einmal als "schwach", dann wieder als "zu stark"; einerseits als "hinterlistig und böse", andererseits als "gutmütig und naiv"; oft als "zu sexualisiert", manchmal als "zu asexuell". Gemeinsam ist all diesen Eigenschaften, dass sie dazu dienen können Frauen, je nach Bedarf, zu diskreditieren und für die eigenen (patriarchalen, männlichen) Defizite zu beschuldigen.

Was das FGG-Schema angeht, ist es wichtig anzumerken, dass Männer sowie Frauen (Minderheiten, Migrant_innen) im selben Boot sitzen: beide sind und bleiben für das Mainstream-Kino an FGG gebunden.²⁴⁶

Das ungeschriebene Gesetz des Mainstreams verlangt das Agieren innerhalb der Grenzen dieses Schemas, weil dies den Profit sichern und zugleich ein affirmatives Bild der bestehenden Gesellschaft liefern soll, das wiederum gewinnbringend ist. So unterstreicht gerade ein Mangel wie "keine Familie" in einer Art Verneinung, die zur eigentlichen Wahrheit des Films führt – die Bedeutung der Familie.

Die Klischees der "female lawyer"-Filme bleiben auch im Justizthriller nach 2000 erhalten. In *High Crimes*²⁴⁷ ist Claire Kubik (Ashley Judd) eine erfolgreiche Anwältin, die wahrscheinlich bald zur Firmenpartnerin aufsteigen wird. Es stellt sich jedoch heraus, dass ihr Ehemann, Tom (Jim Caviezel), ein ex-Marine, vom FBI wegen eines Massakers in einem Dorf in Lateinamerika als Kriegsverbrecher gesucht wird. Die Überraschung ist doppelt, als sich herausstellt, dass er, um sich zu verstecken eine andere Identität angenommen hatte, von welcher seine Frau nichts wusste. Sie entscheidet sich dennoch dafür, ihn in seinem Militärgerichtsprozess zu verteidigen, kann aber diese Aufgabe nur mithilfe zweier (männlicher) Anwälte erfüllen. Hier werden Justizthriller und Militärgericht zu einer neuen

²⁴⁵ Vgl. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 49f.

²⁴⁶ bell hooks bemerkt hierzu knapp und treffend: "Patriarchy has no gender", hooks, bell, *Teaching Critical Thinking: Practical Wisdom*, New York: Rutledge, 2010.

²⁴⁷ *High Crimes*, Regie: Carl Franklin, US 2002, DVD-Video, *Im Netz der Lügen*, Twentieth Century Fox, 2003.

Kombination, die darüber hinwegtäuschen soll, dass es sich um eine altbekannte Geschichte handelt: eine Anwältin, die an die Unschuld ihres Klienten glaubt, mit ihm emotional verstrickt ist, und der sich nach dem Urteil doch als Schuldig herausstellt. Der daraus zwingend entstehende Konflikt wird in der Regel mit Gewalt außergerichtlich gelöst, wobei die Frau erneut in Gefahr gerät und von einem anderen Mann gerettet werden muss. In *High Crimes* erscheint ein Überlebender des Massakers als deus ex machina zur Rettung der Anwältin, schießt auf ihren Ehemann als dieser sie töten will, und erledigt ihn im anschließenden Nahkampf.²⁴⁸

An diesem Beispiel ist Hollywoods Vermarktungsstrategie ebenfalls deutlich sichtbar: das Genrehybrid soll "Neues" suggerieren und über das Klischeehafte hinwegtäuschen. Die Anwältin wird als Frau immer noch mit Familie identifiziert: ihr Beruf ist mehr Fluch als Segen. Als sie schwanger wird, gerät sie in einen Autounfall und verliert das Baby. Sie agiert auch im Berufsleben nicht allein, sondern ist gleich von drei männlichen Helfern umgeben die alle Aspekte abdecken: einem jungen, unerfahrenen Anwalt der Marines, einem alten erfahrenen Anwalt, (und ex-Marine), und dem Überlebenden des Massakers, der ihr zusätzliche Informationen gibt und sie letztendlich rettet. Das Familienbild wird von der Figur der Schwester vervollständigt, die als Elternersatz fungiert. So wird die traditionelle Bedeutung der Familie im US-Kino gerade mit dem modernen Bild der "unabhängigen" Frau erneut bestätigt.

2.4.3. Das Reale der Illusion

Im Unterschied zu oft pseudorealistischen, "ernsthaften" Filmen, die vorgeben, die Rolle der Frau kritisch zu thematisieren, zeigen Kinoillusionen wie (der erst spät als feministisch interpretierte) *Alien*²⁴⁹ oder *Kill Bill 1&2*²⁵⁰ Frauenfiguren, die näher am progressiven Bild der Frau im Mainstream-Kino sind und die auch eine Vorbildfunktion haben können, gerade weil sie sich der "passion for the real" im filmischen Sinne entziehen. Auch wenn diese Filme in ihrer Darstellung der Frau ebenfalls problematisch sind, ist ihre Vorgehensweise von großer Bedeutung. Die Abstraktion von der Realität hilft ihnen, näher an den Erfordernissen einer Ermächtigungspolitik zu sein, als die Filme, die sich strikt an die Realität zu halten versuchen. Erst in der Fiktion kann man, wie Žižek schreibt, sein "wahres Ich" ausdrücken: "that is what, among other things, Lacan means when he claims that 'truth has the structure of a fiction'."²⁵¹ Als Beispiel nimmt Žižek den Cyberspace, wo man fiktionale, "falsche", Personae annehmen

²⁴⁸ *High Crimes*, 01:40:13.

²⁴⁹ *Alien*, Regie: Ridley Scott, US 1979.

²⁵⁰ *Kill Bill Volume 1&2*, Regie: Quentin Tarantino, US 2003/2004.

²⁵¹ Žižek, *How to Read Lacan*, S. 32.

kann, um die eigenen, wirklichen Bedürfnisse die man normalerweise nicht offen zugeben würde, ausleben kann. Die Figuren von Ripley (Sigourney Weaver) in *Alien* oder Beatrix Kiddo (Uma Thurman) in *Kill Bill*, können als eine Art "falsche" Personae (eine Art "Avatare") gesehen werden, die weit von der Realität entrückt zu sein scheinen – eine Astronautin, die gegen Außerirdische kämpft oder eine ex-Auftragskillerin mit einem Katana auf Rachefeldzug, die aber beide zeigen was real außerhalb der FGG-Triade möglich wäre.

Diese Illusion die sich bewusst von der Realität abhebt, kann als Vorbild wirksamer sein als die realistische Abbildung der "Realität selbst", die die Frau stets in der patriarchalen symbolischen Ordnung verhaftet zeigt, und die nicht einmal als Figur im Film diese Ordnung in Frage stellen kann, sondern sie sogar bekräftigt.

Das bedeutet nicht, dass Sci-Fi Filme sich grundsätzlich besser für Gesellschaftskritik eignen, obwohl das oft genug der Fall ist; es ist vielmehr der Versuch der "ernstzunehmenden" Genres sich möglichst nahe an das Realitätsprinzip zu klammern, der sie von vornherein scheitern lässt, obwohl FGG thematisch auch in den zuletzt erwähnten beiden Filmen teilweise präsent ist, vor allem in *Kill Bill*: die Frau als Braut, Bill als die Vaterfigur, das gemeinsame Kind (=Family); Rache als das Hauptmotiv (=God); Beatrix kämpft für ihre Tochter/gegen Bill und seine Bande (=Guns), doch entscheidend ist letztendlich in welcher Funktion und vor allem in welchem Ausmaß die Akzente gesetzt sind und wie viel Raum diese Elemente bekommen.

"The real of the Illusion" bietet einen direkten Zugang zur Figur und ermöglicht uns, die Frau als eigenständig zu akzeptieren, auch wenn sie Dinge tut, die wir als Zuschauer_innen in der Realität nicht tun würden. Unter diesem Blickwinkel ist extreme Gewaltanwendung, üblicher Weise eine männliche Domäne, als Mittel der weiblichen Emanzipation zu verstehen und nicht nur als "reine Gewalt" oder "reale Gewalt". Das ist andererseits einer der Gründe warum etwa ein Film wie *G.I. Jane* über eine Frau, die das harte Training der "Navy SEALs" überstehen und im Militär akzeptiert werden will, nicht auf dieser emanzipatorischen Ebene funktionieren kann: wir sehen eine Frau innerhalb des Militärs, das im FGG die Funktion der Familie hat, also ein Teil der herrschenden symbolischen Ordnung ist. *G.I. Jane* ist ein Paradebeispiel für den oberflächlichen Tausch "Frau für Mann", der letztlich eine Täuschung auf der Ebene des Imaginären darstellt.²⁵² Dass die "Emanzipation" von "Jane" innerhalb des Militärs passiert, verrät geradezu das ganze Spiel, während in *Alien*, auch wenn Ripley in einer Uniform auftritt, die Realität des Militärs in USA keine tragende Rolle spielt. In *G.I. Jane* sehen wir hingegen als einen Emanzipationsversuch der erfolgreich sein darf, weil sein

²⁵² "Das Imaginäre ist demnach die Ordnung der oberflächlichen Erscheinungen, der täuschenden, beobachtbaren Phänomene, die die darunterliegenden Strukturen verbergen." Evans, *Das Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 146 f.

Anspruch konservativ ist. Anstatt das Militär als solches zu kritisieren, wird die Aufnahme von "Jane" in die Streitkräfte als Zeichen der Emanzipation, des gesellschaftlichen Fortschritts und starkes Sinnbild für die Gleichheit der Geschlechter verkauft.

Solange also FGG als die Formel für die scheinbar natürliche Gesellschaftsform omnipräsent ist und sich die Figuren im Film nicht davon emanzipieren können, müssen alle Versuche Anwältinnen im konventionellen Gerichtsfilm als emanzipatorisches Vorbild zu nutzen, scheitern. Und um wieder auf Freuds Analyse der Verneinung zurück zu greifen: der typische "female lawyer"- Gerichtsfilm verneint das Problem, da die Anwältin weiterhin Teil des FGG-Konstrukts bleibt. So kann sie geschieden oder sogar punktuell "unabhängig" sein, und trotzdem erscheint sie *nicht* als "Problem", was, wie wir wissen, bedeutet dass sie *sehr wohl* das Problem ist.

Das Imaginäre verbirgt hier buchstäblich die dahinter liegende Struktur der patriarchalen Ordnung, deren Gesetze, die sich nicht ändern sollen, die Frau, auf Rollen beschränkt die nur innerhalb der FGG-Triade funktionieren und wahrnehmbar sind.

3. Die Themen und die Filme

3.1. Einführung

In diesem Kapitel werden die Hauptthemen dargestellt, die in den Gerichtsfilmen der 1990er mit gesellschaftlichen und politischen Ereignissen dieser Zeit am stärksten korrespondieren und die von zentraler Bedeutung für die Entstehung dieser Filme sind. Jedem Thema ist ein Unterkapitel gewidmet: das Ende des Kalten Krieges und seine Auswirkungen in "Post-Cold War" (3.2.), Rassismus in den USA in "Rassismus" (3.3), "liberal-demokratische" Themen wie Umwelt oder Homophobie in "Liberal Agenda" (3.4) und die zwei großen "Tabuthemen" des US-amerikanischen Mainstreams in "Militär und Religion" (3.5).

Mein Vorhaben ist es, die Relation zwischen der Produktion von Gerichtsfilmen und den damals aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen als Anlass für ihre Produktion zu zeigen, sowie notwendige kommerzielle Überlegungen in Verbindung mit der Politik dieser Filme zu untersuchen. Das Hauptaugenmerk wird, bis auf einige wenige TV-Filme, hauptsächlich auf das kommerzielle Kino gerichtet. Einige dieser Filme werden in Kapitel 4 noch tiefer gehend von der filmanalytischen und dramaturgischen Seite untersucht.

Zusätzlich zu den oben genannten Themen beschäftigt sich das Kapitel 3.6 mit dem unumgänglichen Thema/Begriff der Gerechtigkeit.

3.1.1. Die Unterteilung

Dem Kapitel "Post-Cold War" gehören die Filme an, deren Inhalt mit dem Ende des Kalten Krieges korrespondiert und in denen sich die Atmosphäre der Veränderung in der globalen Machtkonstellation niederschlägt: *Music Box*, *Citizen Cohn*, *JFK*, *Guilty by Suspicion* und *The Crucible*. Diese Filme widmen sich geschichtlichen Ereignissen, die in Verbindung mit der aktuellen Situation stehen – d.h. das Ende des Kalten Krieges wird als "richtiger Zeitpunkt" gesehen um sich etwa mit den "Hexenjagden" in Hollywood zu beschäftigen.

In Kapitel 3.3. ist der Rassismus und die Auseinandersetzung mit diesem Problem das Hauptthema. Im Mittelpunkt befindet sich hier der Fall O.J. Simpson und die um diese Zeit entstandenen Filme, wie etwa *A Time To Kill* oder *Ghosts of Mississippi*.

Kapitel 3.4 fasst eine Gruppe von Gerichtsfilmen unter dem Titel "Liberal Agenda" zusammen: *Class Action*, *Philadelphia*, *The Rainmaker*, *A Civil Action* und *Erin Brockovich*. Diese Filme thematisieren und, auf ihre Art und Weise, kritisieren die großen Konzerne, Diskriminierung am Arbeitsplatz, Homosexualität, AIDS, Gesundheitssystem und

Umweltfragen – Themen, die damals für den Gerichtsfilm und den Mainstream-Hollywood relativ neu waren.

Kapitel 3.5. widmet sich mit Hollywoods "Tabuthemen" Religion und Militär im Gerichtsfilm. Filme, wie das Remake von *Inherit the Wind*²⁵³ oder *The Confession* beschäftigen sich explizit mit Religion, einem Thema, das im Mainstream-Kino zwar häufig präsent ist, aber generell nicht direkt oder gar kritisch gezeigt wird. Auch das Militär, vielleicht noch stärker als die Religion, gehört zu den Institutionen, die im Film mehr als präsent sind, die jedoch nur in einigen wenigen Fällen (für Hollywood-Verhältnisse) kritisch dargestellt werden. Hier wird exemplarisch der Militärgerichtsfilm *A Few Good Men* untersucht.

3.1.2. Gutes Timing

Ein, überspitzt formuliert, Nachteil, welchen das Kino im Vergleich zum tagesaktuellen Journalismus, und vor allem zu den neuen Medien aufweist, ist die Unmöglichkeit auf Ereignisse in der Gesellschaft unmittelbar und rasch zu reagieren. Dadurch entsteht eine zeitliche Distanz zwischen den Geschehnissen, die direkt oder indirekt die Produktion des Films beeinflussen, und dem fertigen Produkt. Der Grund für diese Trägheit des Mediums ist offensichtlich die Maschinerie des Kinos, die ihre Zeit braucht, um in Gang gebracht zu werden, ungeachtet dessen ob es sich um eine "big budget" oder eine weniger teure Independent-Produktion handelt.

Da aber das Mainstream-Kino stets auf den höchst möglichen Profi abzielt, damit die großen Stars und die bestmögliche Technik beschäftigt und angewendet werden können, und damit ein bestimmter günstiger Moment am Markt nicht verpasst werden soll, bemüht sich vor allem der kommerzielle Film die Trägheit des Mediums zu überwinden, und so schnell wie möglich auf aktuelle Ereignisse zu reagieren während diese noch "heiß" sind, um maximales Publikumsinteresse und Profit zu sichern.²⁵⁴

Es sind einige Fälle bekannt, wo Filme aufgrund realer historischer Ereignisse früher fertiggestellt wurden und ihre Uraufführung vorgezogen werden musste. Hassler-Forest spricht von den Auswirkungen der Terroranschläge vom 9. September 2001 und nennt als Beispiel u.a. den Film *Black Hawk Down*.²⁵⁵ Die Premiere von Ridley Scotts in Somalia

²⁵³ *Inherit the Wind* (Remake), Regie: Daniel Petrie, US 1999, DVD-Video, MGM, 2010.

²⁵⁴ Neuere Beispiele: *Snowden*, Regie: Oliver Stone FR/DE/US 2016, über den NSA-"Whistleblower" Edward Snowden oder *The Fifth Estate*, Regie: Bill Condon, USA 2013, ein Film über "Wikileaks" und ihren Gründer Julian Assange.

²⁵⁵ *Black Hawk Down*, Regie: Ridley Scott, US 2001.

angesiedeltem Kriegsfilm wurde anstatt im späten Herbst 2002, auf Dezember 2001 vorverlegt, "in order to capitalize on prevailing public sentiment in America as the War on Terror began to take shape in the wake of 9/11."²⁵⁶ Oliver Stones *George W. Bush Satire W*²⁵⁷ musste wie *Black Hawk Down* ebenfalls, wenn auch aus anderen Gründen, den bevorstehenden Wahlen in den USA, vorgezogen werden.²⁵⁸

Gleichzeitig wurden die meisten Actionfilme aufgrund dieser Terroranschläge auf unbestimmte Zeit verschoben. Dies ist im Einklang mit der Strategie, die zum Standardvorgehen der Filmindustrie gehört, was die Produktion oder Distribution angeht, wie etwa von Weihnachtsfilmen bekannt, die streng an die Saison gebunden sind. Das geht so weit, dass das Thema und Uraufführung eines Films buchstäblich von den Jahreszeiten abhängen können, wie Caryn James treffend bemerkt: "Hollywood reserves its most serious films for fall and winter, when the darker, chillier atmosphere encourages moviegoers to hunker down in theaters for something more solid than the action films and cartoon characters that dash across the screen in summer."²⁵⁹

Auch die Präsidentschaftswahlen sind scheinbar von Bedeutung und offensichtliche Anhaltspunkte für Produzent_innen und Filme, wie etwa Steven Spielbergs *Lincoln*²⁶⁰, das im Wahljahr 2012 erschienen ist. Die angeführten Beispiele verdeutlichen die Beziehung zwischen Filmproduktion und wichtigen Ereignissen in der Gesellschaft, wo die Produzent_innen und Verleiher_innen entweder auf ein konkretes, einschneidendes Ereignis oder die bereits bekannten zyklischen Fixpunkten eines Jahres (Weihnachten, Ostern, Sommer) reagieren.²⁶¹

²⁵⁶ Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes*, S. 31.

²⁵⁷ W, Regie: Oliver Stone, US 2008.

²⁵⁸ "Stone, a director with a keen eye to publicity and no aversion to controversy, is thought to want to bring the movie's 2009 release date forward to push it into cinemas before the November presidential elections and certainly before Bush quits the White House on January 20." Pilkington, Ed, "How did Bush go from being an alcoholic bum to the most powerful figure in the world?", *The Guardian*, 02.04.2008, <https://www.theguardian.com/world/2008/apr/02/georgebush.usa>, Zugriff: 28.11.2016.

²⁵⁹ James, Caryn, "In the Fall, Hollywood's High-Powered Stars Come Out", *NY Times*, 10.09.2009, <http://www.nytimes.com/1989/09/10/magazine/film-season-preview-in-the-fall-hollywood-s-high-powered-stars-come-out.html>, Zugriff: 25.08.2016.

²⁶⁰ *Lincoln*, Regie: Steven Spielberg, US 2012.

²⁶¹ Aktuelles Beispiel für gezielt politisches Timing: "Kathryn Bigelow's tenth film as director will be an untitled drama about the five days in the summer of 1967 now known as the 1967 Detroit Riot. The plan is for the project to start filming in the next several months so that the eventual film can be released next summer, in time for the event's 50th anniversary." http://editorial.rottentomatoes.com/article/the-birth-of-a-nation-sets-a-sundance-record-and-more-movie-news/?utm_source=Facebook&utm_medium=social&utm_content=WeeklyKetchup0129&utm_campaign=News&adid=social_Facebook_News_WeeklyKetchup0129, Zugriff: 24.02.2016.

Diesem punktgenauen Timing entspricht auch, das im Normalfall keine großen politischen Risiken in Kauf genommen werden, was wiederum nicht heißt, dass Filme gänzlich unpolitisch sein müssen. Auch und gerade wenn die Filme sich kritisch geben. Oliver Stone, einer der politisch umstrittensten Filmemacher Hollywoods, beschreibt den Erfolg und die Rezeption seines Vietnamkriegsfilms *Platoon*²⁶² wie folgt: "*Platoon* could be embraced by, I suppose, right and left. Essentially, most movies make their money in the middle."²⁶³ So wird auch bei einem "kontroversen" Film nicht weniger kalkuliert, nämlich mit der Kontroverse selbst, und so, wie es auch aus anderen Filmen Stones ersichtlich ist, hält sich das Kritische mit dem Affirmativen, wahrscheinlich mit voller Absicht, die Waage.

Meistens jedoch überwiegt das Affirmative bzw. Konservative, da es als die unentbehrliche Grundlage eines jeden kommerziellen Films dienen muss. Diese zwei Aspekte, die Trägheit (im Vergleich zu anderen Medien) und der kommerzielle Aspekt, in Wechselwirkung mit dem politischen, sind äußerst wichtige Faktoren bei der Entscheidung wann ein Film gemacht und auch wann er uraufgeführt wird.

3.1.3. Den "Zeitgeist" fangen

Mit den Reformen Michail Gorbatschows und dem Ende der Sowjetunion verschwand der große militärische und ideologische Feind des Westens und somit der Konflikt, der die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beherrscht hatte. Der Kalte Krieg selbst wurde ersetzt, bzw. ergänzt, durch neue Gefahren und Ängste: "This social and political reorientation on the basis of new fears was also articulated via the narratives of popular culture, which – as ever – reflected many of the concerns and anxieties that come to inform the 'Zeitgeist'."²⁶⁴

Im Film sind verschiedene Zugänge möglich, wie Geschichte als historische Vergangenheit und die Geschichte, die gerade gemacht wird, kontextualisiert und miteinander ideologisch verbunden werden. Die Filme über den Zweiten Weltkrieg, deren Blick auf Geschichte und Gegenwart sich dem "Zeitgeist" des jeweiligen Jahrzehnts²⁶⁵ anpasste und die schon allein deswegen keine monolithische Einheit bilden, sind dafür das beste Beispiel: da die Gewinner und Verlierer eines großen und als gerecht verstandenen bewaffneten Konflikts ("the Good War") fest standen, hatte Hollywood klare Koordinaten, um das Narrativ des Zweiten Weltkriegs zu konstituieren und nach Bedarf, der jeweiligen Situation angepasst

²⁶² *Platoon*, Regie: Oliver Stone, US 1986.

²⁶³ *Oliver Stone: Satire and Controversy*. Gespräch im Banff Centre in Kanada (ohne Datum).
<http://www.youtube.com/watch?v=7s2gBKApxyk>, Zugriff: 16.10.2013.

²⁶⁴ Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes*, S. 72.

²⁶⁵ Vgl. *The Dirty Dozen*, Regie: Robert Aldrich, US 1967, oder *Kellys Heroes*, Regie: Brian G. Hutton, US 1970.

einzusetzen.²⁶⁶ Statt dessen einen neuen "kalten" Krieg im Kino zu zeigen, der sich nicht auf Straßen und Schlachtfeldern Deutschlands oder Frankreichs abspielte, sondern mithilfe der Spionage hinter verschlossenen Türen und in Stellvertreterkonflikten geführt wurde, war bedeutend schwieriger.²⁶⁷

Ein Teil des Zeitgeistes der 1990er war auch die Rückbesinnung auf die 1960er Jahre, eine Art "liberaler Nostalgie". Es wurde ein Anschluss an die Zeit gesucht, die für viele in Amerika ein Potential für Änderungen in der Gesellschaft barg: John F. Kennedys geplanter Richtungswechsel in der Innen- und Außenpolitik, die Erfolge des "Civil Rights Movement" und das Ende der Rassentrennung. Der Bestsellerautor Scott Turow (*Presumed Innocent*) sieht die 1960er als "the most formative period in American life", die Zeit "when America thought outside the box [and] our notions of racial justice, of gender justice, of the role of authority, changed."²⁶⁸ Die 1960er wurden zum Mythos des liberal-demokratischen, progressiven Amerika erhoben, das in den 1990ern wiederbelebt werden sollte, nach dem Ende des Konflikts mit Russland, als der Grund für Paranoia und Kriegshetze eigentlich verschwinden sollte. Mit der Wahl eines "neuen Kennedy", Bill Clinton, gemeinsam mit seiner Gattin Hillary, die beide von vielen als "symbols of America's cultural (...) revolution, stemming from the 1960ies"²⁶⁹ gesehen wurden, sollte direkt an den Geist der 1960er angeknüpft werden.

Die 1960er Nostalgie und das Recycling von progressiven Ideen in der Zeit des globalisierten Kapitalismus sollten nicht unbeachtet bleiben, wenn es um die liberal-demokratische Ideologie des Gerichtsfilms der 1990er geht. Der neue Zeitgeist drückt sich besonders im Gerichtsfilm dieser Zeit aus, der ein geeignetes Medium zu sein scheint, um politisch direkt auf das Publikum einzuwirken. Die ernsthafte, traditionsreiche Umgebung der Gerichtssäle, Rhetorik der Anwält_innen, Emotionalisierung und die inhärente Dramatik vieler Gerichtsprozesse unterstützt die Kraft der inhärenten ideologischen Botschaften. Stella Bruzzi weist darauf hin, dass der Gerichtsfilm an sich bereits ideologisch aufgeladen ist: "The classic trial film is imbued with a liberal ideology which stands up for the good and the weak and defeats the bad and the wrong."²⁷⁰ Diese Werte werden meistens von einem Anwalt verkörpert

²⁶⁶ Auf der anderen Seite kann man den deutschen Expressionismus als eine indirekte Darstellung/"Vorahnung" des Nazismus lesen, Filme die eine düstere Atmosphäre in der Gesellschaft wiedergeben.

²⁶⁷ Der Kalte Krieg und die Atomare Bedrohung waren bekanntlich in den 1950er Jahren, etwa in den Sci Fi – und Horrorfilmen, unterschwellig präsent. Die Bedrohung aus dem Weltall und die Angst vor der Infiltration der Außerirdischen in die Idylle der typischen US-Kleinstadt wie in *The Invasion of the Body Snatchers*, Regie: Don Siegel, US 1956.

²⁶⁸ "Legally Speaking: Scott Turow", *University of California Television*, 31.03.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=k2ZZBUOItDo>, Zugriff: 01.09.2016.

²⁶⁹ Heffner, Richard D., *A Documented History of United States*, New York: Penguin Books, 2009, S. 572.

²⁷⁰ Bruzzi, Stella, "Court Etiquette", *Sight and Sound*, 1.2.1993, S. 4.

(seltener Anwältin), so dass Bruzzi etwa vom Schauspieler Spencer Tracy (*Inherit the Wind*) als "filmic shorthand for American liberalism" spricht.²⁷¹ So eine Rolle würde heute jemandem wie George Clooney oder Susan Sarandon zufallen.

In den 1990er-Jahren sind zwei Faktoren zusammengetroffen und haben den Erfolg des neuen Gerichtsfilms beeinflusst: erstens, die Wiederbelebung der 1960er Jahre im pseudoliberalen²⁷² Jahrzehnt der 1990er und zweitens, der immanente "liberalism" des Genres selbst. In dieser Hinsicht können auch independent Produktionen nicht wirklich "unabhängig" sein. Auch sie müssen den Zeitgeist, die aktuellen Themen die das Publikum interessieren, sowie ihre Ängste, Bedürfnisse, Wünsche widerspiegeln, um am Markt erfolgreich zu sein.

3.2. Post-Cold War

3.2.1. Einführung

Das Ende des Kalten Krieges kann als eins der bedeutendsten Ereignisse in der Weltgeschichte gesehen werden, das zugleich eine Zäsur darstellte. Der sogenannte Ostblock, ein Verbund "realsozialistischer" Staaten fing Mitte der 1980er langsam zu zerbröckeln an und bis 1991 verschwand das ungeliebte "Gespenst des Kommunismus", das einst bedrohlich in Europa herumgegangen war, von diesem Kontinent endgültig als Staatssystem und hält sich nur noch vereinzelt und in veralteter oder an den neoliberalen²⁷³ Markt angepasster Form des Staatssozialismus etwa in China, oder in alter Form in Nordkorea oder Kuba, bis heute. Der Westen sah den Niedergang des Sozialismus als Sieg des eigenen, kapitalistischen Systems und als Bestätigung seiner Werte, wobei der demokratische Westen, jetzt scheinbar alternativlos geworden, für Freiheit und der "rote Osten" hinter dem Eisernen Vorhang, samt der Idee des Marxismus, rückblickend ausschließlich für absolute Unterdrückung stand.

Diese epochale Veränderung sprach auch Bill Clinton bei seiner Inauguration im Jänner 1993, genau zwei Jahre nach der endgültigen Auflösung der UdSSR (31.12.1991) an: "Today, a

²⁷¹ Bruzzi, "Court Etiquette", S. 4.

²⁷² Sautter, Udo, *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*, Stuttgart: Kröner Verlag, 1994, S. 561.

²⁷³ Als Neoliberalismus wird als das vorherrschende Wirtschaftssystem der heutigen Zeit verstanden, dass eine möglichst große Unabhängigkeit vom staatlichen Einfluss und Beschränkungen und freien, marktwirtschaftlichen Wettbewerb anstrebt und die sozialen Aspekte der Wirtschaft ausschließt. Vgl. F.A. Brockhaus (Hg.), *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*, Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH/Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006, Band 19, S. 472. David Harvey definiert den Neoliberalismus etwa wie folgt: "Der Neoliberalismus ist zunächst einmal eine Theorie politisch-ökonomischen Handelns, die davon ausgeht, dass man den Wohlstand der Menschen optimal fördert, indem man die individuellen unternehmerischen Freiheiten und Fähigkeiten freisetzt, und zwar innerhalb eines institutionellen Rahmens, dessen Kennzeichen gesicherte private Eigentumsrechte, freie Märkte und freier Handel sind. Die Rolle des Staates besteht einfach darin, einen institutionellen Rahmen zu schaffen und zu erhalten, der solchen Wirtschaftshandeln angemessen und förderlich ist.", Harvey, David, *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Zürich: Rotpunkt Verlag, 2007, S. 8.

generation raised in the shadows of the Cold War assumes new responsibilities in a world warmed by the sunshine of freedom but threatened still by ancient hatreds and new plagues."²⁷⁴ In der Zeit zwischen dem Fall der Berliner Mauer und der "Clinton-Ära", also 1989 und 1993, entstanden Gerichtsfilme, die einen aus ihrer Sicht kritischen Rückblick auf die Hochzeit des Kalten Krieges, die 1950er Jahre, werfen wollten. Sie sahen eine Gelegenheit mit dem inneramerikanischen Auswüchsen, dem politisch aufgeblasenen "Red Scare", abzurechnen und die liberale Demokratie als Stimme der Vernunft zu feiern.²⁷⁵ Vor allem die Zeit von sogenannten "Hexenjagden" wurde für Hollywood wieder interessant: Der HUAC (House Un-American Activities Committee), das Komitee für die Untersuchung "unamerikanischer Umtriebe", dessen Ziel es war gegen Kommunist_innen in USA vorzugehen, wurde 1938 gegründet und fing 1947 mit öffentlichen Vernehmungen in Washington wo auch die Filmindustrie unter die Lupe genommen wurde.

Im Gegensatz zu den alten, affirmativen HUAC-Filmen, wie etwa *Big Jim McLain*²⁷⁶ mit John Wayne, entstehen die neuen Filme zu diesem Thema in einer Atmosphäre des Übergangs, wo es schon klar wird, dass der alte Feind nicht mehr existiert und die USA sich als alleinige Großmacht in der Zeit des globalen Kapitalismus neu positionieren und damit auf neue, reale und irreale, Gefahren Acht geben muss. Der Kalte Krieg als solcher wird in diesen Filmen nicht direkt behandelt,²⁷⁷ es werden vielmehr seine negativen Auswirkungen auf die Demokratie gezeigt und auf eine Zeit zurückgeblickt, in der viel Potential für die Beendigung dieses Konfliktes vorhanden gewesen wäre, personifiziert durch die Figur John F. Kennedys, in der jedoch im Rahmen des Kampfes gegen einen übertrieben dargestellten äußeren Feind einige Ungerechtigkeiten gegenüber dem eigenen Volk seitens der Regierung zugelassen wurden.

Die neue Sicht auf die "Hexenjagd", das Attentat auf Kennedy und die problematische Beziehung zum Kommunismus in den USA sind die Hauptthemen dieses Kapitels, die zwar in Hollywood auch vorher behandelt wurden, jedoch nur in sehr geringem Maße und in der Regel meist eindimensional und affirmativ.

²⁷⁴ "William J. Clinton: Inaugural Address, January 20, 1993", <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=46366>, Zugriff: 28.09.2015.

²⁷⁵ Rechnet man die Amtszeiten von Ronald Reagan und George Bush Sr. Zusammen, waren die Republikaner 12 Jahre lang an der Macht.

²⁷⁶ *Big Jim McLain*, Regie: Edward Ludwig, 1952.

²⁷⁷ Nicht so direkt wie im Spionagethriller, wie etwa *The Spy Who Came in From The Cold*, Regie: Martin Ritt, US 1965.

Während die anderen in diesem Kapitel behandelten Filme in der Zeit nach dem Fall der Berliner Mauer entstehen, befindet sich *Music Box* genau an der Schwelle und ist für die vorliegende Arbeit deshalb von besonderer Bedeutung, da hier der Kalte Krieg und Kommunismus eine entscheidende Rolle in einem Gerichtsprozess spielen.

Citizen Cohn (1992) und *Guilty by Suspicion* (GBS, 1991) behandeln beide den McCarthyismus kritisch, allerdings aus unterschiedlichen Perspektiven: *Citizen Cohn* zeigt die Perspektive Roy Cohns, der rechten Hand des Senators McCarthy; *GBS* erzählt dagegen die Geschichte der Verfolgung aus der Perspektive eines unschuldig angeklagten Filmemachers, der aufgefordert wird, vor dem Untersuchungsausschuss zu erscheinen, um dort seine Kollegen zu verraten. Als ein "verspäteter" Beitrag zum Thema "Hexenjagd" wird *The Crucible* 1997 die erste Kino-Verfilmung nach dem bekannten Theaterstück vom Arthur Miller, der selbst auf der Schwarzen Liste stand, untersucht.

JFK untersucht den Mord an Präsident Kennedy und verwendet als eines der möglichen Mordmotive Kennedys Vorhaben, den Kalten Krieg zu beenden, was ihn aus der konservativen Perspektive zu einem Kommunisten-Sympathisanten und somit zu einer Zielscheibe machte.

Als letzter Film wird in diesem Abschnitt *Red Corner* analysiert der sich mit dem zeitgenössischen China auseinandersetzt. Er zeigt die Diskrepanz zwischen der westlich angeführten Globalisierung und dem rigiden kommunistischen (Justiz)System und ist einer der wenigen Gerichtsfilme Hollywoods, deren Handlung außerhalb des amerikanischen Justizsystems spielt.

3.2.2. Die Filme

3.2.2.1 *Music Box*

Regie: Costa-Gavras, US 1989.

Music Box hatte in den USA im Dezember 1989, einem Monat nach dem Fall der Berliner Mauer Premiere und lief Anfang 1990 in dem gesamten USA an, was ihn damit zu einem der ersten post-Cold War-Filme macht. Die Atmosphäre der Wandlung in der Beziehung zur Sowjetunion ist deutlich spürbar, da die Kommunisten, bzw. das kommunistische Ungarn, nicht als Feinde dargestellt werden. Obwohl eine eher "low-budget" Independent-Produktion, ist *Music Box* mit Stars besetzt: Jessica Lange als Anwältin und Armin Müller-Stahl als ihr Vater, ein ehemaliger Nazi-Kollaborateur aus Ungarn, der sich in den USA versteckt hält und

ein neues Leben als Familienmensch und Arbeiter führt. Die Staatsanwaltschaft sammelt Beweise gegen ihn und erhebt Anklage. Sie scheint überzeugt zu sein, dass Michael J. Laszlo, alias "Mischka", ein Mitglied der ungarisch-faschistischen Pfeilkreuzler²⁷⁸ war und an Massakern gegen Juden und Roma in Budapest teilgenommen hatte. Es werden Zeug_innen aus Ungarn vorgeladen, die ihn auf einem Foto wiedererkennen und von seinen Gräueltaten erzählen. Seine Tochter übernimmt die Verteidigung und versucht die Zeug_innenaussagen zu entkräften, indem sie behauptet, dass es sich um eine kommunistische Intrige gegen ihren Vater handele und Laszlo eigentlich von der ungarischen Regierung verfolgt wird. Dies ist einer der Hauptstützen der Verteidigung, die später fallen gelassen werden muss, da die Beweise eindeutig sind. Blinder Antikommunismus wird hier als gefährlich gezeigt, weil er als Schutzschild und Zuflucht eines ex-Nazis dienen könnte, der sich als kommunistisches Opfer inszeniert, um von seiner Vergangenheit als faschistischer Täter abzulenken. Abseits des Gerichtssaals kommentiert Harry Talbot (Donald Moffat), der zynische ex-Schwiegervater der Anwältin Ann Talbot (Jessica Lange) und Kopf einer großen Anwaltsfirma, die momentane politische Lage und das veränderte Verhältnis zur Sowjetunion: "Trouble with this young clowns in Washington today, they're so full of Glasnost and building Hilton Hotels over there (...) This should never have come to court".²⁷⁹ Der konservative Talbot ist gegenüber den Entwicklungen in der Sowjetunion skeptisch und kritisiert gleichzeitig das Interesse des Westens dort zu investieren – die Öffnung bedeutet zwar den Sieg des Kapitalismus und dadurch auch neue, "freundschaftliche" Beziehung zu dem ehemaligen Feind Nr.1, was dem ex-OSS-Agenten²⁸⁰ nicht gefällt. Talbots Kommentar weist darauf hin, dass die "young clowns", also eine neue Generation von neoliberalen Politikern in Washington, sich den Russen anbiedern und, wohlgerne aus Profitgründen, dem noch-sowjetischen Staat, öffnen und so das ehemals feindliche System tolerieren.

Das Hauptargument der Verteidigung wird also letztendlich entkräftet und somit wird auf die anti-Russische und antikommunistische Propaganda im Stil der schon erwähnten Actionfilme verzichtet. Außerdem, es wird eine Trennlinie zwischen Nazismus und Kommunismus gezogen, es werden auch Menschen aus einem kommunistischen Land als Menschen und nicht nur als Feinde oder Verbrecher bzw. Spione gezeigt. Es wird auf die problematische, scheinheilige Politik der USA angespielt, die zuerst Stalin im Kampf gegen Hitler unterstützte, um dann gleichzeitig die Kommunisten durch die Nazis auszuspionieren, wie

²⁷⁸ Pfeilkreuzler waren eine faschistische Partei in Ungarn, aktiv von 1935 bis 1945. Von 1944 bis 1945 errichteten sie eine Kollaborationsregierung in Ungarn. Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 21, S. 324.

²⁷⁹ *Music Box*, 00:57:26

²⁸⁰ "Office of Strategic Services", Vorläufer der CIA, vgl.: <https://www.cia.gov/about-cia/history-of-the-cia>, Zugriff: 01.09.2016.

Talbot erklärt: "Nazis are the best communist spy apparatus in the world. We needed them – we used them."²⁸¹

Ähnlich wie später in *A Time To Kill* (vgl. Kapitel 3.3.), wird hier Vorurteil gegen Vorurteil ausgespielt. Laszlo rechnet und spielt mit der (angeblichen) allgemeinen antikommunistischen Einstellung der Jury um seine Haut zu retten. Die politische Atmosphäre allein sollte die Aussagen von Zeug_innen unterminieren.

Das kleine Budget und der als politisch links stehend bekannte und "kontroverse" Filmemacher Costa-Gavras, ermöglichen diese kritische Sicht auf die US-Politik in einer indirekten Gegenüberstellung zweier totalitärer Systeme und der Frage, ist die Angst vor und Verachtung gegenüber der Sowjetunion stärker als der Auftrag zur Wahrheitsfindung, wozu ein Gerichtsprozess eigentlich dienen sollte. Dennoch ist der Film stark in FGG gefangen und zeigt exemplarisch den liberalen Zwiespalt: einerseits wird ein problematisches Thema im neuen Licht behandelt, andererseits wird die Anwältin, wie in Kapitel 2 bereits besprochen, als das Klischee der Frau im Gerichtsfilm gezeigt, die bis zuletzt von der väterlichen Autorität geblendet und als von ihren männlichen Helfern abhängig gezeigt wird.

3.2.2.2. Die "Hexenjagd": *Guilty by Suspicion*, *Citizen Cohn* und *The Crucible*

In den 1950er Jahren, der sog. McCarthy-Ära, erreichten die "Witchhunts" ihren dramatischen und medialen Höhepunkt.²⁸² Joseph McCarthy, der berühmt-berüchtigte Senator aus Wisconsin, verfolgte mit fanatischem Eifer die Hollywood-Elite, d.h. alle, auf die der Verdacht fiel, dass sie entweder selbst Kommunisten seien, oder zumindest welche kannten. Zusammen mit seiner rechten Hand, dem Anwalt Roy Cohn, zerstörte er viele Karrieren in Hollywood, da die Filmindustrie seiner Ansicht nach von linken Künstlern infiltriert und zur Propagandazwecken missbraucht wurde.²⁸³ Die zwei "Hexenjäger" standen durchaus nicht allein da: die Atmosphäre in den USA der Nachkriegszeit war allgemein antikommunistisch, die Gesellschaft litt unter akuter Angst vor einer Invasion der "Russkis" und vor dem Atomkrieg – einer Angst, die auch der Rest der Welt teilte und für realistisch hielt (den Atomkrieg, nicht unbedingt die Invasion). Im FBI führte sein langjähriger Direktor J. Edgar Hoover seinen eigenen Kampf gegen vermeintliche Kommunisten, Liberale, Homosexuelle,

²⁸¹ *Music Box*, 01:22:20.

²⁸² Vgl. dazu etwa: Kaenel, André (Hg.): *Anti-Communism and McCarthyism in the United States (1946-1954): Essays on the Politics and Culture of the Cold War*, Paris: Éd. Messene, 1995. Ein revisionistischer Artikel über McCarthy: Herman, Arthur, "Joseph McCarthy: Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator", *The New York Times on the Web*, 1999 (ohne Datum), <http://www.nytimes.com/books/first/h/herman-mccarthy.html>, Zugriff: 30.11.2016.

²⁸³ Vgl. Hoffman, Nicholas, *Citizen Cohn: The Life and Times of Roy Cohn*, New York: Doubleday, 1988.

(jüdische-) linke Intellektuelle, kurz alle, die eine Politik verfolgten, die den Status Quo störte und Veränderungen in der starren und rassistischen Gesellschaft zum Ziel hatten: "Die in der McCarthy-Ära losgetretene Politik der manischen Kommunistenhatz war insofern weniger ihrem Sprachrohr, dem Senator Joseph McCarthy, als vielmehr Hoover und diesem Netzwerk der ultra-Rechten Untergrunds geschuldet."²⁸⁴

Die öffentlichen und medienwirksamen Verhöre waren eigentlich eine Art Schauprozesse – die Namen von Verdächtigen waren der Kommission ohnedies bereits bekannt, doch sie brauchten öffentliches Anprangern, um ihre Arbeit zu rechtfertigen und warnende Beispiele zu setzen. Ein öffentliches Schuldbekenntnis war, ähnlich wie bei den Schauprozessen in Moskau der 1930er, das wichtigste Ziel und der dramatische Höhepunkt der Verhöre. Gleichzeitig konnten sich Stars wie Gary Cooper oder Robert Taylor öffentlich gegen den Kommunismus bekennen und ihren Ruf in Hollywood bewahren.²⁸⁵ Der damalige Präsident der "Screen Actors Guild" (Schauspielergewerkschaft), und spätere Präsident der USA, der glühende Antikommunist Ronald Reagan, war besonders aktiv im Kampf gegen Schauspielerkolleg_innen in Hollywood, arbeitete auch für das FBI und lieferte bereitwillig Namen von Verdächtigen.²⁸⁶ Auch der Regisseur Elia Kazan, selbst ehemaliges Mitglied der Kommunistischen Partei (CPUSA) sagte gegen seine Kolleg_innen aus, und rettete durch diese rituelle Unterwerfung seine Filmkarriere, was ihm viele in Hollywood nicht verzeihen konnten.²⁸⁷ Auch Neve betont, dass die Kooperation mit dem Ausschuss "essentially ritualistic" war, da in der großen Mehrzahl der Fälle das FBI "and other blacklisting organisations" ohnehin schon Unterlagen hatten wer Kommunist war und wer nicht.²⁸⁸ Obwohl den Behörden ausreichend Informationen vorlagen, wurden einige Kollegen von Kazan, die sogenannten "Hollywood Ten"²⁸⁹ dennoch zu Gefängnisstrafen verurteilt, weil sie sich weigerten vor dem Ausschuss auszusagen. Die Zeit der Hexenjagden verhärtete die Fronten zwischen denen, die die Entscheidung von Leuten wie Kazan und anderen respektierten und denen, die das Denunzieren von Kolleg_innen und Freund_innen verabscheuten und die Aktivitäten von HUAC schlicht als falsch und undemokratisch ansahen. Diese innere Zerrissenheit Hollywoods führte dazu, dass sich nur wenige

²⁸⁴ Bröckers, *JFK: Staatsstreich in Amerika*, Frankfurt am Main: Westend Verlag, 2013, S. 215.

²⁸⁵ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=nJzV6-wJ3SQ>, Zugriff: 01.09.2016.

²⁸⁶ Vgl. Latson, Jennifer, "Walt Disney, Ronald Reagan and the Fear of Hollywood Communism", *Time*, 20.10.2014, <http://time.com/3513597/huac-hollywood-hearings/>, Zugriff: 04.12.2016.

²⁸⁷ Neve, Brian, *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, London: I.B. Tauris, 2009, S. 64.

²⁸⁸ Neve, Brian, *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, S. 70.

²⁸⁹ Vgl. Cook, Bruce, *Trumbo: A Biography of the Oscar-Winning Screenwriter who Broke the Hollywood Blacklist*, New York: Grand Central Publishing, 2015.

Mainstreamfilme direkt mit dem Thema auseinandersetzen. Keiner der Filmemacher_innen oder Produzent_innen wollte sich mit dem dunklen Kapitel beschäftigen, die eigene Rolle in dieser Zeit hinterfragen oder über seine demokratisch-liberale Überzeugung, die den Kommunismus oder Sozialismus doch kategorisch ausschließt, hinauswachsen.

Wie bereits in der Einführung erwähnt, ist die Liste von Filmen, die sich mit dem Thema McCarthyismus beschäftigen äußerst kurz, wie auch Jeanne Hall bemerkt: "(...) the film industry itself – perhaps not surprisingly, though one can imagine a myriad of re-visions – has rather studiously avoided the subject."²⁹⁰ Als bekannteste Ausnahmen führt sie *The Front*²⁹¹ und *Guilty By Suspicion* an. Hall weist auch auf den historischen Abstand zu den realen Ereignissen und dem zeitgeschichtlichen Kontext, in welchem diese zwei Filme entstanden sind, hin: "Although both films are ostensibly 'about' the McCarthy era, they are best understood in relation to the Nixon/Carter and Reagan/Bush periods in which they were produced and consumed (...)." ²⁹²

Aus Jeanne Halls historisch-materialistischem Blickwinkel müsste daher der 1970er Jahre Film *The Front* selbstkritischer erscheinen als die Behandlung des selben historischen Themas fünfzehn Jahre später in *GBS*: "Films of the late 1980s and early 1990s, on the other hand, tend to reflect a much more conservative cultural and political climate in the United States."²⁹³

Dass mit *Citizen Cohn* und *GBS* zum selben Zeitpunkt gleich zwei Filme, die sich mit dem McCarthyismus auseinandersetzen erschienen sind, wenn auch aus einander entgegengesetzten Erzählperspektiven (Opfer/Täter), korreliert mit dem Ende des Kalten Krieges, wobei die Sichtweise beider Filme auf die Zeit, die sie darstellen, durchaus problematisch ist, wie Hall wiederholt betont: "(...) the revisionist histories of the early 1990s are decidedly more conservative than those of the mid-1970s."²⁹⁴

Einerseits sind also die Notwendigkeit und der Zeitpunkt da, um diese Geschichte neu zu erzählen; andererseits scheint die Kulturindustrie Hollywood bei der Verarbeitung von Hollywoods eigenem Trauma politisch endgültig zu scheitern. In den 1950er und 1960er Jahren konnten sich Filme und Theaterstücke nur allegorisch mit der Hexenjagd

²⁹⁰ Hall, Jeanne, "The Benefits of Hindsight: Re-Visions of HUAC and the Film and Television Industries in 'The Front' and 'Guilty by Suspicion', *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 2, Winter 2000-2001, <http://www.jstor.org.proxy.uba.uva.nl:2048/stable/1213625?seq=2&>, Zugriff: 28.10.2013, S. 16.

²⁹¹ *The Front*, Regie: Martin Ritt, US 1976.

²⁹² Hall, "The Benefits of Hindsight", S. 16.

²⁹³ Hall, "The Benefits of Hindsight", S. 16.

²⁹⁴ Hall, "The Benefits of Hindsight", S. 18.

auseinandersetzen, zum Beispiel in *Inherit the Wind* und *The Crucible*. Sich offen kritisch über McCarthy auszusprechen, vor allem im Film, der wie bereits erwähnt als ein potentes Propagandamittel der Kommunisten in Hollywood angesehen und deshalb besonders stark angegriffen wurde, hätte auch noch nach Ende der Hexenjagden im engeren Sinn das Ende der Karriere bedeuten können. *The Crucible*, mit der offenen Anspielung auf die Hexenjagd von McCarthy und das Denunzieren von Kolleg_innen, wurde in USA erst 1996 fürs Kino adaptiert.²⁹⁵

3.2.2.3. *Guilty by Suspicion*

Regie: Irwin Winkler, US 1991.

Die wenigen Spielfilme, die sich direkt mit den HUAC-Verhören und der Schwarzen Liste auseinandersetzen, wie etwa *The Front* oder *Good Night and Good Luck*,²⁹⁶ enttarnen zwar die Ungerechtigkeiten dieser Prozesse, in denen vor allem "freedom of speech" als Grundrecht jedes Amerikaners und jeder Amerikanerin, angegriffen wurde und somit auch, das Recht, eigene politische Überzeugungen, die mit dem Mainstream nicht übereinstimmten, haben zu dürfen. Sie stellen jedoch stets Figuren in den Mittelpunkt, die keine Kommunist_innen und schon gar nicht Marxist_innen waren. Diese Perspektive blieb über Jahrzehnte hinweg erhalten. Die Ungerechtigkeit, die durch die Verfolgung entsteht, wird zwar gezeigt, doch die Perspektive der Hauptfigur im Film, die vor allem in *Guilty by Suspicion* (GBS) wichtig ist, ist die eines liberalen Demokraten. Somit distanzieren sich die Filmemacher_innen, die, wenn auch mit begrenzten finanziellen Mitteln, doch einen für den Mainstream tauglichen Film machen wollen, auch ideologisch von ihrem Stoff.

David Merrill (Robert DeNiro) ist ein erfolgreicher Regisseur in Hollywood, dessen Karriere jedoch ins Wanken gerät, als seine Freund_innen und Kolleg_innen vor den Untersuchungsausschuss vorgeladen werden. Er wird auch auf die "Blacklist" gesetzt und kann nach seiner Rückkehr aus Europa plötzlich keinen Job mehr finden, was den Druck auf ihn erhöht. Merrill sieht wie die Karrieren und Leben seiner Freund_innen zerstört werden und entscheidet, zwar vor dem Ausschuss zu erscheinen, jedoch nicht gegen seine Freund_innen auszusagen.

²⁹⁵ *The Crucible* wurde allerdings bereits 1967 fürs Fernsehen adaptiert und in den USA ausgestrahlt, vgl. *The Crucible*, Regie: Alex Segal, US 1967. Die erste Verfilmung überhaupt stammt aus Europa, aus dem Jahr 1957, und ist eine Koproduktion zwischen Frankreich und der DDR, mit einem Drehbuch (u.a.) von Jean Paul Sartre; *Les sorcières de Sale*, Regie: Raymond Rouleau, FR/DDR 1957.

²⁹⁶ *Good Night and Good Luck*, Regie: George Clooney, US 2005.

Obwohl mit Robert De Niro als einem Star besetzt, gehört *GBS* nicht zu den teuren Filmen der 1990er, sondern ist eher ein "low-budget" Projekt in der Regie von Irwin Winkler, der sich mehr einen Namen als Produzent machte anstatt als Regisseur.²⁹⁷ Hier war also nicht direkt die "Hollywood Maschinerie" eines großen Studios am Werk, dennoch wird dieser Film Teil des ideologischen Konstrukts, dass die Kulturindustrie prägt. Das zeigt sich daran, dass die ursprüngliche Geschichte stark verfälscht wurde und anscheinend verfälscht werden *musste*: Abraham Polonsky,²⁹⁸ der selbst auf der schwarzen Liste gestanden war, schrieb das Drehbuch mit einem Kommunisten als Hauptfigur. Die Änderung dieser Figur zu einem politisch nicht so engagierten "liberal" wollte Polonsky nicht mittragen und ließ seinen Namen vom Film entfernen.²⁹⁹ Er sah sein Recht auf freie Meinungsäußerung erneut verletzt – der Mainstream war nicht bereit, eine Figur im Mittelpunkt zu stellen, die nicht den konservativen Konventionen einer klassischen Hollywood-Hauptfigur entspricht. So ist der einzige Amerikaner im Film (und womöglich in der US-amerikanischen Filmgeschichte bis *Trumbo*³⁰⁰), der offen zugibt, ein Kommunist zu sein, der von Martin Scorsese gespielte Regisseur, der Amerika aufgrund seiner Überzeugungen verlassen muss.³⁰¹

GBS entstand unter ähnlichen produktionstechnischen Umständen wie *Music Box*, doch während der Film von Costa-Gavras, obwohl ebenfalls auf der sicheren Seite, doch die Chance nutzt, um ein kontroverses Thema zu behandeln, scheitert *GBS* im Versuch die Geschichte aufzuarbeiten und beweist damit, dass auch independent-Produktionen vom Einfluss der großen Kulturindustrie abhängig sind, falls man sich aus marktwirtschaftlichen Gründen dafür entscheidet, das Produkt dem politischen Geschmack der Mehrheit anzupassen.³⁰² Independent bedeutet eben nicht automatisch unabhängig vom Markt und auch nicht anti-Establishment, sondern bloß unabhängig von den üblichen großen Geldgebern in Hollywood.

Wo liegen die Gründe für diese prinzipielle Ausgrenzung einer möglichen Identifikationsfigur, die an eine politische Alternative glaubt, oder zumindest zu einer bestimmten Zeit glaubte?

²⁹⁷ Irwin Winkler Produzierte etwa *Raging Bull*, Regie: Martin Scorsese, US 1980, u.a.

²⁹⁸ Polonsky war von 1951 bis 1968 auf der "Schwarzen Liste" und konnte nicht unter seinem Namen arbeiten. Er führte nur bei insgesamt drei Filmen Regie, vgl. Marsden, Andrew, "Abraham Polonsky", *Senses of Cinema*, Issue 35, April 2005, <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/polonsky/>, Zugriff: 01.09.2016.

²⁹⁹ Hall, "The Benefits of Hindsight", S. 26.

³⁰⁰ *Trumbo*, Regie: Jay Roach, US 2015.

³⁰¹ In *Good Night and Good Luck* ist die Hauptfigur keiner der Verfolgten.

³⁰² *Music Box* verdiente \$6,263,883, *GBS* 9,480,198. Produktionsbudget bei beiden Filmen ohne Angabe, vgl. boxofficemojo.com.

Mit einer möglichen Akzeptanz des Kommunismus oder des Sozialismus, wäre etwa das große Tabu Thema Religion unterminiert und das akzeptiert weder Hollywood noch sein Publikum, denn der Glaube an Gott wird prinzipiell vorausgesetzt, vor allem für einen amerikanischen Kinohelden. Wie auch in Kapitel über Rassismus besprochen wird, ist für das Thematisieren eines Problems im Mainstream-Kino und das Konsumieren des Produkts seitens des Publikums, die FGG-Triade als eine Art Bindemittel notwendig. Das Vorhandensein mindestens einer positiven Figur und die Möglichkeit der Identifikation (Investition) in/mit dieser Figur ist nicht nur notwendig, um die Geschichte verfolgen zu können, sondern auch, damit der Film selbst als marktfähiges Produkt gesehen wird. Die FGG-Triade muss also intakt bleiben und ein Kommunist, Anarchist oder Atheist als Held würde die FGG aufsprengen: *God* würde entfallen, siegreiche *Guns* wären auch nicht möglich, und eine kommunistische *Family* ist erst recht unvorstellbar.

So bleibt in *GBS* wie in *Music Box* der Kommunist, oder auch nur ein Sympathisant, stets der/das böse "andere" (hier kleingeschrieben, da es nicht um den "großen Anderen" handelt), was auch größtenteils für Schwarze oder Homosexuelle gilt. Wie Alain Badiou schreibt: "The other is accepted only if it's a good other";³⁰³ d.h., das Publikum kann radikales "Anderssein" der Hauptfigur nicht wirklich akzeptieren, das wird zumindest vom Mainstream-Film vorausgesetzt. So wird der Held immer ideologisch angepasst und in Anlehnung an den typischen und akzeptablen Hitchcockschen Helden als "unschuldig angeklagt", "falsch verdächtigt" oder "verwechselt" inszeniert.³⁰⁴

Hier arbeiten Dramaturgie und Ideologie Hand in Hand. Damit wir uns mit der verfolgten Figur identifizieren, bzw. in sie investieren können und sie akzeptieren, braucht es mehr als nur bestimmte rein filmische Regeln zu befolgen, sie zu brechen oder neue zu kreieren: der/die Verfolgte muss *eine/r von uns* sein. Das Publikum identifiziert sich also auch auf der politisch-ideologischen Ebene mit einer bestimmten Figur. Wenn man sich jedoch bereits *in* dieser Ideologie befindet, erscheint die Figur, wie in vielen Hitchcock Filmen, als "universell" und "zeitlos". Abraham Polonsky, der das Drehbuch für *GBS* geschrieben hat und wie bereits erwähnt, selbst auf der schwarzen Liste stand, darf seine Geschichte nicht einmal nach fast vierzig Jahren erzählen. Die dramaturgischen, kommerziellen und politischen Überzeugungen der Kulturindustrie lassen das nicht zu. Weder in der Zeit der "Hexenjagden" als die Kommunisten Berufsverbot hatten, noch in der Zeit, als der Kommunismus definitiv keine Gefahr mehr darstellte, konnte die Geschichte der Verfolgung wahrheitsgetreu und zur Gänze

³⁰³ Badiou, Alain, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, New York: Verso, 2001, S. 24.

³⁰⁴ Wie etwa in *North By Northwest*, Regie: Alfred Hitchcock, US 1959.

erzählt werden. In seiner Berührung mit der Realität lässt der Film genau das, was ihm ideologisch nicht ins Konzept passt, gänzlich aus, während äußerliche realitätsgetreue Elemente eine übergroße Rolle spielen – die Kleidung und Szenografie, historische Anspielungen auf bestimmte Persönlichkeiten und die Verhöre selbst als geschichtliches Ereignis, etc.

Der Schluss von *GBS* zeigt anstelle eines Kommunisten einen liberalen Bürger, der anstatt für eine politische Umwälzung für seine Privatsphäre kämpft: "In the end, David (die Figur die eigentlich Abraham Polonsky repräsentieren sollte) defies the Committee for a number of very personal reasons: it has kept him from working, injured his friends, frightened his son, implicated his wife, and generally pissed him off."³⁰⁵

Diese inhaltlichen ideologisch-dramaturgischen Anpassungen beweisen die Funktion des Hollywood-Kinos, auch in seiner nicht-so-kommerziellen-Variante, als einem Teil des ideologischen Staatsapparats. *GBS* zeigt geschichtliche Ereignisse für ein Publikum, das die Geschichte nicht gut kennt und womöglich auch nicht kennen lernen will.

3.2.2.4. *Citizen Cohn*

R: Frank Pierson, US 1992, TV-Film vom Sender HBO, Erstaussstrahlung: 22.08.1992.

In *Citizen Cohn* werden die Verfolgungen der McCarthy-Ära aus der Perspektive der Verfolger gezeigt. Im Mittelpunkt steht der ehrgeizige Anwalt Roy Cohn, eine historische Figur³⁰⁶, die in diesem TV-Film als ein machtgieriger Intrigant mit einem Ödipuskomplex dargestellt wird. Als ein Demokrat, jedoch mit ausgeprägt republikanischen Vorlieben, arbeitet er im Kabinett des Staatsanwalts und als glühender Antikommunist wird er zum Team von Senator McCarthy berufen. Im Film sehen wir Cohn, wie er Homosexuelle verfolgt, obwohl/weil er selbst seine Homosexualität leugnet. Ebenso scheint er Juden mit besonderen Eifer zu verfolgen, obwohl er selbst jüdisch ist.³⁰⁷

Während im Falle von *Guilty by Suspicion (GBS)* Distanz zu tatsächlichen Personen und Ereignissen hergestellt wird, indem man eine fiktive Geschichte erzählt, die auf Tatsachen basiert, orientiert man sich in *Citizen Cohn* stärker an Fakten. Es handelt sich dabei um einen

³⁰⁵ Hall, "The Benefits of Hindsight", S. 21.

³⁰⁶ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Cohn, Zugriff: 28.11.2016. In diesem, sowie anderen zwei Ausnahmefällen, war ich gezwungen Wikipedia zu benutzen, da ich leider keine anderen verlässlichen Quellen zu diesen Themen finden konnte.

³⁰⁷ Roy Cohn trat bereits 1951, am Anfang seiner Karriere, als Ankläger im kontroversen Prozess gegen Julian und Ethel Rosenberg, die der Spionage für die Sowjetunion angeklagt und zum Tode verurteilt wurden. Vgl.: <https://www.britannica.com/biography/Julius-Rosenberg-and-Ethel-Rosenberg>, Zugriff: 03.04.2016.

"biopic", einen biographischen Film in dessen Zentrum das Leben der Hauptfigur steht, meistens dominiert von einem bestimmten Lebensabschnitt.

Obwohl eine TV-Produktion des Senders HBO, ähnelt *Citizen Cohn* in der Produktionsweise dem unabhängig produzierten *GBS*, da das Budget von TV-Filmen in der Regel eher einer "low-budget" Filmproduktion entspricht. Beide behandeln ein historisches Thema, mit einem mehr oder weniger genauen Blick für Fakten. Während in *GBS* jedoch die fiktive Hauptfigur stark dem Publikumsgeschmack und der herrschenden Ideologie angepasst wurde, darf *Citizen Cohn*, ohne besondere ideologische Eingriffe, näher an der Realität verweilen, da die Hauptfigur ein "bad guy" ist. Obwohl er Menschen verfolgt die aus heutiger Sicht grundlos angeklagt wurden, kann das Publikum sich mit ihm identifizieren, da diese Menschen damals gefährliche Kommunisten waren, was auch seine archetypisch dargestellten menschlichen Schwächen, wie etwa sein überbordender Ehrgeiz, erlauben. Seine Homosexualität wird zwar gezeigt, jedoch sehr gedämpft (ähnlich wie ein Jahr später in *Philadelphia*). Was noch mehr tabuisiert wird, ist seine AIDS Erkrankung. *Citizen Cohn* ist einer der ersten Spielfilme der AIDS, wenn auch nur indirekt, zeigt, aber der Name der Krankheit wird im Film nie erwähnt, obwohl der todkranke Cohn in seinem Bett mit typischen AIDS-Symptomen gezeigt wird.

In inhaltlicher und teilweise formaler Anlehnung an *Citizen Kane*³⁰⁸, den Klassiker von Orson Welles, konzentriert sich *Citizen Cohn* auf das exzentrische Individuum Roy Cohn und seine Machtgier, während das System, dass die Verfolgung erlaubt, in den Hintergrund rückt. Das Politische wird durch oberflächliche Individualpsychologie ersetzt, so als habe Cohns Ödipuskomplex die entscheidende Rolle in seiner Mitgestaltung der politischen Atmosphäre dieser Zeit gespielt.

Citizen Cohn ist kein klassischer Gerichtsfilm, mit einem bestimmten Gerichtsprozess, welcher die Handlung dominiert, sondern eher ein Film über einen Anwalt, der moralisch wie politisch rücksichtslos den schnellsten Weg zum Ruhm und Erfolg sucht, bis er selbst in seinem Sterbebett von seiner eigenen Vergangenheit eingeholt wird. Die Geister der Verurteilten kommen wieder um ihn zur Rede zu stellen, doch er fühlt sich auch rückblickend im Recht und erkennt seine Schuld nicht an. Der Film verurteilt Roy Cohn nicht, sondern zeigt ihn als Individuum im Kontext seiner Zeit, als Symptom einer Gesellschaft, die selbst einiges zu verbergen hatte.

Wie auch in anderen Gerichtsfilmen spielt die FGG-Triade in *Citizen Cohn* eine zentrale Rolle, wobei die gestörte Familie als Erklärung für Cohns Verhalten dient, vor allem seine

³⁰⁸ *Citizen Kane*, Regie: Orson Welles, US 1941.

übertrieben enge Beziehung zu seiner Mutter und die große Distanz zum Vater. So ist die Familie als gleichsam selbstverständlicher Orientierungsrahmen vorhanden. Außerdem wird sein Kampf (Guns) gezeigt, der Familie der "normalen", heterosexuellen, Gesellschaft anzugehören, indem er den Glauben (God) an konservative Werte unterstützt und sich im Gerichtsaal dafür einsetzt, wenn auch nur um davon selbst profitieren zu können.

Während der Film einerseits einen verachtenswerten Bösewicht zeigt, dessen Taten zu verurteilen sind, da sie undemokratisch und opportunistisch sind, ist hier die "virtual texture" (vgl. S. 173) am Werk und zeigt eigentlich eine sympathische Figur. Seine Homosexualität, aus progressiver Sicht als normal betrachtet, macht ihn noch sympathischer und bringt ihn dem, für dieses Thema offenen Publikum, näher. Die "virtual texture" bietet also dem Publikum die Möglichkeit, sich mit einer konservativen Figur zu identifizieren und ihn eher zu akzeptieren, als eines seiner Opfer.

Man könnte aus der kontroversen und kontradiktorischen Figur Roy Cohn auch lernen, dass Konservatismus und Homosexualität einander nicht ausschließen, da Cohn selbst homosexuell war und Homosexuelle verfolgte, was als Lektion dienen kann, dass die ideologisch-politische Zuordnung eine größere Rolle spielt als andere Faktoren, wie etwa Gender, Religion oder Herkunft.

Diese scheinbar "kritische" Darstellung seiner Person, die sich an die Realität hält, indem sie seine politische Überzeugung nicht verheimlicht, sondern ihn offen als konservativ zeigt, endet in einer Affirmation dieser Figur und ihrer Ideologie. *Citizen Cohn* erscheint letztendlich authentischer als *GBS*, der schon vor Beginn der Dreharbeiten ein politisches Problem mit seiner Hauptfigur hatte. Sowohl *Citizen Cohn* als auch *GBS*, die aus zwei unterschiedlichen Perspektiven die "Hexenjagden" zeigen, festigen im Endeffekt die konservativen, "ur-amerikanischen", Werte, anstatt – wie sie vorgeben – diese zu kritisieren.

3.2.2.5. *The Crucible*

Regie: Nicholas Hytner, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Arthur Miller, US 1996.

The Crucible könnte als ein weiterer, etwas verspäteter, Versuch gesehen werden das Thema Hexenjagd kritisch aufzuarbeiten. Der Zeitpunkt des Erscheinens dieses Films im Kontext der amerikanischen 500-Jahr Feier spricht jedoch gegen diese Perspektive.

Die "Entdeckung" Amerikas jährte sich 1992 zum fünfhundertsten Mal, was von der Filmindustrie zum Anlass genommen wurde etwa *1492: Conquest of Paradise*³⁰⁹ passend zum Jubiläum in diesem Jahr auf die Leinwand zu bringen, sowie weitere Historische/Kostümfilme, die sich mit ähnlichen Themen auseinandersetzten, zu produzieren.³¹⁰ *The Crucible* wurde ein Jahr nach *The Scarlett Letter*³¹¹ veröffentlicht, einem Film, in welchem es ebenfalls um Recht, Gesetz und die Rolle der Religion geht, verpackt als ein sentimentales Kostümdrama.

Die Handlung von *The Crucible* basiert auf historischen Fakten. In der puritanischen Siedlung von Salem, Massachussets, fanden zwischen 1692 und 1693 berüchtigte Hexenprozesse statt in deren Folge 20 Menschen, darunter 14 Frauen zum Tode verurteilt und exekutiert wurden. Der Film zeigt wie einige Mädchen der Hexerei beschuldigt wurden und wiederum andere, ältere Frauen der Hexerei bezichtigen um sich selbst zu Retten. Abigail Williams (Winona Ryder), eine der Beschuldigten, beschuldigt selbst die Frau ihres Liebhabers, John Proctor (Daniel Day-Lewis), die eigentliche Hexe zu sein. Proctor versucht vergeblich zu beweisen, dass seine Frau keine Hexe ist. Da er sich zudem weigert jemand anderen anzuzeigen oder selbst ein Geständnis abzulegen werden er und seine Frau Elizabeth (Joan Allen) schließlich gehängt.

Die Nähe zum Jubiläum scheint der Grund zu sein warum *The Crucible* in erster Linie überhaupt gemacht wurde. Die historisierende Ausstattung rückt ihn zudem eher ins Genre des Kostüm-Liebesdramas, was die Kritik der McCarthy-Ära, die eigentliche Absicht des Autors Arthur Miller, der selbst auf der Blacklist stand und auch vor dem HUAC aussagen musste, unterminiert.³¹² Die Kombination vom historischen Gerichtsfilm und Kostümfilm machte es möglich, dass das auf der Bühne kontroverse Stück auf der Leinwand eine neutrale Form bekommt und bloß als "Geschichtsunterricht" gesehen wird, wobei die Produktion gleichzeitig vom Kostümfilm und dem noch andauerndem Gerichtsfilm-Hype profitieren kann. Auch eine Kritik in der Zeitschrift *Sight and Sound* kritisiert einerseits das Universelle und andererseits die Liebe zum historischen Detail (bezogen auf das 17. Jahrhundert), das von Arthur Miller bewusst intendierte Parallelität zwischen der Hexenjagd in Salem mit der McCarthy-Hexenjagd eher abschwächt als verstärkt:

³⁰⁹ *1492: Conquest of Paradise*, Regie: Ridley Scott, US 1992.

³¹⁰ Filme wie: *The Last of the Mohicans*, Regie: Michael Mann, US 1992 oder *Far and Away*, Regie: Ron Howard, US 1992.

³¹¹ *The Scarlet Letter*, Regie: Roland Joffé, US 1995.

³¹² Siehe: <https://www.britannica.com/biography/Arthur-Miller-American-playwright>, Zugriff: 03.04.2016.

"The resemblance of this to any current form of fundamentalism is what, of course, has given *The Crucible* its lasting relevance, particularly now that the McCarthy witchhunts have become a distant absurdity. In this version, nevertheless, with its painstaking and detailed attention to correctness of costume and location, the currency has become curiously less acute."³¹³

Die Entscheidung *The Crucible* als einen Teil der Welle des historischen Kostümfilms zu machen, trug also dazu bei, das zeitgeschichtlich politische Potential des Films zu entschärfen, bzw. gänzlich auszulöschen. Der Film profitiert, wie bereits erwähnt, vom Gerichtsfilm-Hype, da der Hexenprozess selbst eine zentrale Rolle darin spielt. Es ist jedoch der unkritisch-historische Zugang, der die Möglichkeit einer aktuellen politischen Aussage des Films unterminiert und die historische Hexenjagd bloß als etwas überholtes ohne Beziehung zur Gegenwart oder jüngeren Vergangenheit darstellt.

Während *Guilty by Suspicion* die historischen Ereignisse direkt verfälscht, *Citizen Cohn* das Subgenre des "biopics" benutzt, um stärker auf die Individualisierung zu setzen und eine sympathische Figur zu erschaffen, verliert *The Crucible*, als potentiell stärkste Anprangerung des Angriffs auf politisch Andersdenkende in den USA, vollkommen an Authentizität – und das gerade bei einem Theaterstück, das selbst aus der McCarthy-Ära stammt.

Alle drei Filme zeigen, wie Freuds Verneinung im Film funktioniert: ein Problem wird aufgegriffen, angesprochen, jedoch gleichzeitig verneint, so dass letztendlich die Aussage der Filme, etwas überspitzt, lauten muss: eigentlich gab es gar keine Hexenjagden, keine Kommunist_innen und keine Verfolger.

3.2.3. JFK: Ein ewiges Trauma

Regie: Oliver Stone, basierend auf Büchern von Jim Garrison (*On the Trail of the Assassins*) und Jim Marrs (*Crossfire – The Plot that Killed Kennedy*).

Die Ermordung des Präsidenten John F. Kennedy,³¹⁴ der großen Hoffnung des neuen, jungen Amerika, gilt als eines der großen Traumata der US-Geschichte und eines der großen und (für viele) ungelösten Mord- und Verschwörungsrätsel des 20. Jahrhunderts. Dieses Attentat, sowie die daraus resultierenden Kontroversen, werden als das Paradigma für den Konflikt zwischen dem (relativ) progressiven und dem konservativen Amerika interpretiert. Vor allem die jüngere Generation der 1960er Jahre, zu welcher auch der Regisseur Oliver Stone gehört,

³¹³ Strick, Phillip, "The Crucible", *Sight and Sound*, Vol 7., 03.1997, S. 45.

³¹⁴ Kennedy war von 1961 bis 1963 im Amt als 35. Präsident der USA. Er wurde am 22.11.1963 in Dallas, Texas ermordet. Vgl. <https://www.britannica.com/biography/John-F-Kennedy>, Zugriff: 02.04.2016.

hoffte auf das Ende des Vietnamkriegs und des Kalten Kriegs insgesamt. Der jugendlich charismatische Präsident Kennedy sollte darauf Einfluss nehmen und sich gegen den "military-industrial complex", der profitablen Verflechtung der Rüstungsindustrie und des Militärs, vor welcher Kennedys Vorgänger, Präsident Dwight D. Eisenhower, in seiner berühmten Abschiedsrede³¹⁵ am Ende seiner Amtszeit gewarnt hatte, stellen, was allgemein als eine außerordentlich schwierige und gefährliche Aufgabe gesehen wurde.

Obwohl selbst am Anfang ein "Kalter Krieger"³¹⁶, und in seiner Überzeugung antisowjetisch und antikommunistisch, änderte sich Kennedys Rhetorik dem Zeitgeist entsprechend und der "Weltfrieden" gewann als eins der Themen seiner zahlreichen Reden immer mehr an Bedeutung. Seine Konflikte mit den Hardlinern unter den Generälen, dem FBI und vor allem der CIA, lassen vermuten, dass Kennedy tatsächlich ein außergewöhnlicher Präsident in der US-Geschichte hätte werden können, wobei sein Auftreten in der Öffentlichkeit für eine friedliche Lösung des Kalten Krieges ihm wohl auch eine zweite Amtszeit garantiert hätte. Doch das Attentat machte allen Hoffnungen ein jähes Ende und aus dem jungen Präsidenten definitiv einen amerikanischen Mythos. Oliver Stone scheut nicht davor zurück Kennedy in typisch klischeehaft amerikanisch-oberflächlicher Geschichtsbetrachtung mit Alexander dem Großen zu vergleichen:

"Kennedy in 1963, like Alexander the Great long before him, was increasingly calling for radical change on several fronts – the USSR, Cuba, Vietnam, and our internal policies of civil rights, oil tax depletions, even the federal currency. *Nothing* was off limits. (...) If nothing else, history has taught us that politics is power and people kill each other if they want to *acquire* that power or, equally important, *prevent* that power from being exerted. In John F. Kennedy's nascent radicalism, a motive for murder is clear." ³¹⁷

Die Aufarbeitung des Attentats auf Kennedy kann als die Geschichte einer Inszenierung (und Re-Inszenierung) gelesen werden, und die Unklarheiten und Kontroversen, die mit dem Attentat einhergehen, liefern mehr als Genug Stoff dafür. Bekanntlich fiel der mutmaßliche Attentäter Lee Harvey Oswald bereits zwei Tage nach dem Anschlag auf Kennedy selbst einem Attentat zum Opfer.³¹⁸ Auf diese Weise wurde die Person, die zur Hauptfigur eines potentiellen "trial of the century" hätte werden können, gewaltsam beseitigt und der Prozess unmöglich gemacht. Da auch die Beweise, die zwar deutlich in Richtung Oswald zeigten,

³¹⁵ Die Vollständige Abschiedsrede ist auf Youtube zu finden: https://www.youtube.com/watch?v=CWiIYW_fBfY, Zugriff: 03.04.2016.

³¹⁶ Vgl. Bröckers, Mathias, *JFK: Staatstreich in Amerika*, Frankfurt am Main: Westend Verlag, 2013, S. 47.

³¹⁷ Stone, Oliver, "Stone on Stone's Image (As Presented by Some Historians)" in: *Oliver Stone's USA: Film, History and Controversy*, Toplin, Robert Brent (Hg.), Lawrence: University Press Of Kansas, 2000, S. 61.

³¹⁸ Vgl. <https://www.britannica.com/biography/Lee-Harvey-Oswald>, Zugriff: 03.04.2016. Oswald wurde vom Nachtklubbesitzer mit Mafiaverbindungen, Jack Ruby, erschossen, der wahrscheinlich auch in den JFK-Mordkomplott verwickelt war. Vgl. Bröckers, *JFK*, S. 191ff. Siehe auch: *Ruby*, Regie: John Mckenzie, UK/US/JPN 1992.

immer mehr als zweifelhaft angesehen wurden entstanden zahlreiche Verschwörungstheorien. Allen voran (aber bei weitem nicht als Einziger) zweifelte der Staatsanwalt aus New Orleans, Jim Garrison, den Beschluss der sogenannten "Warren – Kommission" an, die von Kennedys Nachfolger Lyndon B. Johnson beauftragt worden war, das Attentat zu untersuchen.³¹⁹

Die Ermordung Kennedys war ein derart spektakuläres Thema, das sie bereits ein Jahr nach dem Vorfall in Dallas in zwei Spielfilmen verarbeitet wurde: indirekt in *Seven Days in May*³²⁰ und direkt in *The Trial of Lee Harvey Oswald*.³²¹ *Seven Days in May* ist die Verfilmung eines rückblickend als prophetisch angesehenen Romans von Fletcher Knebel und Charles W. Bailey, der 1962 erschienen ist. Der Roman *Seven in Days in May*, dessen Titel auf *Ten Days that Shook the World*³²² anspielt, handelt von dem Versuch in den USA einen politisch-militärischen Putsch zu organisieren, da der fiktive Präsident der USA ein Abkommen über die nukleare Entwaffnung mit der Sowjetunion unterschrieben hat. Obwohl es hier nicht direkt um die Ermordung des Präsidenten geht und das Buch vor dem Attentat erschienen ist, sind die Parallelen zu den Verschwörungstheorien um Kennedy deutlich und für viele Kommentator_innen erschreckend ähnlich.

In *The Trial of Lee Harvey Oswald* wird dem vermeintlichen Attentäter ein fiktiver Prozess gemacht, indem man annimmt, er habe das von Jack Ruby verübte Attentat überlebt. Das Publikum ist hier buchstäblich die Jury, es wird direkt angesprochen (vgl. S. 222, Abb. 26b) und der Ausgang des Prozesses wird demnach dem Publikum überlassen das am Ende ein Urteil fällen soll.

Erst 1973, zum zehnjährigen Jubiläum des Attentats, nach dem Erdrutschsieg Richard Nixons bei seiner Wiederwahl, trotz des Watergate Skandals, erschien ein Film, der sich explizit mit der JFK-Verschwörung beschäftigt: *Executive Action*³²³, nach einem Drehbuch von Dalton Trumbo, der sich in der McCarthy-Ära als einer der "Hollywood Ten" auf der Blacklist befunden hatte und eine Zeit lang sogar Mitglied der Communist Party USA gewesen war.³²⁴

Am Anfang des Films heißt es in einem Textinsert: "Although much of this film is fiction,

³¹⁹ "The President's Commission on the Assassination of President Kennedy", oder "Warren Commission", benannt nach ihrem Vorsitzenden Earl Warren, dem Obersten Bundesrichter der USA zu dieser Zeit. Der sog. "Warren Report" stellte u.a. fest, dass Oswald als Einzeltäter gehandelt hatte. Vgl. Bröckers, *JFK*, S. 8f, sowie Garrison, Jim, *On the Trail of the Assassins*, New York: Warner Books, 1991, S. 26.

³²⁰ *Seven Days in May*, Regie: John Frankenheimer, US 1964.

³²¹ *The Trial of Lee Harvey Oswald*, Regie: Larry Buchanan, US 1964, https://www.youtube.com/watch?v=3ThSEbRW1_Y, Zugriff: 26.07.2016.

³²² Reed, John, *Ten Days that Shook the World*, Mineola, New York: Dover Publications, 2006.

³²³ *Executive Action*, Regie: David Miller, 1973. DVD-Video, *7 Días de Mayo/Acción Ejecutiva*, Regia Films, (ohne Jahresangabe).

³²⁴ Mitglied der kommunistischen Partei 1943 – 1948 und einer der "Hollywood Ten", vgl.: <https://www.britannica.com/biography/Dalton-Trumbo>, Zugriff: 28.11.2016.

much of it is also based on documented historical fact. Did the conspiracy we describe actually exist? We don't know. We merely suggest that it could have existed."³²⁵ Diese Sätze hätten auch von Oliver Stone stammen können. Seine Antwort auf die Frage *ob* es eine Verschwörung gegeben habe, wäre bei ihm jedoch ein klares "ja" gewesen.

Unter dem selben Titel wie der oben genannte Film, *The Trial of Lee Harvey Oswald*,³²⁶ wurde der TV-Zweiteiler im Jahre 1977 produziert und gezeigt.³²⁷

Auch Anfang der 1980er Jahre verebbte das Interesse der Medien nicht, so wurde die "lone gunman" – Theorie, die Oswald als Einzeltäter sieht – in einer Folge der *Twilight Zone* 1986 dramatisiert;³²⁸ Im selben Jahr produzierte die BBC ein "was-wäre-wenn", diesmal im modernen Format eines "mock-television-trial", einem TV-Gerichtsprozess, mit echten Zeug_innen aus den 1960er Jahren und echten Anwäl_t_innen. Den Staatsanwalt "spielte" einer der bekanntesten Staatsanwälte Amerikas, Vincent Bugliosi, der auch in "wirklichem Leben" ein lautstarker Verfechter der "lone gunman theory" war.³²⁹ Er versucht uns auch in dieser BBC Produktion zu überzeugen, dass Oswald der Täter sein müsste, da alle Indizien ausschließlich auf ihn und auf niemand anderen zeigten, was (wie in jedem "normalen" Kriminalfall) bedeuten müsse, dass Oswald allein gehandelt habe. Bugliosi schaffte es sieben von zwölf Juror_innen von seiner Theorie zu überzeugen.³³⁰ Doch die Mehrheit der Amerikaner_innen schien immer noch nicht daran glauben zu wollen bzw. zu können und die Verschwörungstheorien blieb im Umlauf. Sie erhielten neue Nahrung durch das Buch des bereits erwähnten Jim Garrison, in dem er den Prozess aus seiner Sicht als Staatsanwalt beschreibt.

3.2.3.1. Der ideologische Rorschach Test

Der Film *JFK* basiert, wie bereits erwähnt, auf zwei Büchern,³³¹ die verschiedene Einzelheiten des Attentats beleuchten, um zu beweisen, dass es eine weitläufige Verschwörung gegen den Präsidenten gab. Doch im Film geht es nicht bloß um die Aufklärung des Attentats, sondern auch, wenn nicht vor allem, um die besondere Bedeutung

³²⁵ *Executive Action*, Regie: David Miller, US 1973.

³²⁶ *The Trial of Lee Harvey Oswald*, Regie: Gordon Davidson, David Greene, US 1977.

³²⁷ Im Jahr 1978 focht auch die HSCA (House Select Committees on Assassination) den Warren Report an und somit wurde die Verschwörungstheorie als eine Option nicht mehr ausgeschlossen. Vgl. Bröckers, *JFK*, S. 7.

³²⁸ *Profile in Silver*, Regie: John D. Hancock, Peter Medak, US 1986.

³²⁹ Vgl. Bugliosi, Vincent, *Reclaiming History: The Assassination of John F. Kennedy*, New York: W.W.Norton & Co., 2007. Darauf basiert der rechtzeitig zum fünfzigjährigen Jubiläum des Attentats erschienene Film *Parkland*, Regie: Peter Landesman, US 2013.

³³⁰ Drei von den Geschworenen glaubten an eine Verschwörung, zwei waren unentschlossen. Vgl. Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, S. 258.

³³¹ Das bereits erwähnte Buch von Garrison, *On The Trail of The Assassins* und Marrs, Jim, *Crossfire: The Plot that Killed Kennedy*, New York: Basic Books, 2013.

Kennedys für Amerikas Zukunft. Deshalb scheint das Ende des Kalten Krieges, Ende der 1980er und Anfang der 1990er, als ein geeigneter Moment, um an jenen Mann zu erinnern, der, zumindest Oliver Stones Meinung nach, dies bereits dreißig Jahre zuvor erreichen wollte. Die diversen militärischen Konflikte und (offizielle und inoffizielle) Interventionen nach dem Vietnam-Krieg und der noch lange nicht überwundene, sowohl alltägliche als auch systemische Rassismus im eigenen Land, zeugten davon, dass die Errungenschaften der 1960er im Großen und Ganzen inzwischen vergessen worden waren. Erst in den 1990er Jahren schien die Zeit wieder reif für Veränderungen in der US-amerikanischen Gesellschaft. Romanowski unterstreicht die Bedeutung des Zeitpunkts den der Film nutzt: "(...) *JFK* entered the cultural dialogue in the early 1990ies, a time of tremendous conflict over the meaning and destiny of America; interpretations of the past were charged with greater significance in the struggle over national identity than ever before".³³²

JFK erscheint also in einer Zeit des Umbruchs für Amerika. Neue Präsidentschaftswahlen in den USA stehen bevor und somit keimt die Hoffnung, dass die Demokraten wieder an die Macht kommen könnten und die liberal-demokratischen Tradition der 1960er fortsetzen würden. Gleichzeitig scheint der weltweite Sieg des Kapitalismus endgültig zu sein.

Das langsame Auflösen des ideologischen Blockdenkens zwischen Washington und Moskau nach 1989, öffnet dem Publikum und dem Filmemacher den Raum auch den Kommunismus wieder in den politischen und kulturellen Diskurs aufzunehmen und als möglichen Faktor in Kennedys Politik und Ermordung einfließen zu lassen. Stone inszeniert die Auseinandersetzung mit dem Kommunismus als Teil einer Strategie der Verwirrung – die vermeintlichen Verschwörer betrachten Kennedy als einen Kommunisten-Sympathisanten, oder gar als einen waschechten Kommunisten, weil er nicht härter und entschiedener gegen die Sowjets vorgeht.³³³ Diese Anschuldigung ist gleichzeitig eine gefährliche Irreführung, die den progressiven Teil Amerikas denken ließ, dass Kennedy tatsächlich so etwas wie ein "linker" Politiker gewesen sei. Gleichzeitig lässt Stone andere Charaktere im Film beteuern, dass es unsinnig sei, an so etwas zu glauben: Kennedy stehe für traditionelle amerikanische Werte, die zwar nicht der radikalen Rechten angehören, jedoch auch nicht als "links" bezeichnet werden können, sogar weit davon entfernt seien. Hier wird das Prinzip kenntlich gemacht, nach dem Menschen die antimilitaristisch denken und agieren, oder der Meinung sind, dass der Staat mehr Einfluss auf bestimmte Sphären des Privatlebens haben sollte, oder

³³² Romanowski, William D., "Oliver Stone's 'JFK': Commercial Filmmaking, Cultural History, and Conflict", *Journal of Popular Film and Television*, Volume 21, Issue 2, Summer 1993.

http://studythepast.com/his597_modernfilm_summer10/readings/oliverstone_jfk.pdf, Zugriff: 03.04.2016.

³³³ Vgl. *JFK*, 00:51:32.

einfach nur einen "weicheren" Umgang mit der Sowjetunion (oder anderen "Feinden") und keine Kriegsrhetorik verwenden, als "Sozialist" oder "Kommunist" beschimpft, gebrandmarkt oder abqualifiziert werden.

Insgesamt wird Kennedy in *JFK* als ein universeller Hoffnungsschimmer in einer dunklen Zeit gezeigt: obwohl in gewisser Weise kritisch gegenüber den traditionell konservativen Institutionen wie dem Militär eingestellt, kann man *JFK* nicht wirklich als progressiven oder gar "radikalen" (im Sinne von noch mehr links als liberal-demokratisch) Film bezeichnen, da er, wie jeder Mainstream-Film, auf das größtmögliche Publikum abzielt und sich daher sehr wohl innerhalb der FGG-Triade bewegen muss. Der Verschwörungstheoretiker Jim Garrison wird deshalb zu einem "all-american"-Familienmann und Vater stilisiert, seine Frau Liz (Sissy Spacek) steht gemäß dem traditionellen Rollenbild in seinem Schatten und ist nur dazu da, um ihn zu unterstützen, (auch wenn sie der Prozess unglücklich macht), oder ihn mütterlich zu kritisieren, wenn er nicht genug Zeit mit der Familie verbringt; Garrison kämpft nicht nur für die Wahrheit sondern wie es dem ideal des guten Amerikaners entspricht, auch für die Zukunft des Landes, verkörpert durch seinen Sohn. Garrison glaubt an ein Amerika, dass von Kennedy und der Generation der 1960er erträumt wurde.

Gerade dieser systemimmanent bleibende Traum scheint eine gefährliche Illusion zu sein. Übertriebener Patriotismus wird nicht wirklich kritisch dargestellt, vielmehr werden seine "guten Seiten" hervorgehoben, wie etwa die, dass die USA als Supermacht gerecht sein können, und nicht als "Weltpolizei" agieren müssen, was sehr weit weg von der Realität ist.

Der Tod des Präsidenten wird als eine universelle Ungerechtigkeit dargestellt und kein gewöhnliches politisches Verbrechen – es passiert urplötzlich, in einem Moment des Triumphs des liberalen Amerika, das, innerhalb des Rahmens seiner bürgerlichen Existenz, nicht an Kriege und den Militarismus glaubte und die Möglichkeit sah, eine friedliche Koexistenz zwischen verschiedenen politischen Systemen zu sichern. Obwohl diese Anschauung sicher als stilisiert und naiv erscheint, ist es dennoch die Botschaft, die *JFK* im Grunde dem Publikum übermittelt. Radikalere Ideen haben hier keinen Platz.

JFK ist außerdem vollkommen im Lacanschen Imaginären gefangen: ein Bildgewaltiger Film, der unaufhörlich zwischen Erzählperspektiven und Filmmaterial wechselt und damit die Authentizität der Idee des Films unterstützen will. Auch die Verschwörungstheorie selbst

hängt buchstäblich von Bildern ab, wie etwa vom berühmten "Zapruder-Film",³³⁴ der Kennedy im Moment seiner Ermordung zeigt – ohne diese Aufnahme würden wir etwa nie sehen, wie Kennedys Kopf buchstäblich explodiert und er zuerst nach hinten und dann nach links umkippt als er getroffen wird, was darauf hinweisen soll, dass auf ihn auch von vorne geschossen wurde.³³⁵ Es ist dieser "Schuss" – *shot* – buchstäblich und im filmischen Sinne, der starke Zweifel an der "lone gunman"-Theorie am heftigsten hervorruft. Gleichzeitig, wie ein Wort, das man zu oft hintereinander wiederholt, laufen auch diese Bilder die Gefahr, bedeutungslos zu werden.

3.2.3.2. Der imaginäre Vater

Dadurch, dass *JFK* visuell für einen Hollywood Mainstream Film im geraumen Maße unkonventionell gestaltet wurde (für diese Zeit noch schnelle Schnitte, radikale Erzählperspektivenwechsel, unterschiedliches Filmmaterial) und gleichzeitig vehement die Idee einer Verschwörung vertritt, setzt er sich vom formell klassischen und inhaltlich patriotisch-konservativen Kino von Regisseuren wie etwa Clint Eastwood oder Steven Spielberg deutlich ab. Auch die Verbindung Gerichtsfilm-Politik zeigt sich als besonders ergiebig, da der Gerichtsfilm nicht wie ein klassischer Thriller das Publikum nur in seine mysteriöse Geschichte involvieren will, sondern durch das Prisma des Gerichtsaals eine "Metaebene" bekommt und die Zuschauer_innen sich im Laufe des Films immer mehr dessen Bewusst werden, dass es hier buchstäblich um ein Plädoyer des Regisseurs geht.

Das Unkonventionelle in *JFK* bleibt jedoch dem Register des Imaginären verhaftet und erschafft eine "Illusion der Ganzheit",³³⁶ die für das Imaginäre bestimmend ist. Auch der Glaube an Gerechtigkeit oder an die omnipotente Vaterfigur Kennedy, die all die Herausforderungen ganz alleine meistern soll, wird durch die FGG-Triade strukturiert: Kennedy als Vaterfigur (Family), der Glaube an das inhärent gerechte Amerika (God) und der Kampf für, wie Superman es ausdrücken würde, "truth, justice and the American Way"(Guns).³³⁷

Ungeachtet dessen ob die Verschwörungstheorien stimmen, dient das Attentat von Dallas als ein unüberwindbares Trauma und die Ära Kennedy – das Versprechen, das nicht eingelöst wurde – als ein Beweis, dass es ein "anderes" Amerika hätte geben können. So viel Hoffnung

³³⁴ Der Textilunternehmer Abraham Zapruder filmte am Tag des Attentats mit seiner 8mm Filmkamera mit. Er verkaufte die Rechte des Films an den *Life* Magazin, wo der Film danach unter Verschluss aufbewahrt wurde. Erst Jahre später wurde der Film vom "Assasination Records Review Board" (ARRB) zum öffentlichen Besitz der Vereinigten Staaten erklärt. Vgl. Bröckers, *JFK*, S. 164.

³³⁵ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=iU83R7rpXQY>, Zugriff: 11.04.2016.

³³⁶ Evans, *Wörterbuch Lacanscher Psychoanalyse*, S. 146.

³³⁷ *Superman-The Movie*, Regie: Richard Donner, US 1978, 01:25:19.

auf nur eine Person zu setzen, vor allem in einer Demokratie, erscheint jedoch mehr als konservativ, da Kennedy, wie jeder US-Präsident, schon ein Teil des Establishments sein musste, um überhaupt als ein Kandidat für das hohe Präsidentenamt in Frage zu kommen.

Es sieht schließlich so aus, als ob das Attentat auf Kennedy vor allem eines bewirkt hat: unter dem Deckmantel des gesellschaftlichen Fortschritts, gegen welchen sich das Attentat symbolisch gerichtet haben soll, scheint ein neuer liberal-konservativer Mythos entstanden zu sein, der vollkommen Imaginär ist, da er gerade durch Kennedys Tod eine Illusion der Ganzheit darstellt. "John F. Kennedy" wird daher für immer, zumindest für die Demokraten, eine Art "imaginärer Vater" bleiben.³³⁸

Schließlich, wenn man wirklich radikal kritisch denken wollte, warum dann nicht, anstatt den vermeintlichen *coup d'etat* und den Tod eines charismatischen Präsidenten anzuprangern, eher die, zugegeben etwas extreme, Frage stellen: warum hat Kennedy (oder jemand Anderes aus dem progressiven Lager) nicht *selbst* einen coup d'etat gemacht/geplant (symbolisch oder real) um radikalere und schnellere Änderungen im System vorzunehmen und mit dem "military-industrial complex" abzurechnen? Dieses Szenario, quasi eine "Revolution", wie gewaltlos auch immer sie hätte sein können, ist weit weniger Denkbar als jede noch so verrückte Verschwörungstheorie, die – wie jeder klassische Krimi – letztendlich als die Ablenkung von den realen Sorgen des alltäglichen Lebens schlechthin funktioniert.

3.2.4. Red Corner: Der globalisierte Gerichtssaal

Regie: Jon Avnet, US 1997.

Im Unterschied zu den meisten Gerichtsfilmen in Hollywood,³³⁹ spielt die Handlung von *Red Corner* außerhalb des US-amerikanischen Justizsystems, und zwar in Beijing, innerhalb des rigiden und militaristischen Justizsystems des kommunistischen China, als eine der Letzten Bastionen des staatlichen Kommunismus in den 1990er Jahren.

Der Film handelt vom erfolgreichen Anwalt Jack Moore (Richard Gere), der des Mordes an einer Frau angeklagt wird. Moore ist als Berater bei einem großen Satellitenfernsehen-Deal zwischen USA und China tätig und verbringt aus diesem Grund einige Tage in der chinesischen Hauptstadt, wo er eine attraktive Frau in einer Bar kennenlernt und mit ihr in einem Hotelzimmer die Nacht verbringt. Als er am nächsten Morgen von der Polizei

³³⁸ Der imaginäre Vater bei Lacan ist "(...) eine Mischung aus allen imaginären Konstrukten, die das Subjekt in seiner Phantasie um die Figur des Vaters errichtet. Dieses Imaginäre Konstrukt zeigt oft nur wenig Gemeinsamkeit mit dem wirklichen Vater." Evans, *Wörterbuch Lacanscher Psychoanalyse*, S. 326f.

³³⁹ *Judgement at Nuremberg* spielt in Deutschland (internationales Recht).

gewaltsam aus dem Schlaf gerissen wird, muss er feststellen, dass die Frau ermordet wurde und er selbst mit ihrem Blut verschmiert ist. Moore wird sofort verhaftet, des Mordes angeklagt und muss sehr bald feststellen, dass ihm keiner, auch nicht die Diplomaten der US-Botschaft, helfen kann. Er beteuert seine Unschuld, ist jedoch auf sich allein gestellt und dem kommunistischen Justizsystem vollkommen ausgeliefert. Dabei sprechen alle Beweise gegen ihn, eine Verurteilung würde die Todesstrafe bedeuten. Seine einzige Chance ist die chinesische Anwältin Shen Yuelin (Bai Ling), die ihm als Verteidigerin zur Seite gestellt wird. Moores Situation scheint Aussichtslos. Er wird in der Untersuchungshaft misshandelt und erniedrigt (man nimmt ihm seine Bücher weg, macht seine Brille kaputt, etc). Nach vielen Turbulenzen, darunter sogar einer dramatischen Flucht aus der Untersuchungshaft, schafft es Moore zusammen mit seiner Verteidigerin Yuelin seine Unschuld zu beweisen und das Komplott gegen ihn zu enttarnen: um einen besseren Deal mit den Deutschen Konkurrenten zu bekommen, ließ der chinesische Geschäftsmann Lin Dan (Byron Mann) die Frau, die Tochter eines hochrangigen Offiziers, umbringen, und hängte den Mord Moore an, in der Hoffnung, dass so die Abmachung mit den Amerikanern platzen wird und er davon profitieren kann. Moore und Yuelin rufen schließlich Lin Dan in den Zeugenstand und stellen ihn bloß, beweisen dass Lin ein Motiv hatte und zusätzlich noch mit dem Opfer liiert war. Doch Lin bekommt keinen eigenen Prozess: der Vater der getöteten Frau erschießt Lin beim verlassen des Gerichtssaals. Moore wird letztendlich freigesprochen.

Red Corner ist 1997 erschienen, im selben Jahr wie Martin Scorseses Film über das Leben von Dali Lama, *Kundun*³⁴⁰, sowie *Seven Years in Tibet*³⁴¹, über den österreichischen Bergsteiger Heinrich Harrer und seine Begegnung mit dem Dalai Lama. Auch wenn sehr unterschiedlich, beinhalten diese Filme eine mehr oder weniger offene Kritik an China wegen Menschenrechtsverletzungen in der autonomen Region Tibet, die seit 1951 Teil der Volksrepublik ist.³⁴²

Red Corner korrespondiert mit mehreren aktuellen Strömungen im gesellschaftlichen und kulturellen Leben in den USA: erstens, dem Gerichtsfilm-Hype, der 1997 seinen Höhepunkt erreichte; zweitens, dem immer noch aktuellen O.J. Simpson-Prozess;³⁴³ drittens, dem Tibet/Buddhismus-Hype als Teil der Celebrity-Kultur in Hollywood (deren prominentester

³⁴⁰ *Kundun*, Regie: Martin Scorsese, US 1997.

³⁴¹ *Seven Years in Tibet*, Regie: Jean-Jacques Annaud, US/UK 1997.

³⁴² Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*, Band 27, S. 403.

³⁴³ Im DVD-Kommentar zu *Red Corner* spricht der Regisseur Jon Avnet von dem wachsenden Misstrauen gegenüber dem Justizsystem in den USA nach dem O.J. Simpson Prozess, vgl. Avnet, Jon, [Audiokommentar zu *Red Corner*, Regie: Jon Avnet, US 1997], DVD-Video, Twentieth Century Fox, 2013, 00:26.16.

Vertreter gerade Richard Gere ist); und viertens, mit der Popularität des chinesischen Kinos von Chen Kaige oder Zhang Yimou, das die "alte" Kultur und Traditionen des Landes auf visuell opulente Art und Weise in Szene setzte und dadurch internationale Erfolge feiern konnte.³⁴⁴ Außerdem ist 1997 das Jahr in welchem Hong Kong, bis dahin eine Kolonie des Vereinigten Königreichs, an China übergeben wurde,³⁴⁵ und die Zeit als Hollywood (allen voran "Disney") den chinesischen Filmmarkt erobern wollte.³⁴⁶ Ebenfalls von Bedeutung ist auch der historische Besuch des chinesischen Präsidenten Jiang Zemin in den USA im Oktober 1997. Der pro-Tibet Aktivist Richard Gere nahm selbst an Protesten vor dem Weißen Haus während des Treffens zwischen den Präsidenten Bill Clinton und Jiang Zemin teil.³⁴⁷

Red Corner kann daher als erneutes Beispiel dienen, wie die Filmindustrie auf das Timing ihrer Produktionen wert legen und von bestimmten historischen Ereignissen profitieren kann, was vor allem dadurch bestätigt wird, dass, wie bereits oben erwähnt, 1997 gleich drei Filme mit ähnlichem Thema in die Kinos kamen.

Red Corner äußert sich zudem kritisch Chinas Diktatur gegenüber, was zu dieser Zeit sehr "en vogue" war, jedoch nur anscheinend den Anfängen der globalisierten Wirtschaft in den 1990ern und der "unheiligen Allianz" zwischen USA und China im wirtschaftlichen Sektor, widersprach. Die Kritik richtete sich eigentlich nicht gegen den globalen Kapitalismus, sondern gegen die kommunistische Diktatur – man sollte keine Geschäfte mit dem "Feind", der unschuldige Völker unterdrückt und Andersdenkende erschießt, machen. Profitable (und dubiose) Geschäfte sollte man hingegen schon machen, aber mit einem "akzeptablen", nichtkommunistischen, traditionsbewussten China, so bleibt das Gewissen rein. Was letztendlich aus dieser Illusion wurde, konnten wir in den letzten Jahren beobachten, wie Žižek treffend erklärt:

"Capitalism has always seemed inextricably linked to democracy, and faced with the explosion of capitalism in the People's Republic, many analysts still assume that political democracy will inevitably assert itself. But what if this strain of

³⁴⁴ Etwa: *Be Wang Bie Ji (Lebewohl meine Konkubine)*, Regie: Kaige Chen, CN/Hong Kong 1993.

³⁴⁵ Vgl. <https://www.britannica.com/place/Hong-Kong>, Zugriff: 05.12.2016.

³⁴⁶ Vgl. "Chinese Unimpressed with Disney's Mulan", *BBC News*, 19.03.1999, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/299618.stm>, Zugriff: 14.02.2017.

³⁴⁷ "Was die Fenster des Weißen Hauses in Washington mit weißen Planen verhüllte, war kein Kunststück von Christo und auch kein Mantel der Scham: Die Tücher sollten kurz vor dem Einzug der Chinesen die Sicht auf den Lafayette-Park verhindern. Dort, der Residenz des Präsidenten der USA direkt gegenüber, hatte sich eine breite Protestfront versammelt: Menschenrechtler und Abtreibungsgegner, Gewerkschafter und Verteidiger des Freihandels, Christen und Buddhisten, Tibeter und Taiwaner - eingeladen von dem Schauspieler Richard Gere, Hauptdarsteller in dem neuen Film 'Rote Ecke' über die chinesische Justiz." Von Kremb, "Der rote Freischwimmer", *Der Spiegel* 45, 3.11.1997. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8812762.html>, Zugriff: 13.04.2016.

authoritarian capitalism proves itself to be more efficient, more profitable, than pure liberal capitalism?"³⁴⁸

Der Kapitalismus funktioniert also sehr wohl auch in einem undemokratischen System. Die imaginäre Verbindung zwischen Demokratie und Kapitalismus funktioniert hingegen nur in den Köpfen derer, die denken, dass Kapitalismus selbst *kein* ausbeuterisches System wäre und sogar zur Demokratisierung von früheren sozialistischen, "unterentwickelten", Ländern, und nicht etwa zu deren skrupellosen Ausnutzung, führen müsste. Was die kritischen liberalen Demokraten angeht, war diese Einschätzung ein folgenschwerer Irrtum. Was die konservativ-wirtschaftlichen Kräfte angeht – eine mehr als willkommene Entwicklung.

3.2.4.1. Die Funktion des FGG

Obwohl, wie bereits erwähnt, *Red Corner* außerhalb des amerikanischen Justizsystems spielt, bleiben die Regeln der FGG-Triade dennoch erhalten, bzw. spielen gerade deshalb eine wichtige Rolle im ideologischen Überbau dieses Films.

"Family" scheint zuerst Aufgehoben zu sein: Moore ist allein, isoliert in einer ihm fremden Gesellschaft. Doch die Möglichkeit der Liebesbeziehung zwischen Moore und seiner Anwältin Yuelin, als einem interkulturellen Paar, das alle ideologischen Barrieren überwinden soll, bringt Family wieder zurück ins Spiel – das Liebespaar Moore und Yuelin gehören zur angeblich ideologiefreien und globalisierten "Familie der Menschen". Wie im Gerichtsfilm der 1990er üblich, kommt es nicht wirklich zur Paarbildung, da Moore zurück nach USA muss, was ihre Liebe umso romantischer/tragischer macht. Yuelin kann zudem als ein "vanishing mediator" gelesen werden³⁴⁹ – eine Figur, meistens aus der Unterschicht, die nur dazu dient "neues Leben" in die Hauptfigur einzuhauchen, in gewisser Weise sie zu "erneuern" und die danach verschwinden muss – wenn man sie als die "Botschafterin" der "eigentlichen" chinesischen Kultur versteht, die dazu dienen soll Jack Moore zu retten, nur um dann aus seinem Leben zu verschwinden.

God tritt als der unerschütterliche Glaube an die Funktionsweise der westlichen Demokratie und implizit auch des globalen Kapitalismus, und an die universelle, unantastbare persönliche Freiheit des Individuums, auf, und wird vor dem kontrastierenden Kulissen des kommunistischen China inszeniert. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, bot sich den Filmemacher_innen die Möglichkeit den Kalten Krieg filmisch fortzuführen und einen

³⁴⁸ Žižek, Slavoj, "20 Years of Collapse", *New York Times*, 9.11.2009, http://www.nytimes.com/2009/11/09/opinion/09zizek.html?_r=0, Zugriff: 24.08.2016.

³⁴⁹ Žižek erklärt die Bedeutung von "vanishing mediator" anhand von *Titanic*: in diesem Fall ist es Jack (Leonardo DiCaprio) "whose function is to restore her sense of identity and purpose in life, her (Rose, Kate Winslet, S.M.) self-image (quite literally, also: he draws her image); once his job is done, he can disappear." Žižek, Slavoj, "A Pervert's Guide to Family", <http://www.lacan.com/zizfamily.html>, Zugriff: 24.08.2016.

Schauprozess zu zeigen, gegen einen unschuldigen Amerikaner, der gleichzeitig das Bestehen eines totalitären Regimes anprangert und, in den "Prozesspausen", die traditionelle Kultur und Religion Chinas den Zuschauer_innen näher bringen will. Slavoj Žižek kritisiert an mehreren Stellen diesen sogenannten "westlichen Buddhismus", denn er unterstützt, wie er behauptet, den globalen Kapitalismus, u.a. als die Möglichkeit von der Hektik des Alltags, der Brutalität und der "Seelenlosigkeit" des Kapitalismus, zu entfliehen.³⁵⁰

Jack Moores "Ausflug" nach China bleibt daher nur noch ein wildes Abenteuer, das dem erfolgreichen Anwalt eine "Lehre" sein soll und etwas, woran er sich in seinen alten Tagen mit Nostalgie zurückerinnern kann. Er kann inzwischen sein Leben innerhalb des kapitalistischen Systems wieder aufnehmen und das System somit weiterhin unterstützen.

Guns zeigt sich in Form der scheinbar aussichtslosen Situation Moores, der seinen Kampf umso heroischer macht. Wie in *Guilty by Suspicion*, ist er der zu unrecht angeklagte Hitchcocksche Held, mit dem wir uns identifizieren können, da seine missliche Lage automatisch Mitleid erzeugt, wobei seine politische Überzeugung gleichzeitig dem Mainstream entspricht und die Investition in die Figur unterstützt. Obwohl er ein (vermutlich wohlhabender) Anwalt ist, der für einen großen Medienkonzern arbeitet, kann ihn das Publikum dennoch sympathisch finden – eine Umkehrung, die in einigen Gerichtsfilmern, oder Filmen mit einem Anwalt als Hauptfigur, zu finden ist.³⁵¹

Family, God und Guns sind, ähnlich wie das Reale, Symbolische und Imaginäre in Lacans borromäischen Knoten (vgl. Grafik 1, S. 16), eng miteinander verbunden – so wird Moore durch seinen Glauben und seinen Kampf zu einem Teil der globalen Familie, zu welcher sich das Mainstream-Publikum zugehörig fühlen soll, das aus einer privilegierten Perspektive heraus die "Leiden" eines weißen Mannes mitfühlend verfolgt, und sich nach einem traditionellen China, das in der filmischen Darstellung dem Imaginären verhaftet ist, zurücksehnt.³⁵²

³⁵⁰ Vgl. Žižek, Slavoj, *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press, 2009, S. 383f.

³⁵¹ *Regarding Henry, The Devil's Advocate*, Philadelphia.

³⁵² Diese Faszination mit der Vergangenheit, sowohl im Kontext von China als auch im Hinblick auf den Postkolonialismus allgemein, dient schließlich dazu, Länder wie China, Indien, oder Gebiete wie Balkan etc., nur in ihrer vergangenen Form wahrzunehmen, und somit das emanzipatorische Potential, die diese Länder/Völker, zur Verfügung hatten, zu unterminieren. Etwa am Beispiel Balkans kann man das gut erkennen: um die Zerschlagung Jugoslawiens (=Sozialismus/Kommunismus) voranzutreiben, setzten die Kräfte, die dies vorantreiben wollten (außerhalb, sowie innerhalb des Landes), auf den Nationalismus und das alles unter dem Vorwand der "Rückkehr zur Tradition", die angeblich vom Sozialismus zerstört wurde. Die Entwicklungen die danach kamen - der Krieg, ethnische Säuberungen und ökonomischer Zusammenbruch der unabhängigen Teilrepubliken – waren die Folge dieser rückwärtsgewandter Verblendung.

3.2.5. Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel analysierten Filme sind exemplarische Beispiele dafür, wie man ein bestimmtes kontroverses Thema in den Mainstream-Diskurs einführt, um es schließlich, mittels Freudscher Verneinung, zum verschwinden zu bringen. Anstatt einer direkten Begegnung mit dem "Unvorstellbaren", in dem Fall mit dem Kommunismus, wie es die 1980er Actionfilme auf plakative und aggressive Art und Weise machten, versuchen diese Filme in der Übergangszeit von der Ära des Kalten Krieges hin zur "postideologischen" Zeit des Neoliberalismus, kritisch gegenüber der eigenen Vergangenheit zu sein, ohne jedoch zu akzeptieren, dass es in den USA überhaupt Kommunisten gab. Die liberale Geste einer scheinbaren "Selbstkritik", führt in die falsche (und dennoch gewollte) Richtung: die Sinnlosigkeit der Hexenjagden McCarthys, und ihre, für eine angeblich hochentwickelte Demokratie, doch unerhörte Brutalität gegenüber den Bürgern des eigenen Landes, wird dadurch gezeigt, dass *keiner* Kommunist, also niemand im "Sinne der Anklage" schuldig war. Es war, im Großen und Ganzen, eine Verfolgung von Unschuldigen und Unwissenden, ein Fehler im System, denn eine Gefahr konnte es nie wirklich geben.

Dramaturgie und Ideologie arbeiten hier, wie bereits erwähnt, Hand in Hand. Der alte Heroismus des "Hardbody-Actionfilms", wie der schon erwähnten Filme *Invasion U.S.A* oder *Rambo*,³⁵³ wird mit durch den neuen, effektiveren "Alltagsheroismus" ersetzt. Die konservativen Werte werden weitergeführt und für das anbrechende Zeitalter des Neoliberalismus und der "political correctness" auf den neuesten Stand der Dinge gebracht. Diese Vorgehensweise wird auch bei der Auseinandersetzung des Gerichtsfilms mit anderen gesellschaftspolitischen Themen, die in den nächsten Kapiteln behandelt werden, wiederholt und variiert.

3.3. Rassismus: Der Weiße Blick

3.3.1. Einführung

Das Thema Rassismus wird im Gerichtsfilm der 1990er zweifach behandelt: historisch und als Aktualität. Beide Perspektiven haben die 1960er Jahre, welche man allgemein als die Wiege des heutigen liberal-demokratischen Amerika betrachten kann, als Prisma. Anders jedoch als in Kapitel 3.2., in welchem das Historische überwiegt, liegt hier der Akzent stärker auf der Aktualität. Vor allem der O.J. Simpson-Prozess (vgl. 3.3.2.3.) spielt eine zentrale Rolle als Reality-TV Ereignis schlechthin und als Trennlinie zwischen Gerichtsfilmen mit einem

³⁵³ *First Blood*, Regie: Ted Kotcheff, US 1982.

historischen auf der einen, und mit vorwiegend aktuellem Setting auf der anderen Seite. Durch die enorme Bekanntheit und Beliebtheit des angeklagten Simpson unterstützt, erreichte der Mordprozess enorme Einschaltquoten und sorgte für einen noch nie dagewesenen Medienhype. Die meisten Gerichtsfilm, die in diesem Kapitel untersucht werden, können ohne Zweifel als eine Reaktion auf diesen Fall und seine Nachwirkung in der amerikanischen Gesellschaft gelesen werden.

In der Zeit vor dem Simpson-Prozess beschäftigten sich zwei TV-Filme (vgl. 3.3.2.1.) mit dem Thema Rassismus im historischen Kontext, mit einem zweifellos liberalen Ton, der jedoch, ähnlich wie es in Kapitel 3.2. mit *The Crucible* der Fall war, eher an Geschichtsunterricht erinnert. Nach dem Simpson-Prozess dagegen, nahm der postmoderne Mainstream sich diesem Thema an und profitierte von seiner Aktualität: obwohl auch historische Stoffe verarbeitet wurden, wurde das Augenmerk auf das aktuelle Amerika gerichtet, das durch Simpsons Freispruch in Schwarz-Pro und Weiß-Kontra Simpson geteilt wurde. Wie in Kapitel 3.3.2.2. besprochen wird, behandeln die Filme zwar das Thema Rassismus im Kontext der Zeit nach dem O.J. Simpson-Prozess, doch nur eine TV-Produktion wagte es, den Prozess selbst zu verfilmen (vgl. 3.3.2.2.5).³⁵⁴

Während die "post-Cold War"-Filme das Problem mit dem Kommunismus nicht überwinden können und dieser als etwas, sowohl den liberalen Demokraten als auch den Konservativen, absolut Fremdes dargestellt wird, scheint Rassismus ganz im Gegenteil geradezu das perfekte Thema zu sein, um die liberal-demokratischen Werte der 1990er Jahre und ihre Verbindung zu den 1960ern zu zelebrieren. Rassismus wird daher als ein "ideologiefreies" Thema behandelt, als etwas allgemein Menschliches: "wir sind alle gleich", ungeachtet der Hautfarbe, wobei jedoch die Religion als der gemeinsame Nenner vorausgesetzt wird. Während der Kommunismus/Sozialismus als *die* Ideologien schlechthin verstanden werden, die für die meisten gläubigen Menschen nicht akzeptabel sind, so ist der quasi "reine", humanistische Antirassismus etwas, worauf sich der Großteil der Gesellschaft einigen kann und bei dem die Funktion des FGG völlig zur Geltung kommt. So ist Antirassismus als ein Herrensingifikant akzeptabler und macht es möglich, eher in eine Figur des Rassisten zu investieren (wie im Falle von *Ghosts of Mississippi*, S. 122), als in einen Sozialisten/Kommunisten, da auch der extremste "white power"-Rassist als "bad guy" oder die "Verkörperung des Bösen" genau in

³⁵⁴ Erst 2016 setzt sich eine TV-Serie mit dem Fall Simpson auseinander, vgl. Scott Alexander, Larry Karaszewski, *American Crime Story: People v. O.J. Simpson*, USA: FX Network, 2016.

das FGG-Schema passt. Diese Figur ist mehr als brauchbar, um das als "nichtideologisch" erscheinende und dadurch erst recht ideologische Bild der Gesellschaft zu vervollständigen.

3.3.1.1. "If 6 was 9"³⁵⁵

Es ist auffällig, dass Filme, die von Rassismus handeln, die 1960er Jahre auf die eine oder andere Art und Weise evozieren, um auf diese, ohne Zweifel sehr wichtige Zeit in der Geschichte des Antirassismus und der Emanzipation von Frauen und Minderheiten in den USA, als den progressiven Kern der US-amerikanischen Gesellschaft hinzuweisen. Von der Bedeutung der 1960er Jahre für Afroamerikaner_innen in den USA, spricht auch der erste schwarze, amerikanische Präsident Barack Obama in seinem Buch *Audacity of Hope*: "I've always felt a curious relationship to the sixties. In a sense, I'm a pure product of that era: as the child of a mixed marriage, my life would have been impossible, my opportunities entirely foreclosed, without the social upheavals that were then taking place."³⁵⁶

Immer wenn das Thema Rassismus oder die liberale Tradition aktuell wird, so wie in Obamas Wahljahr 2008, werden die 1960er Jahre zitiert. Auch in den 1990ern schien die richtige Zeit gekommen zu sein um auf die progressive Zeit der 1960er zurückzublicken, während die Brutalität, die der schwarzen Bevölkerung in den 1950ern und 1960ern widerfuhr, auch dreißig Jahre später aktuell ist. Die Naivität der 1960er ist allerdings in der postmodernen Zeit nicht zu gebrauchen, denn die rassistische Demagogie selbst ist über die Jahre evolviert. Žižek spricht dabei vom "reflected racism":

"(...)it revolves around the distinction between cultural contempt towards the Other and downright racism. Usually, racism is considered the stronger, more radical version of cultural contempt: we are dealing with racism when simple contempt for the other's culture is elevated into the notion that the other ethnic group is - for inherent (biological or cultural) reasons – inferior to our own. Today's 'reflected' racism is paradoxically able to articulate itself in terms of direct *respect* for other's culture (...)"³⁵⁷

Diese perfide Form des Rassismus ist deutlich schwieriger zu bekämpfen und zu verfilmen. Die Geschichten, die sich besonders gut für Filme eignen, finden daher ihren Ursprung nicht in der postmodernen Gegenwart, sondern vielmehr in den bereits bekannten, klassischen Geschichten, die aktualisiert und mit der Jetztzeit verwoben werden. Der Rassismus in den Filmen ist daher dem "alten", also offenen Hass, etwa in Form des karnevalistisch

³⁵⁵ Vgl. The Jimi Hendrix Experience, *Axis: Bold as Love*, Audio-CD, London: Track Records, 1967, Sony Music, 2012.

³⁵⁶ Obama, Barack, *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*, New York: Vintage Books, 2008.

³⁵⁷ Žižek, Slavoj, *The Fragile Absolute: Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London: Verso, 2000, S. 6.

kostümierten "Ku Klux Klans" in *A Time to Kill*, oder des grotesk-verbissenen Rassisten in *Ghost of Mississippi*, näher, als dem oben erwähnten, hinterlistigen "reflected racism".

Wenn es um Rassismus in den 1990er Jahren geht, wird also sehr gerne die Brücke zu den 1960ern und der Bürgerrechtsbewegung geschlagen, als politische Legitimation der neuen liberalen Demokraten der Clinton-Ära. Der Gerichtsfilm bringt anscheinend das verdrängte Thema Rassismus wieder an die Oberfläche und versucht es zu thematisieren, dabei nutzt man gleichzeitig das hohe kommerzielle Potential des Themas zu dieser Zeit. Die problematische Beziehung Hollywoods zum Rassismus bleibt jedoch erhalten und eine Domäne der weißen/männlichen Filmemacher und Produzenten.

Hier scheint die Frage nach Widerspiegelung angebracht zu sein: spiegeln die Filme reale Verhältnisse wider oder tragen sie sogar zum Rassismus bei, indem sie im Grunde den Status Quo zementieren und das System, dass den Rassismus ermöglicht, in Wahrheit unterstützen? Indem Filme den Rassismus als verdrängtes Thema wieder in den Mainstream holen, besteht die Gefahr, dass er im Film verneint wird und die eigentliche Aussage "es gibt den Rassismus in unserer Gesellschaft" zu ihrem Gegensatz umgekehrt wird, so dass durch die dramaturgische Positionierung der Charaktere und der Erzählperspektive letztendlich der Schluss gezogen werden kann: "es gibt eigentlich *keinen* Rassismus in unserer Gesellschaft".

Während ein reales Ereignis, etwa die Ermordung eines schwarzen Teenagers,³⁵⁸ unmittelbare Reaktion in der Gesellschaft hervorrufen und auf das Problem in dieser Gesellschaft, das für die Betroffenen schon lange die Realität ist, hinweisen kann, wird so ein Ereignis vom kommerziellen filmischen Narrativ und seiner (immanenten) Verbindung von Ideologie und Dramaturgie stark verzerrt. Es ist nicht mehr das Ereignis selbst das spricht, sondern die Stimme/der Blick der überproportional repräsentierten weißen Mehrheit in der Kulturindustrie.

3.3.1.2. Black Hollywood

In der Geschichte des Gerichtsfilms bis zu den 1990er Jahren findet man eine verschwindend geringe Anzahl von Filmen, die das Thema Rassismus behandeln, mit der Ausnahme von *To Kill A Mocking Bird*. Dies korrespondiert mit der ebenfalls geringen Präsenz der Afroamerikaner_innen in Hollywood, ausgenommen vielleicht im Schauspielfach, wo sie bis in die 1980er Jahre hinein bekanntlich meistens als stereotype Figuren in Nebenrollen auftraten. Mit dem Aufkommen der Bürgerrechtsbewegung kamen mehr schwarze Schauspieler_innen im Mainstream vor, allen voran Sidney Poitier, der 1958 als erster

³⁵⁸ Etwa die Ermordung von Trayvon Martin, u.a., <http://blacklivesmatter.com>, Zugriff: 10.07.2016.

Afroamerikaner für eine Hauptrolle für den Oscar nominiert wurde und der fünf Jahre später diese Auszeichnung auch bekam.³⁵⁹

Die NAACP (National Association for Advancement of Colored People)³⁶⁰ versuchte seit den 1960ern die Filmindustrie zu beeinflussen und auf das Fehlen von Afroamerikaner_innen im Film, vor und hinter der Kamera, hinzuweisen. In den 1990ern änderte sich die Lage für die NAACP: "It's position in Hollywood was complicated by the turf wars that emerged between the local NAACP leaders and the national organization in the 1990s. On several occasions, the NAACP's criticisms of the industry have blown up into controversies reflecting the strained relations between the US's black and Jewish communities."³⁶¹ Das Fehlen von schwarzen, hispanischen und anderen Minderheiten-Produzent_innen in Hollywood, spiegelt die problematischen gesellschaftlichen Verhältnisse wider, wobei vor allem die ökonomische Realität der Kulturindustrie verhindert, dass diese Situation verändert wird: einerseits hat die "Farbe des Geldes" darauf Einfluss, welche Schauspieler_innen welche Rollen bekommen – bereits bekannte Namen, meistens weiße Stars, werden engagiert um mehr Menschen ins Kino zu locken – und andererseits die Tatsache, dass der kommerzielle Film bis zu einem gewissen Grad doch auch als eine Kunstform verstanden wird, d.h. dass man nicht so einfach einem/r Schauspieler_in eine Rolle "aufzwingen" und dadurch Verluste an der Boxoffice riskieren kann.³⁶² Diese "künstlerische" Sichtweise scheint jedoch eher eine Ausrede zu sein, wenn man das Gesamtbild betrachtet und kann höchstens im Autorenfilm-Bereich als relativ authentisch gelten.

Der schon erwähnte Sidney Poitier war bahnbrechend für die Stellung von Afroamerikaner_innen im Filmgeschäft. Er wurde jedoch später selbst wegen seiner Darstellung des angepassten, "sauberen" Afroamerikaners, der eher den Vorstellungen der weißen Mehrheit entsprochen hat, kritisiert.³⁶³ Poitiers Figuren im Film waren weit von der

³⁵⁹ Poitier gewann den Oscar 1963 für *Lilies of the Field*, Regie: Ralph Nelson, US 1963, http://www.imdb.com/name/nm0001627/awards?ref=nm_awd, Zugriff: 23.09.2015.

³⁶⁰ <http://www.naacp.org>, Zugriff: 10.07.2016.

³⁶¹ Wheeler, *Hollywood Politics and Society*, S. 135.

³⁶² "Not everybody's right for every role (...) if the stories aren't intriguing, engaging and entertaining, and if it doesn't hold together as a whole, then just sticking a bunch of people into a product that's ultimately not going to be that good doesn't help either. In fact, it does just the opposite." Der Schauspieler Don Cheadle in Wheeler, *Hollywood Politics and Society*, S. 135, Zitiert nach: Gates Jr., Henry Louis, *America Behind the Color Line: Dialogues with African Americans*, New York and Boston, MA: Warner Books, 2004, S. 293-4. Es steht jedoch fest, dass die Rasse die Einnahmen eines Films beeinflusst: "Milchan explained that *Panic Room* (2002) which made \$100 Million at the US Box office would have made half the amount if Halle Berry had starred rather than Jodie Foster." Wheeler, *Hollywood Politics and Society*, S.133. Wie der Filmproduzent Arnon Milchan zusätzlich bemerkt: "Maybe the club door is closed, but not by conspiracy. Maybe it's by disassociation socially – unless you get into that room, you don't have access", Wheeler, *Hollywood Politics and Society*, S. 133, zitiert nach: Gates Jr., Henry Louis, *America Behind the Color Line*, (ohne Seitenangabe).

³⁶³ Vgl. Staples, Brant "Sidney Poitier's Demons", *The New York Times*, 16.4.2000, <http://www.nytimes.com/2000/04/16/magazine/sidney-poitier-s-demons.html>, Zugriff 10.07.2016.

Realität der schwarzen Bevölkerung Amerikas entfernt, deren Lage sich in den Dekaden nach der Bürgerrechtsbewegung nicht allzu sehr verändert hatte und auch der Rassismus barg immer noch Gewaltpotential in sich.

Auch die Liste der Oscargewinner_innen scheint die Lage der Afroamerikaner_innen in Hollywood zu reflektieren: erst 2001 gewinnen weitere schwarze Schauspieler_innen Oscars für die Hauptrollen: Denzel Washington für *Training Day*³⁶⁴ und Halle Berry für *Monsters Ball*.³⁶⁵ Halle Berry ist bisher (März 2017) die einzige schwarze Schauspieler_in, die den Oscar für eine Hauptrolle bekommen hat, während insgesamt nur sechs Schauspieler_innen für ihre Nebenrollen mit dem Preis der Akademie ausgezeichnet wurden.³⁶⁶

Obwohl die Bedeutung des Academy Award, nicht nur was die politischen Aspekte angeht, durchaus problematisch ist, spiegelt diese Zeremonie dennoch die Machtverhältnisse in Hollywood wider. Es ist jedoch gefährlich zu erwarten, oder es sogar als ein "Signal" zu lesen, dass sich wenn Schauspieler_innen einen Preis bekommen, in der Gesellschaft etwas grundlegendes ändern würde, da gerade die Preisverleihung selbst im Grunde noch mehr von der Realität und den Problemen des Rassismus (und anderen Problemen) ablenken soll.

Was die Schwarzen Regisseur_innen angeht, wurden bisher nur drei für den Oscar nominiert: John Singleton für *Boyz n the Hood*, 1991, Lee Daniels für *Precious*, 2009 und Barry Jenkins für *Moonlight*³⁶⁷, 2017. Einer der wichtigsten und offensichtlichsten Gründe dafür ist die Tatsache, dass nur wenige Afroamerikaner_innen als Regisseur_innen in Hollywood tätig sind, auch wenn die Zahl der im Mainstream wahrnehmbaren Filmemacher_innen mittlerweile gestiegen ist.³⁶⁸

Diese Entwicklung ist dem Erfolg von Spike Lee mit *Do The Right Thing*³⁶⁹ von 1989 zu verdanken, als daraufhin eine junge Generation von Afroamerikanern die Chance bekam, im Filmgeschäft Fuß zu Fassen:

³⁶⁴ *Training Day*, Regie: Antoine Fuqua, US 2001.

³⁶⁵ *Monster's Ball*, Regie: Marc Forster, US 2001.

³⁶⁶ Bis 2016 gewannen insgesamt 32 Afroamerikaner_innen einen Oscar in verschiedenen Kategorien, vgl. dazu: <http://www.hollywoodreporter.com/lists/african-american-oscar-winner-oscarssowhite-870533/item/hattie-mcdaniel-african-american-oscar-870535>, Zugriff: 26.07.2016. Die Oscar Verleihung 2017 kann mit mehr Diversität aufwarten, zumindest was Afroamerikaner_innen angeht – es wurden sechs schwarze Schauspieler_innen nominiert, was einen Rekord darstellt. Dockterman schreibt dennoch: "Of course, Hollywood still has a long way to go. While more black actors were nominated this year, representation of Asian, Latino and other nonwhite actors, directors and writers remains abysmal. Very few women were nominated in non-acting categories." Dockterman, Eliana, "Diversity at the 2017 Oscars: These Are the Records That Were Just Broken", *Time Magazine*, 24.01.2017, <http://time.com/4645315/oscar-nominations-2017-diversity/>, Zugriff: 10.02.2017.

³⁶⁷ *Moonlight*, Regie: Barry Jenkins, 2016. Der Independent-Film um einen jungen, schwarzen homosexuellen gewann überraschenderweise den Oscar für den besten Film bei der Preisverleihung im Februar 2017, vgl. http://www.imdb.com/title/tt4975722/awards?ref=tt_awd, Zugriff: 28.02.2017.

³⁶⁸ Zu den neueren Namen gehören etwa Ava Du Vernay (*Selma*, US 2014) oder Ryan Coogler (*Creed*, US 2015).

³⁶⁹ *Do The Right Thing*, Regie: Spike Lee, US 1989.

"In the early 1990s, a series of films made by African Americans focusing on the plight of the black inner city provoked mass media attention and an attendant moral panic. Although small in number and short-lived, this cycle of ghetto-centric films tapped into an increasingly volatile climate of racial discontent fueled most famously by the televised airing of Los Angeles Police Department (LAPD) officers beating up a black motorist, Rodney King, in 1991 (...) Collectively categorized as the 'hood' films, *Straight out of Brooklin* (1991), *Boyz N the Hood* (1991), *New Jack City* (1991), *Juice* (1992) and *Menace II Society* (1993) brought a sense of hardcore realism about the African-American inner-city experience that mainstream feature films had failed to represent adequately."³⁷⁰

Betrachtet man die Situation in der Gesellschaft und in der Filmindustrie, ist es wenig verwunderlich, dass das Thema Rassismus in Hollywood von weißen Filmemachern verfilmt und ausschließlich aus weißer Perspektive gezeigt wurde, was auch im Gerichtsfilm der Fall ist. Der Zugang zur Filmindustrie ist erstens generell ein schwieriger für Außenseiter_innen allgemein, und besonders für Afroamerikaner_innen. In der Realität des täglichen Betriebs ist es für Filmemacher_innen schwierig den institutionalisierten Rassismus zu bekämpfen oder auch nur zu erkennen. Der afroamerikanische Filmemacher Lee Daniels sieht etwa nicht den Rassismus der Industrie als direkte/einzige Ursache für das Fehlen afroamerikanischer Filmemacher_innen in Hollywood: "I can't scream racism (...) I think it's about nepotism, (...) about being in the club."³⁷¹ Dieses Nicht-Zugelassen-Sein im überwiegend weißen "Klub" Hollywoods ist eine Hürde, die immer noch besteht, auch in den Zeiten von Barack Obama (siehe 3.3.2.3), und die in Donald Trumps USA zu eskalieren droht. Diese Kluft zwischen Schwarz und Weiß ist jedoch nicht nur rein rassistischer oder sexistischer Natur. Die konservative Ideologie des Kapitalismus, als die Hauptursache für Rassismus und Sexismus, spielt die zentrale Rolle dabei, was sich auch in der Maschinerie des Kinos widerspiegelt: um möglichst viel Profit zu machen und "big budget" Filme zu finanzieren braucht es vor allem bekannte Gesichter. Diese sind in der Hauptrolle meistens weiß und männlich. Das wichtigste ist jedoch, dass sie dadurch Profit generieren und allgemein akzeptierte Werte promovieren, unterstützt durch die Family/God/Guns-Triade, da sich der Großteil der Bevölkerung, auch die Minderheiten, mit diesen Werten identifizieren können.

Das wird zumindest von der Industrie angenommen. So wird ein weißer Familienmann, der an Gott (oder etwas ähnliches) glaubt und gegen die "Mächte des Bösen" in welcher Form auch immer, kämpft und dazu noch charismatisch wie Tom Cruise oder Tom Hanks, als eine

³⁷⁰ Munby, Jonathan, "From Gangsta to Gangster: The Hood Film's Criminal Allegiance with Hollywood", Chapman, James/Glancy, Mark/Harper, Sue, *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, London, Palgrave Macmillan, 2009, S. 166.

³⁷¹ Gespräch mit Lee Daniels in der Sendung *The Hour* (Staffel 6, Episode 95), ausgestrahlt am 09.02.2010, auf CBC Television, Canada, <http://www.youtube.com/watch?v=wgPc1Rec5SM>, Zugriff: 01.08.2015, 00:10:20.

"natürliche Erscheinung", die scheinbar Jenseits des Rassismus-Problems existiert und für alle annehmbar ist, betrachtet.

3.3.1.3. The White Gaze

Die Gerichtsfilme, die in diesem Kapitel untersucht werden, wurden von Filmemachern gemacht, die allesamt dem von Lee Daniels erwähnten "Klub" angehören, was zur Folge hat, dass die schwarze Geschichte durch die weiße Perspektive betrachtet wird oder, wie Jamie Barlow schreibt: "In most filmmaking, as film theorists (...) have argued, the gaze is white and invisible. Ann Lousie Keating confirms this when she argues more generally about the construction of whiteness that the 'most commonly mentioned attribute of 'whiteness' seems to be its pervasive nonpresence, its invisibility (...)." ³⁷² Die Frage der "Authentizität" ist so gesehen äußerst problematisch: wenn überwiegend weiße Regisseure zur Verfügung stehen und profitabel sind, dann ist es für die Produzent_innen in ihrem profitorientierten Denken naheliegend, sie auch für Filme mit einem "schwarzen Thema" zu engagieren. Es besteht jedoch (theoretisch) zunächst ein Konflikt zwischen den Regisseur_innen und dem Material: die Regisseur_innen, die sich als Autor_innen und nicht als bloße "Arbeiter_innen der Kulturindustrie" betrachten, können nicht über ein Milieu sprechen, das sie nicht kennen. ³⁷³ Außerdem, wie Barlowe behauptet: "(...) one could say that until very recently, and regardless of the race of the filmmaker, the viewers of virtually all American mainstream films have been positioned as white." ³⁷⁴

In *Ghosts of Mississippi (GOM)*, *Amistad* oder *A Time to Kill (ATK)* geht es vor allem um Weiße Männer und das Problem des Rassismus, welchen die von Weißen dominierte Gesellschaft verursacht hat. Diese Tatsache legitimiert (dramaturgisch-politisch) die Filme und da die Geschichten auch von Weißen und, was noch wichtiger ist, *für* Weiße erzählt werden, bleibt die Perspektive dementsprechend auch weiß.

Das Rassismus-Problem setzt sich also aus mehreren Faktoren zusammen: einerseits ist der "weiße Klub" frei von Afroamerikaner_innen. Die Ursache dafür ist der Rassismus in der

³⁷² Barlowe, Jamie, "The 'Not-Free' and 'Not-Me': Construction of Whiteness in Rosewood and Ghosts of Mississippi", *Canadian Review of American Studies*, Jan 1998, Vol. 28, Issue 3, S. 31.

46. <http://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/CRAS-028-03-03>, Zugriff: 29.06.2016.

³⁷³ Woody Allen wurde oft die Frage gestellt, warum in seinen Filmen keine schwarzen Charaktere vorkämen (mit wenigen Ausnahmen). Seine Antwort: "People make films about what they know. I know the way my family sounded. I know what goes on with the people that I deal with every day, and that's what I write about. It's something I don't give any thought to whatsoever. I cast as I see the character." Björkman, Stig, *Woody Allen on Woody Allen*, London: Faber and Faber, 2004, S. 329. Vgl. dazu auch: Siegel, Tatiana, "Only Featured Black Actress in a Woody Allen Film Defends His All-White Casts", *The Hollywood Reporter*, 07.08.2015, <http://www.hollywoodreporter.com/news/hazelle-goodman-woody-allen-all-813921>, Zugriff: 10.07.2016.

³⁷⁴ Barlowe, Jamie, "The 'Not-Free' and 'Not-Me': Construction of Whiteness in Rosewood and Ghosts of Mississippi", S. 31.

Gesellschaft generell, der Schwarze und andere Minderheiten aus den entscheidenden Segmenten dieser Gesellschaft vollkommen ausschließt. Man braucht also nicht unbedingt aktiv Rassist zu sein, da die Situation schon gegeben ist, der soziale Status funktioniert bereits als ein Ausschlussmechanismus und der Status Quo bleibt "automatisch" erhalten. Um Althusser's Aussage wieder in Erinnerung zu rufen: die Ideologie sagt nicht über sich selbst, dass sie Ideologie sei. Sie ist schon hier, sie war immer schon da und erscheint als eine "natürliche" Begebenheit. Andererseits steht in Hollywood, wie in jeder Industrie, Profit an erster Stelle und daher passieren die Änderungen im Hinblick auf Rassismus, die etwa an manchen Universitäten und Schulen durchgeführt wurden, nicht so einfach und nicht mit derselben Geschwindigkeit. Man setzt auf Bekanntes in der Industrie, daher können etwa Schauspieler_innen erst wenn sie wirklich Erfolgreich werden, was manchmal Jahrzehnte dauern kann, auch als Produzent_innen auftreten, die Filme mit mehr Diversität produzieren.³⁷⁵ Die Regisseur_innen und Produzent_innen, in diesem rigiden System gefangen, haben es viel schwieriger, da sie von Anfang an die Träger_innen des bestimmten Projekts sein müssen. Zudem, wie auch am Beispiel von John Grisham in Kapitel 2 gezeigt wurde, reichen nur wenige Misserfolge, um sehr bald in Hollywood "aus dem Spiel" zu sein. Das (kapitalistische, neoliberale) Konkurrenzdenken lässt eine Quote bei den Regisseur_innen oder ähnliches nicht zu. Vor allem für Außenstehende ist es schwierig zu durchschauen, welche Überlegungen genau dazu führten, dass z.B. gerade Rob Reiner Regie bei *Ghosts of Mississippi* führen durfte. Es liegt jedoch nahe anzunehmen, dass vor allem sein Erfolg mit *A Few Good Men* (AFGM) ausschlaggebend war, dass er als Regisseur, der schon mit einem Gerichtsdrama (in welchem auch Rassismus präsent ist) erfolgreich war, eingesetzt wurde, um so die Aussicht auf den Erfolg dieses Projekts zu vergrößern. Es sind gerade diese rationellen und finanziellen Überlegungen, die keinen Platz für grundlegende Neuerungen zulassen.

Die bekannte afroamerikanische Kulturkritikerin bell hooks spricht außerdem von der Problematik des "verinnerlichtem Rassismus", was das Bild der Afroamerikaner_innen im Mainstream angeht: "Diese Bilder können von Weißen gemacht worden sein, die ihren Rassismus nicht überwunden haben, oder von people of color/Schwarzen, die unsere Welt durch die Brille des weißen Herrschaftssystems sehen."³⁷⁶ Gerade diese verzwickte Lage spiegelt sich in der Filmindustrie wider, und stellt klar, dass es nicht um einen individuellen,

³⁷⁵ Wie etwa Will Smith, der in den 1990ern den Sprung vom Sitcom zum großen Kino schaffte und ab 2002 Auch einige Kinofilme produzieren konnte, vgl. http://www.imdb.com/name/nm0000226/?ref=nm_sr_1#producer, Zugriff: 04.08.2015.

³⁷⁶ hooks, bell, *Black Looks: Popkultur, Medien, Rassismus*, Berlin: Olanda Frauenverlag, 1994, S. 9.

entlang der Rassenlinie getrennten, sondern um den systemischen Rassismus geht, der vom Kapitalismus gestützt wird. Was die Lage noch schwieriger macht: das Auftauchen von schwarzen Schauspieler_innen oder sogar Regisseur_innen ist nicht unbedingt ein Zeichen einer tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderung, wenn diese als Individuen auch den übergreifenden Status Quo unterstützen – und wenn nicht, dann von ihm "verschluckt" werden.

3.3.2 Simpson, et al. - die "Prozesse des Jahrhunderts"

In den 1990ern hat es an skandalösen Gerichtsprozessen, die eifrig von den Medien verfolgt und "gehypt" wurden, nicht gefehlt. Davon zeugt auch das bereits 1995 erschienene Buch *Sex, Sin and Mayhem: Notorious Trials of the 1990ies*,³⁷⁷ das sechsundzwanzig skandalöse Gerichtsprozesse beschreibt, die nur in der ersten Hälfte dieser Dekade statt fanden, darunter: die Anklage gegen den Boxer Mike Tyson wegen Vergewaltigung; der Prozess gegen Jack Kevorkian, den Pathologen aus Michigan, der mit seiner "suicide machine" zahlreichen Patienten Sterbehilfe leistete; der Prozess gegen die Menendez-Brüder, die ihre reiche Eltern im eigenen Hause erschossen; der Sorgerechtsstreit zwischen Woody Allen und Mia Farrow; die Anklage wegen Vergewaltigung gegen den jungen William Kennedy Smith, (eines Neffen von John F. Kennedy), sowie zahlreiche andere Prozesse gegen mehr oder weniger prominente Persönlichkeiten, oder "einfache" Menschen, die es plötzlich, zumindest für eine kurze Zeit, geschafft haben in den Mittelpunkt des Medieninteresses zu geraten.³⁷⁸

Im folgenden möchte ich drei Gerichtsprozesse vorstellen, die das Rassismus-Problem in den USA aus verschiedenen Perspektiven beleuchten und quer durch die Gesellschaftsschichten gehen: der Prozess um den Taxifahrer Rodney King, der von der Polizei brutal zusammengeschlagen wurde; der Prozess gegen einen Rassisten und Attentäter, der erst nach dreißig Jahren verurteilt wurde; und "the trial of the century" von O.J. Simpson, einem prominenten und reichen Sportler, Schauspieler und Werbeträger, der des Mordes angeklagt und schließlich freigesprochen wurde.

3.3.2.1. Rodney King

Einer der bekanntesten Prozesse, noch vor O.J. Simpson, in welchem es um die Problematik des Rassismus innerhalb der Polizei, in diesem Fall des Los Angeles Police Department (LAPD) ging, war der Prozess um Rodney King in Los Angeles. Der bis dahin unbekannte Afroamerikaner, der jedoch bereits einige Vorstrafen hatte und zum Zeitpunkt des Vorfalls auf

³⁷⁷ Knappman, Edward (Hg.), *Sex, Sin and Mayhem: Notorious Trials of the 1990ies*, Detroit: Visible Ink Press, 1995.

³⁷⁸ Vgl. Knappman, *Sex, Sin and Mayhem*. Darstellungen von weiteren wichtigen und skandalträchtigen historischen Gerichtsprozessen sind hier zu finden: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/ftrials.htm>, Zugriff: 02.08.2015.

Bewährung war, wurde am 3. März 1991 nach einer Verfolgungsjagd von der Polizei aufgehalten. Als King, der, wie sich später herausstellte, alkoholisiert war, sein Auto verlassen musste, kam es zu einer Konfrontation mit den Polizisten, die dachten, dass King nach einer Waffe greifen wollte und schließlich auf ihn einprügelten und zwar über das "notwendige" Ausmaß hinaus, um ihn in ihre Gewalt zu bringen.³⁷⁹ Die Misshandlung Rodney Kings wurde zufällig auf Video festgehalten, was daraufhin einen Skandal und landesweite Empörung auslöste. 1992 kam es schließlich zu einem Prozess gegen die Polizeibeamten des LAPD, der in einem, leider wenig überraschenden, Freispruch der vier Polizisten endete. Diese Entscheidung der mehrheitlich weißen Geschworenen verursachte die sogenannten "L.A. Riots" von 1992, den aufgestauten Wutausbruch vieler Afroamerikaner_innen, der zu einer bürgerkriegsähnlichen Situation in dieser Stadt führte.³⁸⁰

Bei einem erneuten Verfahren gegen die vier Polizisten, im Februar 1993, wurden nur zwei von ihnen zu dreißig Monaten Haft verurteilt und King bekam 1994 einen Schadenersatz von der Stadt Los Angeles in der Höhe von 3,8 Millionen Dollar.³⁸¹

Die "L.A. Riots" hinterließen einen bleibenden Eindruck in der US-amerikanischen Gesellschaft. Besonders in Los Angeles existiert die Angst, dass sich so etwas wiederholen könnte, bis heute.

3.3.2.2. Byron De La Beckwith

Dem offen bekennenden Rassisten Byron De La Beckwith wurde 1994 zum dritten Mal, wegen dem im Jahr 1963 verübten Mord am Bürgerrechtler Medgar Evers, der Prozess gemacht.³⁸² Dieser Prozess dient als Vorlage für *Ghosts of Mississippi* (vgl. 3.3.2.2). Evers wurde am 12. Juni 1963 vor dem eigenen Hauseingang von Beckwith hinterrücks erschossen. 1964 wurde Beckwith aufgrund der "hung jury",³⁸³ die zu hundert Prozent aus weißen Männern bestand, zwei Mal freigesprochen. Die späte Verurteilung kam 1994 mit dem Staatsanwalt Bobby DeLaughter, der es mit Hilfe von neuen Beweismitteln, darunter auch eigenen Aussagen Beckwiths bei Ku Klux Klan Versammlungen, wo er sich offen mit dem Mord brüstete, dem Fund der Waffe (die der damalige Richter als Trophäe behielt) und mit Protokollen der ersten beiden Prozesse, die sich im Besitz von Evers Frau Myrlie befanden.

³⁷⁹ Details dazu vgl.: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/lapd/lapd.html>, Zugriff: 14.04.2016.

³⁸⁰ Siehe dazu: <http://timelines.latimes.com/los-angeles-riots/>, Zugriff: 10.07.2016.

³⁸¹ Vgl. "A Timeline Of Events in Rodney King's Life", *CNN*, 17.06.2012, <http://edition.cnn.com/2012/06/17/us/rodney-king-timeline/>, Zugriff: 23.08.2016.

³⁸² Vgl. <https://www.britannica.com/biography/Byron-De-La-Beckwith>, Zugriff: 10.07.2016.

³⁸³ "Hung jury" bedeutet, dass sich die Geschworenen nicht auf ein Urteil einigen können.

Beckwith wurde zur lebenslangen Haft ohne Möglichkeit auf Bewährung verurteilt und starb 2001 im Gefängnis.³⁸⁴

3.3.2.3 O.J. Simpson

Der Simpson-Prozess, wurde, wie bereits erwähnt, zum "trial of the century" gekürt, eine Bezeichnung, die oft und leichtfertig verwendet wird, aber in diesem Fall sehr wohl zutreffen mag. Der Journalist und Chronist vieler bekannter Gerichtsprozesse dieser Zeit, Dominic Dunne, schrieb dazu: "I think it's safe to say that at this moment in time O.J. Simpson is the most famous, the most discussed person in the world."³⁸⁵

Der legendäre American Football-Spieler Simpson wurde der Morde an seiner Ex-Frau Nicole Brown Simpson und ihrem Freund Ronald Goldman, die am 12. Juni 1994 begangen wurden, angeklagt. Zahlreiche Beweise sprachen gegen ihn, darunter frühere Misshandlungen von Nicole, mit welcher er sieben Jahre verheiratet und von der er seit 1992 geschieden war, sowie Blutspuren in seinem Haus und seinem Auto, diverse Zeug_innen, Schnitte am Finger der linken Hand und der Fund zweier blutiger Handschuhe, am Tatort und in Simpsons Garten. Dazu kam noch die berühmte langsame Verfolgungsjagd ("slow speed chase") in seinem weißen "Ford Bronco", ein Abschiedsbrief, da er angeblich Selbstmord begehen wollte, sowie Geld, eine Waffe und eine filmreife Verkleidung, die er in einer Tasche mit sich trug.

Bereits die skurrilen Ereignisse vor dem Prozess und Simpsons merkwürdiges Verhalten, machten es zu einem Medienereignis, der von Millionen Fernsehzuschauer_innen verfolgt wurde (es ist die Rede von insgesamt 93 Millionen).³⁸⁶ Schlagzeilen machten abwechselnd: der Verlauf des Prozesses selbst; das Verhalten des an Autorität mangelnden Richters Lance Ito; Simpsons Verteidiger, der berühmte Johnnie Cochran, mit seinem "Dream Team", sowie die schwache Leistung der Anklage. Der Prozess dauerte ein Jahr und setzte eine bis heute³⁸⁷ die Öffentlichkeit spaltende Kontroverse in Gang, die von den Verschwörungstheorien um den Mord an Präsident Kennedy nicht allzu weit entfernt ist.³⁸⁸ Mehr als zwanzig Jahre nach dem Prozess ist der Fall im popkulturellen Bewusstsein der Amerikaner_innen präsent und wurde

³⁸⁴ Vgl. De Laughter, Bobby: *Never Too Late*, New York: Scribner, 2001.

³⁸⁵ Dunne, Dominic, *Justice*, New York: Time Warner, 2001, S. 225.

³⁸⁶ Vgl. <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/Simpson/Simpsonaccount.htm>, Zugriff: 10.07.2016.

³⁸⁷ Wie bereits erwähnt, etwa in der TV Serie *American Crime Story: People vs. O.J. Simpson*, Vgl. Fußnote 354, S. 105.

³⁸⁸ In einem Interview für das Bonusmaterial auf der *Lost Highway*-DVD (2005), äußert David Lynch seine Faszination mit dem Simpson-Fall als Inspiration für seinen Film: "I didn't ever say anything at the time, but I had a fixation on O.J. Simpson, the trial, and I think some of this grew out of O. J. Simpson." <http://www.youtube.com/watch?v=oHPKpzOPZXI>, Zugriff: 10.07.2016.

damals u.a. in einer Episode von *South Park*³⁸⁹ zitiert, oder in kurz danach entstandenen Filmen wie in der Komödie *Jury Duty*.³⁹⁰

Der Prozess teilte Amerika und die Meinung ob er der Mörder war, hing mit der Frage der eigenen Hautfarbe zusammen: "In October 1995, the CBS News poll showed 78% of blacks thought he was innocent and 75% of whites thought that he was guilty."³⁹¹ Zahlreiche Bücher wurden veröffentlicht, Dokumentarfilme gedreht und Hollywood reagierte mit Gerichtsfilmen, die das Thema Rassismus und Gerechtigkeit ins große Mainstream Kino brachten.

3.3.2.3.1 The Race Card

Der Rassismus im O.J. Simpson-Prozess war nicht vom Anfang an Thema, da es sich doch um Amerikas Liebling, welcher der weißen "high society" angehörte, apolitisch und nicht wirklich Teil der "black community" war, handelte. Doch das änderte sich im Laufe des Prozesses mit der sogenannten "Race Card" – so wurde die Strategie seines Verteidiger-Teams genannt. Sie wurde vom Verteidiger F. Lee Bailey, als er einen der Polizisten, der Simpson verhaftete, Detektiv Mark Fuhrman, allmählich als Rassisten bloßstellte, vorangetrieben.³⁹² Als fester Beweis gegen Fuhrman galten seine rassistischen Aussagen in mehreren, aufgezeichneten Interviews ("Fuhrman Tapes"), mit einer Autorin die fast zehn Jahre vor dem Simpson-Prozess an einem Drehbuch arbeitete.³⁹³ Diese wurden ihm und dem ganzen Prozess zum Verhängnis. Er wiederholte in diesen Aufzeichnungen das sogenannte N-Wort ("Nigger") einundvierzig Mal.³⁹⁴ Cochran und sein Team nutzten die Chance und taten alles um die bereits durch den King-Prozess in Verruf geratene LAPD auch in diesem Fall zu diskreditieren und ihnen zu unterstellen, dass sie Beweise gegen Simpson manipuliert hätten, darunter auch das Blut für die DNA Analyse. Die Anklage schien dabei alles erdenkliche zu tun um sich selbst zu diskreditieren und verlor somit an Glaubwürdigkeit – Mark Fuhrman überhaupt als Zeugen einzuladen war eigentlich ihre Idee. Sie distanzierten sich schließlich von Fuhrman und versuchten die Jury zu überzeugen, dass Rassismus nichts mit dem Fall zu tun habe und griffen die Verteidigung an:

³⁸⁹ In der Episode "Chef Aid" vom 7.10.1998 (Season 2, Episode 14), parodiert *South Park* Johnny Cochrans Verteidigungsstrategie im O.J. Simpson-Prozess, vgl. *South Park*, Creators: Trey Parker, Matt Stone, Brian Garden, USA: Comedy Central u.a., 1997.

³⁹⁰ *Jury Duty*, Regie: John Fortenberry, US 1995.

³⁹¹ Hunt, Darnell, *O. J. Simpson Facts and Fictions: News Rituals in the Construction of Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 43.

³⁹² Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=EfMrZk5H2tY>, Zugriff 08.07.2016.

³⁹³ Clark, Marcia, *Without A Doubt*, New York: Penguin, 1998, S. 438.

³⁹⁴ Clark, *Without A Doubt*, S. 438.

"(...)Mr. Cochran and the defense, they have a purpose in going to that area and the purpose is to inflame the passions of the jury and to ask them to pick sides, not on the basis of the evidence in this case(...). But when you mentioned that word ("nigger", S.M.) to this jury or to any African American, it blinds people. It will blind this jury. It will blind them to the truth."³⁹⁵

Auch der Status von Johnny Cochran, einem Vorbild für seinen Gegner Darden, die sehr sensible Erinnerung an die Unruhen von 1992 und die Angst von neuen Ausschreitungen, schienen die Anklage stark unter Druck zu setzen. Die Freilassung von Polizisten im ersten Rodney King Prozess trug definitiv dazu bei, dass die Menschen, wenn es um Rasse geht, ohnehin nicht mehr an die Justiz glaubten, was auch heute noch der Fall ist. Hollywood scheint diese Atmosphäre in der Bevölkerung gespürt zu haben und machte sich daran, das Thema Rassismus und das amerikanische Justizsystem, in mehreren Gerichtsfilmen zu verarbeiten.

3.3.3. Die Filme

In diesem Kapitel geht es vor allem um eine Art Cluster von Gerichtsfilmen, die während und nach dem Simpson Prozess entstanden und anscheinend von dem Hype beeinflusst wurden. Zusätzlich möchte ich auf einige Filme eingehen, die vor dem Prozess entstanden sind, um den Kontrast in der Annäherung an das Thema Rassismus vor und nach dem "Prozess des Jahrhunderts" zu verdeutlichen.

Aus der Anzahl und dem Thema der hier untersuchten Filme geht hervor, dass der Gerichtsfilm-Hype mit dem Simpson-Hype in gewisser Weise konvergierte, und Filme zwischen einer Art Ausbeutung des Themas Rassismus, Kritik des Justizsystems und Geschichtsunterricht wechseln. Meiner Ansicht nach zeigen die Filme in diesem Kapitel am deutlichsten wie Hollywood auf konkrete Ereignisse in der Gesellschaft reagiert, um daraus Kapital zu schlagen. Ein Film wie *A Time To Kill* etwa, verbindet den Gerichtsfilm- und Simpson-Hype mit der Popularität John Grishams, auf dessen Roman der Film basiert. So darf der Zeitpunkt der Produktion und des Erscheinens dieses Films keinesfalls als Zufall betrachtet werden, was in Kapitel 2.3. genauer untersucht wird. Auch die ideologische Funktion der FGG-Triade zeigt sich in diesem Kapitel am deutlichsten.

³⁹⁵ Der Ankläger Chris Darden, zitiert nach: Clark, Marcia, *Without A Doubt*, S. 261.

3.3.3.1. Prä-Simpson Filme

Separate but Equal, Regie: George Stevens Jr., US 1991 (Erstaussstrahlung 7. April 1991) und *Assault at West Point: The Court-Martial of Johnson Whitaker*, Regie: Harry Moses, US 1994 (Erstaussstrahlung 27. Februar 1994).

Separate but Equal (SBE), der erste Gerichtsfilm der 1990er Jahre zum Thema Rassismus, erschien in der Anfangsphase des Gerichtsfilm-Hypes, fast einen Monat nach dem Rodney King-Vorfall, am 3. März 1991. Es handelt sich um einen TV-Film in zwei Teilen, in welchem der historische Prozess von "Brown v. Board of Education" gezeigt wird, der zur Abschaffung der Segregation in den Schulen führte.³⁹⁶ Wie *Ghosts of Mississippi* (GOM) basiert auch SBE auf wahren Begebenheiten jedoch im Gegensatz zu GOM zeigt dieser Film die schwarze Perspektive deutlicher, was auf der Tatsache beruht, dass die Hauptfigur, der Anwalt Thurgood Marshall (Sidney Poitier), ein Afroamerikaner ist und daher als Hauptfigur unumgänglich.

Im zweiten Teil wird gezeigt, wie das Urteil der neun Richter des Obersten Gerichts zustande kommt und wie die Probleme der Gerechtigkeit, der Moral und der juristischen Hürden, aber auch der politischen Überlegungen (Angst vor der Reaktion der Weißen im Süden), gehandhabt wurden und welche Rolle sie in der Entscheidungsfindung spielten.

Wie in den meisten Filmen mit dem Thema Rassismus, wird auch hier, in einer Zeit wo neue rassistische Konflikte eskalieren, in die Vergangenheit zurückgeblickt und ein historischer Gerichtsfilm gemacht, der die Errungenschaften der NAACP würdigt und daran erinnert. Wie auch später *Assault at West Point*, ist SBE einer der wenigen Gerichtsfilme mit einem schwarzen Anwalt als Hauptfigur, ein Thema, auf das ich später zurückkommen werde.

Auch in *Assault at West Point: The Court-Martial of Johnson Whitaker* (AWP) handelt es sich um einen TV-Film. Eine weitere Parallele zu SBE ist der schwarze Anwalt in einer Hauptrolle, der jedoch hier im Team mit einem weißen Anwalt arbeitet und mit diesem in Konflikt ist. Der Film basiert ebenfalls auf einer "true story", dem Vorfall in der elitären West Point Militärakademie, im Jahr 1880. In der berühmten Militärakademie wird der schwarze Kadett Johnson Whitaker (Seth Gilliam) von seinen Kommilitonen schwer verprügelt und an sein Bett gefesselt. Nachdem der Vorfall entdeckt wird, steht Whittaker selbst unter Anklage, da ihm vorgeworfen wird, dass er seine Misshandlung selbst inszeniert hätte. Whittaker wird von zwei Anwälten verteidigt, dem weißen Anwalt Daniel Chamberlain (Sam Waterston) und dem

³⁹⁶ Vgl. <http://www.civilrights.org/education/brown/?referrer=https://www.google.at/>, Zugriff: 10.07.2016.

schwarzen Anwalt Richard Greener (Samuel L. Jackson), dem ersten Afroamerikaner mit einem Harvard Abschluss.³⁹⁷

Wie erwartet, kommt es zum Konflikt zwischen den beiden Anwälten, da sich Chamberlain doch als, wenn auch "milder", Rassist entpuppt – ein durchschnittlicher Weißer seiner Zeit. Dies schadet in vielen Situationen im Gerichtssaal der Verteidigung von Whittaker. Am Ende wird Whittaker schuldig gesprochen, doch drei Jahre später wird das Urteil widerlegt. Whittaker wurde dennoch aus der Akademie ausgeschlossen, da er angeblich eine Prüfung nicht bestanden hätte.

Der TV-Film basiert auf einem Buch, das bereits 1970 veröffentlicht wurde. Das "gute Timing" der Verfilmung, erst vierundzwanzig Jahre später, brachte den Fall wieder in die Öffentlichkeit, was, anscheinend aufgrund des Films dazu führte, dass 1995 Präsident Clinton Johnson Whitaker rehabilitierte.³⁹⁸

Beide Filme sind in der Zeit vor dem O.J. Simpson-Prozess entstanden und können als Gegenpol zu den Post-Simpson Filmen betrachtet werden. Auf der einen Seite handelt es sich hier um TV-Filme, die ein geringeres Budget haben, die aber schwarze Anwälte zeigen und damit auf der diegetischen Ebene zumindest nicht so sehr dem weißen Blick zum Opfer fallen, auch wenn beide von weißen Regisseuren gemacht wurden. So fällt es auf, dass Schwarze in prominenten Rollen in den zwei weniger bekannten TV Produktionen vorkommen, und Weiße für die "big budget" Filme in den Vordergrund gerückt werden. So spielte Samuel L. Jackson in *AWP* einen prominenten Anwalt³⁹⁹ und in *A Time to Kill (ATK)* den Angeklagten, und Matthew McConaghey, der junge Anwalt aus *ATK* durfte gleich im Jahr darauf in *Amistad* wieder einen Anwalt spielen, ähnlich wie Tom Cruise in *A Few Good Men* und *The Firm*.

Daraus kann man schließen, dass weiße Anwälte, selbst wenn sie keine etablierten Stars sind, wie McConaghey im Jahr 1997, notwendig sind, damit der Film das Budget erstens aufstellen kann, und zweitens die Chancen erhöht, ihn mehrfach einzuspielen.

Die Ideologie der Filme spiegelt also die Ideologie der gesellschaftlichen Realität wider, von der Hollywood ausgeht: das weiße Publikum will weiße Schauspieler_innen in den Hauptrollen sehen, und zwar besonders in "großen" Filmen. Kleinere TV-Filme können mehr riskieren und daher "authentischer" wirken, auch wenn sie sich im Grunde auf derselben ideologischen Ebene bewegen. Sowohl *AWP* als auch *SBE* zeigen schließlich, wie es in

³⁹⁷ Vgl. <http://www.sc.edu/greener/>, Zugriff: 03.03.2015.

³⁹⁸ Vgl. <http://www.blackpast.org/aah/whittaker-johnson-c-1858-1931>, Zugriff: 03.03.2015. Sowie: <http://www.nytimes.com/1995/07/25/us/black-cadet-gets-a-posthumous-commission.html>, Zugriff: 03.03.2015.

³⁹⁹ Samuel L. Jackson spielte in einer Nebenrolle bereits einen Anwalt in *Losing Isaiah*, R: Stephen Gyllenhaall, US 1995.

Amerika *doch* möglich war (=ist), früher oder später, Gerechtigkeit für die schwarze Bevölkerung (damit auch implizit für andere Minderheiten) zu erkämpfen. Die historische Distanz, wie in *The Crucible*, und einigen anderen Gerichtsfilmern in diesem Kapitel (vgl. 3.2.), macht aus diesen Filmen einen erstarrten Geschichtsunterricht mit einem "feelgood"-Effekt am Ende, einer Art Katharsis. Diese wird durch die FGG-Triade unterstützt, vor allem durch Guns: wie aussichtslos die Situation in den USA in Bezug auf die Rassenfrage auch immer erscheint, es kann immer noch gekämpft werden. Allein die Möglichkeit der Auseinandersetzung wendet die Geschichte der Unterdrückung zum Positiven und negiert die eigentlich ausweglose Situation in der sich viele Minderheiten, vor allem durch ihre soziale Lage "unschädlich" gemacht, befinden. Guns, der Kampf, erscheint letztendlich als Privileg: im Gerichtsaal ist er teuer, im wahren Leben werden *offene* Konfrontationen von den Vertreter_innen der herrschenden Ideologie so oft wie möglich gemieden, um die eigene Position in der Gesellschaft nicht zu verspielen.

Die weiteren FGG-Elemente, Family und God, sind als Selbstverständlichkeiten vorhanden. Ungeachtet der Rasse und der sozialen Lage, verbinden die konservativen Vorstellungen über die Familie und die Religion sowohl die Charaktere als auch das Publikum. Die konservativen Elemente können vor allem in historischen Filmen als "normaler" Zustand legitimiert werden – damals (im 19. Jahrhundert, in den 1950er Jahren, etc.) "war es einfach so". Doch diese Projektion funktioniert in beide Richtungen und unterstützt gleichzeitig die konservative Ideologie der Zeit, in der die Filme gezeigt werden.

Der Vergleich von diesen TV-Produktionen und den Filmen der Post-Simpson Zeit weist somit indirekt auf den eigentlichen Ursprung von Rassismus hin. Dieser liegt im kapitalistischen Produktionsprozess, der, historisch gesehen, den Rassismus hervorgebracht hat, und in weiterer Folge dessen Entwicklung und Vertiefung immer wieder beeinflusst.⁴⁰⁰

3.3.3.2. An der Grenze zu Simpson: *Just Cause*

Regie: Arne Glimcher, US 1995 (Premiere am 17.2.1995).

Der junge Student, ein Afroamerikaner aus Florida, Bobby Earl (Blair Underwood), wird der Entführung, Vergewaltigung und Ermordung eines kleinen weißen Mädchens angeklagt und schließlich zum Tode verurteilt. Acht Jahre danach sucht seine Großmutter Evangeline (Ruby Dee) den bekannten Jura-Professor aus Harvard, Paul Armstrong (Sean Connery), einen

⁴⁰⁰ Vgl. *Racism: A History*, BBC, Erstausstrahlung 26.-28.9.2007, Zugriff: 29.6.2016.

ausgesprochenen Gegner der Todesstrafe, der jedoch seit fünfundzwanzig Jahren nicht als Anwalt tätig war, auf und bittet ihn, den Fall neu aufzurollen und Bobby Earl von der Exekution zu retten. Nach einigem, allerdings sehr kurzem Zögern, nimmt der Professor die Herausforderung an und reist mit seiner Frau, der Ex-Anwältin Laurie (Cate Capshaw) und seiner Tochter Katie (Scarlett Johansson) nach Florida. Im Zuge seiner Untersuchungen zum Fall gerät der weiße Armstrong in Konflikt mit dem lokalen Sheriff, Tanny Brown (Laurence Fishburne), der als rüpelhafter schwarzer Cop dargestellt wird, und Bobby Earl bei seiner Verhaftung misshandelt und womöglich sein Geständnis erzwungen hat.

Professor Armstrong schafft es letztendlich Bobby Earl zu befreien als er unerwartet die Hilfe eines weißen, geisteskranken, aber durchaus intelligenten Serienkillers Blair Sullivan (Ed Harris), der ebenfalls auf seine Exekution wartet, annimmt. Sullivan behauptet nämlich, dass er selbst der Mörder wäre und dass Bobby unschuldig sei. Ein Brief mit dem Hinweis auf die Tatwaffe soll als Hauptbeweismittel gegen Sullivan dienen und Armstrong schafft es im Gerichtssaal die Jury davon zu überzeugen. Der Film endet jedoch mit einer Wendung: es stellt sich heraus, dass Bobby doch der Mörder ist und dass er mit Sullivan an seiner Freilassung zusammengearbeitet hatte.

Die Rollen der Afroamerikaner in diesem Film, der unsympathische Sheriff und der als gebildet dargestellte Bobby Earl, versucht man entgegen den Erwartungen des Publikums darzustellen. Der "gute" Bobby stellt sich als schuldig heraus, während der "böse" Sheriff am Ende Recht behält. Im Zentrum der Handlung stehen jedoch ein weißer Mann, Professor Armstrong, und seine Familie, die letztendlich in Gefahr gerät und die er retten muss. Dies unterstützt die konservative Einstellung des Films: es ist ironischerweise gerade Armstrongs Überzeugung, dass die Todesstrafe und damit Töten grundsätzlich falsch ist, die ihn dazu bringt doch Gewalt anzuwenden und den Killer selbst zu töten.

Durch die anfängliche Umkehrung der Erwartungen wird das Publikum eigentlich doppelt getäuscht. Zuerst wird anscheinend eine außerordentliche Situation etabliert: der schwarze Angeklagte wird von einem schwarzen Polizisten für Schuldig gehalten, während ein weißer Anwalt für seine Unschuld kämpft. Später kommt es zu mehreren Wendungen und es stellt sich heraus, dass das Klischee doch stimmt: der schwarze Mann ist *doch* der Täter. Und Armstrong, gerade weil er gegen die Todesstrafe ist und Bobby Earl als ein weiteres Opfer des Justizsystems sieht, ist derjenige, der um seine Frau und Tochter zu retten, Bobby töten muss. Betrachtet als Kommentar zum Simpson-Prozess *avant la lettre*, kann das bedeuten: auch wenn das Justizsystem gegenüber der afroamerikanischen Bevölkerung ungerecht ist und sie

täglich auf der Straße von der Polizei misshandelt wird, heißt das noch lange nicht, dass gerade *dieser* Angeklagte ein Opfer des Justizsystems oder einer Polizeiverschwörung ist.

In einer reaktionären Umkehrung ist es also nicht das rassistische System, das uns blendet, sondern das Herangehen an das Problem der Todesstrafe im Justizsystem selbst, das auch den "viel zu liberalen" Armstrong blendet. Denn, um eine weitere Umkehrung zu vollziehen: auch wenn Simpson/Bobby Earl schuldig ist, heißt das immer noch nicht, dass das (Justiz)System nicht rassistisch ist.

3.3.3.3 Post – Simpson Filme

3.3.3.3.1. *Ghosts of Mississippi*

Regie: Rob Reiner, US 1996, nach wahren Begebenheiten.

Ghosts of Mississippi (GOM) basiert auf dem bereits in Kapitel 3 beschriebenen Prozess gegen Byron DeLa Beckwith (vgl. 3.3.2.2.), in dem er wegen des 1963 verübten Mordes an dem Bürgerrechtler Medgar Evers erneut angeklagt wurde. Der Prozess fand im selben Jahr wie der Simpson-Prozess, 1994, in Jackson, Mississippi, statt.

Der Staatsanwalt Bobby DeLaughter (Alec Baldwin) bekommt den Fall Beckwith, der nach dreißig Jahren wieder neu aufgerollt wird, und soll endgültig den bekennenden Rassisten verurteilen. Bobby möchte den Fall zuerst, den Genrekonventionen entsprechend, nicht annehmen, doch nach einiger Überlegung entscheidet er sich doch dafür den Prozess in Angriff zu nehmen.

Wir sehen die Geschichte aus der Perspektive eines weißen Mannes und unser Blick wendet sich immer mehr ihm, sowie den Schwierigkeiten denen er ausgesetzt ist, zu. Er muss gegen die Vorurteile seiner Familie ankämpfen, verschollene Beweise suchen und sammeln und dabei sein eigenes Privatleben in den Griff bekommen (vgl. dramaturgische Analyse, 4.6.2.). Die "weiße" Perspektive lässt sich erstens aus der Tatsache erklären, dass der Film auf dem Prozess basiert, und nicht etwa auf dem Leben von Medgar Evers. Es ist kein biographischer Film wie etwa *Citizen Cohn* (vgl. 3.2.2.4). Es ist also bereits die Wahl zu dieser Zeit angesagten Gerichtsfilm-Genres, das die Perspektive mitbestimmt und legitimiert. Der weiße Blick, wie im Zitat in Kapitel 3.3., S. 104, bereits erwähnt, wird als selbstverständlich dargestellt, ähnlich wie es auch selbstverständlich ist, einen Gerichtsfilm zu machen, da dieses Genre eben populär ist und damit finanziellen Gewinn bringen kann. Was unter diesen Überlegungen leidet ist jedoch die schwarze Perspektive. In *GOM* sehen wir nicht nur

DeLaughter als Helden, sondern auch DeLa Beckwith als Bösewicht. Erneut spielt James Woods, ähnlich wie im schon erwähnten *Citizen Cohn*, einen "man you love to hate", obwohl hier doch sehr wenig Liebenswertes an ihm zu finden ist. Dennoch ist er der charismatische Bösewicht, der die Blicke des Publikums auf sich zieht, während Medgar und seine Frau Myrlie (Whoopi Goldberg) im Hintergrund bleiben.

Die Funktion der FGG-Triade ist hier ebenfalls deutlich zu sehen: Family ist etwa der Anwalt mit seiner Familie, die, auch wenn sie problematisch ist, dennoch als ein wichtiger Bezugspunkt präsent ist. Die Funktion der Familie in *GOM* wird in Kapitel 4.6.2., in der dramaturgischen Analyse dieses Films, genauer untersucht.

Guns ist in *GOM* nicht nur der Kampf im Gerichtssaal, sondern auch der Kampf im privaten Leben von Bobby gegen die Vorurteile der weißen Mehrheit und gegen seine eigenen. Durch diese Art und Weise Guns einzusetzen, wird die schwarze Perspektive erneut völlig ausgeblendet. Der Kampf von Myrlie und ihrer Familie wird nicht gezeigt.

God tritt schließlich in Form des Glaubens an den Sieg der Gerechtigkeit und an das Justizsystem auf. Es ist wichtig zu verstehen, dass dieser Film vor allem aus diesem Grund gemacht werden konnte, weil es letztendlich doch einen Sieg gegeben hat und der Glaube an das Justizsystem, der in der post-Simpson Zeit stark erschüttert wurde, wiederhergestellt werden kann. Die Bedeutung von Gerechtigkeit wird im Film beim Schlussplädoyer von Bobby DeLaughter auch verbal unterstrichen: "Justice has sometimes been referred to as the soothing balm to be applied to the wounds inflicted on society. But when there is no justice, those wounds can never be cleansed."⁴⁰¹

GOM entsteht in der Hochzeit des Simpson-Hypes. Außerdem passt das 1963 verübte Attentat (im selben Jahr, wie das Attentat auf Kennedy) in die 1960er-Nostalgie. Auch Kennedy kommt vor – seine berühmte Rede über die Rassentrennung⁴⁰² wird am Abend des Attentats im Fernsehen ausgestrahlt.⁴⁰³

⁴⁰¹ *Ghosts of Mississippi*, 01:58:09.

⁴⁰² Es handelt sich um den "Report to the American People on Civil Rights" vom 11.6.1963, vgl. http://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/LH8F_0Mzv0e6Ro1yEm74Ng.aspx, Zugriff: 09.07.2016.

⁴⁰³ *Ghosts of Mississippi*, 00:04:03.

3.3.3.3.2. *A Time to Kill*

Regie: Joel Schumacher, US 1996, nach dem gleichnamigen Roman von John Grisham von 1989.

Der junge und unerfahrene Kleinstadt-Anwalt Jake Brigance (Matthew McConaghey) wird von dem schwarzen Sägewerkarbeiter Carl Lee Hailey (Samuel L. Jackson), der des Mordes an zwei weißen Männern beschuldigt wird, die seine zehnjährige Tochter brutal vergewaltigt haben, als Verteidiger engagiert. Da Hailey sein Verbrechen in aller Öffentlichkeit beging, und zwar im Gerichtsgebäude, als die zwei Vergewaltiger vor dem Richter erscheinen sollten, kann er sein Verbrechen nicht leugnen, also hofft er auf einen Freispruch wegen Unzurechnungsfähigkeit – ein Urteil, das jeder weiße Mann in seiner Lage, nach Einschätzung aller Beteiligten, höchstwahrscheinlich bekommen würde. Brigance macht alles was er als Anwalt tun kann, um seinen Klienten zu befreien, schafft es jedoch nicht wirklich seine Unzurechnungsfähigkeit zu beweisen. Als er alle legalen Mittel erschöpft und den Fall verloren zu haben glaubt, erinnert ihn Hailey daran, was eigentlich seine mächtigste Waffe sein kann: er selbst ist, so wie die Jury, weiß. Das ist der Grund warum Hailey ihn engagiert hat – weil er "einer von ihnen" ist. Jake nimmt diesen Rat ernst und in seinem Schlussplädoyer (siehe unten, S. 125) schafft er es die Jury zu überzeugen und Hailey wird freigesprochen.

Das Timing der Produktion von *A Time to Kill* (ATK), das auf dem bereits 1989 erschienen Roman von John Grisham basiert, zeugt ähnlich, oder sogar mehr als *GOM*, davon, wie aktuelle Ereignisse genutzt werden können um ein aktuelles Thema in einem gerade aktuellen Genre zu verarbeiten und zu vermarkten. Erneut kommen mehrere Faktoren auch in dieser Filmproduktion zusammen: der anhaltende Erfolg des Gerichtsfilms, der Erfolg von John Grisham, dessen Romane jährlich nacheinander verfilmt wurden (vgl. Kapitel 2.3.1.), die erneut entflammte Spannung zwischen Schwarz und Weiß durch das Urteil im Simpson Prozess und der dazugehörige Medien-Hype.

Der Roman *A Time To Kill* wurde bei seiner Erscheinung 1989 wenig beachtet. 1996 dagegen wurden bereits drei Romane Grishams verfilmt und nach dem Simpson Urteil schien die Zeit reif für die Verfilmung seines Erstlings um einen schwarzen Angeklagten, der trotz seiner offensichtlichen Schuld freigesprochen werden sollte. Wie auch der Simpson-Prozess, zeigt auch *ATK* wie ein Gerichtsprozess die Öffentlichkeit polarisieren kann. Eine weitere Parallele zu O.J. Simpson besteht darin, dass es hier eigentlich nicht (nur) um die Schuld- (seine Tat war "verständlich") sondern um die Rassenfrage, bzw. Rassengerechtigkeit geht.

Im Unterschied zu den meisten anderen in Kapitel "Rassismus" untersuchten Filmen, wird das Thema in *ATK* nicht historisch behandelt, das Verbrechen liegt also nicht in der Vergangenheit, sondern in der Jetztzeit des Films. Doch die Vergangenheit ist durch den "Ku Klux Klan" als visueller und dramaturgischer Link zu der Geschichte des Rassismus präsent. In *ATK* wird dem Angeklagten zwar viel "screentime" eingeräumt, doch die weiße Perspektive bleibt trotzdem dominant, da das, wie in *GOM*, die Popularität des Genres verlangt – eine Geschichte über einen Afroamerikaner ist dem Mainstream-Publikum erneut nur durch den "white gaze" zumutbar. Daher sind wir nicht nur Zeug_innen eines Verbrechens und Gerichtsprozesses, sondern auch der Probleme, die Jake mit seiner Ehefrau hat, während er auch vom KKK bedroht und generell von der sonst freundlichen und familiären "community" immer mehr ausgeschlossen wird. *ATK* verwendet ebenfalls die FGG-Triade als gemeinsamen Nenner zwischen Schwarz und Weiß: das Publikum/die Jury kann sich mit Hailey und seiner Tat nur deshalb identifizieren, weil er eine Familie hat und für sie kämpft, so dass unter diesen Umständen sogar ein Mord gerechtfertigt ist. Außerdem sind beide Familien, die von Hailey sowie die des Anwalts, gläubig, was im Film explizit gezeigt wird.⁴⁰⁴ Dieser breite Konsensus stellt die Grundlage für die Behandlung der Rassenproblematik dar. Ohne FGG wäre dies nicht möglich. Das kulminiert in der Szene, in der Jake von der vergewaltigten Tochter in seinem Schlussplädoyer spricht. Um die (weiße) Jury zu überzeugen, beschreibt er die Vergewaltigung ohne an grausamen Details zu sparen, und endet, in Tränen, mit dem folgeschweren Satz: "Now imagine she's white."⁴⁰⁵ Es ist genau dieser "twist" am Ende, der das Problem darstellt, jedoch gleichzeitig eine Art Wahrheit über die weiße Gesellschaft ausspricht: es ist für die weiße Mehrheit unmöglich sich mit Afroamerikaner_innen zu identifizieren, außer wenn man sie sich als weiß vorstellt, als "eine von uns". In der Realität muss man zwar alles tun, um bestimmte Ungerechtigkeiten zu bekämpfen, doch diese Vorgehensweise im Film ist nicht nur ein Spiegel der Gesellschaft, sondern wird anscheinend auch als einzige Möglichkeit das Problem zu bekämpfen dargestellt. Der Film, als Medium das mit Illusion und Fantasie arbeitet, scheitert jedoch gerade dann, wenn er der Realität nachgibt. Es gilt gerade hier zu "fantasieren", die Kraft der filmischen Illusion zu nutzen, damit eventuell ein Beitrag zu einer möglichen Änderung der Gesellschaft geleistet wird.

ATK bewegt sich, was die Verbindung zwischen Dramaturgie und Ideologie im Film angeht, im Grunde außerhalb des Gesetzes, das besagt, dass jemand, der einen Mord begeht und dem

⁴⁰⁴ Nacheinander werden Jake und seine Familie nach dem Gottesdienst in ihrer Kirche, sowie der Gottesdienst der afroamerikanischen Gemeinschaft mit Haileys Familie in ihrer Kirche, gezeigt, *A Time to Kill*, 00:45:29.

⁴⁰⁵ *A Time to Kill*, 02:20:22.

das bewiesen wird, bestraft werden muss. Doch da das ungeschriebene Gesetz der Gesellschaft (vgl. 3.6.) besagt, dass auch ein Weißer dasselbe tun würde wie Hailey, sollte das staatliche Gesetz diese Tatsache respektieren. So eine Sichtweise jedoch unterstützt Rassismus geradezu und ist außerdem eine banale "Entschädigung" für den Rassismus, den die Minderheiten in den USA und anderswo seit langem erdulden müssen. Diese symbolische Geste zeigt eine Ausnahmesituation, die zu der Ansicht verleitet, dass das System doch nicht so schlecht sein kann – es braucht nur einen fleißigen, emotionalen, weißen Anwalt, der Kraft seines individuellen Engagements sein Ziel erreicht. Wie im Fall Simpson zeigt sich auch in *ATK*, bei näherer Betrachtung, wie gefährlich und grundsätzlich falsch, die Mischung aus politisch motivierter Verteidigung und einem "einfachen" Verbrechen wie Mord sein kann. Es ist gerade diese Verbindung, die generell dem politischen Engagement und dem Kampf gegen Rassismus schadet.

3.3.3.3 12 Angry Men - Remake

Regie: William Friedkin, US 1997, TV-Film (Ausgestrahlt am 17.8.1997, MGM-Television).

In *12 Angry Men* sollen die zwölf Geschworenen, im Remake wie auch im Original aus dem Jahr 1957, über "schuldig" oder "nicht schuldig" in einem Mordprozess entscheiden. Der Film konzentriert sich als einer der wenigen Gerichtsfilme, wenn nicht als einziger, ausschließlich auf die klaustrophobische Situation im Zimmer der Geschworenen, in dem diese eingeschlossen sind, bis sie zu einem einheitlichen Urteil kommen. Der Angeklagte, den wir am Anfang des Films kurz erblicken, ist ein junger Mann "ethnischer" Herkunft, der seinen Vater ermordet haben soll. Anfangs sind alle außer dem Juror #8 (1957 gespielt von Henry Fonda, 1997 von Jack Lemmon) davon überzeugt, dass der Junge der Mörder ist und wollen so schnell wie möglich das Urteil fällen und nach Hause gehen. Doch der Juror #8 stimmt aus Prinzip für "not guilty" und schafft es allmählich die anderen zum Nachdenken zu bringen und schließlich dazu, ihre Meinung zu ändern. Der letzte, der sich auch für "nicht schuldig" entscheidet, scheint die Enttäuschung über den eigenen Sohn auf seine Entscheidung und den Angeklagten projiziert zu haben. Er bricht schließlich emotional zusammen.

Das TV-Remake von *12 Angry Men* (*12AM*) von 1997 hält sich zwar an die Vorlage, es wird jedoch programmatisch Rücksicht auf die Diversität der Geschworenen genommen, sodass sechs von zwölf Männern ethnische Minderheiten repräsentieren: vier Afroamerikaner, ein (vermutlich) Osteuropäer, wie auch im Original, sowie ein deutscher Einwanderer (gespielt

von Armin Müller Stahl). So wurde zwar eine Art "Quote" erfüllt, aber auch der Versuch unternommen nicht bloß politisch korrekt zu sein. Der rassistische Juror #10, derjenige mit einem Schnupfen (als ob er von der "Krankheit des Rassismus" angesteckt wurde und andere anstecken könnte), ist im Remake ein Afroamerikaner, ein Anhänger der politisch-religiösen, nationalistisch angehauchten "Nation of Islam."⁴⁰⁶ Der Juror #8 (Jack Lemmon), der allmählich das führende Wort übernimmt sowie sein Antagonist, Juror #3 (George C. Scott), bleiben jedoch weiß und garantieren somit die weiße, "stabilisierende" Perspektive. Einerseits wird also der Versuch unternommen Diversität in den Stoff zu bringen, andererseits bleiben in den meisten Rollen der 12 Geschworenen weiße Männer. So bleibt man bei der Regel, dass der Anwalt, hier an seiner statt der Juror #8, auch in einem Prozess, bei dem es um Rassismus geht, weiß bleiben muss.

Die Besonderheit von *12AM* ist, dass die Charaktere weitgehend isoliert von ihrer Umwelt gezeigt werden. Wir lernen allmählich von einigen ihren gesellschaftlichen Hintergrund kennen (Uhrmacher, Werbefachmann, Sporttrainer), doch auf ihre Jobs, sowie ihre Familiensituation, obwohl sie kurz erwähnt werden, wird nicht explizit Wert gelegt, wie etwa in *The Juror*, in dem das Privatleben der Hauptfigur, wie im Gerichtsfilm üblich, eine wichtige Rolle spielt. Das unterscheidet diesen Film praktisch von allen anderen Gerichtsfilmen. Auch wenn wir uns ihr Privatleben ungefähr vorstellen können, bleibt es im Film auf der diegetischen Ebene unsichtbar. So entfernt sich *12AM* zumindest in dieser Hinsicht von allen Gerichtsfilmen, am weitesten von der klassischen FGG-Triade, formiert gleichzeitig jedoch eine neue: zwölf Geschworene gehören sozusagen der "Familie der Männer", die zuerst fast einheitlich erscheint, dann eine Krise erlebt, verursacht durch den Juror#8, um dann schließlich doch einen gemeinsamen Weg zu finden. Am Ende, wie oben bereits erwähnt, bricht der größte Befürworter des Schuldspruchs, aufgrund des Konflikts mit seinem Sohn, zusammen, was zusätzlich den individuell-psychologischen Charakter seiner Entscheidung deutlich unterstreicht und somit auf der symbolischen Ebene doch, wenn auch beschränkt, die FGG-Triade ins Spiel bringt.

Der Bezug zur Aktualität und dem Simpson-Urteil ist mehr als deutlich: wenn die Anwälte_innen ihre Arbeit im Gerichtssaal beendet haben, liegt es an zwölf Menschen allein das Urteil zu fällen. Dieser Druck ist enorm, dennoch sollte man nicht von Eigennutz und privaten Problemen abgelenkt sein und schon gar nicht von Vorurteilen. So endet auch *12 AM*

⁴⁰⁶ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Nation_of_Islam, Zugriff: 10.07.2016.

optimistisch. Er hinterlässt beim Publikum ein gutes Gefühl und festigt den Glauben an das Justizsystem, das letztendlich doch ausschließlich von Individuen abhängt.

12 AM, sowie ATK, verbinden ein "normales" Verbrechen wie Mord mit Politik. Es ist erneut diese Verbindung die sich auch in der realen Welt "schlecht verträgt". Rassismus ist in der amerikanischen Gesellschaft heute noch so stark, dass auch dann, wenn unschuldige Afroamerikaner_innen auf offener Straße erschossen werden, die Täter_innen in der Regel nicht oder zu milde bestraft werden. Oft sind die Polizist_innen die Täter_innen, wie man das gerade in den letzten Jahren beobachten konnte. Ein Gerichtsprozess allein jedoch, auch mit einem positiven Ausgang für die schwarze Person in einer misslichen Lage, wie bei Simpson, kann das Problem des Rassismus nicht wirklich beeinflussen, denn nicht der Rassismus allein stellt das Problem dar. Er ist Teil eines größeren Systems – des globalen Kapitalismus – der dieses und andere Probleme unterstützt. Die Filmindustrie, auch in ihrer "progressivsten" Ausgabe, will das nicht anerkennen, deshalb gilt für sie und die Gesellschaft, um die bekannte Sentenz von Adorno zu bemühen: "Es gibt kein richtiges Leben im Falschen".⁴⁰⁷

3.3.3.3.4 *Amistad* / *The Hurricane* / *American Tragedy*

Amistad, Regie: Steve Spielberg, US 1997; *The Hurricane*, Regie: Norman Jewison, US 1999; *American Tragedy*, Regie: Lawrence Schiller, US 2000, TV-Film.

Im Folgenden möchte ich noch kurz auf drei Filme eingehen, die meiner Meinung nach auch zu den Post-Simpson Filmen zählen, die jedoch die selbe Vorgehensweise wie die oben genannten Filme haben, was die Darstellung von Rassismus und die Verbindung von Aktualität und Thema angeht.

Amistad zeigt zunächst die Meuterei auf einem Sklavenschiff, auf welchem die aus Cuba transportierten Sklaven im Jahr 1839 unter der Führung von Cinque (Djimon Hounsou) die Kontrolle übernehmen und in Amerika ankommen, in der Hoffnung dort Hilfe zu finden. Sie werden jedoch gefangen genommen und kommen vor Gericht, um sich für die Tötung der Schiffsbesatzung zu verantworten, weshalb ihnen die Todesstrafe droht.

Sie werden von einem Immobilien-Anwalt Roger Baldwin (Matthew McConaghey) verteidigt, da die Männer eigentlich als Besitz angesehen und auch aus solcher behandelt wurden. Baldwin kriegt Unterstützung von zwei Abolitionisten, Joadson (Morgan Freeman), der früher selbst Sklave war, und Tappan (Stellan Skarsgard), einem Emigranten.

⁴⁰⁷ Adorno, Theodor W., *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014., S. 42.

Obwohl in *Amistad* Wert auf mehr Präsenz der angeklagten schwarzen Männer gelegt wird, bleibt der Film dennoch stark in der weißen Perspektive gefangen, die eine zentrale ideologische Rolle spielt: es wird ein realer, historischer Gerichtsprozess gewählt, der zu der Post-Simpson Zeit passt, anstatt sich auf eine andere Perspektive, etwa den Aufstand der Sklaven selbst, und die Hintergrundgeschichte der Männer, oder zumindest des Anführers, Cinque, zu konzentrieren. Dies würde bedeuten, dass ein Afroamerikaner in der Hauptrolle erscheinen würde, was anscheinend inakzeptabel für einen 40 Mio. Dollar-Film ist.

Der Gerichtsprozess als real existierendes Faktum der Geschichte dient dazu, die überwiegend große Rolle der Weißen im Film zu rechtfertigen. Auf diese Weise unterstützt eine Art Appropriation der Realität die Ideologie des Films und der amerikanischen Gesellschaft allgemein. Dies wird zusätzlich von dem "großartigen" Schlussplädoyer des Ex-Präsidenten Quincy Adams (Anthony Hopkins) unterstrichen: das letzte Wort über Rassismus und Toleranz hat der weiße Mann, der noch dazu der gehobenen Schicht entstammt.

In *The Hurricane* geht es, ähnlich wie in *Ghosts of Mississippi*, um späte Gerechtigkeit. 1966 wurde der Boxer Rubin "The Hurricane" Carter wegen dreifachen Mordes auf dreimal Lebenslänglich verurteilt. 1985, nach einem jahrelangen Kampf Carters gegen das Justizsystem, erfolgte schließlich ein neues Verfahren und er wurde auf Grund "grober Verfahrensverstöße" freigelassen.⁴⁰⁸ Der Film konzentriert sich daher auf Rubens Kampf, seine Unschuld zu beweisen.

Was diesen Film von anderen Filmen mit dem Thema Rassismus in diesem Kapitel unterscheidet, ist die überwiegend schwarze Perspektive. Der Afroamerikaner Carter ist der Held der Geschichte und wir sehen seinen Kampf gegen das Justizsystem und den Rassismus. Mit Denzel Washington in der Hauptrolle, zeigt der Film auch einen der wenigen schwarzen Schauspieler, die dafür in Frage kommen und die als Helden das weiße und schwarze Publikum anziehen können.

Obwohl Carter als Opfer des Systems dargestellt wird, was er auch ohne Zweifel war, ist die Tatsache, dass er das System "geschlagen" hat, das Entscheidende im Film. Wenn man also sagen würde, dass dieser Film eine Ausnahme darstellt, wäre man nur teilweise im Recht. Er stellt eine schwarze Hauptfigur in den Mittelpunkt, vielleicht gerade weil sie ein Opfer ist, und zeigt ihren Sieg als Ausnahme, die jedoch als Regel gelten soll, was wiederum in das FGG-Schema passt, besonders was Guns angeht: wenn man lange genug kämpft, *muss* man

⁴⁰⁸ Vgl. <https://www.britannica.com/biography/Rubin-Carter>, Zugriff: 26.7.2013.

zwangsläufig am Ende siegen. Dass Carter ein Boxer war, trägt naturgemäß zu der Kampf-Allegorie bei.

Es stellt sich die Frage, ob Carter als schwarze Figur nicht allzu sehr in das bekannte Klischee, das über Afroamerikaner_innen etabliert ist, passt: der/die schwarze Sportler_in ist viel akzeptabler als der/die schwarze Anwalt_in. Erneut, wie im Kapitel über Frauen, spielt die Realität eine ideologische Rolle, da man behaupten kann, dass in der Realität Schwarze als Sportler_innen oder Musiker_innen am häufigsten Erfolg haben. So kann man den Film über einen schwarzen Sportler eher "verkaufen", als über einen schwarzen Anwalt, o.ä.

Außerdem passt er in das Schema des unschuldig Angeklagten, in diesem Fall fast kafkaesken Helden, gefangen im Räderwerk der Justiz, ähnlich wie der Regisseur in *Guilty by Suspicion* oder der Anwalt in *Red Corner*. Und erneut, wie in *A Time to Kill*, wird Mord mit Rassismus in Verbindung gebracht, sowie Neid und Hass als mögliche Motivation für Rassismus.

Rassismus existiert abseits von diesen Kategorien. Ihn auf Individualismus zu reduzieren ist gefährlich. Doch immer wieder erscheint die ständige emotionalisierende Verbindung von Rassismus, Mord und Hass und eventueller Katharsis, als einzig möglicher Rahmen, in welchem der Rassismus-Diskurs im kommerziellen Kino stattfinden kann.

Kapitalismus und die systemische Natur des Rassismus als Ursache lässt man unangetastet, was auch zu erwarten ist. Beweis dafür, sind der immer noch anhaltende Rassismus, sowohl in der Gesellschaft als auch in der Filmindustrie, und Filme deren "ethnische" Charaktere sich fast ausnahmslos innerhalb klassischer oder etwas modifizierter Klischees bewegen. Während also *The Hurricane* den Kampf des schwarzen Mannes gegen das weiße System symbolisieren soll, tut er es in der bereits akzeptierten Art und Weise und führt ihn so, in einer ironischen Umkehrung, von dem schwarzen, wieder zum weißen Blick zurück.

American Tragedy, eine TV-Produktion, ausgestrahlt im November 2000, basierend auf dem Buch des Regisseurs Lawrence Schiller, ist der einzige Spielfilm, der den O.J. Simpson Fall direkt in Szene setzt. Dieser TV-Film zeigt vor allem die Geschehnisse hinter den Kulissen des Prozesses und konzentriert sich dabei auf Simpsons Verteidiger, das sogenannte "Dream-Team", angeführt von Johnny Cochran (Ving Rhames). Simpson wird im Laufe des Films dagegen fast gar nicht gezeigt und kommt meistens als Stimme am Telefon vor, häufig bei Konferenzschaltungen, in denen das ganze "Dream Team" versammelt ist,⁴⁰⁹ oder wird höchstens von hinten gezeigt, wobei sich sein Gesicht im Schatten befindet, etwa in einer Szene als ihn sein Anwalt F. Lee Bailey (Christopher Plummer) in der Untersuchungshaft

⁴⁰⁹ *American Tragedy*, 00:27:07.

besucht.⁴¹⁰ Der Gerichtsprozess selbst wird zwar gezeigt, jedoch sind die Szenen aus dem Gerichtssaal der damaligen TV-Übertragung nachgestellt (vgl. S. 204) und mit dem Originalmaterial (etwa Zeugenaussagen) kombiniert worden.

Wie in den Filmen am Anfang des Kapitels, in der prä-Simpson-Zeit, handelt es sich hier um eine TV-Produktion, in der es wieder möglich ist, einen schwarzen Anwalt in einer der Hauptrollen zu zeigen. Der Film zeugt auch davon, dass eine direkte Auseinandersetzung mit einem so brennendem Material, an Banalität grenzt – ein distanzierterer Film, der sich gleichzeitig der Person Simpsons nähern würde, jedoch mit einer weniger dem Mainstream entsprechenden ideologischen Einstellung, würde der Wahrheit vielleicht näher kommen.

So bewegen sich die Filme in diesem Kapitel von der eklatanten Kommerzialisierung bis hin zu einer flachen Re-Inszenierung, die eigentlich nur von den bekannten Bildern des Prozesses profitieren will und bei der man merkt, dass es sich deutlich mehr auszahlen würde einen Dokumentarfilm anzuschauen anstatt etwa *American Tragedy* (zur Inszenierung vgl. auch Kapitel 4.4.1.1).

3.3.3.4 Der Kapitalismus des Realen

Wie bereits am Beispiel von Frauen im Gerichtsfilm ausführlich gezeigt (vgl. 2.4.), werden Änderungen und der Austausch (dort war es Frau für Mann), auch was Rasse angeht, nur auf der Ebene des Imaginären vollzogen. In *12 Angry Men*-Remake etwa, sehen wir Diversität in der Jury, was durchaus lobenswert ist. Die Filmemacher_innen gehen jedoch einen Schritt weiter, und besetzen etwa die Rolle des Rassisten, Juror #10, der gegen Ende des Films eine mit Hass und Rassismus geladene Rede hält, worauf sich alle Geschworenen von ihm abwenden und er danach bis zum Ende des Films schweigt, mit einem schwarzen Schauspieler. Man will also mit einem Schlag den Wunsch nach Diversität im Kino mit der Realität verbinden, denn in der Realität können Afroamerikaner_innen ja auch Rassist_innen sein. Doch diese etwas voreilige "Gleichmachung", die angeblich die Realität reflektieren soll, ist suspekt. Durch den Tausch "Schwarz für Weiß", wird die Aussage des Originals zu Nichte gemacht. Da der weiße Juror #10 als die Verkörperung der über Jahrhunderte andauernden, sowohl systemischen als auch individuellen Unterdrückung von Minderheiten gesehen werden kann, ist wiederum die Funktion eines schwarzen Rassisten eine vollkommen andere, nämlich, die der Reaktion auf den weißen Rassismus. Man kann sie nicht einfach austauschen, ohne dabei den Rassismus der weißen Mehrheit zu verharmlosen, oder ihn gar

⁴¹⁰ *American Tragedy*, 02:40:06.

vollkommen zu verneinen. Durch den schwarzen Rassisten in *12 AM* entsteht die Aussage "wir sind alle doch irgendwie Rassisten" und das Problem wird aus der Welt geschafft und als etwas "natürliches" dargestellt – so, wie schon erwähnt, der Kapitalismus selbst.

Erinnern wir uns wieder an das Schachbrett-Beispiel von Žižek (vgl. 1.1.2.1). Einige der Figuren in *12 AM*, d.h. Männer, die weiß sind, wurden im Remake als schwarz besetzt. Ihre Funktion im neuen Film bleibt jedoch gleich wie im Film von 1957. Den Tausch gibt es also nur auf der Ebene des Imaginären. Auf der symbolischen Ebene "lebt" der Rassismus der weißen Figur, Juror #10, im Rassismus der entsprechenden schwarzen Figur, weiter. Die Hauptfigur, der Held, Juror #8, wird allerdings immer noch, wie bereits erwähnt, von einem weißen Schauspieler gespielt.

Wenn man das Reale als Teil unserer Realität, der sich nicht symbolisieren lässt versteht (vgl. S. 16), könnte man behaupten, dass etwa in *12 AM* und anderen hier untersuchten Filme über Rassismus, die eigentliche Ursache von Rassismus und seinem fortbestehen – Kapitalismus und seine konservative Ideologie – verdrängt wird, sich also auf der Ebene des Realen des Films, wenn man das so ausdrücken darf, befindet. Der Kapitalismus ist also in diesem Fall in Wahrheit ein Teil des Realen, welches das "Spiel" auf dem "Schachbrett" – die Geschworenen in ihrem Zimmer – beeinflusst.

Der Mainstream Film bewegt sich also auf der Ebene des Imaginären nicht nur deswegen, weil das Bild eine wichtige Rolle spielt (wie in jedem Film), sondern auch weil es um die schon erwähnte "Illusion der Ganzheit" geht. Ein Film wie das Remake von *12 AM* kann auf diese Weise nicht wirklich als progressiv gelten, da er die konservative Tradition des Rassismus im Film fortschreibt.

3.3.3.5 Epilog

Das politische Klima in der Amtszeit von Präsident Obama seit 2008 brachte eine neue Welle von Filmen, die die schwarze Geschichte und die Rassenproblematik zum Thema hatten, u.a. *12 Years A Slave*⁴¹¹ und *Fruitvale Station*.⁴¹² Viele Kritiker_innen der sogenannten "post-racial society"⁴¹³ sind sich jedoch in der Feststellung einig, dass, entgegen dem "Zeitgeist", nicht wirklich eine "post-rassistische" Zeit angebrochen ist, in welcher der Rassismus besiegt und die Ziele der Bürgerrechtsbewegung größtenteils erfüllt wurden. Die Fälle von dem Mord

⁴¹¹ *12 Years a Slave*, Regie: Steve McQueen, US 2013.

⁴¹² *Fruitvale Station*, Regie: Ryan Coogler, US 2013.

⁴¹³ Vgl. etwa Interview mit Cornell West: La Botz, Dan, "President Obama and the Crisis of Black America: Interview with Cornel West", *New Politics*, Vol. XIV-2, Winter 2013, <http://newpol.org/content/president-obama-and-crisis-black-america-interview-cornel-west>, Zugriff: 01.03.2017.

an Trayvon Martin,⁴¹⁴ sowie die Kontroverse um Quentin Tarantino's *Django Unchained*,⁴¹⁵ um nur einige Vorfälle zu nennen, beweisen das Gegenteil: Rassismus ist "alive and well". Einer der führenden afroamerikanischen, linken Intellektuellen Cornel West spricht von "new Jim Crow"⁴¹⁶ und vom "criminalizing the black poor". Er greift Obamas "racial moralism" an und seine Scheinheiligkeit: wie kann ihm Trayvon Martins Tod etwas bedeuten, wenn er gleichzeitig afghanische (u.a.) Kinder mit Dronen angreife?⁴¹⁷ Die Hautfarbe des Präsidenten allein reicht nicht als Beweis für die verbesserte Lage der Schwarzen in Amerika aus. West spricht auch von der Frage der Klasse. Prof. Orlando Patterson bestätigt dieses Problem und führt aus:

"The reason you never had working class solidarity in America is because of the 'one drop rule' and a (...) system of race as a powerful tool for dividing the working classes between whites and blacks, and the lower down the system you go the more economically vulnerable and marginable the white person is, the more he's inclined to be racist, because it's the only way in which he can have some status (...) So, the white poor and the black poor are totally against each other (...).⁴¹⁸

Patterson spricht von der "one drop rule",⁴¹⁹ der berüchtigten Regelung, die dazu geführt hat, die Weißen absolut von den Schwarzen abzugrenzen und eine Solidarität auf der Klassenbasis unmöglich zu machen. Er bemerkt auch, "in the United States, the higher up you go now (...) the more integrated the population, and the American political elite is thoroughly integrated."⁴²⁰ Betrachtet man also die Politik und die "höhere" Gesellschaft ist die Integration gegeben, und das könnte man sogar in gewisser Weise auch auf Hollywood anwenden, wenn man nur die Schauspieler_innen betrachtet. Gleichzeitig wird dadurch auch eine Botschaft gesendet: nur durch Reichtum (=Kapitalismus) ist eine gerechte Gesellschaft möglich. Auf der

⁴¹⁴ Siehe Fußnote 358, S. 107.

⁴¹⁵ *Django Unchained*, Regie: Quentin Tarantino, US 2012. Tarantino wurde wegen der Verwendung des "N-word" ("Nigger") angegriffen, etwa von Spike Lee, vgl. Zakarin, Jodan, "Spike Lee: 'Django Unchained' is 'Disrespectful' I Will Not See It", *The Hollywood Reporter*, 24.12.2012, <http://www.hollywoodreporter.com/news/spike-lee-django-unchained-is-406313>, Zugriff: 10.07.2016.

⁴¹⁶ Als "Jim Crow"-Gesetze bezeichnete man die im Süden der USA bis 1965 geltenden Gesetze welche die Rassentrennung durchsetzten. Der Name stammt von einem weißen Schauspieler, der mit "blackface" die Figur "Jump Jim Crow" darstellte. Der Name wurde zu einem pejorativen Synonym für Schwarze im 19. Jahrhundert, vgl. <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>, Zugriff: 01.03.2017.

⁴¹⁷ Vgl. "Cornel West: Obama's Response to Trayvon Martin Case Belies Failure to Challenge 'New Jim Crow'", *Democracy Now!*, 22.07.2013, http://www.democracynow.org/2013/7/22/cornel_west_obamas_response_to_trayvon/, Zugriff: 10.07.2016.

⁴¹⁸ *Racism: A History*, 00:41:58. Zugriff: 29.6.2016.

⁴¹⁹ "To be considered black in the United States not even half of one's ancestry must be African black. But will one-fourth do, or one-eighth, or less? The nation's answer to the question 'Who is black?' has long been that a black is any person with any known African black ancestry. This definition reflects the long experience with slavery and later with Jim Crow segregation. In the South it became known as the 'one-drop rule', meaning that a single drop of 'black blood' makes a person a black." Davis, James F., "Who is Black? One Nation's Definition", *Frontline*, (ohne Datum) <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/jefferson/mixed/onedrop.html>, Zugriff: 10.07.2016.

⁴²⁰ *Racism: A History*, Teil I, 00:42:47.

einen Seite gibt es also das herrschende System, den Kapitalismus, auf der anderen Seite die FGG-Triade, die den Kapitalismus unterstützt und gleichzeitig als gemeinsamer Nenner für die Überwindung des Rassismus dienen soll. Familie und Religion, wie an Beispielen von *ATK* und *GOM* klar ersichtlich, sollen die eigentliche Kluft verdecken – den Klassenunterschied und die Möglichkeit einer authentischen sozialen Solidarität.

3.4. Liberal Agenda

3.4.1. Einführung

Als die alten, autoritären Strukturen des Studiosystems in Hollywood in den 1960er Jahren anfangen zu zerbröckeln, wehte gleichzeitig ein frischer Wind im Filmgeschäft. Junge Filmemacher des "New Hollywood"⁴²¹ wollten mehr Kontrolle über ihre Filme und rebellierten gegen die väterliche Autorität der Studios, allerdings nur um bald selbst die neuen Väter und Magnaten Hollywoods zu werden, wie die finanziell wohl erfolgreichsten unter ihnen Steven Spielberg und George Lucas. Ihre Filme wurden in den 1970ern und 1980ern zu ersten Blockbustern, während andere, weniger dem kommerziellen Film zugeneigte Filmemacher wie Martin Scorsese oder Francis Ford Coppola, in dieser Zeit vor allem Filme abseits des Mainstreams machten, welche einen eher kritischen Blick auf Amerika warfen.⁴²² Diese Entwicklungen, sowohl das kommerzielle von Spielberg/Lucas und das künstlerisch-individuelle bei Scorsese oder Coppola, scheinen einen Bruch mit dem "alten" Hollywood darzustellen, sowohl thematisch als auch stilistisch.

Inspiziert anfangs unter anderem auch von der explosiven filmischen Kraft der Nouvelle Vague in Frankreich, revolutionierten etwa Scorsese und Brian DePalma die in Hollywood vorherrschende "classical continuity" (vgl. S. 21), den Montagestil des klassischen Hollywoods, und setzten neue Maßstäbe für die Independent und Mainstream Filmproduktion. Als Folge dessen konnte man bis in die 1990er Jahre hinein beobachten wie unabhängige Filmemacher und Autoren (*auteurs*) im Stile Hitchcocks, Orson Welles oder John Cassavetes gleichzeitig (meistens) Kontrolle haben und neues Independent Kino machen konnten (wie Tarantino, Soderbergh, Spike Lee, Linklater). In den 1990ern konnten einige von ihnen mehr oder weniger auch den Sprung in den Mainstream vollbringen.

Diese Entwicklung, vom Studiosystem zum New Hollywood und schließlich zur Vorherrschaft des Blockbusters, erscheint als graduelle Transformation des klassischen

⁴²¹ Dazu zählen u.a. Martin Scorsese, Brian De Palma, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, etc. Vgl. Weiss, Ulli, *Das Neue Hollywood: Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese*, München: Heyne, 1986.

⁴²² In Filmen wie, *Taxi Driver* (US 1976) von Martin Scorsese oder *Apocalypse Now* (1979) von Francis Ford Coppola.

Mainstream-Kinos: das alte System wurde im Großen und Ganzen dem neoliberalen Zeitalter immer weiter angepasst. Anstatt des Studiosystems konnten einige Filmemacher_innen selbst ihr eigenes "Empire" erschaffen, jedoch vermeintlich unter anderen, anscheinend nicht-autoritären, Vorzeichen. Powers, Rothman und Rothman sehen jedoch diese Entwicklung nicht als das alte System im Neuen Gewand, sondern als eine radikale Wende hin zur politischen "Liberalisierung" Hollywoods. Sie betrachten Filmemacher wie Spielberg als liberal-demokratisch und der "New Hollywood Elite" angehörig⁴²³ und schreiben weiter: "In general, his movies reflect an outlook that derives from the experience of social and political change in the 1960s and 1970s, fused with an underlying belief in America. It is this combination that seems to make his and Lucas's films successful at the box office."⁴²⁴ Sie sehen sogar den erzkonservativen John Milius,⁴²⁵ der sich offen als solcher äußert und inszeniert, als jemanden der "hardly (can) be characterized as conservative, in a broader sense."⁴²⁶ Diese Elite soll weit entfernt von dem Geschmack des Großteils des Publikums sein: "As our survey indicates, the majority of today's movie moguls are quite liberal and cosmopolitan, apt to criticize traditional institutions such as religion, the police, the military, and the government, and they endorse a new sexual morality, all of which remains at odds with the way a majority of the public perceives the same issues."⁴²⁷ Was die Autoren jedoch nicht sehen ist, dass es sich hier vor allem um neue Formen konservativer Weltanschauung handelt. Die konservativen Werte, die etwa Filme von Spielberg immer wieder propagieren, und ein FGG-Schema aufweisen, sind nach wie vor da, jedoch anders verpackt und dem Zeitgeist angepasst, mit dem Resultat, dass in diesen Filmen, ungeachtet dessen wie progressiv sie sich geben, die Ideologie/die "alten" Werte noch stärker präsent sind. Also das genaue Gegenteil davon was Powers, Rothman und Rothman behaupten: "that ideology is generally left-leaning and highly critical of traditional features of American society."⁴²⁸ Die FGG-Triade ist etwa in George Lucas' *Star Wars* exemplarisch vorhanden: Family als der zentrale Konflikt der Saga zwischen Darth Vader, als einem der bekanntesten Väter der Filmgeschichte und Luke Skywalker als seinem Sohn, der nicht auf die "Dunkle Seite" der Macht übergehen will; God als "the Force",⁴²⁹ welche nur Jedi-Ritter richtig anzuwenden im

⁴²³ Powers/Rothman/Rothman, *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*, Boulder: Westview Press, 1996, S. 45.

⁴²⁴ Powers/Rothman/Rothman, *Hollywood's America*, S. 51.

⁴²⁵ Regisseur von *Red Dawn* (siehe S. 32).

⁴²⁶ Powers/Rothman/Rothman, *Hollywood's America*, S. 51.

⁴²⁷ Powers/Rothman/Rothman, *Hollywood's America*, S. 51.

⁴²⁸ Powers/Rothman/Rothman, *Hollywood's America*, S. 5.

⁴²⁹ "It surrounds us and penetrates us, it binds the galaxy together", *Star Wars Episode IV: A New Hope*, Regie: George Lucas, US 1977, Blu-Ray (Steelbook Limited Edition), 20th Century Fox, 2015.

Stände sind, als Ersatz-Religion ("May the Force be with you"); Guns als der manichäische Konflikt zwischen Gut (Jedi-Ritter, Rebellen) und Böse (das Empire, die Sith). Die Jedi-Ritter dienen hier auch als Ersatz-Familie, mit Obi-Wan Kenobi und Master Joda als Ersatz-Väter für den jungen Skywalker.

So erscheinen die liberalen Filmemacher als Gesetzesbrecher, die gleichzeitig neue Gesetze konstituieren, bzw. bloß ein "update" von alten Gesetzen machen. Familienwerte, der Kampf zwischen Gut und Böse und Variationen des alternativen "New Age"-Glaubens finden im Blockbuster ein neues Zuhause und werden den Ansprüchen des neuen Mainstream-Publikums angepasst.

Weitere, ähnliche Beispiele für die Weiterführung konservativer Werte im neuen Gewand, finden sich in der Arbeit der Generation von Filmemacher_innen, deren Karriere in den 1980er Jahren anfangen, wie bei Oliver Stone, Kathrin Bigelow oder James Cameron. Žižek sieht etwa gerade James Cameron's *Avatar*⁴³⁰ (ähnlich wie seinen *Titanic*) als die Fortführung reaktionärer Mythen. Er spricht von "Cameron's superficial Hollywood Marxism (his crude privileging of the lower classes and caricatural depiction of the cruel egotism of the rich)" und führt weiter aus:

"Beneath this sympathy for the poor lies a reactionary myth, first fully deployed by Rudyard Kipling's *Captains Courageous*. It concerns a young rich person in crisis who gets his (or her) vitality restored through brief intimate contact with the full-blooded life of the poor. What lurks behind the compassion for the poor is their vampiric exploitation."⁴³¹

Dieses Verpacken von reaktionären Mythen und Ideologien in quasi-progressive Geschichten ist symptomatisch für viele Hollywoodfilme und somit auch für den Großteil der Gerichtsfilme der 1990er. Das problematische Verhältnis von Hollywoods "liberals", oder den "radicals"⁴³² zu konservativen Werten zeigt sich also gerade in den Filmen, die behaupten auf der "linken" Seite des politischen Spektrums zu stehen.

⁴³⁰ *Avatar*, Regie: James Cameron, US 2009.

⁴³¹ Žižek, Slavoj, "Avatar: Return of the Natives", *New Statesman*, 04.05.2010.

<http://www.newstatesman.com/film/2010/03/avatar-reality-love-couple-sex>, Zugriff: 01.08.2015.

⁴³² Vgl. dazu: Dickenson, Ben, *Hollywood's New Radicalism: War, Globalization and the Movies from Reagan to George W. Bush*, London/New York: I.B.Tauris, 2006.

3.4.1.1. "Vanishing Mediators"

In einem der Meisterwerke der Cohen-Brüder, *Barton Fink*⁴³³, landet der gleichnamige, idealistische, vermutlich linke Dramatiker Barton Fink (John Turturro) nach dem Erfolg seines Theaterstücks über den "common man", in Hollywood, wo er, beauftragt von einem einflussreichen Studioboss, ein Drehbuch für einen Wrestling-Film schreiben muss. Dabei lernt er Charlie (John Goodman), kennen, einen Versicherungsvertreter. Fink scheint ihn zu mögen und sogar ein freundschaftliches Verhältnis bahnt sich an. Doch das findet ein jähes Ende, als sich Charlie als gesuchter Serienkiller entpuppt. Der Film zeigt treffend die Unmöglichkeit der Annäherung Barton Finks (Hollywoods) an den, von der Industrie so oft gelobten, "einfachen Menschen". Die "einfachen" Leute, wie Žižek in seiner Analyse von *Avatar* schreibt, dienen in diesem Kontext bloß als "Nahrung", nicht nur für "die Reichen", sondern auch für die Filmindustrie selbst, in gewisser Weise als der eigentliche "Stoff aus dem Träume gemacht werden" – sie sind gleichzeitig die Quelle für Geschichten und des Geldes, das sie bezahlen, um diese Geschichten zu sehen. Allein diese problematische Beziehung macht eine tiefere Auseinandersetzung des Mainstream-Kinos mit den Problemen der kapitalistischen Gesellschaft oder gar des Kapitalismus selbst entweder unmöglich, scheinheilig, und, auf jeden Fall, wie in *Avatar* oder *Titanic*, manipulativ. So kann man Žižeks Analyse der Ideologie von *Avatar* auch auf die Beziehung Zuschauer-Film übertragen: es sind die "normalen Leute" die dazu beitragen, die Vitalität der Industrie aufrecht zu erhalten, welche stets auf der Suche nach neuen Themen ist. Sie sollen sie "verjüngen" und etwas Neues zum Inhalt und der Ästhetik beitragen, indem sie die Geschichten ihrer Konsument_innen ausschachten (auch wenn sie diese nicht immer gänzlich verfälschen müssen).

Etwa in *Erin Brockovich* (vgl. 3.4.2.1.), in dem es u.a. um die Themen Umweltverschmutzung und Gesundheit geht, steht eigentlich der Erfolg der "selfmade" Hauptfigur, einer Frau aus der Arbeiterklasse, im Mittelpunkt. Hier werden zwei Perspektiven missbraucht: einerseits der Kampf gegen den großen Konzern, andererseits Eigenermächtigung, als Kampf einer Frau für ihre Position in der Gesellschaft. Die Filme, die politisch-liberale, oder sogar "linke" Perspektive anstreben, laufen um so mehr Gefahr auf einer anderen Ebene konservative Werte zu festigen, wie Žižek behauptet: "When even products of allegedly 'liberal' Hollywood display the most blatant ideological regression, is any further proof required that ideology is alive and kicking in our post-ideological world?"⁴³⁴

⁴³³ *Barton Fink*, Regie: Joel&Ethan Cohen, US 1991.

⁴³⁴ Žižek, Slavoj, *Living in the End Times*, New York: Verso, 2010, S. 66.

Deshalb hält der Vorwurf vieler Konservativer in Hollywood in den letzten Jahren, dass die Industrie durch und durch liberal sei, nicht wirklich. Vielmehr ist Clint Eastwoods zynische Behauptung bei seiner Rede auf der Republican National Convention näher an der Realität. Er spricht das Bild des "liberal Hollywood" an, und stellt fest, dass es doch viele Republikaner_innen gibt, sowie konservative oder moderate Menschen in Hollywood, und, dass viele "liberals" nicht wirklich links sind, oder, wie er sagt, "left of Lenin", wie sie sich geben.⁴³⁵ Diese offensichtliche Stichelei birgt jedoch mehr Wahrheit als es den Anschein hat, denn es stellt sich die Frage, was "liberal", "radical" oder links zu sein in den Vereinigten Staaten (und nicht nur dort) heute überhaupt bedeutet. Es ist bekannt, dass Präsident Obama (u.a. wegen seiner Gesundheitsreform)⁴³⁶ als "Sozialist" beschimpft wurde, und daher scheint es so, als ob jeder Versuch den Staat oder eine staatliche Maßnahme in der Politik durchsetzen zu wollen, sofort als Sozialismus oder gar Kommunismus gebrandmarkt wird, wobei die schlechte Konnotation automatisch gegeben ist (vgl. Kapitel *JFK*, S. 92).⁴³⁷ Diese beiden Herrensingfanten, Sozialismus und Kommunismus, werden von den Konservativen ge- und missbraucht, wenn jemand auf dem schnellstmöglichen Wege diskreditiert werden soll.

Die Schauspieler_innen etwa, die konservativ sind, kann man als solche auch leicht erkennen: es sind Stars, wie der schon erwähnte Clint Eastwood (der es schaffte politisch übergreifend als ernsthafter Filmmacher wahrgenommen zu werden), Sylvester Stallone, Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger, bis hin zurück zu Ronald Reagan oder John Wayne. In diesen Fällen scheint sich ihre politische Überzeugung in ihren Filmen direkt widerzuspiegeln: hier geht es nicht um bloße ironische Distanz (die oft in Actionfilmen vorkommt und eigentlich der Sache dient), sondern darum, dass diese Ikonen der Filmindustrie tatsächlich für das stehen, was sie in ihren Filmen predigen.

Die offen konservativen Filme, die einfache und gewalttätige Lösungen für Konfliktsituationen und gesellschaftliche Probleme anbieten, wie etwa Kriminalität, und die vermeintlich liberalen Filme, die eine scheinbare Alternative dazu liefern, sind eigentlich zwei Seiten ein und derselben Münze und beide operieren mit ähnlichen Instrumenten, und zwar vor allem mit der omnipräsenten FGG-Triade. Was jedoch die liberalen Filme gefährlicher macht, ist ihr eigener Zwiespalt, die Diskrepanzen, die sie nicht überwinden können, um

⁴³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=933hKyKNPFQ>, Zugriff: 01.08.2015.

⁴³⁶ Ferrara, Peter, "Is President Obama Really A Socialist? Let's Analyze Obamanomics", *Forbes*, 20.12.2012, <http://www.forbes.com/sites/peterferrara/2012/12/20/is-president-obama-really-a-socialist-lets-analyze-obamanomics/>, Zugriff: 26.08.2015.

⁴³⁷ *Capitalism: A Love Story*, Regie: Michael Moore, US 2009, DVD-Video, Anchor Bay Entertainment, 2010, 01:39:00.

tatsächlich progressiv zu sein und gängige Klischees von Familie, Frauen oder dem Glauben tatsächlich zu überwinden.

Der Antagonismus zwischen den "liberals" und den "conservatives" in Hollywood ist immer noch aktuell. In den letzten Jahren sprechen konservative Schauspieler_innen oft sogar davon, dass sie aufgrund ihrer politischen Meinung diskriminiert werden, u.a. spricht der seit langem nicht aktive Regisseur John Milius davon. 2008 machte David Mamet auf sich aufmerksam als er öffentlich von einem, wie er selbst schreibt, "brain dead liberal" zu einem "conservative" wurde, da er von der jahrelangen Politik der liberalen Demokraten in den USA enttäuscht sei und sie im Grunde sinnlos hielt. Auch Kennedy habe Wahlen gestohlen, Menschen in den Krieg geführt (Vietnam) und sie im Stich gelassen ("Bay of Pigs", Kubakrise), ähnlich wie der konservative George W. Bush vierzig Jahre später in anderen Ländern und Konflikten, meint Mamet.⁴³⁸ Der seit langem als erzkonservativ bekannte John Milius verwendet sogar zynisch den Ausdruck "Blacklist", welche diesmal gegen konservative Filmemacher_innen und Schauspieler_innen gerichtet sein soll und redet von der Rache der "liberals", welche die McCarthy Ära immer noch nicht überwinden konnten.⁴³⁹

Der gemeinsame Aspekt der Filme, die ich unter dem Titel "Liberal Agenda" zusammengefasst habe, ist die Abneigung gegen das "big bussines", gegen die großen Firmen, etwa die Automobilindustrie in *Class Action*, die Anwaltsfirma in *Philadelphia*, die Gesundheitsversicherung in *The Rainmaker* oder ein Wasserkraftwerk in *Erin Brockovich*. Das große Geschäftemachen wird angeprangert und die "kleinen Leute" ("common man") in Schutz genommen. Diese Filme, die man liberal, manche fast im (pejorativen) Sinne Žižeks als "hollywood-marxistisch" bezeichnen könnte, bewegen sich im Rahmen der FGG-Triade, während die Art und Weise wie man sie präsentiert dem Publikum mit "progressivem" Geschmack angepasst ist.

Allen Filmen in diesem Kapitel ist die Individualisierung von Schuld und Verantwortung gemein. In "Liberal Agenda"-Filmen wird das (kapitalistische) System nicht erwähnt sondern nur die Individuen, bzw. die großen Firmen als diejenigen, die etwas Böses tun. Die Frage, wie das zustande kommt und welche Faktoren das unterstützten, wird nicht aufgeworfen.

⁴³⁸ Vgl. Mamet, David, "Why I Am No Longer a 'Brain-Dead Liberal'", *Village Voice*, 11.3.2008.

⁴³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yQljnlWW9j4>, Zugriff: 10.07.2016.

Wie auch Jahre später in Michael Moores Dokumentarfilm *Capitalism: A Love Story* geht es hier nicht um eine Kritik des globalen Kapitalismus als System, sondern letztendlich um die Unterwanderung des – in den Augen der Filmemacher_innen – an sich gar nicht so schlechten Systems, durch Gier. So ein Zugang ist zu erwarten, da Hollywood selbst Teil des kapitalistischen Systems ist, das niemals aus rein "künstlerischen" oder kritischen Intentionen heraus agiert. Das Problem dabei ist jedoch gerade die vermeintlich kritische Geste die in einigen Filmen letztendlich doch vorkommt.

So wird seitens der konservativen Kritik auch Michael Moore als jemand, der von seinen Filmen profitiert (seine Filme spielen Millionen ein) dargestellt, der das System kritisiert, das ihm ermöglicht hat Millionär zu werden.⁴⁴⁰ So kann die Kritik, die rein individualistisch angewandt wird, auch am Kritiker selbst geübt werden.

Der Neoliberalismus in den 1990ern im Mainstreamkino ist daher vollkommen außer Reichweite, etwas, das auch nicht im geringsten kritisiert werden kann und in die Ebene des Lacanschen Realen verdrängt wird. Es sind stets die menschlichen, individuellen, Eigenschaften, welche Probleme und Krisen in der Gesellschaft verursachen und die daher nur auf der individuellen Ebene zu lösen sind. Dies ist konform mit der individualistischen Grundeinstellung der neoliberalen Ökonomie und der Abschaffung, wie David Harvey behauptet, von jeglicher "Form gesellschaftlicher Solidarität (...) zugunsten von Individualismus, Privateigentum, persönlicher Verantwortlichkeit und den Werten der Familie."⁴⁴¹ Folglich werden die Frage der Gerechtigkeit sowie andere Problematiken dieses Systems in der gleichen Art und Weise behandelt.

3.4.2. Die Filme

3.4.2.1. Sammelklagen: *Class Action*, *A Civil Action*, *Erin Brockovich*

Class Action, Regie: Michael Apted, US 1991; *A Civil Action*, Regie: Steven Zaillian, US 1998; *Erin Brockovich*, Regie: Steven Soderbergh, US 2000.

In *Class Action* spielt der politische Liberalismus eine zentrale Rolle: der in die Jahre gekommene Anwalt Jedediah Ward (Gene Hackman) ist ein "aging radical who shaped his politics in the 1950s (...) he specializes in defending underdogs and attacking the

⁴⁴⁰ Michael Moore zu Gast bei Charlie Rose, 09.10.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=4djfc9qlQa4>, Zugriff: 10.07.2016, 00:14:43.

⁴⁴¹ Harvey, *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, S. 33.

establishment."⁴⁴² Er schimpft über "fascist Reagan judges"⁴⁴³ während seine Tochter Maggie Ward (Mary Elizabeth Mastrantonio) in ihm jemanden sieht, der sich zwar für die "kleinen Leute" einsetzt, dies jedoch nur aus Selbstliebe und Arroganz tut (davon zeugen auch Time Magazine Cover mit seinem Gesicht in seiner Kanzlei), da er im Privatleben ein Lebemann ist, ein Lacanscher *father-jouisseur*,⁴⁴⁴ die Vaterfigur die zu viel Genießt, was sich auf sein Privatleben und eine Art "offener Beziehung" mit seiner Frau auswirkt. Maggie dagegen ist vollkommen auf der neoliberalen Seite, findet ihren Vater scheinheilig und arbeitet für eine große Anwaltsfirma, die einen Autohersteller verteidigen soll, dessen fehlerhafte Modelle tödliche Unfälle verursacht haben.

Das FGG-Muster ist in diesem Film leicht zu erkennen: die Familie steht im Zentrum der Geschichte, vor allem der Vater-Tochter Konflikt, der am Ende jedoch aufgelöst wird indem die Tochter erkennt, dass sie auf der falschen Seite gestanden war und dass ihr Vater doch nicht ganz so ist, wie sie dachte. So wird der Kampf der jungen Anwältin gegen die männlich dominierte Welt der Anwälte am Ende praktisch annulliert. Wie in Kapitel 2 bereits an anderen Beispielen erwähnt, entspricht Maggie Ward der typischen Anwältin im Gerichtsfilm: sie handelt nicht allein und unabhängig und ist von männlicher Autorität umgeben (Vater, Verlobter und der Schwiegervater in ihrer Firma, ähnlich wie in *Music Box*, vgl. 3.2.2.1.). Die männliche/väterliche Autorität und Hilfe ist notwendig damit sie auf den "richtigen Weg" kommt, nämlich den der Loyalität ihrer Familie/ihrem Vater gegenüber. Auch wenn in ihrer Familie Krise herrscht (Untreue des Vaters und plötzlicher Tod der Mutter), bedeutet gerade diese Krise einen Neuanfang und die Möglichkeit für die Tochter, die Autorität ihres Vaters endlich anzuerkennen.

Auf diese Weise unterminiert gerade ein Film, der progressiv zu sein versucht, die Werte die er selbst zu propagieren scheint. Wie in Kapitel 4 an mehreren Beispielen gezeigt wird, unterstreichen realistische Elemente auf der Ebene der Inszenierung, sowie die Wahl des Stoffes und die Verwendung der Frauenproblematik als Realitätsbezug, die dem Film Gewicht und Ernst verleihen sollen, die ideologische Illusion des Films.

⁴⁴² Ebert, Roger, *Class Action*, www.rogerebert.com/reviews/class-action-1991, Zugriff: 01.08.2015.

⁴⁴³ *Class Action*, Regie: Michael Apted, US 1991, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004, 00:12:45.

⁴⁴⁴ "(...)the fantasmatic, obscene figure of the primordial father-*jouisseur* who was not encumbered by any prohibition and was as such able fully to enjoy all women", Žižek, Slavoj, "Woman is One of the Names-of-the-Father, or How Not to Misread Lacan's Formulas of Sexuation", *lacanian ink* 10, 1995, <http://www.lacan.com/zizwoman.htm>, Zugriff: 30.07.2016.

Ähnliche Vorgänge sind auch in *A Civil Action* (ACA) zu beobachten. Mit \$60 Mio. der teuerste Gerichtsfilm der 1990er Jahre, zeigt ACA die düstere, und somit die "realistische" Seite des brutalen Justizsystems, dass von Geld und hinterlistigen Anwälten dominiert und gelenkt wird. Als der gewiefte Anwalt Jan Schlichtman (John Travolta) die Verteidigung einer Gruppe von ehemaligen Arbeiter_innen übernimmt und entdeckt, dass das Trinkwasser von ihrer Firma seit Jahren verschmutzt wird, erwacht sein Gewissen und er setzt alles, seine Firma, die eigene Karriere sowie die seiner Partner, aufs Spiel, um den Prozess zu gewinnen. Hier ist das Zusammenspiel von Ideologie und Realismus ebenfalls deutlich sichtbar. ACA ist ästhetisch anders gelöst als *Class Action* und im Stil einer Mainstream-Independent Produktion gehalten (zurückhaltende Inszenierung, düstere Farbtöne etc. dominieren). Dadurch versucht ACA die "brutale Realität" zu zeigen, auf ein ökologisches Problem hinzuweisen, und verzichtet, wie in vielen anderen Fällen, dabei auf den größeren Kontext. Der Anwalt Schlichtman macht auf wundersame Weise eine totale moralische Wandlung. Es ist jedoch gerade diese Wandlung, die darauf hinweist, dass alles beim Alten bleiben wird. Schlichtman ist eigentlich schon immer "gut" gewesen, er musste es nur zum richtigen Zeitpunkt erkennen. So funktioniert das Sterben des "common man" an den Folgen der Wasserverschmutzung als Katalysator für diese Entwicklung.

Wie im Rassismus-Kapitel mit dem "weißen Blick" erklärt wurde, wird der Blick vom eigentlichen Problem abgelenkt, und auf die individuell-psychologische Entwicklung der Hauptfigur gerichtet, was auch in *Erin Brockovich*, *The Rainmaker* und *Class Action* zu beobachten ist. Das Individuum muss sich im Laufe des Films ändern (was man in der Hollywood-Dramaturgie als "character arc"⁴⁴⁵ bezeichnet): Erin wird reich und engagiert sich weiter für die Umwelt, Rudy Baylor resigniert, Maggie Ward wählt die richtige Seite, während die "Bösen" bestraft werden (oder eben nicht). Die Opfer erscheinen nur als "vanishing mediators", als Vermittler, die den Held_innen dabei helfen, sich zu entwickeln, um nach dem die Aufgabe erledigt ist zu verschwinden. Ob der Prozess gewonnen wird oder nicht, spielt letztendlich keine Rolle. Wie in ACA können die Filme auch das Scheitern zeigen, um den Realismus des Films zu verstärken, was gleichzeitig eine Flucht in die "Neue Realität" (vgl. 4.6.2.6.) bedeutet.

⁴⁴⁵ Als "Character arc" (auf Deutsch etwa "Charakter-Bogen") wird die persönliche Entwicklung einer Figur im Film beschrieben. Es ist, den Regeln des klassischen Hollywood-Drehbuchs nach, notwendig, vor allem für die Hauptfigur, am Ende des Films nicht dieselbe zu sein wie am Anfang, vor allem in Bezug auf Charakter und Emotionen. Die Figur sollte etwas aus den Erlebnissen im Film lernen: jemand der geizig ist wird am Ende spendabel; ein Skeptiker lernt zu glauben; jemand der glaubt nie mehr lieben zu können, verliebt sich, etc. Vgl. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, S. 33f.

Die "kleinen Leute", sowie erneut das verschmutzte Wasser, sind auch in *Erin Brockovich* Thema. Roger Ebert sieht den Film als: "*Silkwood* (Meryl Streep fighting nuclear wastes) crossed with *A Civil Action* (John Travolta against pollution) plus Julia Roberts in a plunging neckline."⁴⁴⁶ Der Film konzentriert sich völlig auf die Protagonistin Erin Brockovich (Julia Roberts), zeigt jedoch auch die Opfer, wobei die verklagte Firma, das Wasserkraftwerk "PG&E" durch zwei Männer repräsentiert wird. Hier wird Gerechtigkeit erneut als persönliche Tugend (vgl. Kapitel, 3.4.2.1.) und das Resultat überdurchschnittlicher, individueller Leistung dargestellt: eine alleinerziehende Frau mit drei Kindern, die es gegen die große Firma aufnimmt, mit Hilfe des altgedienten und etwas desillusionierten Anwalts Ed Masry (Albert Finney). Ähnlich wie in *ACA* geht es um Wasserverschmutzung, und auch hier liegt die Ursache in den 1960er Jahren, wobei das Thema Gesundheit und Umwelt nebensächlich sind, und vor allem der "product diversification" dienen. Wir sehen einerseits eine Ermächtigungs- und andererseits eine "rags to riches"-Geschichte, die erneut bestätigt, dass man es auch als arbeitende und alleinerziehende Mutter in Amerika schaffen kann.

Was *ACA* und *Erin Brockovich* zusätzlich verbindet ist der visuelle Stil, der sich von den meisten zuvor erschienenen Gerichtsfilmen unterscheidet. Mit *Erin Brockovich* macht Soderbergh einen fünfzig Millionen Dollar-Film, der atmosphärisch den nicht so teuren independent Film nachahmt. Es entsteht eine Art Appropriation des visuellen Stils vieler independent Filme (etwa eine minimalistische, als natürlich erscheinende Beleuchtung oder Handkamera), erneut eine Ähnlichkeit mit *ACA*, die als Kontrast zu anderen großen Produktionen steht, die immer mehr von CGI-Effekten und Fantasy-Sujets dominiert werden.⁴⁴⁷ Dieser Stil trägt also zum "ungeschminkten" Realismus der Geschichte bei.

Außerdem sind es vor allem die individuellen Eigenschaften von Erin, die ihr zum Erfolg verhelfen: sie ist kämpferisch, nimmt kein Blatt vor den Mund und nutzt auch ihre körperliche Präsenz, um das zu erreichen was sie will. Sie hat "personality", etwas das anscheinend den Opfern der Firma PG&E fehlt. Es ist also ihr "Talent" dass sie nach vorne bringt und letztendlich wird sie von einer fast verarmten alleinerziehenden Mutter zu einer reichen Geschäftsfrau. Dies verstärkt nur den Kontrast zwischen Erin/Roberts und den Anderen und folgt dem Prinzip des Gerichtsfilms, das auf bestimmte Probleme zwar hinweist, jedoch dies stets aus der Perspektive der Aufopferung durch Arbeit und des Strebens nach Erfolg tut. Ähnlich wie bei Gerichtsfilmen die das Thema Rassismus zwar behandeln, aber nicht die Perspektive der Minderheiten einnehmen, geht es hier um eine Art "Blick des Erfolgs", mit

⁴⁴⁶ Ebert, Roger, *Erin Brockovich*, <http://www.rogerebert.com/reviews/erin-brockovich-2000>, Zugriff: 01.08.2015.

⁴⁴⁷ Dieser Stil wurde in den Jahren danach oft in Studiofilmen reproduziert, etwa in *Zero Dark Thirty*.

dem es leichter ist sich zu identifizieren und welcher die Auseinandersetzung mit dem Misserfolg und Ungerechtigkeit erleichtert, indem sich die Filmemacher_innen einfach auf die Seite des Erfolgs stellen und im Grunde die typisch amerikanische Erfolgsstory erzählen.

3.4.2.2. *Philadelphia*

Der junge, erfolgreiche und homosexuelle Anwalt Andrew Beckett (Tom Hanks) arbeitet für eine große Anwaltsfirma und wird bereits zu Anfang des Films aufgrund seiner außerordentlich guten Leistung befördert. Bald darauf wird er jedoch mit AIDS diagnostiziert, was er automatisch zu verbergen versucht. Doch das Versteckspiel wird aufgedeckt und Beckett wird gefeuert, mit der fadenscheinigen Ausrede, dass er ein Dokument in einem wichtigen Fall verloren habe. Beckett entscheidet daraufhin die Firma zu verklagen, da er in Wahrheit aufgrund seiner Krankheit und sexueller Orientierung entlassen wurde. Er heuert den afroamerikanischen Anwalt Joe Miller (Denzel Washington) an, der sich zuerst aus Angst vor der Krankheit und Abneigung gegenüber Homosexuellen weigert, später jedoch seine Meinung ändert und zusagt. Gemeinsam bekämpfen sie die große Firma und letztendlich gewinnen sie den Fall, wobei Beckett am Ende stirbt.

Philadelphia ist die erste große Mainstream-Hollywood Produktion, die sich direkt mit Themen wie Aids und Homosexualität beschäftigt. Obwohl Filme in Kapitel "Liberal Agenda", die im Unterschied zu Filmen in Kapitel über Rassismus, durch die 1990er zerstreut sind und nicht immer als Reaktion auf bestimmte, konkrete Ereignisse gesehen werden können, ist *Philadelphia* etwas anders. Der Film basiert lose auf der Lebensgeschichte des Anwalts Geoffrey Bowers aus den 1980er Jahren,⁴⁴⁸ kann aber auch als Reaktion auf die Kontroverse um *The Silence of The Lambs (TSOTL)*, desselben Regisseurs, Jonathan Demme, gelesen werden. *TSOTL* wurde wegen der problematischen Darstellung von Homosexuellen, seitens verschiedener gay rights-Organisationen angegriffen, die gegen das generell schlechte (oder überhaupt fehlende) Bild von Homosexuellen in Hollywood demonstriert und *TSOTL* zum Anlass dafür genommen haben.⁴⁴⁹ Vor allem war die Figur des Jamie Gumb (Ted Levine), eines Serienkillers, der als ein Transvestit im Film dargestellt wurde, problematisch, da erneut implizierte Homosexualität/Transsexualität mit Verbrechen in Verbindung gebracht wird.

Philadelphia vereint fasst alle wichtigen Themen der liberals zusammen: im Film findet man Diskriminierung aufgrund von Homosexualität und AIDS, dazu mit einem schwarzen und

⁴⁴⁸ Vgl. dazu: Greene, Jay, "'Philadelphia' draws \$ 10 Mil suit", *Variety U.S. Edition*, 01.02.1994, <http://variety.com/1994/film/news/philadelphia-draws-10-mil-suit-117957/>, Zugriff: 16.08.2016.

⁴⁴⁹ *People Like Us: Making Philadelphia*, Regie: Jeffrey Schwarz, US 2003, *Philadelphia*, DVD-Special Features, 00:09:21.

einem schwulen Anwalt auf der einen Seite, sowie einer Anwältin als ihre Kontrahentin auf der anderen. Wie die anderen Filme in diesem Kapitel, bleibt jedoch auch *Philadelphia* komplett innerhalb der FGG-Triade und der Perspektive des Erfolgs, zu welcher selbstverständlich Guns und God gehören, sowie die Bedeutung der Familie: Family ist hier vor allem die Familie der höchst erfolgreichen Anwält_innen, zu der Andy gehört und aus welcher er ausgestoßen wurde. God ist der Glaube an den Erfolg und Guns der Kampf darum, diesen zu erreichen. Wie in Kapitel 4 genauer untersucht wird, versuchen die Filmemacher_innen mit *Philadelphia* anscheinend den "ultimativen" liberalen Film zu machen. In Wahrheit verwandelt sich die progressive Absicht (wenn wir annehmen, dass es sie wirklich gab) in ihr genaues Gegenteil. Eine eingehende Analyse von *Philadelphia* wird in 4.5.4., S. 223 fortgeführt.

3.4.2.3. *The Rainmaker*

Regie: Francis Ford Coppola, US 1997, nach dem gleichnamigen Roman von John Grisham, erschienen 1995.

Der junge und Mittellose Jurastudent Rudy Baylor (Matt Damon) bereitet sich gerade auf seinen Staatsexamen vor und will gleichzeitig in der Arbeitswelt der Anwälte Fuß fassen. Gemeinsam mit seinem neuen Partner Deck Shifflet (Danny DeVito) vertritt er die Familie Black gegen eine Versicherungsgesellschaft, welche die Behandlung ihres an Leukämie erkrankten Sohnes Donny Ray Black (Johnny Whitworth) nicht bezahlen will. Im Film kommen auch andere Fälle die Rudy übernimmt vor, doch die Haupthandlung dreht sich um diesen Zivilprozess.

In *The Rainmaker* kommt die FGG-Triade mehrfach ins Spiel. Family und Guns treten in Form des Kampfes Dot Blacks (Mary Kay Place), einer Mutter aus der Arbeiterschicht, gegen die große Versicherungsfirma auf. Der Guns-Aspekt wird von ihr im Film treffend am Ende des Films summiert, als Rudy letztendlich den Fall gewinnt: "One little old woman from Memphis Tennessee bankrupted them sons of bitches."⁴⁵⁰ Wie in allen Zivilprozess-Filmen, geht es auch hier um einen "David gegen Goliath"-Kampf: der junge und unerfahrene Anwalt und sein viel älterer Partner, der das Staatsexamen jedoch noch nicht hinter sich hat, sowie die arme Familie, treten gegen die große, "böse" Versicherungsfirma an, die ihre Mitarbeiter_innen einschüchtert und manipuliert und die wiederum von einer großen und teuren Anwaltsfirma verteidigt wird.

⁴⁵⁰ *The Rainmaker*, 02:07:34.

Das problematische Thema der US-amerikanischen Gesellschaft schlechthin, das Gesundheitssystem, wird hier in den Mittelpunkt gerückt, um gleichzeitig wieder verneint zu werden, denn es geht, wie so oft, um etwas Anderes – die individuelle Schuld der Versicherungsangestellten und ihre "allzu menschlichen" Schwächen, vor allem um ihre Gier. Wie später in *A Civil Action*, wird auch in *The Rainmaker* der Ausgang des Prozesses realistisch dargestellt: Rudy und Deck gewinnen den Fall gegen die Versicherung, jedoch diese ist zahlungsunfähig und die fast verarmte Familie Black wird das Geld ziemlich sicher nie sehen. Der Film zeigt, dass die Gesundheitsversicherung ein Geschäft wie jedes andere ist, in dem der maximale Profit das oberste Gebot darstellt, was als Kritik des Systems missverstanden werden kann. Dennoch ist es die Art und Weise, wie der Sieg gegen die Firma dargestellt wird, das was zählt. Es sind, wie schon erwähnt, erneut Individuen, die andere Individuen "besiegt" haben, die "little old woman" aus Memphis und der junge, ehrgeizige und gleichzeitig ehrliche Anwalt, die aus eigener Kraft und Aufopferung einen singulären Sieg errungen haben, auch wenn er nur ein Pyrrhus-Sieg ist. Der Blick wird von der Frage des Gesundheitswesens auf die individuelle Entwicklung und den persönlichen Kampf gelenkt, auf den Anwalt, dessen eigentlicher Sieg in der Nebenhandlung des Films stattfindet: die "Eroberung" von Kelly Riker (Claire Danes), als obligatorische Paarbildung welche die glückliche Zukunft verspricht und eine indirekte Belohnung für Rudys harte Arbeit und Aufopferung ist. Die eingehende Analyse von *The Rainmaker* wird in Kapitel 4.4., S. 195f fortgeführt.

3.5. Hollywoods "Tabuthemen": Religion und Militär

3.5.1. Religion

Die Religion als solche ist ein Thema, dass im Hollywood-Mainstream zwar fast durchgehend präsent ist, jedoch vor allem in Form sozialer Rituale, die Religion implizieren, und die sich jährlich wiederholen wie Weihnachten, Ostern oder Thanksgiving, da die Film- und TV-Produktion, nicht anders als die restliche Arbeitswelt, an diese Feiertage gebunden ist und sich daran produktionstechnisch orientiert.

Die Religion funktioniert vor allem als ein Bezugspunkt, als etwas bekanntes das für Gläubige und etwas weniger Gläubige gleichermaßen eine Rolle spielt und bestimmte stabile und unantastbare Inhalte und Werte übermittelt, die sowohl auf der Ebene des Imaginären (wie etwa die Kreuzigung Christi) oder des Symbolischen (die Zehn Gebote des Alten Testaments) eingeschrieben sind.

Die Stereotype aus Weihnachtsfilmen etwa liefern somit eine notwendige soziale und popkulturelle Bildung für die Zuschauer_innen, auch für die, die Weihnachten nicht feiern (falls das überhaupt möglich ist).

So geht es zum Geburtstag von Jesus vor allem um Santa Claus, Geschenke und den Weihnachtsbaum, sowie die wichtigste ideologische Botschaft, welche paradoxerweise die religiöse fast außer Kraft setzt: die unantastbare Bedeutung der traditionellen Familie und ihren Zusammenhalt, der um jeden Preis gegeben sein muss. Alle diese Aspekte scheinen schließlich die Religion als solche außen vor zu lassen, um sich auf die säkularen Aspekte des Lebens zu konzentrieren. Beide, sowohl die Religion als auch das säkulare Familienleben, gehören jedoch zu ideologischen Staatsapparaten und können sich so ergänzen, was durch die FGG-Triade garantiert wird, wie etwa am Beispiel vom Weihnachtstfilm-Klassiker *Home Alone*⁴⁵¹ zu sehen ist: Weihnachten wird zunächst als chaotisch und hektisch gezeigt, als die übertrieben komische Variante der Realität des Feiertags. Der kleine Kevin (Macaulay Culkin) "hasst" seine große Familie, die ihn ständig ignoriert, und will, dass sie verschwinden. Als sie alle gemeinsam auf Urlaub nach Paris fliegen, vergessen sie den kleinen Kevin, der zur Strafe im Dachgeschoss eingesperrt schlafen musste. Anstatt also von vornherein familiäre Geborgenheit zu zeigen, fängt man hier quasi am anderen Ende, mit einem familiären Konflikt an, denn um die "wahre Bedeutung" der Familie zu begreifen, muss man erst ihren Verlust erfahren. Damit man später die Familie wieder zurückbekommt, muss man dafür kämpfen, was Kevin erfolgreich gegen die zwei Einbrecher tut, nachdem er zuerst kurzfristig das Alleinsein in dem großen und menschenleeren Haus genießt.

Religion als Teil der FGG-Triade tritt in Hollywood in verschiedenen anderen Ersatzformen auf, etwa als Glaube an den Erfolg, oder an eine unbestimmte "höhere Instanz", anstatt der organisierten Religion. Auch wenn es in vielen Filmen nicht explizit darum geht, die christliche Religion offen zu propagieren, ist es im Mainstream, aber auch abseits davon, fast unmöglich Figuren zu finden die nicht an *etwas* glauben, wobei dieses "etwas" stets mit der Ideologie des Kapitalismus und mit der FGG-Triade konform sein muss.

Žižeks Bemerkung, "the only way really to be an atheist is to go through Christianity",⁴⁵² mag verwirrend klingen, dabei muss man jedoch bedenken, dass eine einfache Abwendung vom Christentum, oft einfach zur Hinwendung an einen Religion-Ersatz führt – man glaubt in beiden Fällen stets an die Existenz des großen Anderen. Wichtig ist dabei, dass auch etwa die Wissenschaft (körperliche und geistige Heilung, verlängertes Leben, Lösung vieler

⁴⁵¹ *Home Alone*, Regie: Chris Columbus, US 1990.

⁴⁵² *The Perverts Guide to Ideology*, Regie: Sophie Fiennes, UK/IR, 2012, DVD Video, Zeitgeist Films 2014, 01:15:10.

ökologischer Probleme) der große Andere sein kann, denn sie dient in der heutigen Gesellschaft nicht nur praktisch als Wissenschaft, die oft unverlässlich und unsicher, sogar kritisch sich selbst gegenüber ist und sein *muss*, sondern als eine Art "Krücke", oder als dieses "Etwas", dass die Lücke der Religion schließt und die Menschheit vor der eigentlichen Willkürlichkeit und Brutalität der Natur, sowie der Gefahren der angewandten Wissenschaft selbst (etwa im Militär), beschützen soll.

In Gerichtsfilmen wird außerdem der Glaube an Gott vorausgesetzt, da man auf dem Zeugenstand mit der rechten Hand auf die Bibel schwören muss und oft die Schrift "in God We Trust" am Richterpult oder an der Wand hinter dem Richter angebracht ist. Die Zeremonie des Einschwörens dient anscheinend dazu, die Zeuginnen an die göttliche Gerechtigkeit zu erinnern – obwohl das Lügen unter Eid ohnehin strafbar ist.

Das Lügen am Zeugenstand wird etwa in *Sleepers*⁴⁵³ zu einem wichtigen dramaturgischen Faktor, wo gerade der Priester Father Bobby (Robert DeNiro) einen Meineid leistet. Seine Aussage am Zeugenstand ist Teil der "Verschwörung" der Jugendfreunde, von denen zwei zehn Jahre in einem Jugendgefängnis verbrachten, dort brutal misshandelt wurden und sich an den Gefängniswärtern mit Mord gerächt haben. Ihre zwei Freunde, einer davon ist ein Anwalt (Brad Pitt), sehen keinen anderen Ausweg als den Priester, eine vollkommen glaubwürdige Person in der Gemeinde und ihren Freund, um Hilfe zu bitten. Father Bobby muss den zwei Mördern ein Alibi verschaffen, indem er für sie lügt und behauptet, dass sie zur Tatzeit mit ihm zusammen bei einem Spiel waren und nicht im Restaurant, wo die beiden Wärter erschossen wurden.⁴⁵⁴

Religion spielt hier eine klare dramaturgische Rolle, insofern Meineid gerade auf einem katholischen Priester besonders schwer Lasten soll. Wichtig ist hier jedoch die Funktion des FGG: noch stärker als die Religion selbst, ist die Ersatz-Familie der Freunde, die sich einzig durch diese Lüge an ihren Peinigern rächen können. Die Freundschaft muss stärker sein als der religiöse Glaube. Gleichzeitig ist der Glaube an das höhere, jedoch ebenfalls göttliche, Gesetz der Rache, stärker als das von menschlichen Gesetzen gesteuerte Recht. Dies kann erneut als eine konservative Kritik am Justizsystem, das allzu leicht zu täuschen ist, verstanden werden: nur der Zusammenhalt außerhalb des Systems, die Familie oder Ersatz-Familie, kann das Individuum retten. Diese heimliche, eingeschworene Gruppe von Menschen erinnert an die Vorgehensweise der Mafia (vgl. S. 169 zu *The Godfather*), als dem alternativen

⁴⁵³ *Sleepers*, Regie: Barry Levinson, US 1996, DVD-Video, Universal Studios, 2002.

⁴⁵⁴ *Sleepers*, 02:10:15.

Modell der Gesellschaft, das jedoch dieselben, konservativen Werte verfolgt und diese an zukünftige Generationen weiter geben will.

Was schließlich den Meineid des Priesters so kontrovers macht, ist die selbstverständliche Annahme, dass Religion ein inhärenter Teil unseres Lebens ist. Somit ist die Lüge in diesem Fall eine direkte Bestätigung der Notwendigkeit der Religion in der Gesellschaft, als Maßstab aller Werte. Wie auch in *Home Alone*, wird eine anscheinend skandalöse Annahme postuliert ("Der Priester *lügt!*"), die allein dazu dient, die Rückkehr zum Status Quo und der eigentlich nie wirklich in Frage gestellten Ideologie des jeweiligen Films zu ermöglichen.

3.5.2. Die Filme

3.5.2.1. *The Confession*

Regie: David Hugh Jones, US 1999, nach dem Roman Confession von Sol Yurick, erschienen im selben Jahr.

Nachdem ein Arzt und zwei Krankenschwestern es ablehnen, seinen kranken Sohn zu behandeln, und der Sohn schließlich aufgrund einer Blinddarmentzündung stirbt, erschießt der jüdische und streng Gläubige Buchhalter Harry Fertig (Ben Kingsley) die drei Personen, die in seinen Augen den Tod seines kleinen Sohnes verschuldet haben. Entgegen allen Erwartungen stellt er sich der Polizei und, anstatt sich zu verteidigen, will er sich gleich als schuldig bekennen und wird deshalb womöglich die Todesstrafe bekommen. Daraufhin wird ihm der erfolgreiche Anwalt Roy Bleakie (Alec Baldwin) zugeteilt, der ihn verteidigen und, gegen Fertigs Willen, seine Unzurechnungsfähigkeit beweisen will.

Harry Fertig nimmt sowohl das Justizsystem als auch seine Religion todernst und will für sein Verbrechen bezahlen, was seine Verteidigung durcheinander bringt und weder von seiner Frau Sarah (Amy Irving) noch von Bleakie verstanden wird. Der Anwalt muss ihn jedoch um seiner Karriere Willen verteidigen, da die Firma in der Fertig arbeitet, seine Verteidigung bezahlt.

Im Gegensatz zu *A Time to Kill* (vgl. S. 124) geht es hier um einen Vater, der zwar Rache für sein Kind will und dafür tötet, jedoch konsequent seinen religiösen Vorsätzen treu bleibt: "In court you can defend me. Before God there's no defence."⁴⁵⁵ Es stellt sich jedoch heraus, dass seine Firma damit rechnet, dass Fertig als Unzurechnungsfähig erklärt wird, damit er ihre Machenschaften, die (erneut) etwas mit Wasserverschmutzung zu tun haben, nicht aufdecken kann.

⁴⁵⁵ *The Confession*, Regie: David Hugh Jones, US 1999, DVD-Video, *Das Geständnis*, Ascot Elite Home Entertainment GmbH, 2010, 00:25:47.

In *The Confession* versuchen die Geschäftsleute das Gesetz, im legalen Rahmen, zu instrumentalisieren, da sie sich darauf verlassen, dass die Geschworenen Fertigs Situation verstehen und ihn daher als unzurechnungsfähig erklären. Doch Fertig bleibt hartnäckig. Während sein Anwalt eine Wandlung durchmacht und sich immer mehr auf Harry's Seite stellt, etwas womit seine Vorgesetzten nicht gerechnet haben.

Die Entscheidung des Anwalts, nicht mehr auf Unzurechnungsfähigkeit zu plädieren und zu seinem Klienten zu stehen, wird durch den Vertuschungsversuch seiner Firma erleichtert und ermöglicht eine logische und für das Publikum verdauliche, liberal-inspirierte, Verteidigung. Die Machenschaften der Firma funktionieren hier quasi als "Zensur" – der Film wäre wahrscheinlich nicht machbar ohne diesen Zusatz, denn so gibt es, neben der fundamentalistisch anmutenden Position von Harry Fertig auch eine "entlastende", liberal-rationale Position.

Bleakie findet heraus, dass Fertig die Machenschaften seiner Firma entdeckt hat, als er eine Affäre mit Sarah anfängt, die sich durch Harrys Haltung vernachlässigt fühlt. Hier wird der Weg zur Gerechtigkeit durch das mehrfache Biegen und Brechen von Gesetzen gezeigt: erstens, die Möglichkeit sich zu verteidigen und unschuldig zu bekennen, wird ignoriert; zweitens, das ungeschriebene Gesetz des "common sense" wird gebrochen, da jeder "normale" Mensch sich verteidigen lassen und auf Unzurechnungsfähig plädieren würde; drittens, der Ehebruch, bietet dem Anwalt mehr Einsicht in die Lebensumstände seines Klienten; viertens, Fertig stellt nicht seine Familie an erste Stelle, sondern das Gesetz Gottes. Der ehrgeizige Anwalt, der sich ansonsten nicht davor scheut, sich die Hände schmutzig zu machen, lernt durch Fertig und seine hartnäckige Position, dass es höhere Prinzipien gibt, als das eigene Vorwärtskommen. Doch die Aussage, dass starke Überzeugung und Glaube wichtig sind, wird gerade durch die Rolle der Firma und ihre Absicht Fertig auszunutzen wieder negiert. Der Film zeigt also einerseits die Figur, die ihren Prinzipien treu bleibt, andererseits spielt das letztendlich nur eine untergeordnete Rolle. Mittels einer ähnlichen "Verfälschung" wie in *Guilty by Suspicion*, bei dem die Hauptfigur von einem Kommunisten zu einem "liberal" geändert wurde, wird hier zwar ein religiöser Mensch gezeigt (was ohne Zweifel akzeptabel ist), doch sein radikales und konsequentes, auch den zivilen Gesetzen entsprechendes, Bestehen auf der eigenen Bestrafung, wird durch den "liberalen Eingriff" abgeschwächt.

Es ist also nicht (nur) die Tatsache, dass eine Hauptfigur in Hollywood-Mainstream kein Kommunist oder religiöser Fundamentalist sein darf, vielmehr scheint es darum zu gehen, dass die Figur, aus der Sicht der "normalen" Gesellschaft, generell keine,

"extremen"(=extremistischen) Überzeugungen haben oder ihre Überzeugungen ernst nehmen darf. Die Religion, die als Teil des Brauchs, der Rituale, die etwa bei einer Hochzeit oder einem Begräbnis stattfinden, um das soziale Miteinander zu garantieren und erleichtern, ist erlaubt. Doch der "Fundamentalismus", oder die authentische Treue zu einer gewissen Idee, ist nicht erlaubt. Das wird anscheinend als zu gefährlich oder subversiv eingestuft, auch wenn klar ist, dass – in den Augen des US-amerikanischen Justizsystems – Fertig die Strafe verdient, wenn er nicht als unzurechnungsfähig erklärt wird.

An diesem Beispiel sieht man deutlich, dass es ungeschriebene Gesetze gibt, die quasi als übergeordnetes System existieren und ein Teil der herrschenden Ideologie sind, in der etwa die Familie und deren Schutz an allererster Stelle stehen. Für die Familie darf man alles tun, die menschlichen sowie göttlichen Gesetze brechen, und sie ist die einzige Instanz, für die es sich, zumindest oberflächlich betrachtet, lohnt auch seinen Individualismus zu opfern.

Die Familie, einem Glauben, oder gar einer politischen Überzeugung unterzuordnen, ist nicht erlaubt – außer es handelt sich um die Unterstützung der Ideologie des Kapitalismus, etwa in Form von Kriegen, bei denen die Soldaten zwar eine Familie haben, aber dennoch in den Krieg ziehen, da sie ja offiziell nicht in weit entfernten Ländern für eine bestimmte Ideologie kämpfen, sondern eigentlich für die "Sicherheit" ihrer Familien sowie für Frieden und Demokratie im Allgemeinen.

Während Religion in *A Time to Kill* auch als gemeinsamer Nenner und gesellschaftliches "Bindemittel" angewendet wird, jedoch darüber hinaus keine größere Rolle spielt, wird sie in *The Confession* von der Hauptfigur wörtlich genommen, sowohl das göttliche als auch das von Menschen geschriebene Gesetz: wer getötet hat, gehört bestraft. Harry Fertig ist davon überzeugt, dass er eine Strafe verdient, genauso wie die Ärzt_innen, die durch Vernachlässigung den Tod seines Sohnes verursacht haben. Doch auch diese "skandalöse" Annahme wird im Film durch den Hintergrund der Firmenverschwörung im Grunde verneint und abgeschwächt.

Die Affäre des Anwalts Bleakie mit Sarah Fertig, die für ihn eine Art Flucht von der blasierten Welt der Anwälte und der Politik, in der er gefangen ist, bietet, passt am Anfang in das Klischee des "production of a couple."⁴⁵⁶ Der Ehemann, der durch seine Tat die Frau von sich entfremdet, ist im Gefängnis, und so ist die kurze Affäre zwischen Sarah und Roy möglich. Doch diese Affäre bleibt eben nur das – eine richtige Beziehung zwischen den beiden ist unmöglich, da Sarah ihrem Mann doch treu bleiben wird. Hier wiederholt sich das Motiv der

⁴⁵⁶ Vgl. Žižek, Slavoj, "Avatar: Return of the Natives".

Treue und der Unmöglichkeit des Zustandekommens oder der Fortführung einer Beziehung/Affäre, das im Gerichtsfilm durchgehend präsent ist. Meistens ist es jedoch der Ehemann, der seiner Familie die er vernachlässigt hat, treu bleibt. Eine neue Paarbildung wird schließlich verhindert, wobei es nach einer Krise des (Ehe)Paares quasi zu einer "reproduction of a couple" kommen soll, da Fertig zwar verurteilt wird, aber nicht zum Tode – er bekommt "25 years to life" und darf also nach 25 Jahren um eine Strafunterbrechung ansuchen.

3.5.2.2. *Inherit the Wind* - Remake

Regie: Daniel Petrie, US 1999, TV-Film, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Jerome Lawrence und Robert E. Lee, uraufgeführt 1955. Das Stück wurde erstmals 1960 unter der Regie von Stanley Kramer verfilmt.

In einer fiktiven Kleinstadt im Süden der USA in den 1920er Jahren unterrichtet der Schullehrer Bertram Cates (Tom Everett Scott) Darwins Buch *Die Entstehung der Arten*⁴⁵⁷ und wird deswegen noch während des Unterrichts verhaftet. Die Evolutionstheorie in der Schule zu lehren ist nämlich zu dieser Zeit per Gesetz verboten, da es der Bibel und der dort beschriebenen Entstehung der Welt widerspricht. Cates wird von dem aufgeklärten Staranwalt aus "dem Norden", Henry Drummond (Jack Lemmon), verteidigt, während die Anklage von Matthew Brady (George C. Scott) geführt wird, dem selbsternannten Volkstribunen und Bibel-Experten. In *Inherit the Wind* (ITW)⁴⁵⁸ treten also Wissenschaft und Glaube gegeneinander an, dies in einer Kleinstadt, in welcher die Mehrheit der Bewohner_innen laut und deutlich die zweite Variante bevorzugt – den absoluten Glauben an Gott und die Bibel, sowie ihre lautstarken Vertreter Brady und den fanatischen Reverend Jeremiah Brown (Lane Smith), dessen Tochter Rachel (Kathryn Morris) mit dem angeklagten Lehrer Cates verlobt ist.

ITW ist, wie oben bereits angeführt, ein Remake des gleichnamigen Films von 1960, das gleichzeitig auf einem Theaterstück⁴⁵⁹ basiert, dessen Intention die Kritik an der McCarthy Ära und ihren Angriff auf die freie Meinungsäußerung war. Doch, ähnlich wie in *The Crucible*, geht dieser Vergleich unter und das historische Drama überwiegt. Der ITW-Remake ist einer der wenigen Filme, in welchen Religion als Thema im Mittelpunkt steht und der sich mit ihrer "Kritik" beschäftigt. Dennoch, durch die historische Distanz, scheint die

⁴⁵⁷ Darwin, Charles, *Die Entstehung der Arten*, Hamburg: Nikol, 2014.

⁴⁵⁸ Der Titel *Inherit the Wind* entstammt einem Bibel-Zitat: "He that troubleth his own house shall inherit the wind: and the fool shall be servant to the wise of heart", Version aus der *King James Bible*, Proverbs 11:29.

⁴⁵⁹ Lawrence, Jerome/Lee, Robert F., *Inherit The Wind*, New York: Ballantines Books, 2003.

Auseinandersetzung "Bibel vs. Darwin" antiquiert, obwohl es vorstellbar ist, dass auch heute noch viele Menschen, nicht nur in den USA, eher der Bibel den Vorzug geben würden.

Die Hauptaussage des Films wird in der Schlusszene gezeigt: der Anwalt Drummond hält Darwins Buch in einer und die Bibel in der anderen Hand, und setzt sie somit gleich. Davor erzählt er dem Reporter E.K. Hornbeck (Beau Bridges), welcher das gesamte Geschehen verfolgt und es mit einem "aufgeklärten" Zynismus kommentiert, dass letztendlich jeder Mensch an etwas glauben muss, und dass der religiöse Extremist Brady sich lediglich in seinem religiösen Eifer verloren hätte. Drummond setzt sich zwar für die Wissenschaft ein und gegen den banalen und fanatischen Glauben an die Bibel, er balanciert die zwei Gegenseiten jedoch aus. Die verschiedenen Positionen werden im Dreieck Journalist Hornbeck – Drummond – Brady dargestellt, vom zynischen Atheisten, zum "religiösen" Atheisten, der nach Gleichgewicht sucht ("the atheist who believes in God"⁴⁶⁰) und das moralische Zentrum des Films darstellt, bis hin zum religiösen Fundamentalisten, für den die Bibel wörtlich zu nehmen ist. Als extrem verstandene Überzeugungen sind also stets falsch, weder der Atheist Hornbeck, noch der Fundamentalist Brady dürfen im Recht sein.

Hier kann die liberal-demokratische Kritik des Atheismus teilweise als brauchbar angenommen werden, aber aus ganz entgegengesetzten Gründen: der "klassische", bzw. gängige Atheismus, der bloß behauptet, dass es keinen Gott gibt, behält immer noch den Glauben an den großen Anderen, etwa an die Evolutionstheorie und somit an die Wissenschaft. Sowohl die Religion als auch die Evolutionstheorie, als Glaube (=Ideologie), geben der Menschheit Halt, erzeugen ein System, in welchem man sich als Subjekt bequem einbetten kann. Im Dialog am Ende des Films, weist Drummond den Journalisten darauf hin, dass er, wenn er tatsächlich an gar nichts glaube, allein bliebe: "You have nothing, you believe in nothing. You're alone. And when you go to the grave, there will be nobody to pull the grass up over you, nobody to mourn you (...)." ⁴⁶¹ Es ist daher nicht nur so, dass die Wissenschaft die Religion ersetzen soll, sondern, für Drummond, sollte vielmehr die Religion die Wissenschaft ergänzen. Beide Varianten setzen das existieren des großen Anderen voraus, was letztendlich für den Mainstream das einzig Akzeptable ist. Während die Wissenschaft z.B. den technischen Fortschritt ermöglicht, soll die Religion u.a. eine soziale Funktion erfüllen, damit man eben nicht "allein" endet.

Ganz im Sinne der FGG-Triade soll der Glaube also erhalten bleiben, jedoch den Zeiten angepasst, wobei der Fortschritt gleichzeitig nicht "zu fortschrittlich" sein darf – dafür kämpft

⁴⁶⁰ *Inherit the Wind*, Regie: Stanley Kramer, US 1960, *Wer den Wind sät*, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2008, 01:48:39.

⁴⁶¹ *Inherit the Wind*, 01:53:34.

der aufgeklärte und ausgewogene Drummond, denn die Familie der Menschheit kann nur so zusammen leben. Ein klassisches, liberal-demokratisches Plädoyer für den ewigen Status Quo.

Die TV-Produktion von *ITW* beschränkt sich also darauf, zu zeigen "wie es damals war" und was für Lehren die amerikanische Gesellschaft Ende der 1990er Jahre und am Vorabend des neuen Millenniums, daraus ziehen kann - ein historisches Lehrstück. Produktionstechnisch ist das *ITW*-Remake dem *12 Angry Men*-Remake von 1997 (vgl. S. 126) ähnlich: beide Filme wurden von dem großen MGM Studio produziert und haben Jack Lemmon und George C. Scott als Gegenspieler in den Hauptrollen, wobei Lemmon in beiden Fällen "den guten", aufklärerischen Protagonisten spielt. Während *12AM* sich an die Zeit anzupassen versucht, nämlich an die post-O.J. Simpson 1990er Jahre, bleibt *ITW* im Grunde "zeitlos". So wie *12AM* wurde jedoch *ITW* sehr wohl mit dem Blick auf die Trends in der Filmindustrie produziert. Am Ende des 20. Jahrhunderts, wurden religiöse Themen besonders beliebt in Hollywood, etwa in Filmen wie *Stigmata*⁴⁶² oder *End of Days*⁴⁶³, um nur einige zu nennen. Die quasi-kritische Auseinandersetzung mit Religion in *ITW* wird letztendlich zum Bekenntnis zum großen Anderen und lässt keine Option für einen wahren Atheismus offen. Religionskritik beschränkt sich auf das für Fundamentalismus bereits erprobte Terrain, des sogenannten "Bible Belt" der südlichen Regionen der USA.

3.5.3. Das Militär

Das Militär, in allen seinen Varianten (Marines, Military, Navy Seals, etc.) gehört, neben der Polizei oder dem FBI, zu einem der am häufigsten im Film dargestellten Institutionen. Der Kriegsfilm, in welchem das Militär schließlich am häufigsten vorkommt, ist in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg stets in diversen Abwandlungen präsent: in Form von ausnahmslos patriotischen Filmen über den Zweiten Weltkrieg, kritischen Vietnam-Filmen der 1970er, übertrieben patriotischen Vietnam-Filmen der 1980er, sowie in vereinzelten Versuchen der 1990er über die Golfkriege, etc.

Vor allem der Zweite Weltkrieg dient als Motiv, auf das man immer wieder gerne zurückgreift, als der, über jeden Zweifel erhabene, "gute" Krieg gegen die Nazis, das ultimative Böse der Menschheitsgeschichte. Auch wenn das Militär sowie manche Kriege in Ausnahmefällen auch kritisch dargestellt werden, ist dieses Genre am besten dafür geeignet, die Verantwortung des Einzelnen gegenüber der Gruppe zu zeigen. Das Militär an sich, die

⁴⁶² *Stigmata*, Regie: Rupert Wainwright, US 1999.

⁴⁶³ *End of Days*, Regie: Peter Hyams, US 1999.

vielen verschiedenen internationalen Einsätze, sowie der allgemeine Militarismus in der Gesellschaft selbst, werden im Grunde nicht wirklich kritisiert.

Der Zusammenhalt den die Armee bietet, seien es die Marines oder die Spezialeinheiten der Navy-SEALs, funktioniert offensichtlich als Ersatz-Familie und passt somit vollkommen in das FGG-Schema: Family sind die Soldaten selbst, mit ihren autoritären, väterlichen Vorgesetzten; God ist nicht nur der Glaube an Gott, sondern auch der Glaube an die Regeln des Militärlebens, sowohl an die geschriebenen als auch an die ungeschriebenen. Guns ist der Kampf gegen die Feinde der Freiheit und der Demokratie, für die Familie zuhause und für die Familie des Militärs.

Der einfache Soldat ist gleichzeitig scheinbar von jeder Ideologie distanziert und ist deshalb nicht zu vergleichen mit seinen Feinden, die per definitionem Fanatiker sein müssen, wie etwa in den letzten Jahren islamistische Terroristen dargestellt werden. Das was sie "böse" macht, ist vor allem ihr Fanatismus, der bei den Marines zwar auch da ist, aber nicht als solcher wahrgenommen wird. Der amerikanische Soldat weiß zwar wofür er kämpft, jedoch das unmittelbare ist ihm wichtiger als der gesamte Kontext. Somit ist der amerikanische Soldat gleichzeitig die Verkörperung der *Ideologie ohne Ideologie* schlechthin. Auch wenn man Oliver Stones Vietnam-kritische Filme wie *Born on the Fourth of July*⁴⁶⁴ oder *Platoon* betrachtet, bleibt der einfache Soldat unangetastet, scheinbar von der Ideologie des Militärs isoliert und unberührt. Die "Soldatenehre" als zeitloser Wert wird so von Film zu Film am Leben erhalten. Diese Ehre bezieht ihre Legitimität vor allem aus dem Kampf im Zweiten Weltkrieg. Die Verwendung dieses Narratives weist indirekt auf die ungebrochene Linie der Soldatenehre, die auch in den Zeiten des Golf- oder Afghanistankriegs erhalten bleiben soll, hin.

Die Wandlung vom großen Krieg mit epischen Schlachten hin zu kleineren Interventionen stellt für die Filmindustrie einerseits ein Problem dar, andererseits die Möglichkeit sich noch stärker auf partikuläre Situationen und den Soldaten selbst zu konzentrieren, wie das bereits in *Platoon* der Fall war.⁴⁶⁵

Der Militärgerichtsfilm beschäftigt sich ebenfalls mit partikulären Situationen und konzentriert sich auf Einzelpersonen, seien es Soldaten oder Offiziere. Diesen Filmen ist das Problem des "chain of command", der Befehlskette, als Hauptmotiv gemeinsam, deren Störung meist die Ursache für den Prozess darstellt. In dem folgenden Kapitel möchte ich A

⁴⁶⁴ *Born on the Fourth of July*, Regie: Oliver Stone, US 1989.

⁴⁶⁵ Wie etwa in *Zero Dark Thirty* oder *American Sniper*. Epische Schlachten werden weiterhin vorwiegend in Sci-Fi oder Fantasyfilmen inszeniert.

Few Good Men (AFGM) stellvertretend für die Militärgerichtsfilme der 1990er untersuchen.⁴⁶⁶

3.5.3.1. *A Few Good Men*

Regie: Rob Reiner, US 1991, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Aaron Sorkin, uraufgeführt am Broadway in 1989.

In *A Few Good Men (AFGM)* werden zwei junge Marines, der weiße Downey (James Marshall) und der schwarze Dawson (Wolfgang Bodison), die am Militärstützpunkt in Guantanamo auf Kuba stationiert sind, für den Tod des Soldaten Santiago (Michael DeLorenzo) angeklagt. Sie behaupten jedoch, dass sie nicht schuldig seien und auch nicht auf eigene Hand, sondern auf den ausdrücklichen Befehl des Lt. Kendrick (Kiefer Sutherland), der wiederum den Befehl vom Col. Jessup (Jack Nicholson) bekommen habe, gehandelt und den geheimen "Code Red" ausgeführt hätten. "Code Red" ist ein fiktiver inoffizieller Befehl, der dann gegeben wird, wenn ein Soldat aus der Reihe tanzt und die ungeschriebenen Regeln der Marines bricht. In diesem Fall hatte der ermordete Santiago mehrere Male schriftlich nach einer Versetzung angesucht, da er den harten Drill in Guantanamo nicht aushielt und daher aus der Sicht des Col. Jessup als Schwächling angesehen wurde, als schlechtes Beispiel für die anderen und eine Schande für die Marines insgesamt. Als Verteidiger der beiden Soldaten wird der unerfahrene Lt. Daniel Kaffee (Tom Cruise) zugeteilt, der gemeinsam mit Lt. Joanne Calloway (Demi Moore) und Lt. Sam Weinberg (Kevin Pollak) gegen den mit etwas mehr Erfahrung ausgestatteten Ankläger Capt. Jack Ross (Kevin Bacon) antritt. Der unerfahrene Kaffee, der zusätzlich im Schatten seines toten Vaters steht, der ebenfalls ein angesehener Anwalt war, muss sich im Laufe des Gerichtsprozesses beweisen, was ihm letztendlich auch gelingt. Er schafft es Col. Jessup bloßzustellen und ihn dazu zu bewegen zuzugeben, dass er den Code Red-Befehl tatsächlich erteilt hatte (vgl. S. 200).

In *AFGM* ist ebenfalls der anti-extremistische Standpunkt als Grundlage für den Status Quo wichtig. Die Figur des strengen Offiziers Col. Jessup erinnert an Matthew Brady in *Inherit the Wind*: beide sind Fanatiker, die von ihrem jeweiligen Glauben vollkommen überzeugt sind. Bei Brady war es der Glaube an Gott und die Bibel, bei Jessup ist es der Glaube an die Disziplin und den Gehorsam der Marines. Der ausgesprochene Ehrgeiz wiederum, wie ihn der

⁴⁶⁶ Weitere nennenswerte Militärgerichtsfilme aus den 1990ern: *Assault at Westpoint: The Court-Martial of Johnson Whitaker*, Regie: Harry Moses, US 1994 (vgl. 3.3.3.1., S. 118), *Rules of Engagement*, Regie: William Friedkin, 2000; *Nuremberg*, Regie: Yves Simoneau, US 2000.

junge und unerfahrene Anwalt Kaffee an den Tag legt, ist zwar erlaubt und erwünscht, doch das extremistische Denken, das zu weit geht, ist gefährlich. Die Gefahr besteht nämlich darin, dass es die "obscene underside"⁴⁶⁷ der Marines (und Militärs im Allgemeinen) aufdeckt und der Öffentlichkeit preisgibt, die dafür kein Verständnis hat. So wird Jessup eigentlich das Opfer seiner Treue gegenüber dem ungeschriebenen Gesetz der Marines und dem Code Red, als fiktivem Beispiel für die gängigen Codes einer bestimmten Gemeinschaft, wie Žižek schreibt: "Such a code condones an act of transgression, it is 'illegal', yet at the same time it reaffirms the cohesion of the group."⁴⁶⁸

Dies ist das ungeschriebene Gesetz einer bestimmten Gruppe, und etwas, dass Außenstehende (im Film sind es die Anwälte der Navy) als ethisch falsch sehen könnten, jedoch für den Zusammenhalt der Marines, die stets damit rechnen in äußerst lebensbedrohliche Situationen geraten zu können, in welchen sie sich aufeinander verlassen müssen, unentbehrlich zu sein scheint. Dieses "zweite Gesicht" des Militärs ist jedoch nicht wegzudenken. Durch die Beschuldigung Jessups schießt der Film jedoch am Ziel vorbei – er dient bloß als Vaterfigur, die notwendig ist, damit Kaffee seine eigene Autorität in sich findet/entdeckt. So wird die Ehre der Marines aufrecht erhalten und diese an sich als gerechtfertigt dargestellt, da es doch stets die extremen Individuen sind, die für Exzesse Verantwortung tragen müssen. Der Exzess gehört jedoch zum Leben der Marines dazu.

Wie auch in *Zero Dark Thirty* und anderen ähnlichen Filmen, welche den Krieg oder das Militär thematisieren, geht es hier nicht um den Kontext und um generell problematische Militäreinsätze der USA, auch wenn der Gedanke an diese in der Luft liegt. Die Konzentration auf die Auseinandersetzung mit einem bestimmten Problem innerhalb des Militärs könnte zwar auf den ersten Blick als "pazifistische" Kritik verstanden werden, doch in Wahrheit dient dieses Problem dazu, effektiv von den Kriegseinsetzen abzulenken. Diese oberflächliche Kritik dient gerade in Krisenzeiten (die praktisch seit dem Zweiten Weltkrieg andauern) dazu, den Glauben an das Militär zu festigen, mithilfe des angeblich ideologiefreien Soldaten, der unentbehrlich für das Funktionieren der (ideologischen) Kriegsmaschinerie ist und nicht wirklich "unideologisch" sein kann.

So wie der "Code Red" die "obscene underside" des Militärs darstellt, so ist das Antiautoritäre im Kriegsfilm etwas, das eigentlich dem jungen, sowohl männlichen als auch weiblichen Publikum mit pro-militärischer Haltung zusagen soll, genauso wie der einfache Soldat mit dem sie sich identifizieren können. Der Hass auf und die Auflehnung gegen die

⁴⁶⁷ Žižek, *Violence: Six Sideway Reflexions*, S. 168.

⁴⁶⁸ Žižek, *Violence: Six Sideway Reflexions*, S. 174.

Autoritätsfigur ist dem Militär eigentlich immanent und diese Distanz ermöglicht ebenfalls das Zusammenhalten der Gruppe. So kann praktisch jeder Film mit Soldaten im Mittelpunkt als Rekrutierungsfilm dienen, da der einfache Soldat letztendlich unantastbar bleibt und als solcher die Tradition des Militarismus am Leben erhält. Der Militär-Gerichtsfilm bleibt dieser Tradition treu und obwohl gerade das Gericht die Chance dazu bietet das System (zumindest verbal) auseinander zu nehmen, zerstört die Fixation auf das Individuum und auf den im Grunde guten Soldaten jede Möglichkeit dazu.

3.5.4. Die Themen: Zusammenfassung

Allen in Kapitel 3 vorgestellten Filmen ist die Art und Weise wie die Verneinung angewendet wird gemeinsam: ein problematisches Thema, sei es Kommunismus, Rassismus, Militarismus oder Religion, wird im Film verarbeitet, somit in den Mainstream aufgenommen, und gleichzeitig verneint, wie vielleicht am deutlichsten am Beispiel des Rassismus zu sehen war, denn Filme, die Rassismus als Thema aufgreifen, sagen im Endeffekt, dass es in der Gesellschaft gar keinen Rassismus gibt. Obwohl (postmoderne) Filme natürlich besonders schwer auf einen Nenner zu bringen sind, ist gleichzeitig ihre angebliche Vielfalt an Positionen doch auf eine grundlegende Gemeinsamkeit zurückzuführen – ihre Ideologie.

Wie Žižek über die *Star Wars*-Filme treffend bemerkt hat,⁴⁶⁹ ist es sinnlos nur eine bestimmte "Aussage" oder eine bestimmte politische Position in so einem Film zu suchen. Diese Vielfalt an Weltanschauungen in einem für das Massenpublikum produzierten Film, ist ein Mittel um Möglichkeiten für mehrere Lesarten zu öffnen und so schließlich das größtmögliche Publikum zu erreichen. Dennoch ist auch in diesem Film eine bestimmte Linie sichtbar, welche die Ideologie des Films trägt, etwa "the Force", woraus folgt, dass ein Glaube an "Etwas" nicht nur vorhanden ist sondern auch vorhanden sein *muss* um die Basis für den Erfolg und die kommerzielle Langlebigkeit des Films zu sichern.

So zeigt auch *Ghost of Mississippi* mehrere Perspektiven. Wir sehen nicht nur die Perspektive des weißen Anwalts, sondern *auch* die schwarze Familie des ermordeten Bürgerrechtlers Evers. Der weiße Blick ist jedoch trotzdem dominierend. Alles andere befindet sich eher im Hintergrund. In *JFK* sehen wir zahlreiche Möglichkeiten und Versionen des Attentats und die Frage nach der Verschwörung, wobei der Film gleichzeitig behauptet, dass es auf jeden Fall eine Verschwörung gab, die Frage ist nur welche Personen darin verwickelt waren.

Dass bestimmte Filme ihre Vielfalt an Positionen im Grunde vortäuschen steht daher außer Zweifel und kann als ein Teil des ideologischen Spiels betrachtet werden: so wie Ideologie

⁴⁶⁹ Žižek, Slavoj, "The Revenge of the Global Finance", *In These Times*, 21.5. 2005, <http://inthesetimes.com/article/2122>, Zugriff: 30.06.2016.

nicht offen sagt dass sie Ideologie ist, wie Althusser behauptet, so sagt auch ein Film nicht direkt und offen, dass er etwa rassistisch sei. Es ist das Gegenteil der Fall: der Film als Subjekt spricht zu uns, und behauptet: "Es gibt keinen Rassismus". Und wir können dem als kritische Zuseher_innen nur entgegenhalten, dass das nicht stimmt.

Diese Gegensätze sind also ein Teil des Systems, sogar Voraussetzung dafür, dass es funktioniert, sei es das kapitalistische System selbst oder die Kulturindustrie, welche die Ideologie des Systems in dem sie sich befindet widerspiegelt und reproduziert.

3.6. Thema: Gerechtigkeit

Im Folgenden möchte ich mich kurz dem Thema Gerechtigkeit zuwenden, da sie, wie bereits in Kapitel 1 einführend erklärt, in dieser Arbeit zwar nicht die Hauptrolle spielt, jedoch einen wichtigen Teil davon ausmacht. Deswegen wird hier vor allem die Frage der Gerechtigkeit, wie sie in den untersuchten Filmen dargestellt und definiert wird, erörtert.

3.6.1. Einführung

Gerechtigkeit tritt vor allem in Krisenzeiten als aktuelles Thema auf, wie es etwa nach der großen Wirtschaftskrise von 2007 der Fall war, oder wenn es zu skandalträchtigen Gerichtsprozessen kommt, welche die Grundfesten einer Gesellschaft und den Glauben an Gerechtigkeit oder an das jeweilige Justizsystem erschüttern. Der Wiener Standard widmete etwa 2012 diesem Thema eine Sonderbeilage⁴⁷⁰ mit Interviews, Kommentaren, sowie einem Rückblick auf eine der allgemein bekanntesten Theorien der Gerechtigkeit im 20. Jahrhundert, der *Theory of Justice* von John Rawls.⁴⁷¹

Rawls schlägt das Prinzip der Fairness und Gleichheit in der Gesellschaft und ihren sozialen Institutionen vor und behauptet dass jede/r, der/die sich hinter dem "Schleier des Nichtwissens" ("veil of ignorance") befände, ohne das Wissen um seine gesellschaftliche Position und mögliche positive oder negative Auswirkungen seiner Entscheidungen auf ihn selbst, gleiche Gerechtigkeitsprinzipien wählen würde. Diejenigen hinter diesem Schleier befinden sich in einem "Urzustand" ("original position")⁴⁷² und können nicht wissen, welche Entscheidungen für sie selbst von Vorteil wären. Dieses Prinzip des Egalitarismus steht im krassen Gegensatz zum Utilitarismus, in welchem das Wohl des einzelnen für das Wohl der Gemeinschaft geopfert werden kann. Es soll darüber hinaus einen Konsens in der Gesellschaft geben, der gerechte Verteilung von Gütern und Vertretung von Interessen ermöglicht. Daraus

⁴⁷⁰ Vgl. Schwerpunktausgabe "Gerechtigkeit", *Der Standard*, 25./26. Februar 2012.

⁴⁷¹ Rawls, John: *A Theory of Justice: Revised Edition*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.

⁴⁷² Rawls, John, *Theory of Justice*, S. 102.

sollte sich auch der Gerechtigkeitssinn entwickeln. Žižek etwa steht dem Konzept des Egalitarismus skeptisch gegenüber: "Here is why egalitarianism itself should never be accepted at its face value: the notion (and practice) of egalitarian justice, insofar as it is sustained by envy, relies on the inversion of the standard renunciation accomplished to benefit others: 'I am ready to renounce it, *so that others will (also) NOT (be able) to have it!*' (kursiv im Original)"⁴⁷³

Die diversen Texte zum Thema machen deutlich, dass es nicht einfach ist, zu definieren, von welcher Art Gerechtigkeit eigentlich gesprochen wird, sodass sie als Überbegriff verstanden werden muss, der stets eine nähere Erläuterung braucht. So ist in Zeiten der globalen Finanzkrise von Fairness, gerechter Verteilung von Reichtum oder sozialer Gerechtigkeit im Allgemeinen die Rede, sodass Rawls Ideen wieder aktuell wirken. Gleichzeitig jedoch, kommen auch Kritik am Kapitalismus und die Theorien von Karl Marx wieder in den Mainstream zurück.⁴⁷⁴ Das Funktionieren des globalen Kapitalismus wurde von vielen als Hauptproblem identifiziert, wobei konkrete Lösungsvorschläge, die nicht systemkonform sind, fehlen. Fest steht jedoch, dass es den Konsens gibt, dass keine Alternative zum Kapitalismus existiere, wie Mark Fisher schreibt: "Was ich unter 'kapitalistischem Realismus' verstehe: das weitverbreitete Gefühl, dass der Kapitalismus nicht nur das einzig gültige politische und ökonomische System darstellt, sondern, dass es mittlerweile fast unmöglich geworden ist, sich eine kohärente Alternative dazu überhaupt *vorzustellen* (kursiv im Original)."⁴⁷⁵ Genauso steht man auch den Ungerechtigkeiten, die in diesem System existieren, ohnmächtig gegenüber. Es herrscht jedoch Konsens darüber, dass die Rettung der Banken, so wie der enorme Reichtum einer Minderheit, der berühmten "1%", als ungerecht und zentral für die Probleme ist, welche der globale Kapitalismus verursacht.

Mit der Nachfrage nach dem Thema Gerechtigkeit, verdichtete sich auch der intellektuelle Diskurs dazu. Dies kann etwa an der erfolgreichen Vorlesungsreihe des politischen Philosophen Michael J. Sandel auf der Harvard Universität, mit dem Titel "Justice: What's the Right Thing To Do?",⁴⁷⁶ die verschiedene Theorien wie die von Rawls, Jeremy Bentham, John Stuart Mill oder Aristoteles aufgreift, sie mit praktischen Beispielen illustriert und sein Publikum, die Harvard Student_innen, zum Mitdiskutieren anregt, gesehen werden. Gleichzeitig ist zum Thema Gerechtigkeit in den letzten Jahren auch zahlreiche Literatur

⁴⁷³ Žižek, *Violence: Six Sideways Reflexions*, S. 92.

⁴⁷⁴ Vgl. etwa: *Marx Reloaded*, Regie: Jason Barker, Alexandra Wetz, DE 2011.

⁴⁷⁵ Fisher, *Kapitalistischer Realismus: eine Flugschrift*, S. 8.

⁴⁷⁶ Siehe: www.justiceharvard.org, Zugriff: 24.04.2015.

erschienen, u.a. von Amartya Sen, Rudolf Taschner und Martha Nußbaum.⁴⁷⁷ Auch Die Frage der Reichensteuer wurde wieder aufgerollt, und als mögliche Lösung angeboten, wie es etwa Thomas Piketty in seinem Buch *Kapital im 21. Jahrhundert* vorschlägt.⁴⁷⁸

Die verschiedenen Versuche Gerechtigkeit zu definieren oder ihr Funktionieren in der Gesellschaft zu ermöglichen, bewegen sich jedoch stets im Rahmen des vorgegebenen, kapitalistischen, Systems, so auch im Hollywood Mainstream-Kino, wo es um individuelle Gerechtigkeit, um Gleichheit vor dem Gesetz oder das Nicht-Funktionieren des Justizsystems geht, das stets wiederum auf das Individuum zurückgeführt wird.

3.6.2. Die ehrliche Arbeit

Die allgemein bekannten Argumente seitens der globalen Wirtschaft sind stets die, dass besonders die (Super-)Reichen einen bedeutenden Beitrag für das Wohl in der Gesellschaft im Allgemeinen leisten, indem sie nützliche und begehrte Produkte herstellen oder Arbeitsplätze schaffen. So dominiert die verzerrte Vorstellung vom "guten Kapitalisten", à la Bruce Wayne, der, um als Batman die Welt retten zu können, zuerst mit Wayne Enterprises, die u.a. auch mit Waffen Geschäfte macht, viel Geld verdienen muss.

Was in dieser Vorstellung mitschwingt ist der Mythos von ehrlicher Arbeit und totaler Hingabe dem zu erreichenden Ziel, denn die guten Reichen seien außerdem nicht so leicht reich geworden, sondern hätten dies durch harte und vermeintlich ehrliche Arbeit erreicht (wenn nicht Bruce Wayne selbst, so zumindest sein Vater). Erfolg kann man auch mit einer einfachen Idee und einem ungebrochenen Willen diesen zu erlangen, wie in den Fällen von Bill Gates, Steve Jobs oder Mark Zuckerberg. Fisher nennt sie, in einer Anlehnung an Žižek,⁴⁷⁹ "liberale Kommunisten (...) die die räuberische Orientierung am Profit mit einer Rhetorik des ökologischen Bewusstseins und sozialer Verantwortung verbinden."⁴⁸⁰

Hier spielt die Vorstellung von "ehrlicher" und harter Arbeit, die gleichzeitig mit "Lässigkeit" vermischt wird, eine wichtige Rolle, genauso wie die Vorbildfunktionen, die sie als erfolgreiche Menschen erfüllen. Dieser Logik folgend ist es nur gerecht, dass die, die dafür (zumindest ihrer Ansicht nach) hart arbeiten, auch reichlich belohnt werden und wenn ihr Reichtum überdimensionale Proportionen erreicht, können sie den Armen oder der Gesellschaft im allgemeinen durch Spenden oder Investitionen etwas davon zurückgeben.

⁴⁷⁷ Vgl. etwa Sen, Amartya, *The Idea of Justice*, Cambridge: Harvard University Press, 2009, oder Nussbaum, Martha, *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Species Membership*, Cambridge: Harvard University Press, 2007.

⁴⁷⁸ Piketty, Thomas, *Das Kapital im 21. Jahrhundert*, München: Beck, 2014.

⁴⁷⁹ Vgl. Fußnote 76, S. 28.

⁴⁸⁰ Fisher, *Kapitalistischer Realismus: eine Flugschrift*, S. 37.

Es ist also nicht nur von Bedeutung, dass Menschen wie Bill Gates reich sind, sondern vielmehr, wie sie zu diesem Reichtum kamen. Und vor allem wird dieser Aspekt von den Mainstream-Medien und vom Mainstream-Kino unterstützt, sodass eine Art Verständnis bei den 99% entstehen soll. Entsprechend dazu, spiegelt sich das u.a. auch in vielen täglichen Reality Shows wider, welche den Erfolg der Einzelnen (etwa in "American Idol" und ähnlichen Shows) oder von kleinen Unternehmen zum Thema haben.⁴⁸¹ Diese Formate bedienen sich der archetypischen Geschichte des "underdogs", der allen Hindernissen zum Trotz in der Gesellschaft aufsteigen und seine Träume erfüllen kann. Dies gehört ebenfalls zum Gerechtigkeits-Diskurs, in welchem dieser persönliche Erfolg in gewisser Weise als ausgleichende Gerechtigkeit empfunden wird und gleichzeitig für diejenigen, die es "nicht geschafft" haben, als Projektionsfläche dienen kann.

Die Medien arbeiten mit der Verbindung von einem Gerechtigkeitsgefühl (Emotionen), Ehrgeiz und sportlichem Wettkampf. Die verschiedenen Perspektiven werden kombiniert: die hart arbeitenden Anwälte_innen, die es durch ihren Ehrgeiz und trotz schwieriger Umstände schaffen wollen (in *ATK*, *The Rainmaker*, *The Firm*), und sich sozusagen ihre eigene Gerechtigkeit erarbeiten, bestätigen somit den Status Quo in der Gesellschaft. Denn es wird das Bild vermittelt, dass ungeachtet dessen, wie viel Ungerechtigkeit (Korruption, Kriminalität usw.) existiert, die amerikanische (oder die gesamte westliche) Gesellschaft letztendlich gerecht ist, denn es besteht zumindest für jede/n Chance, die man allerdings selbst erkennen und nutzen muss. Der junge und mittellose Anwalt Rudy Baylor aus *The Rainmaker* hat die Chance in der "großen Liga" der Anwälte_innen mitzuspielen. Er selbst ist jedoch derjenige, der gerecht handeln und Gerechtigkeit walten lassen kann, auch wenn er herausfinden muss, dass die Praxis sich doch stark von seiner Vorstellung unterscheidet. Andererseits können (mit seiner Hilfe) Familien und Individuen aus der Mittelschicht hoffen, dass die Ungerechtigkeit, die sie im Prozess gegen die große Versicherungsfirma erleiden müssen, ausgeglichen wird.

Diese Probleme sind naturgemäß stets "weiß". Die Filme bleiben in dieser Perspektive gefangen, ungeachtet dessen wie kontrovers sie erscheinen – es gibt bisher (meines Wissens) keinen Mainstream-Film über einen jungen, aufstrebenden, schwarzen Anwalt im klassischen Gerichtsfilm, der nicht nur gegen Armut, sondern gleichzeitig gegen Rassismus, der gegen ihn selbst gerichtet ist, kämpfen muss. So befindet sich die Ethik der Arbeit am häufigsten auf der Seite der Weißen.

⁴⁸¹ In Deutschland etwa in *Die Kochprofis* auf RTL II, wo Profiköche den in der Gastronomie tätigen Restaurantbesitzer_innen dabei helfen, ihr Geschäft (und ihr Essen) zu verbessern und sie meistens auch vor einer finanziellen Katastrophe "retten", *Die Kochprofis-Einsatz am Herd*, Ismaning: Janus Film und Fernsehen, 2005.

Die Botschaft ist daher eindeutig: um Gerechtigkeit zu erreichen, wie auch vieles andere in der amerikanischen (weißen/westlichen) Gesellschaft, muss man *nur* hart genug dafür Arbeiten. Das System spielt in dieser Gleichung keine Rolle, da es eine Selbstverständlichkeit ist. Das Individuum ist einzig und allein für sich selbst und seinen/ihren Erfolg verantwortlich, denn auch für die hart arbeitenden Anwält_innen gilt: "Leben und Arbeit werden untrennbar. Das Kapital verfolgt dich in deinen Träumen."⁴⁸²

Diese Arbeit muss jedoch in einem Rahmen stattfinden der vorgegeben ist und der per se andere ausschließt und somit gleichzeitig weitere Ungerechtigkeiten schafft. So durchzieht sich das Thema Arbeit quer durch das FGG-Schema, das letztendlich mit Emotionalisierung gebunden wird. Emotionen sind wiederum ohne diese Grundlage nicht möglich, da für Empathie ebendiese gemeinsamen Nenner notwendig sind. Die Arbeit ist ohne Nutzen wenn sie nicht im Dienste des FGG steht – im Gerichtsfilm ist es vor allem der weiße Mann, der für seine Familie, die an Gott glaubt, arbeitet, wobei die Arbeit stets in einen überproportionalen, "David gegen Goliath"-Kampf ausarten muss. Anders ausgedrückt: einzig und allein durch den Kampf für FGG kann Gerechtigkeit entstehen.

Die Gerechtigkeit im Film ist stets an die Emotionalisierung des Publikums gebunden und an einen intuitiven, nicht unbedingt intellektuellen Zugang zu dem Thema. Ungerechtigkeit als statistische Tatsache und als dramaturgische Motivation ist im Mainstream-Kino nicht möglich. Die Realität, die dem Gerichtsfilm an sich sonst als eine wichtige Referenz dient, und oft sogar eine zentrale Rolle spielt, wird also nach Bedarf ausgeklammert.

Darüber hinaus ist Gerechtigkeit auch nicht unbedingt das eigentliche Thema der Gerichtsfilme: die Filme beschäftigen sich nicht bloß damit festzustellen, was in der Gesellschaft gerecht ist und was nicht, sondern vor allem damit, den Rahmen in welchem diese Gerechtigkeit möglich ist, zu definieren, genauso wie die Faktoren, die ihr Zustandekommen ermöglichen.

3.6.3. Rasse v. Klasse

Wie Gerechtigkeit definiert, bzw. in Film und Medien konstruiert wird, kann erneut, anschaulich anhand des Falles O.J. Simpson (vgl. 3.3.1.3.) anschaulich dargestellt werden .

Erstens geht es hier um einen Mord, welcher an sich, ohne Zweifel moralisch verwerflich und nur unter bestimmten Umständen gerechtfertigt ist, wie etwa im Falle einer Selbstverteidigung. Zweitens geht es um die Rassenfrage: Simpson ist schwarz, seine Ex-Frau

⁴⁸² Fisher, *Kapitalistischer Realismus: Eine Flugschrift*, S. 44.

Nicole Brown und ihr Freund Ronald Goldman sind weiß. Betrachtet man nur diese zwei Aspekte, die Rasse und die Tat an sich, könnte man zu dem Schluss kommen, dass es sich entweder um einen rassistisch motivierten Mord handelt, oder um einen Ehestreit und die Rache des immer noch eifersüchtigen Exmanns an seiner Exfrau. Zusätzlich gehören zwei Akteur_innen der High Society an – Nicole, die attraktive Society-Frau, die gern Party macht und der reiche, erfolgreiche Fußballer O.J., genannt "Juice", Amerikas Liebling.⁴⁸³ Alle diese Aspekte könnten sogar dazu beitragen, dass die Rassenproblematik annulliert wird. Außer der "whodunit"-Frage, muss es also Elemente geben, die den Fall nicht bloß zu einem Gerichtsprozess mit spannendem Ausgang in Bezug darauf, wer die Täter_in war, machen. Der Prozess selbst müsste in Bezug auf Gerechtigkeit sozusagen einen Mehrwert haben, etwas worin die Zuschauer_innen investieren können, damit der Fall tatsächlich zum "Prozess des Jahrhunderts" werden kann.

Da Simpson und Nicole ein Teil der High Society waren, könnte es so aussehen, als ob gerade dieses Traumpaar ein Beweis dafür sei, dass Rassismus in den USA der Vergangenheit angehöre. Angenommen, Simpson hätte sich gestellt und den Mord zugegeben, wäre der Fall zu einer klassisch "weißen", tragischen Ehegeschichte der "Reichen und Schönen" geworden. Seine Hautfarbe hätte womöglich keine Rolle gespielt. Jedoch fand die Rassismus-Thematik ihren Weg in den Prozess durch die Hintertür und zwar nicht über die Beziehung des Ex-Ehepaares, sondern über den Vorwurf gegen das Justizsystem selbst, in diesem Fall gegen die Exekutive. Die Polizisten des LAPD wurden beschuldigt, dass sie Beweise manipuliert hätten und, dass zumindest einer von ihnen ein bekennender Rassist sei. Nach einem Jahr und zahlreichen Beweisen gegen Simpson, wurde er (so glauben viele) hauptsächlich aus diesen Gründen, und mit Hilfe bestens bezahlter Anwälte, schließlich freigesprochen.⁴⁸⁴

An diesem Beispiel ist sichtbar, wie Gerechtigkeit mit einem ideologischen Zusatz inszeniert wird. Was hier implizit im Spiel zu sein schien, war die berühmte "poetische" Gerechtigkeit: die bereits kompromittierte und als rassistisch bekannte LAPD wurde erneut enttarnt und der schwarze Mann wurde freigesprochen; ein Beispiel für ausgleichende Gerechtigkeit, die sich im Rahmen des Justizsystems abspielt und das noch auf völlig legitime Art und Weise: mit einer (gemischten) Jury und in einem fairen Kampf zwischen zwei Seiten, der Verteidigung und der Staatsanwaltschaft. Während die Staatsanwaltschaft trotz vieler fester Beweise den Fall verloren hat, kann der Ausgang des Prozesses als ein Sieg für die Afroamerikaner_innen

⁴⁸³ Vgl. <https://www.britannica.com/biography/O-J-Simpson#ref966588>, Zugriff: 01.02.2017.

⁴⁸⁴ Vgl. Clark, Marcia, *Without A Doubt*.

gesehen werden, die drei Jahre zuvor zusehen mussten, wie LAPD-Polizisten Rodney King verprügelten und frei kamen.

3.6.4. Gerechtigkeit und Neid

Von einer (pervertierten) Art ausgleichender Gerechtigkeit kann man auch in sonstigen Mordfällen der sogenannten High Society sprechen. Was diese Fälle außer Familienproblemen oder Sex-Skandalen mitbringen, ist auch der Aspekt, dass die "Reichen und Schönen" für ihren exzessiven Lebensstil bezahlen müssen. Das Verbrechen ermöglicht dem Publikum, das größtenteils zu den mittleren bis ärmeren Schichten der Gesellschaft gehört, sich in gewisser Weise auf einer Stufe mit den Reichen zu stellen. So wird eine Art "virtuelle" Gerechtigkeit inszeniert, die bestimmte Bedürfnisse des Massenpublikums befriedigen kann, die letztendlich auf Neid basieren – einerseits werden die Mitglieder der High-Society bewundert, andererseits kann der Großteil der Zuschauer_innen diesen Reichtum nicht genießen, sodass (ab und zu) eine Art "Ausgleich" stattfinden muss – die Reichen müssen den Preis für ihren Reichtum bezahlen, wobei allerdings keine Änderungen oder Störungen im System hervorgerufen werden. Etwas Ähnliches bemerkt auch Adorno:

"Wenn im erfolgreichsten Spitzenfilm eines Jahres der heroische Fliegerkapitän zurückkehrt, um als drugstore jerk von Kleinbürgerkarikaturen sich schikanieren zu lassen, so befriedigt er nicht nur die unbewusste Schadenfreude der Zuschauer, sondern bestärkt sie überdies im Bewusstsein, alle Menschen seien wirklich Brüder. Äußerste Ungerechtigkeit wird zum Trugbild der Gerechtigkeit, die Entqualifizierung der Menschen zu dem ihrer Gleichheit."⁴⁸⁵

Hier scheint Neid am Werk zu sein, der, wie Žižek bemerkt, eine zentrale Rolle in der Definition von Gerechtigkeit als Gleichheit spielt: "What Nietzsche and Freud share is the idea that justice as equality is founded on envy – on the envy of the Other who has what we don't have, and who enjoys it. The demand for justice is ultimately the demand that the excessive enjoyment of the Other should be curtailed so that everyone's access to *jouissance* is equal."⁴⁸⁶ Dieser Zugang zum exzessiven Genießen (*jouissance*), das bei Lacan die Befriedigung biologischer Bedürfnisse oder das Genießen eines sexuellen Objekts bedeuten kann,⁴⁸⁷ etwa im Falle der Hollywood-High Society welcher O.J. Simpson angehörte, wird jedoch vor allem virtuell abgeschnitten, bzw. bestraft: "Das Verbot selbst schafft den Wunsch der Überschreitung; das Genießen ist also grundsätzlich transgressiv."⁴⁸⁸ Diese Transgression,

⁴⁸⁵ Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, S. 258.

⁴⁸⁶ Žižek, *Violence: Six Sideway Reflections*, S. 89.

⁴⁸⁷ Evans, *Das Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 113.

⁴⁸⁸ Evans, *Das Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 114.

das übertriebene Genießen der Reichen, führt in gewisser Weise zum Tod.⁴⁸⁹ Das Schicksal des Einzelnen, etwa der "leichtlebigen" Nicole Brown, dient als Mahnung, doch das System, das diese Exzesse ermöglicht, fördert und gleichzeitig verneint, bleibt eigentlich wie immer unangetastet.

Mit der Verbindung von Verbrechen und Reichtum entsteht implizit die Verbindung zwischen Gerechtigkeit und Tugend, das Prinzip, das auch im Gerichtsfilm zu finden ist. Die "untugendhaften Reichen" bekommen ihre Strafe, nicht nur wegen ihrer *jouissance*, sondern auch wegen der ungerechten Verteilung von Reichtum. Doch die Strafe trifft wie bereits erwähnt nicht das ganze System, das dies erlaubt. Somit ist diese "Gerechtigkeit" ein Simulakrum, dass die Unterschiede in der Gesellschaft fördert und die Kluft zwischen Arm und Reich vertieft.

Dies steht, bezogen auf die Hauptfigur im Gerichtsfilm, im krassen Gegensatz zu dem Gerechtigkeitsprinzip. Hier wird Gerechtigkeit als Tugend definiert, da der Anwalt das Richtige tun und eine moralische Entscheidung treffen soll. Da auf Emotionen Wert gelegt wird, wird die rationale Seite der Auseinandersetzung mit Gerechtigkeit ausgeblendet und somit neigt Hollywood, so wie in seiner Dramaturgie, auch in Bezug auf Gerechtigkeit zu Vorstellungen der griechischen Antike und scheint sich dabei ebenfalls an Aristoteles anzulehnen, der Gerechtigkeit als wichtigste der Tugenden sieht: "(...)und weder der Abendstern noch der Morgenstern ist so wunderbar. Auch im Sprichwort heißt es 'In der Gerechtigkeit ist jede Tugend enthalten'. Und sie gilt am meisten als vollkommene charakterliche Gutheit, weil sie die Ausübung der vollkommenen Gutheit ist."⁴⁹⁰

3.6.5. Gerechtigkeit und Gewalt

Der emotional-subjektive Aspekt der Gerechtigkeit scheint das zu sein, was eine absolute Gerechtigkeit unmöglich macht. Objektiv zu sein, "blind" wie die Justitia, ist für den Filmzuschauer unmöglich, da wir stets, wie im Kriminalfilm üblich, gezwungen sind Zeug_innen zu sein – wir sehen (entweder am Anfang oder am Ende) die Tat und es besteht kein Zweifel ob die Verdächtigen, etwa die zwei Vergewaltiger in *A Time to Kill* (ATK), schuldig sind oder nicht – wir haben *gesehen* was sie gemacht haben. Im Gerichtsprozess jedoch sind sie bekanntlich "innocent until proven guilty". Aus dieser Sicht darf die Familie der vermeintlichen Vergewaltiger ebenfalls auf ihre Gerechtigkeit hoffen.

⁴⁸⁹ "Der Todestrieb ist der Name für diesen steten Wunsch danach, das Lustprinzip hin zum Ding und zu einem gewissen Überfluss an Genießen zu durchbrechen", Evans, *Das Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 115.

⁴⁹⁰ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Reinbek: Rowohlt Verlag, 2008, S. 162.

Die von Carl Lee Hailey in *ATK* getöteten weißen Vergewaltiger hatten keine Chance sich vor Gericht zu verteidigen. Ihre Familie empfindet den Verlust ihrer Söhne sowie die Freilassung des Täters als ungerecht, diese Tatsache bleibt bestehen. Die Möglichkeit des Verständnisses wird jedoch auch dargestellt: der Polizist, der in der Schießerei schwer verwundet wurde und dabei sein rechtes Bein verlor, spricht sich im Zeugenstand für Hailey aus, ebenfalls aus dem emotionalen Standpunkt des Vaters, der seine Familie auf dieselbe Art und Weise beschützen würde: "I hold no ill will toward the man. He did what I would've done".⁴⁹¹ Gerechtigkeit ist also ohne Verlust/Ungerechtigkeit nicht möglich und sie kann nur durch einen gewalttätigen Akt erlangt werden, oder, wie im Beispiel von *ATK*, durch eine Kombination aus Justiz, Emotionalisierung und Gewalt.

Gewalt spielt auch in *The Rainmaker* eine Rolle, bei dem sich die Suche nach Gerechtigkeit in zwei Parallelgeschichten abspielt, die einander ergänzen. Einerseits kämpft Rudy Baylor im Gerichtssaal für seine Klientin, während er im privaten Leben seine zukünftige Freundin von ihrem gewalttätigen Ehemann zu retten versucht. Im Prozess lernt er juristisch zu kämpfen, während er im Privatleben zur Waffe greifen muss, da ihr psychotischer Ehemann mit legalen Mitteln nicht aufzuhalten ist. *ATK* und *The Rainmaker* untersuchen die Grenzen des Gesetzes und wenden Gewalt als dessen notwendige Ergänzung an. Rudy hilft seiner Freundin Kelly, verwickelt sich in eine gewalttätige Auseinandersetzung mit dem Ehemann und ist auch bereit auf ihn zu schießen. Es ist jedoch schließlich sie, die den Mord an ihrem Ehemann begeht – nach dem Kampf zwischen ihm und Rudy versetzt sie ihrem Ehemann den Todesschlag mit einem Baseballschläger.⁴⁹² Während der Sieg beim Prozess gegen die Versicherungsfirma nicht so eindeutig ist, wurde das private Drama völlig aufgelöst. Der störende Ehemann wurde entfernt und Rudy kann seine Beziehung mit Kelly offiziell aufnehmen, was zu der bereits erwähnten obligatorischen Paarbildung führt. Verbrechen und Gesetz gehen hier also Hand in Hand: "the opposition of crime and law is inherent to crime, law is a sub-species of crime – crime's self relating negation (...)".⁴⁹³

In *ATK* handelt der Anwalt zwar nach dem Gesetz, es ist jedoch sein Klient der durch seine Gewalttat Gerechtigkeit erst ermöglicht. Das kann als Echo des Problems der "affirmative action", der Förderung von Minderheiten beim Aufnahmeverfahren auf Universitäten etwa, gesehen werden, die auch Michael Sandel in seiner Harvard-Vorlesung analysiert.⁴⁹⁴ Einige seiner Student_innen sehen "affirmative action" an der eigenen Universität als Problem, da

⁴⁹¹ *A Time to Kill*, 01:42:24.

⁴⁹² *The Rainmaker*, 01:30:24.

⁴⁹³ Žižek, *Event*, S. 106.

⁴⁹⁴ Vgl. www.justiceharvard.org, Zugriff: 30.06.2016.

diese ihrer Meinung nach zwar einerseits Minderheiten mehr Chancen gäbe aufgenommen zu werden, gleichzeitig aber die weiße Mehrheit diskriminiere. Die Situation neutral zu sehen scheint unmöglich – durch die jahrhundertelange Unterdrückung durch Sklaverei und Segregation, existiert ein Schandfleck, der nicht wegzudenken ist und so weit als möglich korrigiert werden muss. Doch das Korrektiv erweist sich, in den Augen der weißen Mehrheit, selbst als ungerecht; so z.B. wenn ein weißer Student mit besseren Noten für einen womöglich nicht so guten schwarzen Studenten Platz machen muss. In *ATK* findet sich eine ähnliche Situation: ein weißer Mann in Haileys Position wäre wahrscheinlich freigelassen worden und ein schwarzer nicht. Ein schwarzer Mann sollte daher als gewalttätige Version der "affirmative action" das gleiche Recht genießen zu töten und frei zu kommen. Gerechtigkeit kann in diesem Fall ohne Ungerechtigkeit/Gewalt nicht existieren und lässt sich zugleich nicht ahistorisch betrachten. Die selbstverständlich Ausgeschlossenen oder Benachteiligten (Sklaven und Frauen im antiken Griechenland etwa; diverse Minderheiten in der heutigen westlichen Gesellschaft), können nur durch eine Intervention innerhalb des vorhandenen, durch FGG unterstützten politischen Systems, ihre ausgleichende Gerechtigkeit erfahren. Was Gerechtigkeit angeht also, muss man klare Positionen einnehmen, in Konflikt treten und auch "Opfer" in Kauf nehmen (z.B. weiße Student_innen die keinen Platz bekommen), sonst ist eine Änderung in der Gesellschaft was Gleichberechtigung angeht nicht möglich.

Gewalt, so behauptet anscheinend eine große Anzahl von Hollywood-Filmen, ist sehr oft der einzige Weg, um gegen festgesetzte Regeln der Gesellschaft, die durch das Gesetz selbst schwierig zu überwinden sind, zu kämpfen. Diese Einstellung – Emanzipation durch Gewalt – wird besonders in Rachefilmen auf die Spitze getrieben. Der Rachefilm, in welchem häufig weiße Protagonist_innen auftreten und zu Opfern stilisiert werden, behandelt ebenfalls das Thema Gerechtigkeit, jedoch auf der strikt privaten Ebene. Als einer der berühmtesten Beispiele dafür kann der Rachefilm *Death Wish*⁴⁹⁵ dienen. Der Architekt Paul Kersey (Charles Bronson), will den Mord und die Vergewaltigung an seiner Frau und seiner Tochter rächen, in dem er als "vigilante" (jemand, der das Gesetz in die eigene Hände nimmt), versucht die Straßen von New York "sauber" zu machen. Ein Narrativ, dass auch etwa vielen Superhelden-Filmen zugrunde liegt. Rache basiert in diesem Fall auf der Tatsache, dass das Justizsystem die Familie der Hauptfigur in seinen Augen nicht schützen kann. Der bisher pazifistisch und liberal-demokratisch eingestellte Architekt fühlt sich gezwungen das Gesetz in seine eigenen

⁴⁹⁵ *Death Wish*, Regie: Michael Winner, US 1974.

Hände zu nehmen, wenn auch anfangs nur widerwillig, und wird somit zum "judge, jury and executioner" in einem.

Auch in anderen Filmen aus den 1970er Jahren wird die Lösung des Problems der hohen Kriminalitätsraten in Amerika mit alternativen Mitteln thematisiert, etwa in *The Godfather*. Gleich zu Beginn des Klassikers über die Mafiafamilie Corleone aus New York in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, wird die Frage nach Gerechtigkeit gestellt. Anstatt im Gerichtsaal, befinden wir uns hier quasi am anderen Ende des Gesetzes. Wir kriegen in den ersten Minuten des Films einen Monolog dargeboten, der sich wie eine Zusammenfassung eines gescheiterten Gerichtsfilms anhört: auch hier, ähnlich wie in *Death Wish*, wird eine Frau vergewaltigt und brutal zusammengeschlagen. Die Täter werden gefasst und der Richter verurteilt zwar die zwei Männer, doch sie kommen frei und bekommen eine "suspended sentence", das heißt, dass sie über einen bestimmten Zeitraum nicht straffällig werden dürfen, damit die Strafe nicht vollstreckt wird, was in den meisten Fällen auch geschieht. Der Vater des vergewaltigten Mädchens ist wütend und sucht bei der Mafia nach Gerechtigkeit, da das Justizsystem in seinen Augen versagt hat.⁴⁹⁶

Die Gangster- und Gerichtsfilme als Subgenres des Kriminalfilms, befinden sich auf zwei einander entgegengesetzten Seiten des Gesetzes, wie bereits in Kapitel 2 anhand der Crimeline dargestellt wurde (S. 41). Die Unterwelt vs. die Welt des "Law & Order" – beide suchen nach *der* Gerechtigkeit. Bei der Mafia herrschen jedoch mittelalterliche Verhältnisse, denn allein Don Corleone (Marlon Brando) entscheidet darüber, was gerecht und was ungerecht ist. Der Don verlangt von seinem "Klienten" vor allem Respekt als Gegenleistung – ein Wort, das auch im Gerichtssaal von großer Bedeutung ist. Die Mafia, so wie sie hier dargestellt wird, funktioniert wie eine Alternative zum Justizsystem, mit eigenen Vorstellungen davon was Gerechtigkeit bedeutet und wie die angemessene Strafe aussehen sollte. Die Anwendung von Gewalt ist hier etwas, dass zum Mafia-System selbstverständlich gehört. Gerechtigkeit liegt also im Auge des Betrachters und die richtige Perspektive zu finden, den Blick quasi in die richtige Richtung zu lenken, ist die größte Schwierigkeit und eine grundlegende Aufgabe in der Auseinandersetzung damit, was gerecht und was ungerecht ist. Es gibt nur eine Schwachstelle – die Tatsache, dass die Ungerechtigkeit der Gerechtigkeit bereits immanent ist. So ist eine Verbindung zwischen dem Gerichtsfilm und dem Rache/Vigilante-Film, bzw. dem Polizeifilm, wie etwa *Dirty Harry*, sichtbar: das Gesetz ist den Verbrechern gegenüber "zu gut" und oft ist es notwendig hart durchzugreifen. Inspektor

⁴⁹⁶ *The Godfather*, Regie: Francis F. Coppola, US 1972. DVD-Video, *Der Pate*, Paramount Home Entertainment, 2001, 00:00:15.

"Dirty" Harry Callahan greift noch innerhalb des Gesetzes hart durch, der Architekt Paul Kersey dagegen überschreitet die Grenze. Gewalt, als Teil der FGG-Triade, tritt also oft als Ergänzung zum Justizsystem, anscheinend als Kritik auf, ist jedoch eigentlich als integraler Teil des ohnehin bestimmenden ideologischen Konstrukts von Family/God/Guns. Das führt nicht dazu, das System wenn notwendig mit Gewalt zu bekämpfen, sondern zu ihrem Gegenteil: wenn die Justiz versagt, gibt es das Sicherheitsnetz des FGG, dass die Lösung für das Problem bietet um erneut das kapitalistische System und die ideologischen Staatsapparate nicht in Frage zu stellen. Gewalt hat hier also kein "revolutionäres" Potential, sondern ist stets individualistisch und im FGG gefangen.

3.6.6. Ungeschriebene Gesetze

In *ATK* basiert Jake Brigance die Verteidigung seines Klienten Carl Lee Hailey auf Unzurechnungsfähigkeit. Doch er scheitert letztendlich, u.a. an einem medizinischen Begutachter mit problematischer Vergangenheit. Hailey erkennt schließlich die Situation und beeinflusst den Verlauf des Prozesses, indem er Jake vor seinem Schlussplädoyer erklärt, warum er ihn eigentlich als Anwalt wollte: nämlich weil er "einer von ihnen ist", also ein Weißer (vgl. S.3.3.3.2., S. 124).

Hailey spricht das aus, was bereits alle wissen und damit das ungeschriebene Gesetz der Gemeinschaft, die von Rassismus geprägt ist. Er verlangt von Jake anzuerkennen, dass es hier nicht um Gerechtigkeit innerhalb des Justizsystems geht, sondern um die ungeschriebenen, alltäglichen Gesetze die gebrochen bzw. beeinflusst werden müssen. Jake verlässt sich bei seinem Schlussplädoyer daher auf Emotionen, auf das persönliche, subjektive Gefühl der Jury, indem er das Verbrechen an Haileys Tochter mit allen grausamen Details schildert und mit dem Satz "now imagine she's white" schließt. Roger Ebert sieht das ebenfalls als ein brutales Mittel die Jury zu beeinflussen: "He describes the sadistic acts against Hailey's daughter in almost pornographic detail, then asks the jury, 'Now imagine she's white.' That's an odd statement, implying that the white jury wouldn't be offended by the crimes if the victim was black."⁴⁹⁷ So wird das Gewaltverbrechen selbst außer Acht gelassen, und die Aufmerksamkeit auf das eigentliche Problem in der Gemeinde gelenkt, den Rassismus.

Was unangetastet bleibt, ist wieder das ungeschriebene Gesetz des Vigilantismus: es herrscht ein Konsens darüber, dass Haileys Tat, wenn auch nicht unbedingt richtig, doch durchaus verständlich war. Hier scheint der Film *Aristoteles'* Akzent auf "Ursprung der Handlung" bei der Ermittlung was gerecht und ungerecht ist zu folgen: "Jemand könnte ja mit einer

⁴⁹⁷ Ebert, Roger, *A Time to Kill*, <http://www.rogerebert.com/reviews/a-time-to-kill-1996>, Zugriff: 02.02.2015.

(verheirateten, Anm. S.M.) Frau schlafen im Wissen, wer sie ist, und doch so, dass der Ursprung (*archē*) der Handlung nicht ein Vorsatz (*prohairesis*) sondern ein Affekt (*pathos*) ist. Dann tut er also Unrecht, ist aber [deswegen] nicht ungerecht(...)."498 Der Affekt spielt also die entscheidende Rolle, deswegen kann die Gemeinde dafür Verständnis aufbringen. Daraus kann der Schluss gezogen werden, dass erst dann, wenn man die ungeschriebenen Gesetze ändert/angreift, durch die Geschworenen etwas in der Gesellschaft oder im Justizsystem verändert werden kann.

Doch was diese Gesetze überhaupt ermöglicht/unterstützt soll unangetastet bleiben, nämlich die FGG-Triade. Die weiße Jury kann daher Hailey nur durch den gemeinsamen Glauben an die Bedeutung der Familie verstehen. So ist der Zorn von Hailey aus der Sicht der Gemeinde gerechtfertigt und konform mit Aristoteles' Feststellung, dass "wenn Menschen auf diese Weise (im Affekt, Anm. S.M.) Schaden zufügen und versehentlich handeln, handeln sie zwar ungerecht und ihre Handlungen sind ungerechte. Sie selbst sind aber deswegen noch nicht ungerecht oder schlecht; denn die Schädigung kam nicht durch Schlechtigkeit zustande".499

Es sind dieselben ungeschriebenen Gesetze, die auch in *A Few Good Men* eine wichtige Rolle spielen, wie bereits in Kapitel 3.5.2.1. gezeigt wurde, in dem es um den "Code Red" geht (vgl. S. 156). Dieser Code "represents the spirit of community at its purest, exerting the strongest pressure on individuals to enact group identification. In contrast to the written and explicit law, such an obscene superego code is essentially spoken."500

Diese Filme offenbaren, dass Gerechtigkeit, auch aufgrund von ungeschriebenen Gesetzen die zwischen den Menschen in einer Gemeinschaft existieren, schwer zu erlangen und durchzusetzen ist. Man muss also diese Gesetze selbst angreifen, wobei die Gemeinschaft, die diese Gesetze produziert, auch darunter leiden muss. Dieser letzte Aspekt fehlt jedoch. Das System der Gemeinschaft bleibt erhalten, da ihre Werte nicht wirklich angetastet, sondern, um gemeinsame Nenner zu finden, unterstützt werden. Daher ist es im Mainstream nur auf der Basis von FGG möglich, die Jury/das Publikum emotional zu berühren und die Frage des Rassismus und der Gerechtigkeit zu behandeln.

⁴⁹⁸ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, S. 177.

⁴⁹⁹ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, S. 182.

⁵⁰⁰ Žižek, *Violence: Six Sideways Reflexions*, S. 174.

4. Filmanalyse: Ästhetik, Dramaturgie, Ideologie

4.1. Einführung

Während in Kapitel 3 die Politik/Ideologie der untersuchten Filme in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext und in Bezug auf ihre Themenkreise dargelegt wurde, geht es in diesem Kapitel darum, anhand des visuellen Stils (Kapitel 4.4) sowie der klassischen Hollywood-Dramaturgie (Kapitel 4.6) und anhand von ausgewählten Beispielen zu untersuchen, wie Gerichtsfilme diesen politischen/ideologischen Inhalt kommunizieren. Der Bezug zur Realität, vor allem was die Regeln des Gerichts und die Inszenierung der Zeugen_innenbefragung während des Gerichtsprozesses angeht, spielt dabei eine zentrale Rolle.

Als Ausgangspunkt für die visuelle filmanalytische Untersuchung verwende ich Slavoj Žižeks Analyse des Films *The Sound of Music*⁵⁰¹, die er in einem Videovortrag über "The Reality of the Virtual" darlegt. Im Film geht es laut Žižek im Grunde um: "small antifascist democratic Austrians, at the political level that is to say (...), fighting, resisting the Nazi occupation of Austria in 1938. But look at the movie really closely, look at its texture and you will discover a quite different reality, a kind of virtual reality of the officially depicted narrative reality."⁵⁰² Die Nazis werden im Film nicht überwiegend als Soldaten und Offiziere gezeigt, sondern als "managers, bureaucrats, exquisitely dressed, with short mustaches, smoking expensive cigarettes, and so on, in other words: almost a caricature of the cosmopolitan, decadent, corrupted, Jew."⁵⁰³ Österreicher_innen erscheinen dagegen als "smallist, beautiful, provincial fascists. Their idiocy is emphasized, their local folkloric dresses and so on. They are presented directly as anti intellectual, rooted in narrow life world."⁵⁰⁴ Auf der narrativen Ebene bekommen wir also eine Botschaft: den Widerstand der Österreicher_innen gegen die Nazis. Auf der virtuellen Ebene, Žižek nennt das "virtual texture", bekommen wir das genaue Gegenteil dieser Botschaft: ehrliche Nazis kämpfen gegen die "jüdische Weltverschwörung". Dies könnte auch mit der Grund sein, wie Žižek behauptet, dass dieser Film so populär war,

⁵⁰¹ *The Sound of Music*, Regie: Robert Wise, US 1965.

⁵⁰² Slavoj Žižek: *The Reality of the Virtual*, Regie: Ben Wright, UK 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=RnTQhIRcymo>. Zugriff: 10.10.2014, 00:15:56.

⁵⁰³ Slavoj Žižek: *The Reality of the Virtual*, 00:17:03. Vgl. *The Sound of Music*, Regie: Robert Wise, US 1965, DVD-Video, *The Sound of Music: Meine Lieder Meine Träume*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005, 01:25:14; 01:33:25; 02:14:17.

⁵⁰⁴ Slavoj Žižek: *The Reality of the Virtual*, 00:16:37.

weil er "while officially agreeing with our democratic ideology at the same time addresses our secret fascist dreams."⁵⁰⁵

Diese Art und Weise den Film auf zwei Ebenen zu betrachten, dient wie bereits erwähnt als Ausgangsbasis für die Analyse ausgewählter Gerichtsfilme, mit der Annahme, dass diese Filme nicht nur das zeigen, was sie angeblich zeigen wollen, d.h., dass sich die Ideologie auf der "virtual texture" des Films befindet und dass sie oft als ihr Gegenteil verkleidet auftritt. Das gilt auch für viele Mainstream-Hollywood Filme, die eine progressive Botschaft mit einer konservativen verbinden, wie in Kapitel 3 an mehreren Beispielen gezeigt wurde. In diesem Kapitel möchte ich dieses Phänomen aus der filmanalytischen Perspektive untersuchen und mich mit dem ideologischen Konstrukt des Films auf der visuellen und narrativen Ebene auseinandersetzen.

Meine dramaturgische Untersuchung in Kapitel 4.6, welche die Regeln des klassischen Hollywood Drehbuchs mit den Eigenheiten des Gerichtsfilms verbindet, hat nicht nur die Darstellung von Mechanismen dieser Filme zum Ziel, sondern nimmt vor allem Bezug auf Lacan und seine Definition von Träumen, wie bereits in der Einführung (Kapitel 1.1.2.) erklärt.

Nach einer Einführung in die Methoden der visuellen und der dramaturgischen Untersuchung und bevor es an die konkreten Beispiele geht, mache ich einen kurzen Exkurs über die Geschichte der visuellen Darstellung von Gerechtigkeit und der Justiz.

4.1.1. "Virtual Texture"

Wie in Kapitel 4.5.4 am Beispiel von *Philadelphia* näher untersucht wird, ein Film zeigt oft eine Version der Geschichte und gleichzeitig ihr Gegenteil: das, was innerhalb der klassischen Hollywood Filmsprache des Mainstreams als progressiv oder kritisch erscheint, ist eigentlich nur eine weitere Variante des Status quo. Durch die "virtual texture" unterstützt das vermeintlich progressive die bestehenden konservativen Werte.

Hier spiegelt sich das Phänomen, das in der Gesellschaft selbst präsent ist, wider: das vermeintlich subversive oder problematische innerhalb einer Gesellschaft unterstützt eigentlich das System dieser Gesellschaft, wie auch am Beispiel von Kriminalität oder Drogenkonsum anschaulich ist. Etwa die Frage der Legalisierung von Marihuana: wenn dadurch diese Droge entkriminalisiert wird bedeutet das gleichzeitig, überspitzt gesagt, "weniger Arbeit" für die Polizei. Das Spannungsverhältnis zwischen Recht und Ordnung und Kriminalität wäre deutlich verändert worden. Eine Legalisierung könnte sich, extrem zu Ende

⁵⁰⁵ Slavoj Žižek: *The Reality of the Virtual*, 00:18:04.

gedacht, in weiterer Folge auf die rassistischen Vorurteile auswirken und erneut ein Ungleichgewicht in der Gesellschaft schaffen, wo alles nicht mehr so leicht Schwarz-Weiß darstellbar ist.⁵⁰⁶ Žižek bringt das auf den Punkt, wie bereits in Kapitel 3 erwähnt: "The Law itself needs its obscene supplement; it is sustained by it, so it generates it."⁵⁰⁷ Dies könnte sich sogar auf die Gefängnisse auswirken, die in den USA mit schwarzer Bevölkerung überfüllt sind.⁵⁰⁸ Betrachtet man etwa einen Gerichtsfilm wie *Philadelphia*, kann man zu einem ähnlichen Schluss kommen: dient nicht auch hier die Darstellung von Homophobie als Unterstützung des Status Quo, auch wenn der Film dieses gesellschaftliche Problem anzugreifen scheint?

Da der kommerzielle Film als Ware verkauft werden und Gewinn bringen muss, befindet sich die Industrie in einem Zwiespalt: einerseits versuchen bestimmte Filmemacher_innen einen Riss im Mainstream aufzumachen und Themen einzuführen, die vorher nicht vorhanden waren. Andererseits, unterliegen Filme generell den Regeln des Marktes. Damit Projekte finanziert werden können, müssen die Filmemacher_innen daher von vornherein Kompromisse schließen, was sich wiederum auf ihren Versuch in den Mainstream Kontroverses oder Kritisches einzuführen auswirkt. Wenn man jedoch die Perspektive ändert und voraussetzt, dass diese Annahme gar nicht der Fall ist und es eigentlich *kein* Spannungsverhältnis zwischen dem Film als potentiell kritisches, aufklärerisches Medium und Film als Ware gibt, entsteht ein anderes Bild. Wie in Kapitel 3 bereits beschrieben, orientieren sich kommerzielle Filme an dem sogenannten Zeitgeist, d.h. die Themen befinden sich bereits in der Blutbahn des Mainstreams im allgemeinen (TV, Presse, Literatur) und sind daher leichter zu akzeptieren, auch wenn sie tatsächlich zum ersten Mal in einem Film vorkommen. Unter diesem Blickwinkel können postmoderne kommerzielle Filme, wie *Philadelphia* oder *Class Action*, die wichtigen, ernsthaften Themen aufgreifen, die ohnehin "in der Luft liegen", kaum als progressiv betrachtet werden. Vielmehr scheint es der Fall zu sein, dass die Kritik des Rassismus, des Gesundheitssystems oder der Automobilindustrie, so sehr in die Hülle des Family/God/Guns-Schema eingewickelt ist, dass letztendlich die konservative Aussage des Films (Einheit der Familie, Bedeutung von Religion, Paarbildung, etc.) überwiegen muss und damit zur eigentlichen, stets in neuen Varianten wiederholten Aussage jedes kommerziellen Films wird. Anstatt also, dass konservative Werte als Vorwand

⁵⁰⁶ Slavoj Žižek im Radio Interview mit Anna Maria Tremonti in "The Current", auf CBC Radio, Toronto, 00:15:25. www.cbc.ca/thecurrent/popupaudio.html?clipIds=2288544993, Zugriff: 26.20.2014.

⁵⁰⁷ Žižek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime*, Washington: University of Washington Press, 2000, S. 10.

⁵⁰⁸ "African Americans now constitute nearly 1 million of the total 2.3 million incarcerated population." <http://www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/>, Zugriff: 20.02.2017.

dienen, um neue Themen in den Mainstream zu "schmuggeln",⁵⁰⁹ passiert das Gegenteil: die "neuen Themen", die gerade aktuell sind, dienen selbst als Legitimation, um die traditionellen Werte im Mainstream-Kino am Leben zu erhalten.⁵¹⁰

Die oben angesprochene Gespaltenheit ist daher nur scheinbar und trägt in sich auch ihre endgültige ideologische Botschaft, die sich oft in der "virtual texture" des Films befindet und vermeintlich die Meinung der Mehrheit der Gesellschaft widerspiegelt. Letztendlich dienen diese Neuerungen und Unterschiede der "product diversification", wie sie Hassler-Forest in der Superman und Batman Film-Franchise sieht: "For rather than truly representing philosophies or ideologies that are in any way oppositional, they both exist in the material sense primarily as commodities in a marketplace where each brand must stand out clearly from the other in order to maintain its commodity value".⁵¹¹ Oder wie Horkheimer und Adorno in Bezug auf die Automobilindustrie festgestellt hatten: "Dass der Unterschied der Chrysler- von der General-Motors-Serie im Grunde illusionär ist, weiß schon jedes Kind, das sich für den Unterschied begeistert. Was die Kenner als Vorzüge und Nachteile besprechen, dient nur dazu, den Schein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit zu verewigen."⁵¹² Daraus lässt sich schließen, dass, auch wenn man analytisch auf zwei Ebenen des Films stößt, die eine konservative und die eine progressive, sollte man nicht ausschließen, dass die progressive Ebene eigentlich ein Täuschungsmanöver ist, der nicht von der konservativen Seite ablenkt, sondern das Konservative unterstützt.

4.1.2. Die "Zwei Gesichter" des Films

Auf dem Begriff "virtual texture" aufbauend, kann als ein weiteres Beispiel, wie auf der visuellen Ebene ein ideologischer Inhalt transportiert wird, der in sich bereits, wie oben bereits beschrieben, *augenscheinlich* gespalten ist, die Comic- und Filmfigur Two-Face⁵¹³ dienen, einer der bekanntesten Bösewichte aus dem Batman-Universum und einer der wenigen Anwälte in den Superhelden-Comics und Filmen.⁵¹⁴ Dem rechtschaffenen Staatsanwalt Harvey Dent wurde durch einen Säureanschlag seitens eines Mafiabosses im

⁵⁰⁹ Martin Scorsese spricht etwa über "director as a smuggler", Regisseure die im Mainstream-Kino subversiv wirken konnten. Siehe: *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*, Regie: Martin Scorsese, Michael Henry Wilson, US 1995.

⁵¹⁰ Die neuesten Entwicklungen des Mainstream und Independent Hollywoods scheint dies zu bestätigen: die Superhelden-Filme etwa beinhalten dasselbe FGG-Schema, mit einigen Abweichungen, und auch in den Indiefilmen findet man ähnliche Muster, nur anders verpackt, wie etwa in *Boyhood*, Regie: Richard Linklater, US 2014.

⁵¹¹ Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, S. 38.

⁵¹² Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006, S. 150.

⁵¹³ Gängige pejorative Bezeichnung für Anwält_innen. Mehr über die Figur Two-Face siehe: <http://batman.wikia.com/wiki/Two-Face>, Zugriff: 26.10.2014.

⁵¹⁴ Im Film: *Batman Forever*, Regie: Joel Schumacher, US 1995 und *The Dark Knight*, Regie: Christopher Nolan, US 2008.

Gerichtssaal eine Gesichtshälfte entstellt.⁵¹⁵ Nach diesem Vorfall wird er zum zynischen Superschurken und trifft Entscheidungen über Leben und Tod mit einem Münzwurf. Hier wird auf visueller Ebene die Gespaltenheit der Figur des Anwalts dargestellt, ein im Gerichtsfilm oft vorkommendes Motiv: ein Anwalt, der sich zwischen Gut und Böse entscheiden muss, wobei das Gute entweder für das geschriebene Gesetz des Justizsystems, das höhere, göttliche oder das ungeschriebene "Gesetz der Straße" (wie etwa in *Sleepers* dargestellt wurde, vgl. S. 148) steht. Seine Böse Seite jedoch steht nicht nur für die Alternative, eine andere Möglichkeit, oder die Gefahr auf die "andere Seite" zu wechseln, sondern oft auch für die "echte Natur" des Anwalts, sein wahres Gesicht, dass sich hinter der freundlichen Fassade versteckt und der Klienten bloß ausnutzen und Karriere machen will, auch wenn er sich der Schuld seines Klienten bewusst ist (wie etwa am Anfang von *The Devil's Advocate*).

Für Two-Face scheint also die Gerechtigkeit eine Frage des Zufalls/Glücks zu sein, ein Hinweis auf die Willkürlichkeit des Justizsystems, in welchem oft Unschuldige eingesperrt und Schuldige freigelassen werden. Man sagt auch "blind luck" – das Glück/der Zufall ist Gerecht in seiner Ungerechtigkeit, was gleichzeitig auch furchterregend ist. Außerdem wird niemand bevorzugt und der Münzwerfer ist aus seiner Sicht moralisch neutral. Das kann man in einer Actionsequenz in *Batman Forever*⁵¹⁶ beobachten, als sich Two-Face zuerst bei Seite hält und am Geschehen nicht teilnimmt. Er wirft die Münze solange, bis die von ihm gewünschte Seite fällt – diejenige, die ihm erlaubt einzugreifen und so zu sein, wie er wirklich sein will, nämlich ein Bösewicht.⁵¹⁷

Two-Face kann daher als ein Gegenentwurf zu Justitia, der Personifizierung der Gerechtigkeit, gesehen werden: er ist die Kritik der liberalen Justiz, die in den Augen konservativer Kritiker_innen, gegenüber Kriminellen zu nachsichtig ist – für diese Werte stand der "alte" Harvey Dent, ein angesehener Anwalt der vor dem Unfall auf Batmans Seite war. Die Figur Two-Face scheint daher aus konservativer Perspektive konzipiert zu sein, als Bestätigung, dass auch die liberale Gerechtigkeit nur ein Gesicht hat, das böse, welches sie nur aus Schwäche verneint, das jedoch ständig präsent ist. Das Progressive ist daher nur eine Täuschung – die gute (nicht verletzte) Seite von Harvey Dent existiert eigentlich nicht (mehr). Die entstellte Seite steht für die eigentliche Wahrheit. Bei Two-Face muss daher die Böse Seite überwiegen. Das liberale Mainstream-Kino, genauer betrachtet, ist also nicht nur gespalten wie Two-Face, sondern vielmehr ist in ihm das Progressive und Konservative

⁵¹⁵ Vgl. Loeb, Jeph/Sale, Tim, *Batman: Das lange Halloween*, Stuttgart: Ehapa, 1999.

⁵¹⁶ *Batman Forever*, Regie: Joel Schumacher, US 1995, DVD-Video, Warner Home Video Germany, 1999.

⁵¹⁷ *Batman Forever*, 01:33:00.

miteinander verwoben, wobei sich das Progressive ständig in einer Art "Geiselhaft" des Konservativen befindet und beide vom übergeordneten Gesetzen des FGG gesteuert werden.

4.1.3. Visual Style: Blick, Bewegung, Raum

In Bezug auf Filmästhetik möchte ich die Begriffe "visual style" oder "visual design" von Bordwell verwenden und mit den zwei ihrer wichtigsten Komponenten beschäftigen: dem Blick und der Bewegung im Gerichtssaal. Doch während Bordwell vorwiegend von der Blickführung des Zuschauers als einem konstitutiven Element der Inszenierung im Film spricht,⁵¹⁸ möchte ich mich gerade mit dem Blick der Figuren *im* Film auseinandersetzen. Die Blickführung und Bewegungsfreiheit der Anwälte_innen im Gerichtsfilm erfüllen nicht nur eine ästhetische Funktion oder übertragen handlungsrelevante Information, sondern tragen die Politik/Ideologie des jeweiligen Gerichtsfilms auf der visuellen Ebene mit. Daher möchte ich diese beiden Aspekte (wobei zur Bewegung auch der Raum dazukommt, siehe Kapitel 4.4.1), als Versuche der Unterminierung der Autorität des großen Anderen, sowohl der im Gerichtssaal und im Justizsystem herrschenden Gesetze, als auch das Gesetz/Justizsystem im Allgemeinen, untersuchen. Diese Unterminierung ist jedoch nicht mit einer Systemkritik gleichzusetzen. Bewegungsfreiheit der Anwälte_innen während des Gerichtsprozesses etwa weist zwar auf die problematische Beziehung des im Film dargestellten Justizsystems zur Realität und dient dennoch dazu, das herrschende System in der Gesellschaft (den Kapitalismus) ideologisch zu festigen.

Vor der eigentlichen Analyse ausgewählter Beispiele, möchte ich einen kurzen Blick zurück in die Kunstgeschichte werfen, auf die Art und Weise wie Gerechtigkeit/Recht in der bildenden Kunst dargestellt wurde, mit dem Schwerpunkt auf der Beziehung zwischen Justitia, der klassischen Personifikation der Gerechtigkeit, und dem Anwalt, als der zeitgemäßen Verkörperung der Gerechtigkeit.

⁵¹⁸ "Was die Filmfigur sieht, ist nicht so wichtig. Da können wir alle möglichen Spielarten zulassen. Das Entscheidende ist, was wir dem *Zuschauer* an Information zuführen oder vorenthalten. *Unser* Blickwinkel zählt und nicht derjenige der Figuren. Betrachtet man die Geschichte des Kinos im Hinblick auf seine visuellen Gestaltungsweisen (*visual design*) so kann man also sagen, dass es ihm stets darauf ankommt, auf sehr unterschiedliche Weisen unsere Aufmerksamkeit zu wecken und zu fesseln sowie uns relevante Informationen über die Welt zu übermitteln, die auf der Leinwand gezeigt wird." Bordwell, David, *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003, S.13, (Kursiv im Original).

4.2. Die Bilder der Gerechtigkeit

4.2.1. Gerechtigkeit in der bildenden Kunst

Die Darstellung von Gerechtigkeit ist eins der ältesten Motive in der Kunstgeschichte. Von der Antike bis heute, in unterschiedlicher Art und Weise, ist diese Darstellung präsent und prägt das Bewusstsein der Zuseher_innen – in der klassischen und modernen Malerei, den Comics oder als Dekoration der Gerichtshäuser. Außerdem inspirierten die Geschichten aus der Bibel unzählige Kunstwerke, die sich mit der Vertreibung aus dem Paradies, Kain und Abel oder dem "Jüngsten Gericht" beschäftigten, sowie die Frage nach dem "gerechten Gott" und einer gerechten/angemessenen Bestrafung stellten. Im antiken Drama wird ebenfalls die Frage nach der Gerechtigkeit der Götter und des Schicksals gestellt. Bei Sophokles war es etwa die Antigone,⁵¹⁹ die ihrem Vater und den damaligen Gesetzen trotzte. Im Mittelalter verbreitete die Inquisition Furcht und Schrecken, was im Martyrium der Jeanne D' Arc festgehalten und u.a. von Carl Theodor Dreyer filmisch in Szene gesetzt wurde.⁵²⁰ In der Literatur finden sich explizite Darstellungen von (Un)Gerechtigkeit bei Kafkas *Der Prozess*⁵²¹ und Fjodor Dostojewskijs *Verbrechen und Strafe*,⁵²² beide fest in unserem kollektiven Gedächtnis als klassische Auseinandersetzungen mit Gerechtigkeit und Gesetz verankert. In der Malerei des 19. Jahrhunderts setzte sich vor allem der französische Maler und Karikaturist Honoré Daumier (siehe S. 180) mit Szenen aus dem Gericht gesellschaftskritisch auseinander. Das Kino, und später das Fernsehen, setzten diese Tradition der Auseinandersetzung mit Gerechtigkeit und Justiz fort, die bis heute vor allem in TV-Serien weiterlebt.

Im Unterschied zu zahlreichen theoretischen Definitionen von Gerechtigkeit, dominiert als die häufigste Personifikation von Gerechtigkeit das Bild der Justitia, einer Frau, welche oft, aber nicht immer, mit verbundenen Augen dargestellt wird (Abb. 1a, 1b, S. 180). In ihrer rechten Hand hält sie ein Schwert und in der linken eine Waage, die je nach der Intention des Künstlers gerade oder schief steht, wobei das letztere meistens für Gerechtigkeit außer Balance, oder fehlende Gerechtigkeit stehen kann:

"In der bildenden Kunst des Mittelalters, wo Justitia meist im Zusammenhang mit dem Kampf der Tugenden und Laster erscheint, setzte sich die Darstellung mit den Attributen Schwert und Waage durch. Losgelöst von diesem Kampf für die Tugend und gegen die Laster trat sie als herrscherliche Tugend in politischen Allegorien als einzeln oder Assistenzfigur zuerst in der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts,

⁵¹⁹ Sophokles, *Antigone*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2008.

⁵²⁰ *La passion de Jeanne d'Arc*, Regie: Carl Theodor Dreyer, FR 1928.

⁵²¹ Kafka, Franz, *Der Prozess*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.

⁵²² Dostojewskij, Fjodor M., *Verbrechen und Strafe*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

seit dem 15. Jahrhundert auch in der Kunst nördlich der Alpen auf, v.a. als allegorische Figur in Rathäusern und Gerichten."⁵²³

Justitia als die Personifizierung des allumfassenden Ideals der Gerechtigkeit als Tugend, stellt etwas Erhabenes dar, das in Gerichtsfilmen oft als Kontrast zu der Realität des Justizsystems steht.⁵²⁴ Es ist außerdem ein starkes nonverbales Zeichen, das unmittelbar die vorherrschenden Vorstellungen der Gerechtigkeit übermittelt. Vor allem geht es bekanntlich darum, dass Gerechtigkeit für alle gleich sein muss, egal ob reich oder arm etc. Obwohl "Lady Justice", wie sie im anglo-amerikanischen Raum genannt wird, nicht zwingend in Gerichtsfilmen vorkommen muss, taucht sie immer wieder auf, wie in der ersten Einstellung in *The Rainmaker* (Abb.1a),⁵²⁵ oder in *The Juror* (Abb.1b),⁵²⁶ um den Kontrast zwischen dem Ideal der "Gerechtigkeit für Alle" und der Realität des Justizsystems zu zeigen, in welchem es fast unmöglich ist dieses Ideal zu erreichen. Der Gerichtsfilm unterstreicht durch diesen Kontrapunkt auch sein Bestreben, der Realität und den Menschen, die sich hinter den Fassaden des Justizsystems verbergen, und dem Geschehen hinter den Kulissen näher zu sein. Dadurch soll eine verstärkte Identifikation der Zuschauer_innen mit den Filmfiguren und der Handlung entstehen, wobei sich die Frage stellt, ob in den Filmen der 1990er auf diese Weise auch annähernd System- oder Gesellschaftskritik geübt wird, oder ob dieser Vorgang mit dem Fokus auf das Individuum und die Realität nur etwas ist, was den Status quo unterstützt.

In einer Szene aus *The Juror*, als der des Mordes angeklagte Mafiaboss Louie Boffano (Tony Lo Bianco) freigesprochen wird, hebt er triumphierend die Hände und ruft aus: "Justice!"⁵²⁷ Die Kamera schwenkt in dem Moment auf das Bild hinter ihm, das Justitia mit noch einigen anderen Figuren zeigt. Die Zuschauer_innen wissen, dass die Befreiung des Mafiabosses mit Mitteln der Erpressung einer Geschworenen erzielt wurde (vgl. S. 216) und deswegen interpretiert man diese Verbindung als einen ironischen Kommentar – eine eklatante Ungerechtigkeit, die unter dem Blick der Justitia passiert. Die Darstellung von Justitia im Film kann auch so gelesen werden: ihre Blindheit ist die Blindheit des Systems, dass

⁵²³ Brockhaus Medienredaktion (Hg.), *Brockhaus Mythologie: Die Welt der Götter, Helden und Mythen*, München/Gütersloh: Wissenmedia GmbH, 2010, S. 301.

⁵²⁴ "For over two centuries, courthouses throughout New York have been adorned with portrayals of Lady Justice. The sculptures, carvings and murals, many by renowned artists, are our constant reminder that, in the words of George Washington: the due administration of justice is the firmest pillar of good Government." <http://www.nycourts.gov/history/legal-history-new-york/history-new-york-courthouses-lady-justice.html>, Zugriff: 09.09.2014.

⁵²⁵ *The Rainmaker*, Regie: Francis Ford Coppola, US 1997, *Der Regenmacher*, DVD-Video, Studiocanal, 1998, 00:00:50.

⁵²⁶ *The Juror*, Regie: Brian Gibson, US 1996, *Nicht schuldig*, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment, 1998, 00:02:35.

⁵²⁷ *The Juror*, 01:53:00.

schlimmstenfalls mit verbundenen Augen und mit einer sehr gefährlicher Waffe, der Gewalt, die die Macht des Justizsystems sichert, und so auch unschuldige treffen und schuldige, wie Boffano, verschonen kann. Es mag sein, dass auch aus diesem Grund die heidnische Göttin mit dem christlichen Glauben ergänzt werden muss: Gott, der große Andere, ist zwar durch die Bibel im Gerichtsaal präsent und gleichzeitig abwesend, da er eigentlich umfassend ist und seiner Gewalt niemand entkommen kann. Die göttliche Gerechtigkeit ist etwas, auf das man sich zusätzlich verlassen kann, und die Leute wie Boffano irgendwann erreichen und richten wird.



Die symbolische Bedeutung der Eigenschaften der Justitia-Figur ist in Gerichtsfilmen auch durch die Bedeutung der Blicke, der Gewalt und des Abwägens, die auf die Figur des Anwalts übertragen werden, präsent. Hier spielt die göttliche Gerechtigkeit eine zusätzliche Rolle, da der Anwalt, wie buchstäblich in *The Devils Advocate*, um seine Seele zu retten, das Richtige tun muss. Der Prozess, auch wenn er eine zentrale Rolle im Film spielt, ist dennoch der Entwicklung/Erfahrung der Figur des Anwalts, und der damit einhergehenden Symbolik, untergeordnet.

4.2.1.1. Das Bild des Anwalts

Die Arbeiten des französischen Malers und Graphikers Honoré Daumier⁵²⁸ können als eine Art Vorläufer der Inszenierung des Gerichts im Film gesehen werden, denn, im Unterschied zu der Darstellung in der Historienmalerei, die Gerichtsprozesse ausschließlich sozusagen in der "Totale" zeigt,⁵²⁹ sehen wir bei Daumier Szenen, die sich dem Geschehen nähern und Zeuge_innen, Richter und Anwälte als Hauptprotagonisten haben. Die meisten Arbeiten zeigen Anwälte und Richter, oft sind es Karikaturen von bekannten Personen,⁵³⁰ und stellen ihre persönlichen Eigenschaften wie etwa Eitelkeit und Überheblichkeit bloß. Eine der Zeichnungen zeigt sogar ein Motiv, dass auch im Gerichtsfilm oft vorkommt, jedoch in abgewandelter Form. Bei Daumier ist es ein Anwalt, der für seinen Klienten gekämpft hat: Der Titel des Bildes (Abb.2) lautet *Der Triumph des Anwalts*, mit dem Zusatztext: "(...) Du

⁵²⁸ Honoré Daumiers Leben und Werk: <http://daumier-gesellschaft.de/biografie/>, Zugriff: 24.07.2016.

⁵²⁹ Vgl. Fußnote 538, S. 183.

⁵³⁰ Etwa *Der Advocat Dupin*, Vgl. Waldkirch, Bernhard, *Daumier Zeichnungen*, München: Hirmer Verlag, 2007, S. 17.

bist freigesprochen!.... unter uns gesagt, du hättest schon eine Zuchthausstrafe verdient(...)." ⁵³¹ Diese Pflicht des Verteidigers, seinen Klienten in jedem Fall zu verteidigen, wird im Film dramaturgisch genutzt um den ethischen Konflikt dem sich der Anwalt oft stellen muss, zu zeigen. Der Anwalt in Daumiers Bild ist in einem Zwiespalt. Der Anwalt im Film dagegen kommt fast gar nicht in diese Position: seinen Klienten zu verteidigen auch wenn er sicherlich schuldig ist wird oft grundsätzlich als unmoralisch dargestellt, wie etwa in *The Devil's Advocate* (TDA). ⁵³²



2

Daraus ergibt sich die Frage, wo die Gerechtigkeit bleibt, wenn die Wahrheit ignoriert wird, und wenn das sogar zum Beruf dazu gehört. Dieser Zwiespalt zwischen dem Gesetz und der Gerechtigkeit, das im Konflikt mit der Wahrheit steht, bleibt im zwanzigsten Jahrhundert das zentrale Thema der Auseinandersetzung im Gerichtsfilm. ⁵³³ Die Perspektive wechselt also von der abstrakt-allegorischen Figur der Justitia zur Ebene des konkret-alltäglichen, d.h. zum Individuum/Subjekt, das zwischen persönlicher Erfahrung und dem Amt den es ausführt, gespalten ist. Dadurch wird die ganze Last auf das Individuum/Subjekt verschoben, es stellt sich die Frage der Moral einer Einzelperson. Denn die Anwält_innen im Film und die Zuschauer_innen sind nicht "blind" – in TDA etwa sieht das Publikum mit eigenen Augen (der sogenannte Wissensvorsprung), dass der Angeklagte ein pädophiler Lehrer ist, und somit können die Zuseher_innen das Zweifeln, bzw. den Ekel, des Anwalts nachvollziehen. Während im Gericht konkrete Beweise vorliegen, die mit Zeug_innenaussagen unterstützt werden müssen, kriegt das Filmpublikum das exklusive Wissen vermittelt – der Film gibt vor im Besitz der eigentlichen Wahrheit zu sein. Diese Szene in TDA ist ein klassisches Verfahren das zum Instrumentarium des Kriminalfilms gehört und das sich von der Realität stark unterscheidet: in der Realität können gerade die Zuseher_innen, die Öffentlichkeit, nicht

⁵³¹ Daumier, Honoré, *Der Triumph des Anwalts*, Publiziert zwischen 1843-1846, <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1129>, Zugriff: 09.09.2014.

⁵³² *The Devil's Advocate*, Regie: Taylor Hackford, US 1997. DVD-Video, *Im Auftrag des Teufels*, Warner Brothers Home Video Germany, 1999, 00:01:46.

⁵³³ Vgl. etwa *Reversal of Fortune*, Regie: Barbet Schroeder, US 1990.

wissen, was tatsächlich bei einem Verbrechen passiert ist. So macht das Kino aus uns Zeug_innen und Geschworene gleichzeitig, was zunächst als selbstverständlich erscheint, aber für die filmische Analyse von Bedeutung ist, da gerade Gerichtsfilme einen besonderen Wert auf Realität legen, was in Kapitel 4.3. näher untersucht wird. So werden wir oft vom Gerichtsfilm informiert, sogar belehrt, wie die tatsächliche Praxis des Justizapparats funktioniert und mit bestimmten Regeln konfrontiert wird, wie etwa "attorney-client privilege",⁵³⁴ und gleichzeitig wird gerade das als das "korrupte" am System dargestellt, da viele Kriminelle auf diese Weise frei kommen.

Die Zeichnungen Daumiers zeigen also unmittelbar die Situation im Gerichtssaal, etwa die stark gestikulierenden Anwälte (Abb. 3a),⁵³⁵ in der "Hitze des Gefechts", wo auch das Theatralische des Prozesses dargestellt wird. Daumier ist mitten im Geschehen, ähnlich wie die Kamera im Gerichtsfilm, wie in der Abbildung 3b⁵³⁶ dargestellt. Im klassischen Gerichtsfilm sind diese Szenen, die Befragung von Zeug_innen und das Eröffnungs- und Schlussplädoyer, das Herzstück des Films.



3a



3b

4.2.1.2. Status Quo

Im Gerichtsfilm der 1990er verbirgt sich hinter einer anscheinend kritischen Betrachtung des Justizsystems und der Gesellschaft eigentlich eine Bestätigung des Status quo, denn die Position aus welcher die Fragen der Korruption oder der Redefreiheit betrachtet werden ist eine, die sich auf singuläre Missstände und Individuen konzentriert und das System per se grundsätzlich nicht in Frage stellt, nach dem Prinzip: "say and write whatever you want – on condition that what you do does not effectively question or disturb the predominant political consensus."⁵³⁷ Es ist mit anderen Worten alles und nichts erlaubt. Wie bereits in Kapitel 1 einführend erwähnt, kann die Funktionsweise dieser Auseinandersetzung mit bestimmten

⁵³⁴ Die Verschwiegenheitspflicht des Anwalts.

⁵³⁵ Daumier, Honoré, *Der Verteidiger*, 1862 – 1865, <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=10658>, Zugriff: 05.12.2016.

⁵³⁶ Abb. 3b: *My Cousin Vinny*, Regie: Jonathan Lynn, US 1992, DVD-Video, Twentieth Century Fox, 2002, 01:14:14.

⁵³⁷ Žižek, Slavoj (Hg), *Revolution at the Gates: A Selection of Writings from February to October 1917, V. I. Lenin, Introduction and Afterword by Slavoj Žižek*, New York: Verso, 2004, S. 167.

Themen, sowie der entsprechenden Inszenierung, mit Freuds Verneinung gelesen werden, wo das Problem letztendlich als nicht existent erklärt wird und wo der Film und seine angebliche "passion for the real" als Ablenkung von der eigentlichen Ursache bestimmter Probleme oder größeren Zusammenhängen dient. Wie die Entwicklung in der Malerei von der großen Inszenierung, dem Bild, das quasi in einer totalen Einstellung die Situation in einem Prozess zeigt⁵³⁸ bis hin zur Alltagssituationen im Gericht bei Daumier, ignoriert der filmische Blick den Gesamtkontext, bzw. die systemischen Ursachen, und greift in das reale Leben selbst ein, in Details, die ein breiteres Bild nicht zulassen und so auch die Kritik, auch wenn sie in einigen Filmen vorkommt, abschwächen, oder gar in ihr Gegenteil umkehren.

Die Individualisierung der Frage nach Gerechtigkeit in der Gesellschaft und innerhalb des Justizsystems, die zwar auf Ungereimtheiten und Probleme hinweist, doch alles auf das Individuum zuspitzt – im Fall von Gerichtsfilmen sind es vor allem die Anwälte_innen und ihre Gegenspieler_innen – führt zu einer Umkehrung der Perspektive und hat nur auf den ersten Blick eine aufklärerische Funktion. Dies hat u.a. folgende Gründe: das Individuum ist für das Hollywood-Drehbuch einerseits und für die Filmästhetik andererseits, vom Nutzen: die Hauptfigur, meistens weiß/männlich, muss ein Verfechter einer bestimmten, systemimmanenten Idee sein, ein konkretes Ziel verfolgen, das zum Sinn seines Lebens wird.⁵³⁹ Das Bild dieser Figur muss ebenfalls konsistent sein, daher ist das meist vertretene Bild des Anwalts in den 1990er Jahren nicht zufällig der junge, zielstrebige Anwalt, weniger oft die Anwältin.⁵⁴⁰ In vielen Fällen muss sich der junge Anwalt zusätzlich gegen die väterliche Autorität behaupten, bzw. sich als ihr Nachfolger würdig erweisen und gegen dunkle Machenschaften innerhalb des Systems kämpfen. Der Fall, der auf ihn zukommt, ist stets überdimensional, was das fleißige Individuum zu immer höheren Leistungen treibt. Sein Job ist alles für ihn, darunter darf sogar die Familie leiden, denn es gibt immer noch die Ersatzfamilie der Anwälte – der Beruf ist das Einzige, womit sich der hart arbeitende Anwalt völlig identifiziert. Neben FGG wird also nicht nur das politische System, sondern auch das ökonomische System aus der Kritik ausgeklammert. Der Beruf, die Karriere werden nur dann in Frage gestellt, wenn sie die FGG-Triade stören, und das auch in sehr milder Form, eher als ein warnendes Beispiel und nicht als eine fundamentale Kritik des allgegenwärtigen neoliberalen Systems.

⁵³⁸ Vgl. etwa das Gemälde "Galilei vor Inquisition", 17. Jahrhundert (Künstler nicht genannt), <http://www.welt.de/kultur/history/article110550586/Galileo-Galilei-uebereifrig-skrupellos-verwildert.html>, Zugriff: 24.08.2016.

⁵³⁹ Laut Field müssen die Figuren "ausgeprägte und klar definierte Bedürfnisse" haben, eine "individuelle Weltsicht" und "Haltung" verkörpern, Field, *Das Drehbuch*, S. 109.

⁵⁴⁰ Etwa in *The Firm*, *The Rainmaker* oder *A Few Good Men*.

In *My Cousin Vinny*⁵⁴¹ etwa wird die Bedeutung des Anwalt-Image durch die Verwandlung der Hauptfigur deutlich: der völlig unerfahrene und exzentrische Anwalt Vinny Gambini (Joe Pesci), der zwei Jungs, die des Mordes angeklagt worden sind, verteidigt, trägt zunächst für seinen Beruf unangemessene Kleidung (d.h. vor allem keinen Anzug und keine Krawatte). Er ist außerdem am Anfang durch seinen ersten Mordprozess überhaupt sehr überfordert und tritt von einem Fettnäpfchen in das andere. Im Laufe des Prozesses, und erst nachdem der Richter ihn darauf aufmerksam macht, ändert er sich allmählich, wird zunehmend ernsthaft und bis zum Ende des Verfahrens nimmt er das Aussehen eines "echten" Anwalts an und gewinnt schließlich den Fall. Gambini wird also anfänglich als eine Störung inszeniert, die anscheinend das Justizsystem und seine Regeln in Frage stellt. Seine Entwicklung jedoch zeigt, dass seine Exzentrizität nur deswegen möglich war, weil er sich am Ende doch dem System angepasst und seine Eigenheiten als Schwächen eingesehen hat.

Eine Figur, die ebenfalls einen Veränderungsprozess durchmachen muss ist der Anwalt Henry Turner (Harrison Ford) in *Regarding Henry*,⁵⁴² jemand der rücksichtslos und kalt berechnend agiert. Er wird während eines Raubüberfalls schwer am Kopf verletzt, erleidet daraufhin Amnesie und verwandelt sich im Zuge seiner Besserung von einem zynischen Karrieristen zu einem Anwalt "mit Herz". Auch die jungen Anwälte in *The Firm* und *The Rainmaker* müssen sich durchschlagen, hart arbeiten, um ihr Studium zu finanzieren. Nachdem sie auch die ethisch/moralischen Prüfungen bestanden haben, können sie sich auf die eine oder andere Art in die neoliberale Gesellschaft einfügen.⁵⁴³ Die ganzen Gefahren und Schwächen sind also ein konstitutiver Teil des Systems, wie er in der Realität funktioniert. Während einerseits die Gier und der Kapitalismus augenscheinlich angeprangert werden, liefern die Anwälte das ideale Bild eines unaufhörlichen Arbeiters, jemand der von früh bis spät sich seiner Arbeit widmet und bereit ist alles dafür zu opfern und daher praktisch kein Privatleben hat. Die Filme kritisieren dies scheinbar, jedoch ein Blick auf die "virtual texture" zeigt deutlich die Vorbildfunktion der Anwaltsfigur.

⁵⁴¹ *My Cousin Vinny*, Regie: Jonathan Lynn, US 1992.

⁵⁴² *Regarding Henry*, Regie: Mike Nichols, US 1991.

⁵⁴³ In *The Rainmaker* gibt zwar der junge Anwalt seinen Beruf am Ende auf, mit der Erklärung, dass er seinen Erfolg nicht mehr überbieten kann, bzw., auch wenn er es könnte, würde er wahrscheinlich früher oder später wie sein Gegner Drummond enden – als ein überbezahlter Anwalt der Reichen und Privilegierten, vgl. *The Rainmaker*: 02:08:25.

4.3. Die Regeln des Gerichtssaals: Courtroom Decorum

Jeder Gerichtsprozess wird bekanntlich von einer Gerichtsschreiber_in ("court reporter") protokolliert. Doch was dokumentiert wird, sind ausschließlich Worte. Falls jemand am Zeugenstand eine bejahende Bewegung macht, "übersetzt" das der Richter dementsprechend und instruiert die Gerichtsschreiber_in dies zu notieren, oder weist die Zeug_in darauf, dass er/sie die Antwort laut und deutlich aussprechen soll. Die Bewegungsabläufe werden hingegen nicht notiert, da sie für den Prozess selbst, die Beweisführung etc., nicht von Bedeutung sind. Für die Inszenierung des Gerichts ist die Bewegungsfreiheit der Anwälte allerdings sehr wohl von Bedeutung und ist im Gerichtsaal ein Ausdruck der Kontrolle und der Macht des Richters/Richterin, d.h. des Gesetzes. Die abstrakte Präsenz des großen Anderen wird auch dadurch spürbar gemacht. In einer Sammlung von Vorschlägen/Richtlinien für angehende Anwalt_innen, spricht Professor Ray Moses vom South Texas College of Law, von "31 Commandements of Courtroom Etiquette and Demeanor for Trial Advocates". Hier sind besonders die Regeln von Interesse, die Bewegungsabläufe im Gerichtsaal, insbesondere im Raum zwischen der Richter_in und den Anwaltstischen, genannt "the well" (Deutsch: Brunnen oder Quelle), regulieren:

"Stay Out of the 'well' unless you are given Permission. The 'well' is the area between the judge's bench and the counsel tables. Judges typically insist that this area be kept clear of movement of people, unless permission has been obtained to enter it. Permission to move into the well is gained by asking the court, e.g., 'May I approach the witness?' or 'May I approach the bench?' (...) Note: In actual practice, you may find that while all judges will require leave of court to approach the bench, many will allow you to approach the witness without leave of court whenever necessary to show the witness a tangible item of evidence."⁵⁴⁴

Aus dem obigen Zitat wird ersichtlich, dass es von jeweiligen Richter_in abhängt, wie die Vorgänge im Gerichtsaal genau ablaufen sollten. Im Medium Film, wo das visuelle, und vor allem im Mainstream-Kino das Lacansche Imaginäre, also täuschende, dominiert, ist die Bewegung der Anwalt_innen wichtiger als etwa im Roman, da es im Film notwendig ist möglichst viel Dynamik nicht nur durch Schnitt oder Kamerabewegung, sondern auch durch die Bewegung der Schauspieler_innen im "well" zu erzeugen. Etwa in *Ghosts of Mississippi* (GOM) und *A Time to Kill* (ATK) bewegen sich die Anwälte frei und ohne um Erlaubnis bitten zu müssen.⁵⁴⁵ GOM ist in Hinds County, Mississippi, angesiedelt und orientiert sich weitgehend an die tatsächlichen Abläufe im Prozess. Die Gerichtsszenen wurden auch im

⁵⁴⁴ <http://trial-advocacy.homestead.com/Demeanor.html>, Zugriff: 19.03.2013.

⁵⁴⁵ In der Romanvorlage von ATK verwendet Jake Brigance den Rednerpult (Eng.: "podium"): "Jake looked from his notes on the podium (...)", vgl: Grisham, John, *A Time To Kill*, New York: Dell Publishing, 1992, S. 436.

Gerichtssaal von Hinds County gedreht. Auf der aktuellen Homepage dieses Gerichts findet man unter den "Ten Commandments of etiquette and decorum in trials before Judge Winston L. Kidd" folgendes: "It is not necessary to request permission to approach a witness; however, a reasonable distance shall be maintained at all times between the interrogator and the witness unless the use of a document or exhibit requires that the interrogator and the witness are in close proximity."⁵⁴⁶ Die Regeln, die dieser Richter aufgestellt hat, und man kann davon ausgehen, dass auch andere Richter_innen auf dieselben oder ähnlichen Regeln Wert legen, werden in *GOM* jedoch nur teilweise eingehalten. Somit zeichnet sich auf der visuellen Ebene der Bruch mit der ansonsten angestrebten Authentizität: die Anwälte_innen bewahren zwar ihre "reasonable distance" zu Zeugen_innen. Sie fragen jedoch nicht um Erlaubnis, sich ihnen nähern zu dürfen, wenn sie ein Beweismittel vorstellen wollen. Jedoch im Laufe der immer intensiver werdenden Befragung nähern sie sich allmählich dem Zeugenstand, die Distanz zu Zeugen_innen wird aufgehoben (siehe Beispiele in Kapitel 4.4.1.1.)

In manchen anderen Filmen, wie etwa in *The Rainmaker*, der ebenfalls im Süden der USA spielt, fragen die Anwälte stets um Erlaubnis bevor sie sich den Zeugen_innen nähern. Es wird also angenommen, dass der Richter diese Regel aufgestellt hat und dass sie für alle Teilnehmer_innen bereits klar sind. Das Fehlen einer einheitlichen Regelung ist typisch für das relativ heterogene US-Justizsystem und gibt den Filmemachern gewisse Freiheiten, sich gleichzeitig an die Realität zu halten und eine eigene, veränderte Version zu schaffen, die durchaus legitim sein kann, je nachdem wie die Geschichte erzählt wird.⁵⁴⁷ Es ist jedoch klar, dass das Zugehen auf den Zeugenstand in der Regel nicht erwünscht ist da, u.a., die Anwälte_innen dadurch die Zeugen_innen einschüchtern kann. Eins der größten Probleme, die der Gerichtsfilm zu lösen hat, besteht also darin, die Prozessszenen nicht statisch wirken zu lassen, bzw. einen Ausgleich zwischen der Realität und den dramaturgisch-visuellen Anforderungen zu finden. Wie anhand von folgenden Beispielen gezeigt wird, es ist die Inszenierung, welche an der entscheidenden Stelle die Realität übertrumpft.

⁵⁴⁶ <http://www.co.hinds.ms.us/pgs/Circuit/kidd.asp>, Zugriff: 19.07.2012.

⁵⁴⁷ Obwohl diese Regelungen von jeweiligen Richtern_innen abhängen, sind sie meistens gleich, wie etwa in Superior Court of California, County of Los Angeles: "3.94. *Traversing the well*. Except with approval of the court, persons in the courtroom may not traverse the area between the bench and counsel table. Counsel must so instruct parties they represent, witnesses they call and persons accompanying them"; "3.109. *Examination from counsel table*. Ordinarily, counsel must remain at a lectern or behind the counsel table when examining a witness"; "3.110. *Approaching a witness*. Unless the court otherwise directs, counsel need not request permission from the court to approach a witness solely for the purpose of showing the witness a document or other object. Before approaching a witness for any other purpose, a party must request permission from the court".

<http://www.lasuperiorcourt.org/courtrules/currentcourtrulespdf/chap3.pdf>, Zugriff: 26.10.2014.

Da die Ideologie sozusagen Teile der Realität braucht um funktionieren zu können, spiegelt die Entscheidung, an welcher Stelle der Realismus im Film eine Rolle spielt und an welcher nicht, den ideologischen Standpunkt des jeweiligen Films wider.

Der Verzicht auf Elemente, die eine neue Dynamik in das Geschehen im Gerichtssaal bringen könnten, findet selten statt. Der Gerichtsfilm passiert selten ausschließlich im Gerichtssaal und das Geschehen, das zwar mit dem Prozess zu tun hat, jedoch außerhalb passiert, spielt ebenso eine wichtige Rolle. Auch das Unterbrechen von Gerichtsszenen dient dazu den Schauplatz zu wechseln um der klaustrophobischen Atmosphäre des Gerichtssaals zu entgehen. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht stellen die zwei Verfilmungen von *Inherit the Wind* dar (vgl. S. 152). Obwohl auch hier nicht der ganze Film im Gerichtssaal spielt, nehmen die Gerichtsszenen die meiste Spielzeit in Anspruch.⁵⁴⁸ Doch auf eine Möglichkeit die Szenen im Gerichtssaal räumlich zu erweitern wurde verzichtet. Aufgrund der Hitze wurde im realen Prozess ein Teil der Verhandlung nach draußen, vor dem Gerichtsgebäude, verlegt.⁵⁴⁹ Diese Tatsache wurde sowohl im Stück als auch in beiden Verfilmungen völlig ignoriert und die Hitze des Südens wurde benutzt, um die Atmosphäre im Gerichtssaal noch stärker zu verdichten, ohne das potentiell filmische Element der Verlegung der Verhandlung nach Draußen aus dem wahren Leben aufzugreifen und somit noch mehr Authentizität und Dynamik dem Film zu verleihen. Auf Archivfotos ist zu sehen, dass die Atmosphäre im Gerichtssaal damals tatsächlich sehr dicht war, noch viel mehr als das in den Verfilmungen gezeigt wird: Der Richter, die Zeug_innen, die Jury und das Publikum saßen sehr nahe aneinander, der Anwalt befand sich mittendrin, was seine Bewegungsfreiheit stark einschränkte (Abb.4a).⁵⁵⁰ Der Gerichtssaal in den Verfilmungen von 1960 und 1999 ist anders konzipiert, mit mehr Freiraum (Abb. 4b-4c)⁵⁵¹ und entspricht somit der klassischen Vorstellung von einem Gerichtssaal, wie er im Film gerne dargestellt wird. Die Anwälte in beiden Filmen lehnen sich oft an den Zeugenstand an, was vom Richter toleriert wird und wie bereits erwähnt, zum Standardrepertoire des Gerichtsfilms gehört.

Wie dieses Beispiel erneut zeigt, ist der Umgang mit der Realität in Hollywood dort wo man es am wenigsten erwartet zwiespältig. Einerseits wird versucht von der Realität und realistischer Umsetzung zu profitieren, um eine authentische, glaubhafte Atmosphäre zu

⁵⁴⁸ Der Prozess fängt am Beginn des zweiten Akts an (00:31:00) und dauert bis zum Ende des Films. Der zweite und der dritte Akt sind mit kurzen Szenen die außerhalb des Gerichts spielen unterbrochen.

⁵⁴⁹ <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/scopes/evolut.htm>, Zugriff: 24.08.2015.

⁵⁵⁰ http://www.tnhistoryforkids.org/places/scopes_museum, Zugriff: 26.7.2016.

⁵⁵¹ 4b: *Inherit the Wind* (1960), 00:35:02, 4c: *Inherit the Wind* (1999), 00:37:05.

erzeugen, andererseits handelt es sich um eine Art "getweakte"⁵⁵² Realität. Das bedeutet, dass die Entfernung in der Relation Film-Realität so klein wie notwendig gehalten wird, aber dass an entscheidenden Stellen, die von Fall zu Fall variieren, die Realität mit kleinen Justierungen verändert wird, die nach einer eingehenden Untersuchung eine Kluft zwischen Realität und Film auf tun, die Aufschlussreich ist für das Verstehen der Ideologie die diese Lücke im Film füllt.



4a

4b

4c

4.3.1 Inszenierung vs. Realität

Der Bezug zur Realität, wie in den Beispielen oben dargestellt, spielt auf mehreren Ebenen eine besonders wichtige Rolle im Gerichtsfilm. Erstens, nimmt das Genre einen direkten Bezug auf das in der Gesellschaft gültige Justizsystem und seine geschriebene und nachprüf bare Regeln. Zweitens, werden oft tatsächliche Gerichtsfälle verfilmt. Drittens, stammt der Erfolg des Gerichtsfilms in den 1990ern zusätzlich aus dem Erfolg zweier Autoren die aus ihrer eigenen Erfahrung schöpfen (Scott Turow und John Grisham, vgl. Kapitel 2.3.). Um die Vorgänge im filmischen Gerichtssaal besser verstehen zu können, können auch Quellen wie Sachbücher, Dokumentarfilme und Live-TV Übertragungen aus dem Gerichtssaal sowie Transkripte oder Fotos dienen, um genauer erkennen und bestimmen zu können, wie die Inszenierung im Film funktioniert, und wo sie sich von der Realität unterscheidet, wie am Beispiel von *Inherit the Wind* gezeigt wurde.

Durch die TV-Aufnahmen⁵⁵³ etwa können Erkenntnisse darüber gewonnen werden, wie in den 1990er Jahren die Bewegungsabläufe und Distanzen, die zwei Komponenten die für die Filmanalyse in dieser Arbeit von großer Bedeutung sind, in der (durch das Fernsehen übertragenen) Realität funktionieren. Wichtig ist, dass in diesen Aufnahmen sichtbar wird, dass der Spielraum von Anwält_innen eigentlich stark beschränkt ist, dass sie anders als im

⁵⁵² To tweak: "(informal) Improve (a mechanism or system) by making fine adjustments to it", <http://www.oxforddictionaries.com/de/definition/englisch/tweak>, Zugriff: 10.07.2016.

⁵⁵³ Vgl. etwa den ausgiebig dokumentierten O.J. Simpson-Prozess: https://www.youtube.com/watch?v=gA5sj_zTD9M, Zugriff: 10.07.2016.

Film, nicht ohne weiteres auf den Zeugenstand zugehen können, ganz im Gegenteil. Die Fragen werden ausschließlich von dem Rednerpult gestellt (Abb.5a-5b).⁵⁵⁴ Die Anwälte_innen nähern sich dem Zeugenstand nur dann, wenn sie Beweismittel vorführen und sprechen die Jury direkt nur bei den Eröffnungs- und Schlussplädoyers an. Auch hier wird das Rednerpult verwendet, da sich die Plädoyers in die Länge ziehen können und die Anwälte_innen ihre Unterlagen brauchen um ihren Faden nicht zu verlieren, was bei größeren Prozessen sicherlich der Fall sein kann.

Es ist aus diversen Gerichtsprozessen ersichtlich, dass das Rednerpult ein fester Bestandteil des modernen Gerichtssaals ist und das schon sein Fehlen im Film eine starke Abweichung von der Realität darstellt. Der an den Pult angelehnte Anwalt scheint nicht in das filmische Konzept zu passen, in welchem persönliche Freiheit des Individuums auch visuell dargestellt werden muss, und damit auch der sportliche Geist präsenter ist – eher als die "intellektuelle", vielleicht bürokratische, allzu sachliche Seite, welche das Rednerpult als Objekt womöglich evoziert (mehr in Kapitel 4.4.1.1).



5a

5b

4.3.2. Der Gerichtssaal

Denkt man an den klassischen US-Gerichtssaal, fällt einem sofort das Bild eines alten, mit schwerem Holz ausgestatteten, großen Saals, der die ganze Tradition des Justizsystems und der Geschichte der Gerechtigkeit des Landes in sich trägt und visuell ausdrückt. John Grisham beschreibt in seinem Roman *The Rainmaker* so einen Gerichtssaal folgendermaßen: "The Shelby County Courthouse is old, stately and wonderfully preserved. The floors and walls are marble, the double doors are polished mahogany. The hallway is wide, dark, quiet, and lined with wooden benches under portraits of distinguished jurists."⁵⁵⁵ Die Wahl des Gerichtssaals hängt entweder von den tatsächlichen Ereignissen als Vorlage, oder, viel öfter, von der

⁵⁵⁴ 5a: Marcia Clark beim O.J.Simpson-Prozess, <https://www.youtube.com/watch?v=XU2V7Hzead4>, Zugriff: 26.07.2016., 00:06:20, 5b: Die Anwältin Leslie Abramson, Mordprozess gegen die Brüder Menendez, <https://www.youtube.com/watch?v=3StPQRcge8k>, Zugriff: 01.11.2016. 00:10:41.

⁵⁵⁵ Grisham, John, *The Rainmaker*, New York: Island Books, 1996, S. 262f.

Atmosphäre die man im Film erzeugen möchte ab. Es sind nur wenige Ausnahmen in den 1990ern, die einen modernen Gerichtssaal zeigen wie er zu dieser Zeit üblich war.⁵⁵⁶

Der würdevolle Gerichtssaal gibt dem Gerichtsfilm seine Grundstimmung und zeigt einen Ort, der etwas Besonderes darstellt und als abgehoben von der Realität erscheint. Wie in Kapitel 4.4.3 gezeigt wird, kann der Gerichtssaal überall sein, auch, wie im Falle des Militärgerichtsfilmes, an unscheinbaren, unspektakulären Orten.⁵⁵⁷ Doch auch im Militärgerichtsfilm ist der Konflikt Film-Realität sichtbar, da das Bild des realen Militärgerichts stark von dem klassischen filmischen Gerichtssaal Abweicht. Etwa in *A Few Good Men* (AFGM): "When searching for an appropriate setting for the trial, the producers learned that regular military courtrooms are plain and featureless offices. In order to create a more photogenic setting, they settled on a vacant courtroom in an empty courthouse."⁵⁵⁸ Hier wird also erneut die Realität "getweakt". Wie in Kapitel 4.4.1.1 gezeigt wird, werden in *AFGM* zwar Rednerpulte, wenn auch nicht durchgehend, verwendet. Doch der noch stärkere Bruch mit der Realität passierte bereits bei der Auswahl des Ortes. Ein quasi unsichtbarer Eingriff, da sich der Saal nicht von den anderen, im Gerichtsfilm üblichen Kulissen unterscheidet. Nur das Fehlen der breiten Öffentlichkeit und die Präsenz von Uniformen signalisiert die Atmosphäre eines Militärgerichts. Eine ähnliche, jedoch deutlich trostlosere Atmosphäre, herrscht in *Red Corner*. Die Kulisse entspricht unserer Vorstellung eines kommunistischen Gerichtssaals – ein krasses Gegenteil der Beschreibung von Grishams Gericht in *The Rainmaker*: der chinesische Gerichtssaal ist kalt, groß und fast leer. Was wir hier sicher wissen ist, dass es sich um eine nachgebaute Kulisse handeln muss – der Film musste in Hollywood gedreht werden, da es unmöglich wäre ihn in China zu machen. Allein diese Einsicht trägt politisches Potential in sich, da unser außerdiegetisches Wissen dazu beiträgt, den Film/die Handlung aber auch den Ort selbst noch stärker zu politisieren.



6a

6b

⁵⁵⁶ Etwa in *Night Falls on Manhattan*, Regie: Sidney Lumet, US 1996.

⁵⁵⁷ In *The Cain Mutiny*, Regie: Edward Dmytryk, US 1954. Siehe auch *Breaker Morant*. Regie: Bruce Beresford, AU 1980.

⁵⁵⁸ http://www.imdb.com/title/tt0104257/trivia?ref=tt_trv_trv, Zugriff: 26.10.2014.

In diesem Gerichtssaal gibt es keine Zuschauer_innen aus dem Volk, nur einige Offiziere. Das Volk in der Volksrepublik China ist also, ironischerweise, aus dem Prozess ausgeschlossen, im Unterschied zu den USA und dem Rest der westlichen Welt (Abb. 6a-6b).⁵⁵⁹ Dieses Bild hebt zudem die Isolation der Hauptfigur noch stärker hervor: der Angeklagte scheint verloren, weil niemand, außer den Anwesenden im Gerichtssaal, weiß was vor sich geht. Während in den USA Journalist_innen das Gerichtsgebäude stürmen würden, herrscht hier eine Art Vakuum. So kann anhand eines nachgebauten Gerichtssaals der fundamentale Unterschied zweier diametral entgegengesetzter Systeme visuell dargestellt werden. Die allzu offensichtliche Aussage lautet daher: Gerechtigkeit kann an so einem Ort gar nicht existieren.

4.3.2.1. "The Well"

Strenggenommen der eigentliche Ort, in dem sich das klassische Gerichts drama hauptsächlich abspielt, ist der bereits erwähnte "well", der "heilige" Ort des Gerichtssaals zwischen dem Richterpult und Anwaltstischen, wo nur wenige einen Zutritt haben, und wo dieser Zutritt, wie bereits erklärt, streng reguliert ist – zumindest in der Wirklichkeit. Der eigentlich größte Bruch mit der Realität im Gerichtsfilm ist daher die Position der Filmkamera: sie befindet sich die meiste Zeit über gerade im "well", dort wo sie nicht sein darf. Sie nimmt selten eine Publikumperspektive ein, außer es handelt sich dabei um einen "establishing shot"⁵⁶⁰ am Anfang des Prozesses, oder in einer Szene, in der der Prozess wieder aufgenommen wird. Diese Positionierung der Kamera verschafft den Zuschauer_innen den Zugang zu einem Ort, der eigentlich Tabu ist. Es wäre unmöglich ein Gerichts drama zu zeigen, ohne die Kamera in die Mitte des Geschehens zu positionieren. In der Realität filmen die TV-Kameras meistens aus der Publikums- oder Juryperspektive, wobei die Jury nicht gezeigt werden darf – ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen Film und Realität. Das Positionieren der Kamera im "well" bedeutet also einen Bruch, der in der Realität so nicht möglich ist, im Unterschied etwa zu einigen Reality TV-Formaten, in welchen etwa im Polizeieinsatz die Kamera an den Schultern der Polizisten in ihrem Einsatz "kleben" darf.⁵⁶¹ Außerdem bleibt die Kamera im Gerichtsfilm so nah wie möglich am Geschehen dran und zeigt eher selten eine Totale aus der Sicht des Publikums, was dem Film womöglich einen zu distanzierten, dokumentarischen Charakter verleihen würde.

⁵⁵⁹ *Red Corner*, Regie: Jon Avnet, 6a: 00:22:40, 6b: 00:34:14.

⁵⁶⁰ Zu den filmwissenschaftlichen Termini vgl. Bordwell, David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill Professional, 2010.

⁵⁶¹ Es gibt auch im Gerichtssaal Ausnahmen: im Mordprozess gegen Dr. Martin McNeill in 2013, wurde eine Kamera auf der Vorderseite der Richterbank installiert. Siehe: http://www.youtube.com/watch?v=7hmqL_1M7u8, Zugriff: 26.10.2014.

Die "Normalität" der Präsenz der Kamera im "well" kann als stellvertretend für die Art und Weise wie Hollywood mit der Realität umgeht verstanden werden: nicht nur die "Schändung" des heiligen Ortes, sondern das gesamte Geschehen im Gerichtssaal, ungeachtet dessen wie weit es von der Realität entfernt ist, soll als "normal" und "real", oder vielmehr als "die Realität" dargestellt werden.

4.3.3. In der Arena der Gerechtigkeit

In der Literatur über den Gerichtsfilm werden oft Parallelen zwischen dem Gericht und dem Theater gezogen. Es wird die Frage gestellt, wo im realen Gerichtsverfahren die Inszenierung anfängt und wo sie endet, da der Gerichtsprozess wie er in den USA abläuft, sich sehr gut für Theatralik/Inszenierung auch im realen Leben eignet:

"One reason for the ubiquity of the law throughout cinematic history has to be the inherently theatrical nature of the trial. By virtue of its structure, it has an introduction in the lawyers' opening statement, a plot and dramatic build-up throughout the presentation of evidence and testimony, and a denouement or finale in the form of the verdict."⁵⁶²

In einem Gerichtsprozess können Ereignisse von intensiver dramatischer Natur sein, nicht nur wenn es um einen Mord geht, sondern auch wenn es um Politik, ein höheres Ziel o.ä. geht, mit Ausbrüchen von Freude, Trauer, Protest, etc. Es wird eine Geschichte erzählt und das Publikum identifiziert sich mit den Hauptfiguren, leidet und freut sich mit ihnen. Vor allem wenn es um bekannte und besonders skandalträchtige Fälle geht, die oft von Millionen von Zuschauer_innen verfolgt werden, in welchen es um das Schicksal von kontroversen Persönlichkeiten wie O.J Simpson oder Michael Jackson geht.

Der Regisseur von *The Devil's Advocate*, Taylor Hackford, nennt das Gericht aus diesem Grund eine "Arena": "The courtroom has become the gladiator arena of the late twentieth century. Following the progress of a sensational trial is a spectator sport. You're watching something that's part melodrama, part vaudeville and part cold blooded calculation".⁵⁶³ Diesem Gedanken folgend, kann man das Gericht, mit seinen festen Regeln, nicht nur mit dem Theater, sondern auch mit einem Sportereignis vergleichen (man denke nur an *courtroom* und *tenniscourt*). Bei einem Gerichtsprozess wie im Sport gibt es die Instanz des Richters/der Richterin, zwei Gegenspieler_innen – zwei Teams, sowie das Publikum (wenn man die Jury, die Zuschauer_innen im Gericht und vor den TV-Geräten als eins betrachtet). Die

⁵⁶² Levi, Ross D., *Celluloid Courtroom*, S. 128.

⁵⁶³ Hackford, Taylor, [Audiokommentar zu *The Devil's Advocate*, Regie: Taylor Hackford, US 1997], DVD-Video, *Im Auftrag des Teufels*, Warner Brothers Home Video Germany, 1999, 00:31:23.

Sportler_innen müssen bestimmte Codes befolgen, was man auch von den Anwält_innen erwartet. Hinter der Fassade der Höflichkeit und des guten Benehmens brodeln der Kampfgeist. Das Ziel der Anwält_innen ist es vor allem den Fall zu gewinnen und da ist jedes Mittel der Inszenierung recht.

Obwohl es im Gericht viel Potential für Theatralik gibt, ist es vor allem so, dass in der Realität Nüchternheit waltet. Da die Richter_innen unzählige Fälle sich hintereinander anhören müssen, ist der Ablauf eines durchschnittlichen Prozesses meistens kühl und eher bürokratisch. Diese Beobachtung macht auch Hanna Arendt beim Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem: "In keinem Augenblick ist die Haltung der Richter theatralisch. Ihr kommen und gehen, das Anfang und Ende der jeweiligen Sitzung anzeigt, ist ungekünstelt, ihre Aufmerksamkeit in den Verhandlungen ebenso nüchtern wie intensiv, die Erschütterung, mit der sie den Berichten über unerhörte Leiden zuhören, ist spürbar, aber nie zur Schau getragen."⁵⁶⁴ Obwohl auch diese "ungekünstelte" Haltung ebenfalls als Inszenierung gesehen werden kann, ist aus Prozessen wie dem gegen O.J. Simpson ersichtlich, dass Zeug_innenaussagen sich über Tage erstrecken können, was das theatralische am Gericht sicherlich beeinflusst und es zu einer eingespielten Prozedur werden lässt. Es ist daher die Aufgabe erfinderischer Anwält_innen, das Theatralische aus dem Gericht herauszuholen, was auch in der Realität durchaus vorkommen kann. Diese Ausbrüche sollen also eine Funktion haben – die "Bühne" ist zwar da, jedoch wird diese erst dann zum Theater gemacht, wenn Anwält_innen damit ein bestimmtes Ziel erreichen wollen.⁵⁶⁵ Die Geschehnisse im Justizsystem, wie wir aus vielen Filmen erfahren, passieren im Stillen, hinter den Kulissen. Doch manchmal kommt es sozusagen zum Ausbruch des Realen. Einer der berühmtesten Beispiele dafür ist erneut der O.J. Simpson-Prozess.

4.3.3.1 Die blutigen Handschuhe

Während im Gerichtsfilm die Filmemacherinnen entscheiden können, ob sie durch mehr oder weniger intensive Anwendung realer Elemente aus dem Gerichtssaal die Politik und Ideologie in ihrer Inszenierung untermauern wollen oder nicht, ist in der Realität der Raum, in dem sich

⁵⁶⁴ Arendt, Hanna, *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht über die Banalität des Bösen*, München: Piper, 2006, S.70.

⁵⁶⁵ Eine der berühmt-berüchtigten Anwältinnen, die diese Strategie anwenden ist Nedra Ruiz, eine Anwältin aus San Francisco: "During her opening statement last week in Los Angeles, Ruiz wept, stood on tiptoes, got down on all fours and kicked the jury box repeatedly to portray how her client fought to save Whipple's (es handelt sich um einen Hund, Anm. S.M.) life. It was a sharp contrast to the sober presentations put on by prosecutor James Hammer and attorney Bruce Hotchkiss, who is defending Knoller's husband, Robert Noel, charged with involuntary manslaughter." Van Derbeken, Jaxon/Chiang, Harriet, "Defense Attorney Nedra Ruiz / Lawyer's passion let loose in dog-mauling trial / Ruiz willing to do full-court press for client", *SF Gate*, 24.02.2002, <http://www.sfgate.com/news/article/NEWSMAKER-PROFILE-Defense-Attorney-Nedra-Ruiz-2871554.php?page=1>, Zugriff: 23.08.2016.

die Anwält_innen bewegen dürfen, stark eingeschränkt. Daher, um eine gelungene Inszenierung für die Jury und für das Publikum zu gestalten, ist besondere "Kreativität" gefragt. Als der klassische Weg der Widerlegung von Beweisen der Staatsanwaltschaft ihrem Klienten nicht half, griff O.J. Simpsons Verteidiger-Team, allen voran der Staranwalt Johnny Cochran, zu Mitteln der Inszenierung. Einer dieser kreativen Einfälle war erstens die sogenannte "Race Card", d.h. es wurde suggeriert, dass Simpson aus rassistischen Gründen angeklagt wurde. Dieser Einfall emotionalisierte und teilte das amerikanische Publikum, wie bereits in Kapitel 3 erklärt wurde, endgültig in Weiß gegen Schwarz, wobei die letzteren mehrheitlich von Simpsons Unschuld überzeugt waren. Doch das passierte nur auf der verbalen Ebene. Die Verteidigung ging daher noch einen Schritt weiter und brachte auch die visuelle Ebene mit dem Anprobieren der Handschuhe bemerkenswert mit ein: Simpson zeigt demonstrativ, dass diese ihm nicht passen (Abb.7).⁵⁶⁶



7

Diese zwei Momente – die Diffamierung der Anklage und ihrer Zeug_innen sowie der Ausschluss des Hauptbeweises, der blutigen Handschuhe, die am Tatort und bei Simpson zuhause gefunden worden sind, schienen die Jury letztendlich überzeugt zu haben. Dagegen half der Anklage ihre eigene Inszenierung nicht: sie bemühten sich u.a. um eindrucksvolle Videos und detaillierte Info-Tafeln mit genau dargestelltem Tathergang. Doch all das schien gegenüber den einfachen Tricks von Cochrans Team nicht zu funktionieren. Er hatte nämlich noch einen Ass im Ärmel und untermauerte die Handschuh-Inszenierung im Schlussplädoyer mit dem berühmten Reim: "If it doesn't fit, you must acquit."⁵⁶⁷ An diesem Beispiel ist die Verbindung Politik-Inszenierung-Dramaturgie, so wie das Gefühl fürs Timing⁵⁶⁸ deutlich zu sehen, und all das im Rahmen des Gerichtsprozesses, vor den Augen des Gesetzes. Der Ausgang des Prozesses stand spätestens seit dem Moment für viele schon fest. Die Tatsache etwa, dass Simpson bereits Schutzhandschuhe anhatte, um das Beweisstück nicht zu

⁵⁶⁶ <http://www.nydailynews.com/news/national/ex-prosecutor-o-simpson-murder-trial-defense-attorney-tampered-glove-article-1.1155063>, Zugriff: 26.07.2016.

⁵⁶⁷ http://www.youtube.com/watch?v=P_aplbmsUwU, Zugriff: 20.03.2013.

⁵⁶⁸ Die Erinnerung an die Misshandlung von Rodney King seitens der LAPD und die Unruhen in Los Angeles war noch frisch in den Köpfen des Publikums (vgl. Kapitel 3.3.2.1., S. 113).

kontaminieren wurden außer Acht gelassen. Das Bild der nicht passenden Handschuhe war stärker.⁵⁶⁹

4.4. Filmanalyse I: Im Gerichtssaal

4.4.1 Bewegungsfreiheit

Wie bereits einführend erläutert, ist die Bewegung im Gerichtssaal während des Prozesses, eine der wichtigsten Komponenten der Inszenierung im Gerichtsfilm, die mit der Ideologie des Films zusammenhängt. Wie in den Abbildungen 5a-5b (S. 189) zu sehen ist, gehört es zum Alltag des Prozesses, dass die Anwält_innen von ihren Tischen und/oder Rednerpulten aus die Fragen stellen. Die Annäherung an den Zeugenstand geschieht nur wenn ein Beweisstück den Zeug_innen gebracht wird und oft mit der Bitte um die Erlaubnis der Richter_in. In einigen Fällen übernehmen diese Aufgabe die Gerichtsdienerschaft_innen.⁵⁷⁰ Gerichtsfilme lassen also dem Anwalt/der Anwältin mehr Raum als es in der Realität möglich (oder notwendig) wäre, damit die Szenen dynamischer wirken können und damit etwa ein "two-shot" (beide Protagonist_innen gleichzeitig im Bildausschnitt) mit Anwalt und Zeugin möglich ist oder dass die Szene im Schuss-Gegenschuss emotional intensiviert werden kann, wie etwa im Beispiel unten (Abb.12a-12f, S. 200), wo die Annäherung des Anwalts das Einengen des Zeugen und das steigende Selbstbewusstsein beim Anwalt bedeutet.

Diese Bewegungsfreiheit hat jedoch auch ideologische Implikationen. Erstens wird das Individuum durch diese Bewegung, in gewisser Weise durch die Gesetzesbrechung (zu Nahe am Zeugen), visuell von seiner Funktion als Anwalt gelöst – die Figur ist in dem Moment mehr ein Individuum als ein Anwalt. Diese unsichtbare Grenze wird überschritten, was in der Sprache des Gerichtsfilms jedoch als "normal" gilt. Folgen wir dem Gedanken von Lacan, dass das ausgeübte Amt für das Individuum symbolische Kastration bedeutet,⁵⁷¹ d.h. es gibt ständig eine Kluft zwischen dem Individuum und seiner Persona als Anwalt_in (Richter_in, Politiker_in, etc.), wird also der Anwalt/die Anwältin im Film nicht "kastriert", die Distanz wird aufgehoben damit die Implementierung von FGG möglich ist.

In dem Fall wäre Guns die Kampfbereitschaft des Anwalts, der nicht nur in einer Nahen- oder Großaufnahme als "talking head" gezeigt wird, sondern auch Halbnah, oder "Amerikanisch", einer Variante von Halbnah, die im Western Genre oft verwendet wurde, wo man den Cowboy

⁵⁶⁹ Vgl. Clark, *Without a Doubt*, S. 407.

⁵⁷⁰ Siehe etwa *A Cry In The Dark*. Der Film spielt zwar in Australien, es ist jedoch auch in den USA üblich, wird aber im Gerichtsfilm selten oder gar nicht gezeigt.

⁵⁷¹ "This is what the infamous 'symbolic castration' means: the castration that occurs by the very fact of me being caught in the symbolic order, assuming a symbolic mask or title. Castration is the gap between what I immediately am and the symbolic title that confers on me a certain status and authority." Žižek, *How to Read Lacan*, S.34.

bis zu den Knien filmt um seine Waffen (als klare Phallus-Symbole) zeigen zu können. Es ist also ungenügend den Anwalt oder Anwältin nur in seiner Funktion hinter dem Tisch oder dem Rednerpult zu zeigen: der große Andere wird damit außer Gefecht gesetzt und das Individuum übernimmt, das sich davon auf der imaginären Ebene von seiner symbolischen Kastration löst und auf dieser Weise tatsächlich der klassische amerikanische Filmheld sein kann.

Diese Szenen können daher im wahrsten Sinne des Wortes als "Amerikanisch" bezeichnet werden, obwohl die Einstellungsgrößen während dem Gang zwischen dem Anwaltstisch und Zeugenstand variieren und eigentlich die Halbnahe Einstellungsgröße dominiert. Im Kontrast dazu, Gerichtssaal-Szenen die in Großbritannien (oder Australien) spielen, halten sich was die Bewegungsabläufe angeht viel mehr an die Realität.⁵⁷² Der britische Gerichtssaal etwa ist so aufgebaut, dass eine andere Situation innerhalb des vorgegebenen, authentischen Gerichtssaals unmöglich erscheint (siehe etwa *In the Name of the Father*). Der US-Gerichtssaal dagegen bietet den Raum dafür an. Dieser Kontrast ist auch in *Red Corner* deutlich, wo die Anwält_innen ausschließlich von ihren Tischen aus Fragen stellen. Auch die Filme über die Nürnberger Prozesse⁵⁷³ halten sich an historische Fakten was die Konstellation im Gerichtssaal angeht.

Die Tatsache, dass der US-amerikanische Gerichtssaal im Film mehr Freiheit bietet, ist also nicht zufällig: gegenüber allen anderen erscheint er als ein besonderer Ort, in welchem ein Mehr an Gerechtigkeit möglich ist und in welchem durch Bewegung und "visual design" – im Rahmen des Möglichen und Notwendigen – die Bewegungsfreiheit im Gerichtssaal als Widerspiegelung einer idealen Vorstellung von Gerechtigkeit und Freiheit in der Gesellschaft dargestellt wird.

4.4.1.1. Beispiele

Als ein Beispiel für die klassische Inszenierung der Bewegung im Gerichtssaal kann *Body of Evidence*⁵⁷⁴ dienen. Hier werden alle Grundformen der Bewegung im "well" durchgespielt: der Anwalt Frank Dulaney (Willem Dafoe) stellt zwar einige Male Fragen von seinem Tisch aus, das nicht mit einem Rednerpult ausgestattet ist, doch meistens sind er und sein Gegenspieler Robert Garrett (Joe Mantegna) in Bewegung und lehnen sich oft an den Zeugenstand an (Abb.8a, 8b).⁵⁷⁵ Diese Inszenierung ist typisch für Gerichtsfilme, vor allem für Gerichtsthiller, die mit dieser Art von Zeug_innenbefragung Intensität erzeugen wollen, die

⁵⁷² Vgl. *In the Name of the Father*, *Witness for the Prosecution*, Regie: Billy Wilder, US 1957 oder die TV-Serie: Newman, G.F, *Judge John Deed*, UK: BBC (2001-2007).

⁵⁷³ *Judgment at Nuremberg*, Regie: Stanley Kramer, US 1961; *Nuremberg*, Regie: Yves Simoneau, US 2000.

⁵⁷⁴ *Body of Evidence*, Regie: Uli Edel, US 1993, DVD Video, Dutch Film Works, 2001.

⁵⁷⁵ *Body of Evidence*, Abb.8a: 00:28:26, Abb. 8B: 00:29:13.

zu einem Thriller dazugehört und im Gerichtssaal auch nicht verloren gehen soll. Mit dem Anlehnen der Anwälte an den Zeugenstand können die dreier-Bildkompositionen mit Richter_in oder zwischen Zeug_in, Verteidiger_in und Staatsanwältin inszeniert werden. Diese Einstellungen werden variiert um Dynamik und Tiefe in die Inszenierung zu bringen und eventuell zusätzliche Information zuzuführen.



8a



8b

Als die Angeklagte Rebecca Carlson (Madonna) selbst zum Zeugenstand gerufen wird, ändert sich der Rhythmus (Abb. 9a, 9b).⁵⁷⁶ In der knapp achtminütigen Befragung stellen die Anwälte anfangs, wie bereits erwähnt, ihre Fragen von ihren Tischen aus.⁵⁷⁷ Diese Distanz verschafft der Angeklagten, der mysteriösen "Femme fatale", mehr Raum und isoliert sie gleichzeitig. Die Beleuchtung ist ebenfalls intensiviert, der Stil des Film Noir wird somit noch deutlicher zur Geltung gebracht. Nach fünf Minuten nähert sich Garrett dem Zeugenstand und signalisiert so, dass er jetzt zum endgültigen Angriff auf die Angeklagte übergeht. Je intensiver die Befragung wird, umso näher ist der Anwalt, der schließlich direkt vor ihr steht.



9a



9b

Als Beispiel einer stark stilisierten Inszenierung eines Gerichtsprozesses kann die gesellschaftskritische Satire *The Bonfire of the Vanities*⁵⁷⁸ herangezogen werden. Hier werden die Vorgänge im Gerichtssaal auf die Spitze getrieben, der Prozess wird buchstäblich zum Theater und wird der Lächerlichkeit preisgegeben: der Anwalt und seine Zeugin sind bei der Befragung ungewöhnlich nahe aneinander (Abb. 10a), und später täuscht sie auf eine sehr theatralische Art und Weise Ohnmacht vor (Abb. 10b). Die Beziehung zwischen dem Anwalt und seiner Klientin wird hier offensichtlich karikiert. Gleichzeitig ist es auch eine Persiflage

⁵⁷⁶ *Body of Evidence*, Abb. 9a: 01:18:25, Abb. 9b: 01:24:58.

⁵⁷⁷ *Body of Evidence*, 01:18:00.

⁵⁷⁸ *The Bonfire of the Vanities*, Regie: Brian De Palma, US 1991, DVD-Video, Warner Home Video, 2004.

des Gerichtsfilms selbst, die Klischees des Zeugenverhörs und des Gerichtsfilms im Allgemeinen werden übertrieben dargestellt, bis zu dem Richter, der am Ende seinen Platz verlässt und eine Rede hält.⁵⁷⁹



10a

10b

Im Unterschied zu *Body of Evidence* und *The Bonfire of the Vanities*, arbeitet *Philadelphia* in völlig entgegengesetzter Richtung und erzeugt damit eine andere Atmosphäre im Gerichtsaal. Hier wird das Thema AIDS und die Diskriminierung von Homosexuellen auf eine ernsthaft-nüchterne, "realistische" und dennoch emotional aufgeladene Art und Weise inszeniert. Die Anwälte stellen die Fragen sitzend, von ihren Tischen aus (11a,11b)⁵⁸⁰ und sie fragen um Erlaubnis, wenn sie sich den Zeug_innen nähern wollen. Als eine Zeugin in Tränen ausbricht, reicht der Anwalt Joe Miller ihr ein Taschentuch, nachdem er den Richter um Erlaubnis gefragt hat, sich ihr zu nähern. Doch er bleibt bei ihr stehen, angelehnt an den Zeugenstand und stellt ihr aus dieser Position weitere Fragen, worauf die Anwält_innen der Gegenseite Einspruch erheben mit der Frage: "Is this for the record?"⁵⁸¹ Der Richter bittet daraufhin Miller wieder auf seinen Platz zurückzukehren und von dort aus Fragen zu stellen. Diese Szene dient anscheinend dazu, Dynamik in das Geschehen zu bringen, ohne die bereits im Film etablierten Regeln des echten Gerichtsaals zu verletzen – der Anwalt nähert sich zwar der Zeugin, darf ihr aber keine Fragen aus dieser Position stellen. Der Film hebt also die in der Realität geltenden Regeln hervor und sucht dennoch nach Schlupflöchern, in welchen es möglich ist die klassische Gerichtsinszenierung mit der Realität zu verbinden.



11a

11b

Auf den Gebrauch des Rednerpultes wird in *Philadelphia* jedoch verzichtet, was wiederum einen Bruch mit der Realität darstellt. Während *Body of Evidence* sich an die Freiheiten eines

⁵⁷⁹ *The Bonfire of the Vanities*, 01:57:18.

⁵⁸⁰ *Philadelphia*, 11a: 00:48:39, 11b: 01:26:50.

⁵⁸¹ *Philadelphia*, 01:00:00.

Justizthrillers hält und die "freie" Inszenierung im Gerichtssaal bevorzugt, ist der ideologische Zwiespalt in *Philadelphia* in der Inszenierung der Gerichtsszenen deutlich sichtbar. Einerseits wird Ernsthaftigkeit und Zurückhaltung inszeniert, die das Thema unterstützen sollen und wo man, wie in der Realität, nicht den "theatrics" verfallen sollte. Andererseits werden Situationen genutzt, wo diese Theatralität doch möglich ist, wie in der Szene, in welcher Joe Miller aufsteht und eine inspirierende Rede hält.⁵⁸²

A Few Good Men ist einer der wenigen Gerichtsfilm in welchen das Rednerpult ein integraler Teil der Inszenierung ist. Obwohl sich die Anwälte im Laufe der Verhandlung von ihm entfernen, ist das Rednerpult stets der Ausgangspunkt des Verhörs. Das in Anspruch nehmen der Bewegung zum Zeugenstand entwickelt sich graduell – je intensiver die Befragung wird, desto mehr bewegen sich die Anwälte zum Zeugen oder zur Jury, und lehnen sich oft an die Jurybox an. Vor allem ist es Daniel Kaffee (Tom Cruise), der entsprechend seinem Charakter keine Ruhe findet und sich immer mehr vom Pult entfernt. Sein Gegner, Jack Ross (Kevin Bacon), stellt häufiger die Fragen vom Rednerpult aus, was seine Disziplin als Marine und seinen Respekt vor den Befragten, vor allem vor dem Kronzeugen Col. Jessup (Jack Nicholson), unterstreichen soll. Die graduelle Annäherung zum Zeugenstand dient dazu, die Befragungsszenen auf visueller Ebene dramatisch zu steigern und somit auch das steigende Selbstbewusstsein von Lt. Kaffee, der in den Fußstapfen seines berühmten Vaters, welcher auch ein bekannter Anwalt der Navy war, treten will, zu zeigen. Kaffee wird als sportlich, unruhig und ehrgeizig gezeigt, jemand der nicht still sitzen kann und sich dadurch von den starren Autoritätsfiguren unterscheidet, jedoch eigentlich um ihre Gunst kämpft und gleichzeitig auch um die der einfachen Marines, die er verteidigt. Dies erreicht er auch: einer von ihnen, der Kaffee bis dahin wenig und nur widerwillig Respekt zollte, salutiert ihm auch am Schluss, nachdem er den Prozess gewonnen hat, und demonstriert somit seinen Respekt Kaffee gegenüber.⁵⁸³

In der Schlüsselszene des Films, dem Verhör des Col. Jessup, als dieser am Ende gesteht dass er das umstrittene Befehl gab ("Code Red"), dass zu Misshandlung und Tod eines Marines führte, bewegt sich Lt. Kaffee vom Rednerpult hin zum Col. Jessup am Zeugenstand (Abb. 12a-12f).⁵⁸⁴ Seine Bewegung markiert die Steigerung in der Dramatik des Verhörs. In der Realität wäre der Angriff auf Jessup wohl vom Rednerpult aus und rein verbal passiert.

⁵⁸² *Philadelphia*, 01:03:01.

⁵⁸³ *A Few Good Men*, 02:07:55.

⁵⁸⁴ *A Few Good Men*, Abb. 12a-12b: 01:50:56, Abb. 12c – 12d: 02:01:19, Abb. 12c-12d: 02:02:44.

Im Film muss sich der Anwalt jedoch davon lösen um seinen Angriff auf der visuellen Ebene zu unterstreichen.



12a



12b



12c



12d



12e



12f

In *The Rainmaker* werden die Regeln des Decorums weitgehend und bewusst geachtet, vor allem die obligatorische Floskel "may I approach the witness" wird oft angewendet: die Anwälte fragen ausnahmslos den Richter um Erlaubnis, sich den Zeugen zu nähern, und tun das auch nur dann, wenn sie ihnen ein Beweisstück zeigen wollen. Ein Zukommen auf oder Anlehnen an den Zeugenstand kommen nicht in Frage. Dieses Verhältnis zur Realität stellt *The Rainmaker* in einer Reihe mit *Philadelphia* oder *A Civil Action*. Hier kommt die politische Einstellung der Filme visuell zum Tragen – "visual style" suggeriert Ernsthaftigkeit und Nähe zur Realität. Auf Emotionen wird zwar nicht verzichtet, sie werden jedoch so weit wie möglich heruntergespielt. Eine Gerichtsverhandlung ist ein knallhartes Geschäft, von Glamour oder Pathos (anscheinend) keine Spur. Wie in Kapitel 3 bereits beschrieben, ist die Hauptfigur Rudy Baylor, der es als Anwalt schaffen möchte und alles dafür gibt, dem Bild des hart arbeitenden Anwalts, das so oft im Gerichtsfilm vorkommt, gerecht zu werden. Er muss nicht nur gegen die große Anwaltsfirma kämpfen, die auf solche Fälle und reiche Klient_innen spezialisiert ist und zwei hundert Dollar pro Stunde verlangt, sondern auch gegen die Regeln des Justizsystems antreten, die er noch erlernen muss. Eine dieser Regeln ist die Bitte um die Erlaubnis sich den Zeug_innen zu nähern. Dies hat hier vor allem die

Funktion, die Unerfahrenheit des jungen Anwalts Rudy Baylor zu unterstreichen. Es ist sein erster Prozess und am Anfang vergisst er den Richter um Erlaubnis zu bitten, worauf ihn dieser sofort ermahnt: "Mr. Baylor, you must ask to approach the witness."⁵⁸⁵ Rudys Fauxpas kann man auch als Kommentar auf das Gerichtsfilm-Genre als solches lesen, wo eigentlich die filmische Regel besagt, dass die Anwält_innen im "well" meistens frei herumlaufen können und sich den Zeug_innen nähern dürfen, ohne dafür um Erlaubnis bitten zu müssen. Es ist so, als ob sich Rudy wie ein Filmanwalt verhalten hätte und danach von den Anwälten der Gegenseite ermahnt wurde sich "realistisch", wie ein echter Anwalt, zu benehmen.

Ein Freiraum für die Anwälte innerhalb dieser strengen Regelung wird dennoch geschaffen, indem die schriftliche Beweisstücke eine zentrale Rolle im Film bekommen: die schriftliche Absage an Dot Black (Mary Kay Place), der Mutter des an Leukämie verstorbenen Billy Ray, das Regelbuch der Versicherungsfirma und das Buch mit Statistiken werden als Beweise vorgeführt und so können sich die Anwälte legitim innerhalb der vorgegebenen Regelung doch auf die Zeug_innen oft genug zubewegen. Ein Rednerpult ist ebenfalls präsent, wird jedoch meistens vom Verteidiger Leo Drummond (Jon Voight) verwendet (Abb. 13b).⁵⁸⁶ So wird ein Kontrast zwischen Drummond, dem älteren und erfahrenen Anwalt und Rudy dem blutigen Anfänger, in Szene gesetzt. Rudy stellt die Fragen von seinem Tisch aus und zwar stehend, oder er stellt sich zwischen seinem Tisch und der Jury Box (Abb. 13a).⁵⁸⁷ Erst als seine Selbstsicherheit steigt, nimmt er das Rednerpult (ein einziges mal) ein (Abb. 13d)⁵⁸⁸ und bewegt sich gleichzeitig freier.

Hier werden also die Regeln des Gerichtssaals sichtbar gemacht und respektiert, was die Sachlichkeit des Film unterstützt und, wie bereits erwähnt, als Hindernis für den jungen Anwalt dient. Dies steigert die Authentizität des Films und dient als Kontrapunkt zu der Emotionalität des Themas (Leukämie, Brutalität der Versicherungsfirma). Der Film findet jedoch Mittel und Wege um die Anwälte sich frei bewegen zu lassen, und zwar durch die Häufigkeit der Vorführung von schriftlichen Beweisen (Abb. 13c).⁵⁸⁹ Auch die Position die Rudy, und später auch Drummond, zwischen der Jury Box und dem daneben stehenden Anwaltstisch einnehmen, lässt eine Amerikanische Einstellung zu, und zwar, wie selten im Gerichtsfilm, von hinten, aus der Sicht des Publikums.

Was *The Rainmaker* mit seiner Ästhetik noch signalisiert ist ein Unterschied zum klassischen Gerichtsfilm. Es herrscht überwiegend Nüchternheit, die Nähe an der Realität signalisiert und

⁵⁸⁵ *The Rainmaker*, 01:20:09.

⁵⁸⁶ *The Rainmaker*, 01:21:38.

⁵⁸⁷ *The Rainmaker*, 01:58:40.

⁵⁸⁸ *The Rainmaker*, 01:44:34.

⁵⁸⁹ *The Rainmaker*, 01:22:36.

die Zuschauer_innen auf das antiklimaktische Ende des Films vorbereitet: Rudy gewinnt den Fall zwar, doch die Versicherungsfirma ist Pleite und kann den Betrag, die Dot Black ohnehin spenden wollte, nicht auszahlen. Obwohl formell anders, unterscheidet sich *The Rainmaker* von den anderen Gerichtsfilmen wie etwa *A Time to Kill* doch nicht all zu sehr: beim selben Budget und gleicher, nur anders ausgedrückter, emotionaler Intensität, dient die Atmosphäre und die "Authentizität" zur "product-diversification". Mit Realitätsnähe soll das Publikum davon überzeugt werden, dass "Wunder" auch in der realen Welt möglich sind.



13a



13b



13c



13d

In *Class Action* kommt das Rednerpult nur kurz vor und dient als Austragungsort des Konkurrenzkampfs zwischen dem Vater, Jedediah Ward (Gene Hackman), und der Tochter, Maggie Ward (Mary Elizabeth Mastrantonio), die in einem Zivilprozess gegen einander antreten. *Class Action* gehört, wie in Kapitel 3 bereits erklärt, zu den offen liberal-demokratisch eingestellten Filmen, und nimmt dabei die Automobilindustrie ins Visier, genauer eine Firma, die Autos mit einem Baufehler herausbrachte, der schließlich zu einigen tödlichen Unfällen geführt hat. Daher ist die Verwendung des Rednerpultes, als eines Objekts aus der Realität des Gerichtsverfahrens, ein Hinweis auf die Ernsthaftigkeit und die Authentizität des Themas im Film, in welchem die großen Firmen kritisiert werden und der "einfache Mann" verteidigt wird, passend zu der Atmosphäre des Films.

Das Thema ist wie in anderen Gerichtsfilmen auch in FGK gehüllt, wobei der Vater-Tochter Konflikt in den Gerichtssaal gebracht und auch explizit gezeigt wird. Der Kampf um das Rednerpult (Abb. 14a-14b)⁵⁹⁰ zeigt also nicht nur den anfänglichen Antagonismus zwischen Jedediah und Maggy, sondern nimmt gleichzeitig die Tatsache vorweg, dass die Tochter doch

⁵⁹⁰ *Class Action*, Abb.14: 00:30:23, Abb.14b: 00:30:44.

das Erbe des Vaters antreten wird, indem sie sich letztendlich auf seine Seite stellt. Es geht hier also um eine Art falschen Konflikt, der dazu dient, die etablierte Ordnung (der Vater hat immer Recht – und *das Recht* auf seiner Seite) zu bestätigen. Der Film kehrt deshalb die Verhältnisse erst mal um: die Tochter vertritt die Auto-Firma, ist also auf der Seite der "Bösen", während der Vater auf der progressiven Seite steht. Daher, wenn die Tochter doch den Vater unterstützt (anstatt gegen ihn wirklich zu rebellieren), erscheint das als progressiv. Hier wird auch die symbolische Kastration aufgehoben, indem die Tochter *als* Tochter im Prozess agiert und nicht als Anwältin, was sie zu einer Art "amerikanischen Heldin" macht. In Wahrheit ist also die Grundeinstellung des Films konservativ und bestätigt die Funktion des FGG, wobei Guns innerhalb der Familie nur ein falscher Konflikt sein kann, der nicht zum Antagonismus und Emanzipation der Tochter sondern zum Zusammenhalt der Familie um jeden Preis führen muss.



14 a

14b

In *Reversal of Fortune* geht es um die Berufung des Urteils im Mordprozess gegen den bekannten Aristokraten und Playboy Claus von Bülow, und hier erscheint das Rednerpult vor dem Obersten Gerichtshof, der höchsten gerichtlichen Instanz der USA, wo es zur Standardausstattung gehört. Der Film zeigt weder den ersten Prozess zur Gänze, in welchem Claus von Bülow für schuldig befunden wurde, noch den zweiten Prozess, nach der Berufung, in welchem von Bülow schließlich als unschuldig gesprochen wurde. Der Akzent wird auf die Vorbereitungen für die Berufung gelegt, die Arbeit des Teams von Alan Dershowitz, das sich aus seinen Studenten zusammensetzt. *Reversal of Fortune* ist kein klassischer Gerichtsfilm, da er sich auf die Prozessvorbereitung konzentriert und damit die andere Seite des Gerichtsprozesses beleuchtet, die nicht im Gerichtssaal stattfindet. Da auch die Berufung selbst (kurz) gezeigt wird, in Form der Rede des Anwalts vor den Richtern, musste auch das Rednerpult gezeigt werden, da der Oberste Gerichtshof ein bestimmtes Aussehen hat, das allgemein bekannt ist. Es wäre also höchst unrealistisch die Anwält_innen in diesem Gerichtssaal herumlaufen zu lassen (Abb.15).⁵⁹¹ Der Film konzentriert sich auf das Verhältnis des Anwalts Dershowitz (Ron Silver) und des Angeklagten Claus von Bülow (Jeremy Irons)

⁵⁹¹ *Reversal of Fortune*, Abb.15: 01:35:36.

und zeigt wie schwierig, bzw. unmöglich es ist, die endgültige Wahrheit über einen Mordfall zu erfahren, und zeichnet deshalb die Figur von Bülow als eine zwiespältige. Obwohl der Film kein klassisches FGG-Muster aufweist, ist dieses dennoch präsent: Dershowitz arbeitet in diesem Fall mit seiner Ex-Frau und vor allem sehr eng mit seinen Student_innen, die als eine Art Ersatzfamilie erscheinen.



15

In *American Tragedy*⁵⁹², basierend auf dem O.J. Simpson Fall, sind die Szenen im Gerichtsaal den realen Ereignissen detailgetreu nachgestellt und mit echten TV-Aufnahmen aus dem Prozess kombiniert. Während in einer Einstellung etwa die Schauspieler_innen in ihrer jeweiligen Rolle als Anwalt_innen gezeigt werden, werden im Gegenschuss TV-Aufnahmen aus dem Prozess verwendet. In einer Szene sehen wir also wie Simpsons Anwalt F. Lee Bailey (Christopher Plummer) quasi einen echten Zeugen befragt (Abb. 16a-16b).⁵⁹³ Die selbe Prozedur wird auch in anderen Befragungen wiederholt, wie etwa als die Anklägerin Marcia Clark (Diana LaMar) den echten Mark Fuhrmann befragt (16c-16d).⁵⁹⁴ Die Beleuchtung und die Bildqualität der in Szene gesetzten Befragung wurden den TV Aufnahmen angeglichen, auch die Perspektive der Filmkamera ist der TV-Kamera nachgestellt, da meistens aus der Perspektive der Jury, leicht von oben, gefilmt wurde, da man die Geschworenen im Fernsehen nicht zeigen darf.⁵⁹⁵



16a



16b

⁵⁹² *American Tragedy*, Regie: Lawrence Schiller, US 2000, DVD-Video, Trimark Home Video, 2001.

⁵⁹³ *American Tragedy*, Abb.16a: 01:43:08, Abb. 16b: 01:43:11.

⁵⁹⁴ *American Tragedy*, Abb.16c: 01:27:01, Abb. 16d: 01:27:07.

⁵⁹⁵ Vgl. Williams, Linda, *Playing the Race Card*, S. 259.



16c

16d



16e

Der TV-Film legt in diesen Szenen einen großen Wert auf Authentizität, und daher sind auch die Pulte präsent (einer zwischen den Tischen der Anklage und Verteidigung, einer neben der Jurybox) wie in der Abbildung 16c sichtbar.⁵⁹⁶ Eine direkte Nachahmung des Fernsehmaterials, wie im Fall von *American Tragedy*, die allerdings auch sehr selten in diesem Film sonst vorkommt, banalisiert die Auseinandersetzung mit der Realität, da es versucht noch "realer als real" zu sein. Ein eventuell neuer Blickpunkt auf die Ereignisse im Gerichtssaal wird dadurch unmöglich gemacht. Hier ist erneut die Inkonsistenz in einem Mainstream-Produkt das Problem: während die bereits bekannten Bilder aus dem Gerichtsprozess re-inszeniert werden, bleibt O.J. Simpson – der "Star" – anonym. Der Schauspieler wird im Gerichtssaal nur von hinten gezeigt, und in den Szenen außerhalb des Gerichts ist er meistens nur durch seine Stimme in der Konferenzschaltung am Telefon präsent.

American Tragedy beweist auf eigene Art und Weise, dass die Berührung mit der Realität im Film dazu führt, dass sie, im Mainstream-Kino- und TV-Filmen, auf welche Art und Weise auch immer, der Ideologie des Films, bzw. der Filmindustrie, dient. Die Beziehung Film-Realität ist dadurch stets problematisch, da entweder ein oder mehrere Elemente stark verändert werden, wie die Bewegungsfreiheit im Gerichtssaal, oder stark akzentuiert werden, wie die übertrieben getreue Darstellung des Gerichtssaals in *American Tragedy*, oder die Einhaltung bestimmter Regeln des Gerichts in *The Rainmaker*. Beide Vorgehensweisen sind schließlich zwei Seiten einer Medaille, bzw., zeigen das "doppelte Gesicht" des Kinos. In beiden Fällen jedoch muss die gleiche Frage gestellt werden: was wird *nicht* gezeigt und *wieso*?

⁵⁹⁶ *American Tragedy*, Abb. 16c: 01:33:45.

Ein Film wie *Body of Evidence* etwa signalisiert deutlich seine ideologische Grenzen, bzw. ist sich seiner Eigenschaft als Genrefilm bewusst und versucht nicht mehr als das zu sein. Filme wie *Philadelphia*, *A Few Good Men*, *Class Action* oder *The Rainmaker* bleiben jedoch in ihrem ideologischen Zwiespalt stecken, da sie gleichzeitig kommerzielle Bestrebungen verfolgen und Themen behandeln die in der amerikanischen Gesellschaft problematisch sind, und versuchen dann diese Themen in das konservative Korsett zu stecken, dass ihnen eigentlich nicht passen sollte, was sich in der Inszenierung bei näherer Betrachtung offensichtlich niederschlägt. Dies sagt jedoch nichts über die Qualität der Filme, die durchaus variiert, oder ihren möglichen Unterhaltungswert aus. Es ist lediglich ihr Bezug zur Realität der durch "Kleinigkeiten" ihre ideologischen Verstrickungen verrät.

4.4.2. Die Mikrofone

Neben dem Rednerpult und den Anwaltstischen, sowie den Regeln des Benehmens und der Bewegung im Gerichtssaal, sind die Mikrofone ein Bestandteil des Gerichtssaals, ohne die ein Prozess in der Realität nicht vorstellbar ist. Vergessen wir nicht, dass die Anwält_innen mit dem Rücken zum Publikum stehen/sitzen. Das Publikum würde unter Umständen ohne Mikrofone nicht verstehen was die Anwält_innen, Zeug_innen und Richter_innen sagen, vor allem bei vollem Saal mit Publikum und Journalist_innen. Im TV fällt es sofort auf, wenn ein Mikrofon nicht funktioniert oder wenn sich die Sprecher_innen vom Mikrofon abwenden.⁵⁹⁷ Im Film ist jedoch die Akustik stets intakt auch wenn die Akteure nicht direkt ins Mikrofon sprechen. Das erleichtert die Inszenierung, da ein "lästiges" Objekt eliminiert wird und keine Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkt. Das Mikrofon ist also oft auf der visuellen Ebene präsent, um den Realismus des Films zu verstärken, während gleichzeitig seine eigentliche Funktion eliminiert wird.

Eine Ausnahme in dieser Hinsicht wäre *The Rainmaker*. Hier werden Mikrofone bewusst, jedoch nicht immer hörbar, in Szene gesetzt (Abb. 17a-17d, S. 207). Sie tragen einerseits zum Realismus der Gerichtsszenen bei und signalisieren wenn etwas im Prozess schief läuft: wenn die Zeug_innen der angeklagten Versicherungsfirma ("bad guys") aussagen, gibt es Rückkopplung – das Mikrofon funktioniert als ein störendes Element. Wenn die Hauptfigur, der junge noch-nicht-Anwalt bei einer Anhörung vor dem eigentlichen Prozess vom Richter *ad hoc* vereidigt wird, spricht er ins Mikrofon (Abb.17a),⁵⁹⁸ obwohl es nicht als unbedingt

⁵⁹⁷ Vor allem bei Beratungen zwischen der Richter_in und den Anwält_innen wird das Mikrofon der Richter_in Ausgeschaltet und der Ton in der TV-Übertragung fällt währenddessen komplett aus. Vgl: <https://www.youtube.com/watch?v=hT3TFMDJHLQ>, 01:02:05, Zugriff: 28.07.2016.

⁵⁹⁸ *The Rainmaker*, Abb. 17a: 00:43:44.

notwendig erscheint (der Saal ist klein und leer).⁵⁹⁹ Es entsteht Situationskomik und das Gefühl fehl am Platz zu sein wird dadurch verstärkt. Bei der Befragung während des eigentlichen Prozesses, müssen die Zeug_innen das Mikro von sich wegschieben, wenn sie aufstehen wollen und kommen mit dem lästigen Objekt in Berührung, was ihre bereits unangenehme Lage noch zusätzlich verstärkt (Abb.17b, 17c).⁶⁰⁰ Der Richter verdeckt das Mikro mit seiner Hand (Abb.17d),⁶⁰¹ wenn er mit Anwälten spricht und vervollständigt damit die konsequente Nutzung der Requisite.

The Rainmaker ist, wie schon erwähnt, ein Gerichtsfilm mit einem ernsthaften, sozialen Thema. Die Prozedur und technische Elemente des Gerichtsprozesses spielen deshalb hier eine wichtige Rolle, es wird der Akzent auf eine gewisse Authentizität gesetzt, die dazu dient, ähnlich wie in *Philadelphia*, den sozialen Engagement der Filmemacher_innen auf der Ebene der Inszenierung zu unterstützen. Die Mikrofone werden hier daher als ein Teil der "illusion of the real" angewandt.



17a



17b



17c



17d

In *Ghost of Mississippi* etwa sind die Mikrofone ebenfalls zu sehen, werden jedoch von den Anwälten, die auch ihre Fragen nicht vom Tisch aus stellen, ignoriert. Sie kommen visuell mehr zur Geltung beim Zeugenstand, doch ihre Präsenz wird dennoch vollkommen ignoriert. In einigen Filmen jedoch ist das Mikrofon gar nicht präsent, es wird völlig darauf verzichtet, wie etwa in *A Time to Kill*. Andere Objekte, die den Gerichtsprozess ausmachen sind jedoch stets präsent und erfüllen zumindest ihre visuell-atmosphärische Funktion, wie etwa Karaffen

⁵⁹⁹ *The Rainmaker*, 00:41:52.

⁶⁰⁰ *The Rainmaker*, Abb. 17b: 01:36:43, Abb. 17c: 01:58:57.

⁶⁰¹ *The Rainmaker*, Abb. 17d: 01:53:52.

mit Wasser oder das berühmte "yellow pad", das gelbe Notizheft, scheinbar ein unabdingbares Accessoire eines jeden (Film-)Anwalts.

Der Grund für die merkwürdige Stellung des Mikrofons in der Welt des Gerichtsfilms könnte in der Gefahr, welche das Mikrofon potentiell stellt, liegen. Die filmische Illusion würde ins Wanken geraten, wenn dem Mikrofon seine Rolle aus dem realen Leben auch im Film in demselben Ausmaß zukommen würde. Während andere Objekte im Gerichtsaal "still" sind, ihre visuelle Funktion erfüllen ohne den Ablauf und die Intention des Films zu stören, so spielen Mikrofone zusätzlich eine Rolle dabei, wie wir die Ideologie des Gerichtsfilms auf der Ebene der Inszenierung (unbewusst) wahrnehmen.

Das nichtfunktionierende Mikrofon, als bloßes Abbild seiner selbst, dient daher als Dekoration, als ein selbstverständlicher Teil des realistischen Gerichtssaals. Wenn das Mikrofon jedoch eine Funktion hat, dann bedeutet das eine Verschiebung in der konstruierten Realität des Gerichtssaals.⁶⁰²

Mikrofone sind visuell präsent auch in *Guilty by Suspicion* und *Citizen Cohn* als ein Teil der bekannten Szenerie der McCarthy-Anhörungen. Hier sind sie jedoch bloße Dekoration und unterstützen das bereits bekannte Bild dieser Ära, stellen ein historisches Artefakt dar, dass diese Zeit, die 1950er Jahre, visuell erkennbar macht.⁶⁰³

Das Vorhandensein dieser Objekte, des Rednerpultes und der Mikrofone, im Gerichtssaal unterstützt den Anspruch des Films auf Realismus, welcher dem Publikum signalisieren soll, dass der Film sein Thema ernst nimmt, da man auch auf Details achtet. Wenn das, was die Zuschauer_innen sehen so real wie möglich dargestellt wird, dann hebt die Inszenierung in gewisser Weise die Realität auf, verneint somit das thematisierte Problem und kann letztendlich das Publikum nicht aufklären.

Die "illusion of the real" im Gerichtsfilm wird daher wie folgt kreiert: durch die Traumdramaturgie, wie das weiter unten in Kapitel 4.6.2.6 untersucht wird; durch die Bewegung und Blicke und, wie etwa in *The Rainmaker*, mit Artefakten wie Mikrofonen, mit Versatzstücken aus der Realität, welche letztendlich die ultimative Illusion konstruieren. Mikrophone und Rednerpulte, so trivial das auch auf den ersten Blick erscheinen mag, können

⁶⁰² Ein ähnliches Beispiel sind die Kopfhörer. Ihre Präsenz in einem Gerichtssaal kann sogar das Subgenre des Gerichtsfilms definieren – wir wissen, wenn wir sie sehen, dass es sich dann um ein internationales Tribunal handelt und verbinden mit ihnen die Nürnberger Prozesse oder den Eichmann Prozess. Kopfhörer kommen auch in *Red Corner* vor, da es sich um ein chinesisches Gericht mit einem amerikanischen Angeklagten handelt.

⁶⁰³ Ein Film in welchem Mikrophone "hörbar" sind ist *I Want To Live!*, Regie: Robert Wise, US 1958, eine Mischung aus Gefängnis- und Gerichtsfilm. Die Stimme der Person, die während der Verhandlung vom Zeugenstand aus ins Mikrofon spricht, klingt tatsächlich etwas verzerrt und ist mit einem Echo versehen.

durchaus als stellvertretend für die Verwendung des Realismus im Film generell gelten: als ein Überschuss an Realität, der einen Überschuss an Ideologie impliziert.

4.4.3 Der alternative Gerichtssaal

Der Gerichtssaal als Austragungsort eines Prozesses kann eigentlich überall dort sein, wo jemand Kraft des Gesetzes und mit Hilfe von Gewalt, Gerechtigkeit ausüben will/muss. So kann das Militärgericht etwa in einem Turnsaal statt finden, wie etwa in *The Caine Mutiny Court Martial*.⁶⁰⁴

Auf ähnliche Art und Weise kann der "alternative" Gerichtssaal dort entstehen, wo mit Gewalt und dem Glauben entweder an göttliche oder menschliche Gerechtigkeit (oder deren Verbindung), agiert wird, wie das in *Cape Fear* und *Death and the Maiden (DAM)*⁶⁰⁵ der Fall ist. Im Unterschied etwa zu *The Godfather*, wo eine vom Justizsystem beschädigte (und enttäuschte) Partei Hilfe bei der Mafia sucht (vgl. S. 169), ergreifen die Protagonist_innen von *Cape Fear* und *DAM* mit Hilfe von Gewalt selbst die Machtposition und veranstalten eigene "Gerichtsprozesse" – sie wollen nicht (nur) die einfache Lösung, also Rache, sondern verlangen ein Geständnis, das an sie selbst und an den großen Anderen gerichtet werden soll. Im Gegensatz zu der überdimensionalen Präsenz des klassischen oder des Minimalismus eines modernen Gerichtssaals, finden "alternative" Gerichtsprozesse in *DAM* und *Cape Fear* an Orten statt, die zur Privatsphäre ihrer Akteur_innen gehören. Die darin gezeigten "Prozesse" basieren jedoch auf ähnlichen Konstellationen wie die innerhalb des Justizsystems. Es sind in beiden Filmen die Opfer, bzw. diejenigen, die sich als Opfer sehen, die ein alternatives Gericht etablieren, in dem sie mit Hilfe von Waffen die Gewalt an sich reißen und so ihre Machtposition sichern: der Laie/das Opfer wird zum Anwalt_in/Richter_in und verteidigt sich selbst. Die beiden Filme kann man als Kommentar zum Gerichtsfilm lesen, sein Zerlegen in die Basiselemente, die das Gesetz und die Durchführung von Gerechtigkeit ausmachen. Für die Opfer/Ankläger_innen ist es in diesen Fällen wichtig, wie bereits erwähnt, dass ihre Peiniger vor allem die eigene Schuld eingestehen. Aus diesem Grund fallen diese zwei Filme nicht in das "Rachefilm"-Genre, deren typischer Vertreter etwa der bereits erwähnte *Death Wish* ist, in dem der Antiheld sich auf einem Rachefeldzug befindet und den Verbrechern auf jeden Fall nur einen "kurzen Prozess" machen will.

⁶⁰⁴ *The Caine Mutiny Court-Martial*, Regie: Robert Altman, 1988.

⁶⁰⁵ *Death and the Maiden*, Regie: Roman Polanski, UK/US/FR 1994, DVD-Video, *Der Tod und das Mädchen*, Concorde Home Entertainment, 2002.

Im Klimax von *Cape Fear* hält der ex-Sträfling Max Cady (Robert DeNiro) die Familie Bowden in ihrem Boot mit einer Pistole in Schach und macht seinem Ex-Anwalt Sam (Nick Nolte) den "Prozess", da er in dem echten Prozess gegen Cady, in dem es um Vergewaltigung ging, Beweise unterschlagen hatte, die Cadys Strafe hätten mindern können.⁶⁰⁶ Der Anwalt ist als Angeklagter angekettet, während seine Frau Leigh (Jessica Lange) und Tochter Danielle (Juliette Lewis) als "Jury" fungieren.⁶⁰⁷ Es ist außerdem sehr deutlich, dass Cady bereit ist äußerste Gewalt anzuwenden. Als er schließlich die Anklage erhebt, wendet der extrem religiöse Cady sich an das Publikum, welches die Rolle des Gottes-Richters übernimmt. Cady schaut direkt in die Kamera, die wiederum auf ihn herab schaut, also den Blick des Gottes-Richters einnimmt (Abb.18a, S. 211).⁶⁰⁸

Mit dem Blick Gottes, der, aus Cadys Sicht, als der höchste Richter das Vergehen des Anwalts kennt, ist auch die religiöse Komponente gegeben, die auch im realen Gerichtsprozess bekanntlich nicht fehlen darf. Somit ist die FGG-Triade hier in komprimierter und brutalster Form präsent: die Familie des Anwalts, die unter den Gefahren seiner Arbeit leidet; der Blick des Gottes-Richters; die Gewalt als Garant für den Vollzug von Gerechtigkeit.

Cady inszeniert seinen Gerichtsprozess zudem buchstäblich als einen "Schau-Prozess", einen Prozess des Hin- und Wegschauens: der Anwalt sollte einerseits Blind gegenüber den Taten seines Klienten sein, damit er seine Arbeit tun kann um damit seinem Klienten zu helfen. Er schaut aber auch nicht hin, als die schon erwähnten erleichternden Umstände auftauchen. Hier schaut der Anwalt also weg, anstatt *hin* zu schauen und den Bericht, der seinem Klienten helfen würde, dem Gericht zu zeigen. Als Cady aus dem Gefängnis entlassen wird, macht er zunächst nichts gesetzwidriges: er beobachtet die Familie nur und die Bowdens fühlen sich allein durch seine Präsenz bedroht. Letztendlich schaut Cady in die Kamera um unsere volle Aufmerksamkeit zu bekommen und uns auf die Ungerechtigkeit die ihm widerfahren ist hinzuweisen. Für Cady ist dieser Racheakt das einzige Mittel die "wahre", göttliche, Gerechtigkeit walten zu lassen, da die von Menschen gemachte nicht gerecht sein kann. Um das ganze jedoch "offiziell" zu machen, soll ein "alternativer" Gerichtsprozess inszeniert werden, damit auch auf der symbolischen Ebene Gerechtigkeit siegen kann.

⁶⁰⁶ *Cape Fear*, 00:18:07.

⁶⁰⁷ *Cape Fear*, 01:48:03.

⁶⁰⁸ *Cape Fear*, 01:48:18.



18a



18b

In *Death and the Maiden* handelt es sich um die schwer traumatisierte Politaktivistin Paulina Escobar (Sigourney Weaver), die von einem fiktiven südamerikanischen Regime gefoltert und vergewaltigt wurde. Als ihr Vergewaltiger, Dr. Roberto Miranda (Ben Kingsley) zufällig ihren Mann Gerardo Escobar (Stuart Wilson), einen Anwalt, kennen lernt und zu ihnen nach Hause eingeladen wird, nimmt sie ihn gefangen und macht ihm einen improvisierten "Gerichtsprozess".⁶⁰⁹ Dr. Miranda wird gefesselt, so ähnlich wie Sam Bowden in *Cape Fear*, und Paulina bedroht ihn mit einer Waffe, was auch Cady getan hat. Sie besteht auf ihr Recht Dr. Miranda zu befragen und bedroht sogar ihren Ehemann mit der Waffe, um die Situation gänzlich unter ihrer Kontrolle zu halten. Sie hat auch eine Art Beweis in ihrem Besitz (im besten Fall "circumstantial evidence" (Indizienbeweis)): Sie findet in seinem Auto eine Audiokassette mit dem Musikstück *Der Tod und das Mädchen* von Franz Schubert, das Stück, dass der Angeklagte gespielt hat, während er sie mehrmals vergewaltigte. Hier spielt das Motiv des Sehens ebenfalls eine zentrale Rolle, jedoch umgekehrt im Vergleich zu *Cape Fear*: sie hat ihren Peiniger *nicht* gesehen. Sie kennt seinen Geruch, die Stimme und das Lied. Sie weiß was er gemacht hat. Doch sie hat es nicht gesehen, was sie einerseits zu einer "unreliable witness", einer unzuverlässigen Zeugin macht und ihren ganzen "Prozess" in Frage stellt. Der Angeklagte ist, wie im realen Prozess, passiv, seine Bewegungsfreiheit wird eingeschränkt, seine Hände sind buchstäblich gebunden. Obwohl kein Gerichtsfilm, beschäftigt sich *DAM* mit der Wahrheitsfindung und der Frage nach Gerechtigkeit, auch wenn das Setting anscheinend nichts mit einem Gerichtssaal zu tun hat und das Justizsystem ausgeschlossen wird. Diese Kulisse bietet sich dazu an, Distanz vom Justizsystem zu nehmen und dabei jedoch auch keinen Rachefilm zu machen, sondern das Prinzip Justiz und Gerechtigkeit in ihrer "Reinform" zu inszenieren. Am Ende stellt sich heraus, dass Paulinas Verhalten vollkommen begründet war. Der Angeklagte gesteht seine Schuld, doch er entgeht der Todesstrafe. Für das Opfer/die Anklägerin ist das Geständnis des Angeklagten genug.

In *DAM* geht es um mehr als nur Wahrheitsfindung. Hier wird der Unterschied zwischen der Wahrheit und dem Lacanschen Realen sichtbar: "An das Reale gewöhnen wir uns. Die

⁶⁰⁹ *Death and the Maiden*, 00:43:17.

Wahrheit verdrängen wir."⁶¹⁰ Die Beweise, die Paulina gegen Miranda hat, gehören in gewisser Weise eher dem Lacanschen Realen, begriffen als die Ebene des Körpers "in seiner rohen physischen Erscheinung"⁶¹¹ (Körpergeruch, der Akt der Vergewaltigung). Sie konnte ihren Peiniger nicht sehen, jedoch sehr wohl spüren. Dies kann vor Gericht jedoch nicht standhalten. Deshalb findet Paulina einen Mittelweg, wobei hier Gewalt eine große Rolle spielt – ohne die ist Gerechtigkeit, in diesem Fall zumindest, nicht möglich.

Cape Fear und *Death and the Maiden* sind, wie bereits erwähnt, keine "reinen" Rachefilme, da die Figuren bis zu einem gewissen Grad im Rahmen des großen Anderen agieren und geltende Gesetze bis zu einem gewissen Grad anerkennen. Es handelt sich also um eine Art "Rache mit juristischem Hintergrund", wo die Grenzen des Gesetzes hinterfragt werden und die persönlichen Moralvorstellungen eine bedeutende Rolle spielen. Die Figuren Max Cady und Paulina Escobar können als Variationen des Anwalts/der Anwältin gesehen werden, der/die die Wahrheit kennt, die jedoch für Außenstehende nicht ersichtlich und unmöglich nachzuvollziehen ist.

Erwähnenswert ist auch, dass Paulina, betrachten wir sie als eine "Anwältin", nicht in das Gerichtsfilm-Klischee passt (vgl. 2.4). Sie ist zwar verheiratet, jedoch braucht sie nicht unbedingt die Hilfe ihres Mannes um Miranda zu bezwingen, sie hält sogar die Waffe am Anfang auf ihren Ehemann gerichtet, als dieser noch kein Verständnis für ihr Verhalten zeigt und setzt sich, vollkommen auf sich selbst gestellt, gegen die zwei Männer durch. Diese Abweichung von der FGG-triade ist deswegen möglich, da es es sich hier um einen independent-Film handelt, also um keine große Hollywood-Produktion.

4.5. Filmanalyse II: Der Blick

4.5.1. Blicke im Gerichtssaal

Die gesprochene Sprache, wie bereits erwähnt, spielt bei einem Gerichtsprozess, im realen Leben so wie im Film, eine zentrale Rolle. Gerichtsszenen bestehen daher einerseits aus Dialogen zwischen Anwält_innen und Zeug_innen, Anwält_innen und Richter_innen, und andererseits aus dem krönenden Abschluss im Monolog der Anwält_innen, in ihren Schlussplädoyers. Die Dialogszenen im Gericht bedienen sich außerdem meistens des gängigen Schuss-Gegenschuss-Schemas, in Kombination mit der zur Orientierung dienenden

⁶¹⁰ Evans, Dylan, *Das Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 337.

⁶¹¹ Evans, Dylan, *Das Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, S. 251.

"establishing shots", sowie Zwischenschnitten der Blicke oder Reaktionen der Geschworenen, der Richter_innen oder des Publikums. Das Wort dominiert also das Geschehen, doch im Gerichtsfilm sind es auch die Blicke, die im Gerichtsaal ausgetauscht werden, die im Film ebenfalls eine große und ebenbürtige, oft auch wichtigere, Rolle spielen.

Es ist die Aufgabe der Filmemacher_innen aus den Gerichtsszenen so viel wie möglich Potential für visuelle Inszenierung zu schöpfen. Dieses kann einerseits in der Bewegung der Figuren stecken, wie in Kapitel 4.4.1 beschrieben, oder auf einer subtilen aber (emotional) und visuell stark besetzten Ebene der Blicke. Da die Groß- und Nahaufnahmen standardmäßig in Dialogszenen verwendet werden, können Blicke dazu dienen mit einer für den Gerichtsfilm spezifischen Funktion Spannung zu erzeugen und es lassen sich, wie unten angeführte Beispiele das belegen werden, im streng bewachten Raum des Gerichtssaals knallharte Verhandlungen oder emotionsgeladene Kommunikation inszenieren.

4.5.1.1. Die imaginäre Ordnung

Neben der symbolischen Ordnung, die durch das Gesetz und die Regeln des Gerichts präsent ist, wird das Gericht auch von der Ordnung des Imaginären beherrscht, wo jede/r seinen/ihren festen Platz hat: der Platz für Richter_innen ist über alle erhaben; der Zeugenstand ist positioniert zwischen der Richter_in und den Geschworenen; die Anwält_innen sitzen gegenüber vom Richterpult; sie alle werden vom allgegenwärtigen Blick Gottes beobachtet, der, wie bereits erwähnt, durch die Bibel repräsentiert wird und gelegentlich durch die Aufschrift "In God We Trust", welche auf der Wand hinter der Richter_in oder auf der Vorderseite des Richterpults angebracht ist. Hinter den Anwält_innen befindet sich das Publikum, die Öffentlichkeit, die jeden Prozess beobachten kann und somit mit ihrer Präsenz die Offenheit des Justizsystems repräsentiert.

Die Aufgabe des jeweiligen Gerichtsfilms ist es daher, die symbolische Ordnung, sowie die "göttliche" als auch die des Justizsystems, zu etablieren, um sie dann, wenn notwendig, auf der Ebene des Imaginären zu durchbrechen, wo die Blicke die Autorität des großen Anderen unterminieren und gleichzeitig auf andere Gesetze und Regeln, die "hinter den Kulissen" gelten, hinweisen können.

4.5.2 Beispiele I

In *A Civil Action* sehen wir gleich zu Beginn des Films, wie der Anwalt der Anklage Jan Schlichtmann (John Travolta), der einen körperlich schwer behinderten jungen Mann im Rollstuhl vertritt, mit seinem Gegner verhandelt (Abb.19a-19f).⁶¹² Der Verteidiger schaut mit

⁶¹² *A Civil Action*, 00:02:08-00:02:40.

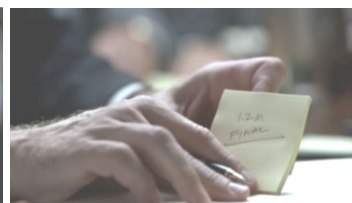
einem verängstigten Blick Richtung Jury, um ihre Reaktion auf den jungen Mann abzulesen. Er sieht, dass sie bereits großes Mitleid für ihn empfinden. Das bedeutet: er hat in einem Gerichtsprozess keine Chance gegen Schlichtmann und ist daher gezwungen zu verhandeln. Schlichtmann schaut zu seinem Gegner und sieht, wie dieser auf seinem Post It-Block etwas aufschreibt. Daraufhin hebt dieser den Block, worauf geschrieben steht: "1.2 M, final". Die Summe, die seine Firma bereits ist an Schadenersatz (den genauen Hintergrund kennen wir nicht) zu bezahlen. Schlichtmann reagiert unzufrieden, schüttelt sehr kurz und diskret den Kopf und wendet den Blick ab. Er ist am Angebot nicht interessiert. Das Spiel wiederholt sich, bis Schlichtmann und sein Gegner sich auf eine Summe geeinigt haben. Wir als Publikum sehen hier einen Austausch, der eigentlich außerhalb des Gerichtssaals passieren sollte. Der Film zeigt das Spiel mit Blicken, um gleich zu Beginn des Films Spannung zu erzeugen und um zu zeigen wie erbarmungslos das Geschäft "in Wirklichkeit" abläuft. Wenn die zwei Anwälte in einem abgeschlossenen Büro, ohne Anwesenheit der Geschworenen und ihrer Blicke nur mit den zwei Parteien und dem Richter stattgefunden hätte, dann wäre das dramatische Potential verloren gegangen, bzw. hätte eine ganz andere Wirkung. Innerhalb des streng bewachten Gerichts entsteht die Möglichkeit eine stumme Verhandlung zu inszenieren, die gleichzeitig emotional berührend und mit doppelter Bedeutung besetzt ist: einerseits macht Schlichtmann etwas gutes, in dem er sich hilfsbereit gegenüber seinem Klienten zeigt (schiebt seinen Rollstuhl, wischt ihm den Kinn ab, etc.), andererseits sehen wir auch seine berufliche Brutalität: er ist kompromisslos bis zum Schluss und bereit, seinen Gegner bis zuletzt unter Druck zu setzen um sein Ziel zu erreichen.



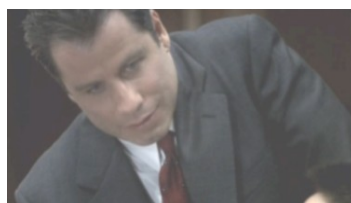
19a



19b



19c



19d



19e



19f

In *The Devil's Advocate* (TDA) wird die Macht des "Teufelsadvokaten" John Milton (Al Pacino) in einer ähnlichen Szene wie in *ACA* gezeigt. In *TDA* geht es um den jungen Anwalt

aus der Provinz, Kevin Lomax (Keanu Reeves), der die Chance kriegt in New York, für eine große Anwaltsfirma zu arbeiten, die von John Milton geleitet wird. Dieser stellt sich jedoch als Teufel persönlich heraus, welcher Lomax, der sich wiederum später als sein Sohn herausstellt, überzeugen will auf die Seite des Bösen zu treten und mit ihm gemeinsam die Welt zu beherrschen. In einer entscheidenden Gerichtsszene wird Lomax' Loyalität einer Prüfung unterzogen (Abb.20a-20f).⁶¹³ Lomax schaut kurz bevor der Prozess gegen seinen reichen Klienten, der des Mordes angeklagt wurde, anfängt, in Richtung Milton, da er bereits realisiert hat, dass Milton die Fäden im Hintergrund zieht und dass die Zeugin, die Lomax gleich aufrufen soll, Meineid leisten wird um den Klienten (ihrem Vorgesetzten und Liebhaber) zu helfen. Sein Klient ist somit durch ihr Alibi gedeckt und Lomax ist immer mehr von seiner Schuld überzeugt. Diese Szene hätte, wie die Szene in *ACA*, auch anderswo spielen können, doch sie findet im vollen Gerichtsaal, kurz vor Beginn des Prozesses, vor den Augen des Richters statt.

Lomax' Blick in Richtung Milton (Abb. 20b) kann außerdem als Žižek's "transfixed gaze" gelesen werden. Žižek definiert die Funktion des "transfixed gaze" als einen Blick, welcher "isolates a stain of the Real, a detail which 'sticks out' from the frame of the symbolic reality- in short, a traumatic surplus of the Real over the Symbolic; yet the crucial feature (...) is that this detail has no substance in itself – it is so to speak, 'substantiated', caused, created by the transfixed gaze itself."⁶¹⁴ Dieser Blick zeigt dem Filmpublikum die Macht Miltons, die stärker als das Justizsystem zu sein scheint, und die sich mittendrin verbirgt. Für das Publikum im Gerichtssaal und für den Richter haben diese Blicke keine Bedeutung.



20a



20b

⁶¹³ *The Devil's Advocate*, Abb. 20a-20f: 01:33:40-01:34:20.

⁶¹⁴ Žižek, Slavoj (Hg.), *Everything You Always Wanted to Know About Lacan but were Afraid to Ask Hitchcock*, New York: Verso, 1992, S. 235.



20c



20d



20e



20f

In dieser Szene wird uns also die Macht Miltons und die Position von Lomax deutlich vor Augen geführt: Milton bricht die Dominanz des großen Anderen – in Form der Justiz und Gottes – und Lomax ist sein Komplize, gefangen im Blickfeld zwischen dem Richter und seiner Vaterfigur (auch eine exzessiver und dominanter *father-jouisseur*, vgl. S. 141) John Milton.

Diese Beispiele zeigen die Macht der anderen Realität des Justizsystems, welche diesen unterminiert und auf die Schwächen des Systems hinweist, vor allem das leicht manipulierbare Individuum. Das Justizsystem wird als machtlos gegenüber Machenschaften einzelner, in diesem Fall buchstäblich unchristlicher Individuen, gezeigt, was wieder die FGG-Triade unterstützt, die in dem Blickwechsel-Beispiel ihre visuelle Entsprechung findet. Family als Miltons teuflische Familie der Anwälte, deren Mitglied Lomax geworden ist und dabei wirklich sein Sohn ist; God, als der Glaube an Gott, der auch den Glauben an den Teufel zulässt, der als erfolgreicher Anwalt den Zugang zu allen einflussreichen gesellschaftlichen Institutionen hat;⁶¹⁵ Guns, als sich Lomax beweisen muss, erstens um in die neue Familie aufgenommen zu werden, danach um daraus wieder flüchten zu können.

Ein weiteres Beispiel, in welchem ebenfalls die Geschehnisse hinter den Kulissen mit Blicken kommuniziert werden, buchstäblich unter den Augen der Justitia, findet sich in *The Juror*. Hier befindet sich die Geschworene Annie Laird (Demi Moore) in einer prekären Lage: sie ist ein Jury-Mitglied in einem Mordprozess gegen den Mafiaboss Loui Boffano (Tony Lo Bianco), und wird von der Mafia unter Druck gesetzt, die Geschworenen umzustimmen und Boffano als unschuldig zu erklären. Der Druck auf sie wird über die Familie (sie hat einen

⁶¹⁵ Milton bezeichnet das Anwaltssein als "the ultimate backstage-pass", *The Devil's Advocate*, 02:04:18.

Sohn) und ihre beste Freundin ausgeübt, und zwar von einem Auftragskiller der Mafia, den man "Teacher" nennt (Alec Baldwin). Annie wird vom Teacher nicht nur bedroht, sondern auch beobachtet und abgehört, wird also buchstäblich dem männlichen Blick voll und ganz ausgesetzt.

Als Annie ihrer Aufgabe gerecht wird und Boffano frei kommt, schaut dieser in ihre Richtung, während sie nach Urteilsverkündung noch in der Jurybox sitzt. Allerdings bemerkt auch die Staatsanwältin den Blickwechsel zwischen Buffano und Annie – die Kamera zeigt Buffano, schwenkt dann zu der Anwältin und schließlich gibt es einen Schnitt auf Annie, die den Blick der Anwältin bemerkt und sofort ihren Blick von Buffano abwendet (Abb.21a-21c).⁶¹⁶ Vor allem ist es sein triumphierender Blick in Annies Richtung welcher der Anwältin verdächtig erscheint, und preisgibt, dass Annie womöglich von der Mafia beeinflusst wurde. Annie befindet sich also in einem multiplen Schussfeld der penetranten Blicke: der männliche Blick vom Teacher, der gleichzeitig den Blick der Mafia, mit ihren eigenen Gesetzen, repräsentiert, und der allgegenwärtige Blick des großen Anderen, des Justizsystems und dessen Vertreterin, der Staatsanwältin Tallow (Lindsay Crouse).



21a



21b



1c

4.5.2.1 Beispiele II

Einen ähnlichen Blickwechsel wie in *The Juror* gibt es auch in *A Time to Kill*. Ein rassistischer Geschworener wechselt einen verschwörerischen Blick mit dem Staatsanwalt Rufus Buckley (Kevin Spacey, Abb. 22a-22b).⁶¹⁷ Er ist derjenige, der, wie die Geschworene Annie in *The Juror*, die anderen Jurymitglieder beeinflussen soll, den Angeklagten Carl Lee

⁶¹⁶ *The Juror*, 01:07:25 – 01:07:30.

⁶¹⁷ *A Time To Kill*, 01:55:48.

Hailey (vgl. S. 124) zu verurteilen.⁶¹⁸ Dieser diskrete Blick stellt erneut einen Bruch mit dem großen Anderen im Gerichtssaal dar, denn es impliziert eine kriminelle Handlung, ähnlich wie in *The Devil's Advocate*, in welchem die Zeugin Meineid leisten soll. Diese Szene hätte ebenfalls auch anderswo stattfinden können um die Information an das Filmpublikum zu übermitteln. Doch um die Ernsthaftigkeit des Bruchs mit dem großen Anderen zu zeigen und die Dramatik zu steigern, passiert dieser Blickwechsel im Gerichtssaal.



22a

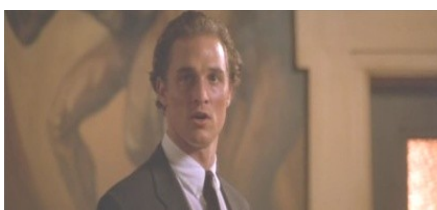


22b

Eine andere Art von Blickwechsel während des Prozesses finden wir auf fast gleiche Art und Weise in *ATK* und *JFK* eingesetzt. Hier dient der Blick dem FGG-Muster, wobei Family hier erneut für die Familie der Anwälte_innen, und in diesem Fall auch Männerfreundschaften, steht. Der junge Anwalt Jake Brigance bekommt Unterstützung des ausgedienten Anwalts und Jakes Vaterfigur und Mentor, Lucien Wilbanks (Donald Sutherland), ein Alkoholiker, der seit Jahren nicht mehr als Anwalt tätig ist und aus persönlichen Gründen keinen Gerichtssaal mehr betreten konnte (Abb. 23a-23b).⁶¹⁹ Er überwindet sich jedoch im letzten Moment, um Unterstützung seinem jungen Protegé zu zeigen, in dem schwersten Moment seines Kampfes. Lucien bricht hier mit seinem Versprechen dem Gerichtssaal fern zu bleiben, was dem intimen Austausch der Blicke zusätzliches emotionales Gewicht verleihen soll.⁶²⁰



23a



23b

In *JFK* ist es ein vom Jim Garrison entfremdeter Kollege der zurückkehrt um seinen früheren Chef Unterstützung zu zeigen (Abb.24a-24b).⁶²¹ Der Auftritt des ex-Kollegen von Garrison,

⁶¹⁸ Etwa wenn die Geschworenen im Restaurant beim Abendessen über schuldig und unschuldig abstimmen, *A Time To Kill*, 01:37:57.

⁶¹⁹ *A Time to Kill*, 02:14:04.

⁶²⁰ Eine ähnliche Szene gibt es auch in *...And Justice for All*, als Arthur Kirklands (Al Pacino) Freundin Gail Packer (Christine Lahti) während Arthurs Schlussplädoyer in den Gerichtssaal hereinkommt um ihre Unterstützung zu zeigen, nachdem sie miteinander gestritten haben. Es gibt jedoch zwischen den beiden keinen Blickkontakt. *...And Justice for All*, 01:46:14.

⁶²¹ *JFK*, Abb. 24a-24b: 02:47:03.

Lou Ivon (Jay O. Sanders), steht wie in *ATK* im Zeichen einer Männerfreundschaft, wobei hier Garrison eher als die Vaterfigur angesehen werden kann.



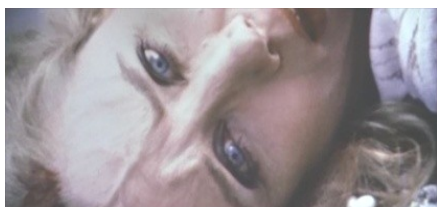
24a



24b

In *JFK* wird außerdem der Blick von Jim Garrison durchgehend als Leitmotiv verwendet, als visuelle Metapher für die (vergebliche) Suche nach der Wahrheit hinter dem Attentat auf Kennedy. Garrison wird einmal als der Geblendete, dem die Wahrheit stets entwischt, oder als der Sehende, der das sieht, was die anderen nicht sehen, inszeniert. Das geblendet sein wird durch eine Szene besonders verdeutlicht, in welcher seine Brille von einer Lichtquelle so geblendet werden, dass die Brillengläser fast vollkommen weiß erscheinen (Abb. 25b), was womöglich eine visuelle Anspielung auf die Blinde Justitia sein könnte.

Was das Attentat auf Kennedy angeht ist die Justiz, aus Garrisons Sicht, buchstäblich blind. Die Wahrheit über die Verschwörung scheint unauffindbar, zu verworren und der einfache Blick genügt nicht um schließlich die Wahrheit zu erkennen, wie in "normalen" Gerichtsprozessen, wo Beweise gesammelt werden und Zeugenaussagen dazu dienen, eine empirisch nachweisbare Wahrheit über einen Tathergang nachzuvollziehen. Hier ist der Blick getrübt, blockiert, tot. Stone lässt zwei Einstellungen aufeinander folgen, die dies Unterstreichen: die Augen der toten Frau, Abb. 25a,⁶²² und Garrisons schon erwähnte geblendete Brille. Die Frau, Rose Cheramie (Sally Kirkland) kannte angeblich Lee Harvey Oswald und seinen Mörder, Jack Ruby, und hatte die Information, dass die beiden sich wiederum untereinander kannten. Sie ist auch die Frau vom Anfang des Films, die den Tod Kennedys "voraussagt", also eine Art "Seherin".



25a



25b

⁶²² *JFK*, Abb. 25a-25b: 00:54:45.

Im Gegensatz zur Blickführung des Zuschauers von der Bordwell spricht, zeigen uns die zwischen den Filmfiguren gewechselten Blicke in diesen Beispielen, wo sich der ideologische Faden des Gerichtsfilms auf visueller Ebene durchzieht. Das Misstrauen gegenüber dem Justizsystem, die Unterminierung des großen Anderen, die "Gesetzesbrechung" mithilfe von Blicken innerhalb des Systems, das jedoch nicht unbedingt bedeutet, dass ein Blick auf *das* System gerichtet wird, sowie die Emotionalisierung durch den Blickwechsel zwischen Freunden in einem kritischen Moment.

Es ist deutlich, dass es Individuen sind, die diese Blicke austauschen, die sich von der Last des großen Anderen befreien wollen, so wie Lomax in der Szene in *TDA*, als er bemerkt, dass sein Klient tatsächlich pädophil ist und er ihn deswegen nicht mehr verteidigen kann und daher kündigen muss, obwohl er als Anwalt ihn verteidigen und, wie die Gerechtigkeit selbst, seinem Klienten gegenüber "blind" sein sollte.⁶²³ So scheint es, dass der Blick, wenn auch teilweise kritisch, stets in die falsche Richtung gerichtet ist. Die Figuren bleiben im Geflecht des Individualismus gefangen, oder, wie in *JFK*, verstricken sich in schwer nachweisbare Details und Spekulationen und lassen somit das System (sowohl das Justizsystem als auch den allumfassenden Kapitalismus) außer Acht. Vielmehr unterstützen diese kleinen Brüche diese Systeme und ihre Ideologie und sind bequem in ihnen eingebettet, was ihr kritisches Potential vermindert.

4.5.3. Der Blick zum Publikum

Der Blick in die Kamera wurde als Stilmittel in der Filmgeschichte oft angewendet und findet sich (nicht nur) in vielen Klassikern und in unterschiedlicher Funktion wieder: z.B. in *A Great Train Robbery*⁶²⁴ von Edwin S. Porter, in Jean-Luc Godards *A bout de souffle*,⁶²⁵ Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*,⁶²⁶ Woody Allens *Annie Hall*⁶²⁷ oder Jonathan Demmes *The Silence of The Lambs*, um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen. Der Blick zum Publikum kann verschiedene Funktionen haben: er kann einerseits die Illusion des Films zerstören und andererseits die Zuschauer_innen noch mehr in das Filmuniversum "hineinziehen", oder eine an den Dokumentarfilm angelehnte Ästhetik schaffen, die, wie bei Woody Allen, auch gleichzeitig für Komik sorgt. Der direkte Blick in die Kamera, die Adressierung des Publikums, stumm, oder in Kombination mit Dialog, ist also keineswegs ein selten eingesetztes filmisches Stilmittel. Zu einem der berühmtesten und frühesten Beispiele im

⁶²³ *The Devil's Advocate*, 00:01:46.

⁶²⁴ *The Great Train Robbery*, Regie: Edwin S. Porter, US 1903.

⁶²⁵ *A bout de souffle*, Regie: Jean-Luc Godard, FR: 1960.

⁶²⁶ *A Clockwork Orange*, Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1971.

⁶²⁷ *Annie Hall*, Woody Allen, US 1977.

Spielfilm gehört etwa die Einstellung aus *The Great Train Robbery*. Hier zielt der Cowboy am Ende des Films mit seiner Pistole auf das Publikum und schießt einige Male in Richtung Kamera. Diese Einstellung steht völlig für sich und konnte laut den Anweisungen Edwin S. Porters sowohl am Anfang als auch am Ende des Films eingesetzt werden.⁶²⁸ Dirks nennt dies einen "promotional gimmick", einen Sensationseffekt zum Zwecke der Filmpromotion, der das zeitgenössische Publikum schockieren sollte, das angeblich den Schuss ernst genommen haben soll und eine ähnliche Reaktion (der Legende nach) des Publikums wie auf das *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*⁶²⁹ von den Lumières, hatte.⁶³⁰

Das interagieren mit dem Publikum wird also schon am Beginn des narrativen Kinos als etwas besonderes erkannt, das nicht unbedingt zu der Handlung gehören muss, das aber zu einem bestimmten Zweck angewendet werden kann. Auch wenn wir keine Angst (mehr) vor dem schießenden Cowboy haben, sind wir trotzdem mit ihm/seinem Blick konfrontiert. Folgen wir dem Film mit Aufmerksamkeit, können wir uns dem Blick nicht entziehen, wir werden in die filmische Realität verwickelt, die gleichzeitig in unsere übergreift.

Im Gerichtsfilm der 1990er gibt es mehrere Beispiele des Blickes in die Kamera, mit welchem das Publikum direkt angesprochen wird: *JFK*, *Cape Fear*, *The Devil's Advocate*, *The Rainmaker*, *A Civil Action* und am konsequentesten angewandt in *Philadelphia* (siehe nähere Untersuchung in Kapitel 4.5.4). Frühere Beispiele davon findet man in: *12 Angry Men* (1957), ...*And Justice For All* oder im TV Film *The Trial of Lee Harvey Oswald*.

In *12 Angry Men* von 1957 ist es Juror #8 (Henry Fonda), der am Ende des ersten Aktes zum Publikum blickt (Abb. 26a).⁶³¹ Sein Blick verrät seine Hilfslosigkeit in der Situation, in welcher er als einziger Geschworener für die mögliche Unschuld des Angeklagten kämpfen will, als ihn alle anderen Geschworenen bereits für Schuldig erklärt haben. In *The Trial of Lee Harvey Oswald*, einer Art Dokudrama, die den Prozess des angeblichen Kennedy-Mörders Oswald zeigt, die "was-wäre-wenn"-Variante (vgl. S. 94), bitten der Anwalt und der Richter das Publikum um Mitwirkung – wir sind buchstäblich die Geschworenen, die am Ende des Films die Entscheidung über die Schuld des Angeklagten treffen müssen (Abb. 26b).⁶³² Ein ähnlicher Blick der Verzweiflung wie des Jurors #8 in *12AM* sieht man am Ende von ...*And*

⁶²⁸ http://www.imdb.com/title/tt0000439/trivia?ref=tt_trv_trv, Zugriff: 26.10.2014.

⁶²⁹ *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Regie: Auguste und Louis Lumière, FR 1896.

⁶³⁰ Dirks, Tim, *Filmsite Movie Review: The Great Train Robbery* (1903), <http://www.filmsite.org/grea.html>, Zugriff: 24.07.2016.

⁶³¹ *12 Angry Men*, Regie: Sidney Lumet, US 1957, *Die 12 Geschworenen*, DVD-Video, Twentieth Century Home Entertainment Deutschland GmbH, 2013, 00:28:23.

⁶³² *The Trial of Lee Harvey Oswald* (1964), Abb. 26d: 01:22:18.

Justice For All, als Arthur Kirkland (Al Pacino), ein vom Justizsystem desillusionierter und verstörter Anwalt, ratlos zum Publikum blickt (Abb. 26c).⁶³³



Auch in *JFK* wird das Publikum daran erinnert, dass sie ein Teil des Justizsystems ist, bzw. in der Realität sein könnte. Hier blickt Jim Garrison direkt das Publikum an, mit Tränen in den Augen, um der Bedeutung der Aufklärung der Verschwörung gegen den Präsidenten Kennedy am Ende seines langen und emotionalen Schlussplädoyers Nachdruck zu verleihen (Abb. 26d).⁶³⁴ Im schon erwähnten Beispiel aus *Cape Fear*, blickt Max Cady in die Kamera, die das Publikum in die Rolle des Gottes-Richters positioniert, das zugleich auch als einziger Zeuge der Ungerechtigkeit, die ihm angetan wurde, sein kann (Abb. 26e).⁶³⁵

In *TDA* blickt John Milton (Al Pacino, anscheinend ein Zitat aus ...*And Justice For All*) in die Kamera, nur dass hier sein Blick ein anderer ist: keine Enttäuschung über die Schwächen und Unsinnigkeit des Justizsystems, sondern ein triumphaler Blick des Teufels der sich dessen sicher ist, dass die Eitelkeit, seine "Lieblingsschwäche" bei Menschen, immer wieder zum Vorschein kommen wird (Abb. 26f).⁶³⁶

In *The Rainmaker* und *ACA*, wird der Blick zum Publikum durch ein anderes Medium gezeigt, nämlich mittels Video und Fernsehen. In *The Rainmaker* ist der sterbende Patient im Video zu sehen, das beim Prozess gezeigt wird (Abb. 27a)⁶³⁷ und in *ACA* ist es der Anwalt Jan Schlichtmann, der das Fernsehen nutzt um einen emotionalen Appel zu senden und damit gleichzeitig auch das Kinopublikum anspricht (Abb. 27b).⁶³⁸

⁶³³ ...*And Justice for All*, 01:51:46.

⁶³⁴ *JFK*, 03:08:13.

⁶³⁵ Vgl. S.210.

⁶³⁶ *The Devil's Advocate*, 02:11:59.

⁶³⁷ *The Rainmaker*, 27a: 02:00:52.

⁶³⁸ *A Civil Action*, 27b: 00:19:35.



27a

27b

4.5.4 Blicke in *Philadelphia*

Obwohl sich *Philadelphia* mit für den Mainstream äußerst sensiblen Themen auseinandersetzt (vgl. 3.4.2.2., S. 144), ist der ideologische Zwiespalt des Films ohne weiteres bemerkbar und zeigt seine konservative Struktur und Ideologie mittels der "virtual texture" (vgl. 4.1.1., S. 173), die auf der Ebene der Filmsprache sehr stark durch die Inszenierung der Blicke unterstützt wird.

4.5.4.1 FGG

Die Diskrepanz zwischen der "virtual texture" des Films und dem, was der Film offiziell zeigen will, liegt vor allem in seiner Funktion als Produkt der Kulturindustrie: einerseits versucht *Philadelphia* etwas neues, im Mainstream nie dagewesenes zu zeigen, andererseits ist es ein Produkt, das möglichst breites zahlendes Publikum erreichen will und dabei dieses als heterosexuell-weiß-religiös-familiär voraussetzen muss. Der Effekt des Films ist letztendlich, dass die Problematik welche der Film darstellen will (sexuelle Diskriminierung), eigentlich verneint, bzw. ausgelöscht wird.

Was der Film eigentlich zeigt, ist die Bestätigung bereits etablierter, konservativer Werte, ungeachtet dessen was die Intention der Filmemacher_innen ursprünglich war. Diese Werte, allen voran die FGG-Triade, erscheinen gerade in *Philadelphia* in Form der strategischen Platzierung von heterosexuellen Familien, als einem Ideal, das als Faktum präsentiert wird, welches als gemeinsamer Nenner für das überwiegend konservative Publikum funktioniert und die Darstellung des Liebespaares Andy (Tom Hanks) und Miguel (Antonio Banderas), erleichtert. Es ist also nicht die sehr distanzierte Inszenierung des homosexuellen Paares und die Abwesenheit von Sex- oder Liebesszenen die problematisch ist, es ist eher die deutlich spürbare Präsenz des großen Anderen, in Form von der allgegenwärtigen Dominanz der heterosexuellen familiären Institution, das das "wahre Gesicht" des Films offenbart. Auch wenn die herausgeschnittenen Szenen zwischen Andy und Miguel im Bett (die in einer heterosexuellen Film-Beziehung obligatorisch sind), etwa nach Angaben des Drehbuchautors, und des Cutters "just never worked",⁶³⁹ wieder in den Film aufgenommen worden wären,

⁶³⁹ *People Like Us: Making Philadelphia*, 00:41:13.

würde das auch nicht wesentlich die eigentliche Aussage des Films verändern. Im Gegensatz dazu, was sicherlich nicht funktionieren würde, wäre ein Film ohne die anderen, "normalen" Szenen der Ehe, Familien mit Kindern, etc. Ohne diese wäre *Philadelphia* als ein big budget-Mainstream-Film nicht möglich.

Die Religion kommt in *Philadelphia* selten direkt vor, aber ist dennoch durchgehend präsent. Etwa in der Szene wo Beckett Miller fragt: "Do you ever pray?", und dieser bejahend antwortet.⁶⁴⁰ An dieser Stelle wird die Religion explizit in den Film eingeführt, und später kommt sie wieder vor, in der Schlussszene, in welcher religiöse Symbole auftauchen (vgl. Abb. 33a, S. 229). In ähnlicher Art und Weise wird Religion auch in *Ghosts of Mississippi* angewandt, als gemeinsamer Nenner zwischen Schwarzen und Weißen. In beiden Filmen wird also die FGG-Triade angewandt um, vordergründig betrachtet, dem Publikum die problematischen Themen schmerzlos näher zu bringen. Es ist also nicht zufällig, dass gerade in der o.g. Szene, wo sich die beiden Männer, der Anwalt Joe und sein Klient Andy, endlich näher kommen, die Religion dazwischen geschoben wird, die diese Annäherung möglich und für das heterosexuelle Publikum auch erträglich macht.

Schließlich, Guns ist bereits durch Andys Beruf gegeben. Er ist ein Anwalt, der es bis nach "ganz Oben" schaffen will und mit demselben Eifer kämpft er gegen die Leute, die bis vor kurzem mit ihm zusammen gearbeitet haben, und gleichzeitig (vergeblich) gegen seine Krankheit.

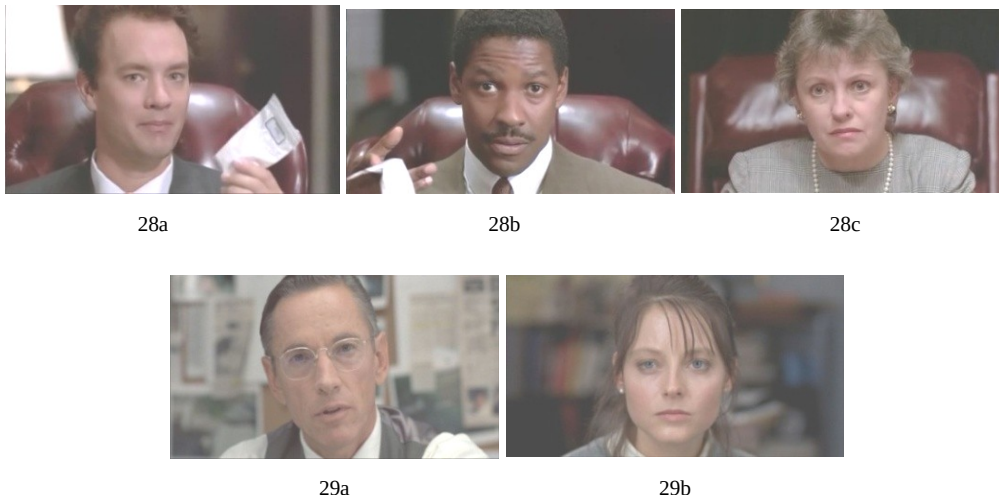
4.5.4.2. The Troubles with the Gaze

Der Blick und seine zentrale Rolle im Film wird von Anfang an eingeführt: Beckett lebt ein Doppelleben, in welchem er das Bild von sich als Heterosexueller aufrecht erhalten muss (für den heterosexuellen Blick, den Blick des großen Anderen, wo es genügt seine Homosexualität *nicht* zu zeigen), um in der Firma, die von der überwältigenden Vaterfigur Charles Wheeler (Jason Robards) dominiert wird, nicht aufzufallen. Beckett, der "Eindringling", verhält sich wie einer von ihnen, bis der Ausbruch des Realen, in Form der Krankheit, ihn daran hindert und ihn zwingt auch "offiziell" er selbst zu sein. Um nicht aufzufallen musste Beckett etwa bei einer Gelegenheit über Schwulen-Witze mitlachen, die in einer männlichen Gruppe üblich sind und diese Gruppe zusammenschweißen.⁶⁴¹ Jetzt kann/muss er offen homosexuell sein, doch dafür bezahlt er sozusagen einen hohen Preis.

⁶⁴⁰ *Philadelphia*, 01:14:00.

⁶⁴¹ *Philadelphia*, 01:25:26.

Der Blick in die Kamera wird ebenfalls gleich am Anfang des Films eingeführt, zuerst in der Titelsequenz, gehalten in dokumentarischem Stil, mit Bruce Spreengsteens "Streets of Philadelphia"⁶⁴² auf dem Soundtrack. Menschen auf der Straße schauen in die Kamera und winken uns zu. Danach, in der Kanzlei einer Richterin, sehen wir Andy Beckett und Joe Miller, als Kontrahenten bei der Arbeit, und sie schauen das Publikum/die Richterin direkt an. Der Gegenschuss zeigt die Richterin, welche die beiden Anschaut, aber dabei ins Off (d.h. außerhalb des Bildausschnitts) schaut, wie es im Schuss-Gegenschuss Verfahren üblich ist (Abb. 28a-28c S. 226).⁶⁴³ Dies kann man als Umkehrung des Prinzips der Blickinszenierung in *The Silence of the Lambs* (SOTL) sehen, vor allem in der Szene in welcher die Protagonist_innen Clarice Starling (Jodie Foster) und ihr Vorgesetzter Jack Crawford (Scott Glenn) eingeführt werden: beide sitzen einander gegenüber, Crawford schaut direkt in die Kamera, während Starling nach rechts, also zu ihm, schaut.⁶⁴⁴ Das ist der Unterschied zwischen der Blickinszenierung in beiden Filmen – in SOTL soll das Publikum die Perspektive von Agent Starling annehmen, während in *Philadelphia* die Perspektiven im Laufe des Films ständig wechseln.⁶⁴⁵



Die Blicke der Anwälte zum Publikum in der oben beschriebenen Szene etablieren den wichtigsten Blick im Film: den Blick, der auf das Publikum gerichtet ist. Dieser kehrt in zwei anderen wichtigen Situation im Film wieder: während den Eröffnungsplädoyers und als Joe

⁶⁴² Verschiedene Interpreten, *Philadelphia-Music from the Motion Picture*, New York: Sony BMG Music Entertainment, 1994.

⁶⁴³ *Philadelphia*, 28a: 00:03:35, 28b: 00:03:45, 28c: 00:03:50.

⁶⁴⁴ *The Silence of the Lambs*, Regie: Jonathan Demme, US 1991, *Das Schweigen der Lämmer*, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland, 2001, Abb. 29a: 00:06:46, Abb. 29b: 00:06:51.

⁶⁴⁵ Zur Inszenierung von Blicken in *The Silence of the Lambs* vgl.: Bordwell/Thompson, *Film Art: An Introduction*, S. 315.

Miller seinen Arzt aufsucht, nachdem Beckett bei ihm in der Kanzlei war um ihn zu engagieren und bei der Begrüßung seine Hand geschüttelt hat (30a-30c).⁶⁴⁶

Im ersten Fall wenden sich beide Anwälte_innen dem Publikum/den Geschworenen zu. Das Publikum wird hier erneut daran erinnert, ähnlich wie in *JFK*, dass es die eigentliche Jury ist, dass das Thema des Films real ist und das Leben der Zuschauer_innen betrifft, bzw. betreffen soll. Eine ähnliche Funktion hat der Arzt, der in die Kamera schaut und Miller/dem Publikum erklärt wie AIDS übertragen wird. Der Blick funktioniert daher als eine Art "aufklärerischer 3D-Effekt", der aus dem Bild "springen" und das Publikum packen soll.



30a

30b



30c

Eine andere Art von Blick wird angewendet, als ein Firmenpartner zufällig ein AIDS-Symptom bei Beckett bemerkt, kurz nach dem er von seiner Beförderung erfährt. Ohne zu wissen worum es sich handelt, sieht er eine Läsion an seiner Stirn (31a, 31b).⁶⁴⁷ Beckett ist gezwungen zu lügen und behauptet: "I got wacked in the head by a racket ball",⁶⁴⁸ und verdeckt sofort die Läsion mit seiner Haarlocke. Als sich die Situation für Beckett verschlimmert, wird das durch den "transfixed gaze" (vgl. S. 215) unterstrichen. Wir sehen Bruno (David Drake), einen seiner persönlichen Assistenten, in der Szene in Beckett's Wohnung, als dieser starke Magenkrämpfe bekommt und auf die Toilette muss, wie er ihn besorgt (und besorgniserregend) ansieht.⁶⁴⁹ Sein Blick zeigt was wir bereits ahnen/wissen: Becketts Krankheit ist Ernst zu nehmen. Hier ist die Funktion des Blicks die der Visualisierung von Becketts Verletztheit – jeder kann seine Krankheit sehen.

⁶⁴⁶ *Philadelphia*, Abb. 30a: 00:44:43, Abb. 30b: 00:46:30, Abb. 30c: 00:28:42.

⁶⁴⁷ *Philadelphia*, Abb. 31a: 00:11:10, Abb. 31b: 00:11:12.

⁶⁴⁸ *Philadelphia*, 00:11:20.

⁶⁴⁹ *Philadelphia*, 00:14:08.



31a

31b

Diese Beispiele zeigen, dass die Blickperspektive in *Philadelphia* nicht fixiert ist, sondern mehrere Positionen einnimmt: Blick in die Kamera → Blick in Richtung Andy → Blick aus Andys Perspektive → Blick zum Symptom. Der Film deckt alle Möglichkeiten ab, und konstruiert somit "the illusion of the real", da diese Blicke nicht die filmische Illusion zerstören, sondern, ganz im Gegenteil, eine neue Illusion erschaffen. Diese Perspektivwechsel sind nicht nur eine Flucht vom dem Realen der Krankheit, sondern vielmehr von dem Realen der homosexuellen Beziehung, die als eine Gefahr für die heterosexuelle Mehrheit empfunden wird.

4.5.4.3 Der Blick des Vaters

Während die oben beschriebenen Blickperspektiven eine Motivation innerhalb der Diegesis besitzen, gibt es zwei besondere Einstellungen, die aus diesem Rahmen herausfallen. Bevor der Firmenchef Charles Wheeler Becketts Beförderung verkündet, spricht er mit ihm, sitzend, in einem intim gehaltenen Schuss-Gegenschuss, wo beide direkt in die Kamera schauen.⁶⁵⁰ Danach steht Wheeler auf, verkündet die Neuigkeit von der Beförderung und applaudiert mit allen Anwesenden mit (Abb. 32a).⁶⁵¹ Dabei schaut er direkt in die Kamera, lachend, wobei der Standpunkt der Kamera niemandem innerhalb der Diegesis gehört, sondern ausschließlich dem Publikum, da Beckett in diesem Moment immer noch sitzt. Wheelers Blick wird also isoliert. Das Publikum soll diese Einstellung im Kopf behalten, da Wheeler hier als eine liebende Vaterfigur gezeigt wird, die jedoch Beckett später im Gerichtsprozess verleugnen wird, was in einer ähnlichen Einstellung gezeigt wird. Dieser Verrat findet im Gerichtssaal statt, während Wheelers Aussage am Zeugenstand. Die Kamera befindet sich auf seiner Augenhöhe (obwohl Beckett wieder sitzt), und er schaut direkt in die Kamera, die mit Hitchcocks "Vertigo-Effekt"⁶⁵² den Blick Wheelers zeigt, der direkt die Kamera anstarrt (Abb. 32b). Beckett, der währenddessen immer schwächer wird, bricht in dem Moment zusammen und fällt zu Boden. Wheelers "wahre Natur" wird mit diesem zweiten Blick gezeigt. Er ist nicht mehr die fürsorgliche, sondern die zornige Vaterfigur, die seinen Sohn denunziert, da dieser mit seiner Homosexualität sich gegen den Vater gewendet hat.

⁶⁵⁰ *Philadelphia*, 00:09:04.

⁶⁵¹ *Philadelphia*, 00:10:45.

⁶⁵² *Philadelphia*, 01:39:00.



32a

32b

4.5.4.4 Die Auslöschung von Andy

Am Ende des Films sind wir schließlich Zeug_innen der endgültigen "Auslöschung" von Andy Beckett, die sowohl auf der visuellen Ebene als auch innerhalb der Traumdramaturgie (vgl. 4.6.1.2., S. 233) vollzogen wird: in der Realität des ersten Akts wird Andy mit seiner Krankheit konfrontiert. Im zweiten Akt, dem Traum, kämpft er gegen die Ungerechtigkeit seiner ehemaligen Firma. Am Ende des dritten Akts, zurück in der "Neuen Realität", muss Andy verschwinden. Hier tritt der konservative Kern des Films besonders deutlich hervor. Nachdem er mit der Unmöglichkeit seiner Existenz konfrontiert wird, muss Beckett verschwinden – er wird symbolisch geopfert um den Status Quo aufrecht zu erhalten. Das Ende des Films ist also zweideutig und hat quasi zwei "Happy Ends": für Andy war es den Fall zu gewinnen; für das konservative Publikum ist ein Happy End gerade das, was "virtual texture" am Schluss zeigt: eine heile Welt ohne Beckett.

Wie in 1.1.2.5. bereits besprochen (vgl. S. 25), in welchem das Ende von *Ghosts of Mississippi* etwa auf der Ebene der "virtual texture" das Problem der Rassismus verneint ("Rassismus ist kein Problem"), so wird hier Andy selbst, stellvertretend für alle Homosexuelle, auf derselben Ebene auch verneint: "Andy/Homosexualität ist kein Problem." Die Schlusssequenz unterstreicht diese Aussage: bei seiner Trauerfeier versammeln sich Freunde und Familie in Andys Appartement, wir sehen Kinder, Babys und stolze Eltern, während gleichzeitig mehrere religiöse Symbole – am besten sichtbar ein prominent platziertes Kruzifix – im Bild zu sehen sind (Abb. 33a-33c).⁶⁵³ Die FGG-Motive werden zum letzten Mal an einem Platz versammelt: Family, diesmal als die "richtige", heterosexuelle Familie; God präsent am Kruzifix; Guns diesmal in Form von Andys Tod als Sieg des Konservatismus.

Die Entfremdung des Films gegenüber seiner eigener Hauptfigur wird schließlich noch mit einem Bild untermauert: ein eingerahmtes Foto an dem für Andy eingerichteten Altar, mit

⁶⁵³ *Philadelphia*, Abb. 33a: 01:51:47, Abb. 33b: 01:52:04, Abb. 33c: 01:52:37, Abb. 33d: 01:52:57.

seinem Partner Miguel, mit einer merkwürdigen räumlichen Distanz zwischen ihnen (Abb. 33e, Detail).

Der Film schließt danach Andys Auslöschung ab und es ist niemand anders als der bereits erwähnte Bruno, der mit seinem "transfixed gaze" die Krankheit "entdeckte" (vgl. S. 226), der hier unseren Blick in die Vergangenheit zurück lenkt. Wir sehen ein alte Videoaufnahmen von Andy als Kind, lange bevor der ganze Albtraum begonnen hat (Abb. 33d).



33a



33b



33c



33d



33e

Das letzte Beispiel zeigt deutlich wie die Realitätsfabrik Hollywood die "illusion of the real" nutzt um eine Art Simulacrum zu erschaffen, in welchem ein bestimmtes Problem in einem Mainstream-Film thematisiert wird, nur um anschließend verneint zu werden. Mit dieser Formel ist es für Mainstream-Hollywood möglich, sich mit bestimmten Themen auseinanderzusetzen welche in der Ära der "political correctness" angesagt waren und gleichzeitig den "alten Werten" treu zu bleiben.

Die Realitätsfabrik Hollywood produziert, auch in ihren liberal gesinnten Produkten, einzig und allein die Flucht aus der Realität in die "Neue Realität". Dieser Mechanismus wird im

folgenden Kapitel 4.6. anhand der dramaturgischen Analyse in *Ghosts of Mississippi* näher untersucht.

4.6. Dramaturgie

Die dramaturgische Analyse in diesem Kapitel bewegt sich entlang der im Mainstream-Kino üblichen drei-Akte Dramaturgie⁶⁵⁴ (vgl. S. 232), mit der "Zugabe" von Lacans Definition von Träumen, sowie der Realität-Traum-"Neue Realität"-Struktur, die ich als zusätzliche dramaturgisch-ideologische Unterteilung des klassischen Hollywood Drehbuchs vorschlagen möchte, welche die Bedeutung der Beziehung Dramaturgie-Ideologie in der Realitätsfabrik zusätzlich unterstreicht. Wie näher erläutert wird, sind nicht nur die drei Akte, welche die Geschehnisse im Film bestimmen und sozusagen als die symbolische Ordnung des Films funktionieren, sondern auch die "Traumdramaturgie": man kann davon ausgehen, dass die Hauptfigur die Geschichte "träumt" und das Publikum träumt mit, wobei dieser Traum nicht als irgendeine ausgefallene Fantasie, sondern als Realität, die "realer als real" ist, im Film dargestellt wird. Es stellt sich nur die Frage, wann und ob überhaupt die Hauptfigur/die Zuschauer_innen aufwachen und wie mit diesem Traum aus dramaturgischer Sicht umgegangen wird.

Als ausführliches Beispiel verwende ich in Kapitel 4.6.2. *Ghosts of Mississippi*, der stellvertretend für die typische dramaturgische Situation im klassischen Gerichtsfilm steht: ein Anwalt nimmt einen Fall an, der enorme Schwierigkeiten und Herausforderungen mit sich bringt. Dieser Anwalt ist mit seiner ganzen Umwelt im Konflikt und muss bis zum Schluss für seine Klient_innen kämpfen, um schließlich entweder zu gewinnen (*A Time to Kill*, *Philadelphia*), oder zu verlieren, aber trotzdem als moralischer Sieger da zu stehen (*JFK*, teilweise auch *A Civil Action*).

4.6.1. Die Flucht in die Realität

Slavoj Žižek schreibt über die Begegnung mit dem Realen im Traum in seinem Text über David Lynchs *Lost Highway*,⁶⁵⁵ in dem Fred Madison (Bill Pullman), nachdem er seine Frau Renee (Patricia Arquette) aus Eifersucht brutal ermordet hat, in eine imaginierte Realität flüchtet und für sich eine neue Identität erschafft.

⁶⁵⁴ Vgl. Field, Syd, *Das Drehbuch: Die Grundlagen des Drehbuchschreibens-Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*, Berlin: Autorenhaus, 2007. Fields Unterteilung gilt immer noch als die Grundlage für die Drehbuchstruktur in Hollywood: 1. Akt, Exposition (Set-Up, 1.-30. Seite, (=Minuten des Films)), 2. Akt, Konfrontation, (30.-90. Seite/Minute), 3. Akt, Auflösung, (90.-120. Seite/Minute), S. 227. Gegen Ende des 1. und 2. Akts bringen die Plot Points "die Geschichte voran", Field, S. 226.

⁶⁵⁵ Žižek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: University of Washington Press, 2000.

In *Lost Highway* wird der Unterschied zwischen Realität und Traum der Hauptfigur, ähnlich wie in *The Wizard of Oz* (TWO), visuell hervorgehoben: der erste Teil, die Szenen in der Wohnung zwischen Fred und Renee, sehen "nichtreal", stark stilisiert aus – zwei Charaktere die in einem Vakuum, einer sterilen und lieblosen Welt leben. In Freds Vorstellung schaut es anders aus, wie Žižek bemerkt: "Paradoxically, it is in the second part (des Films, Anm. S.M.), the staged fantasy, that we get a much stronger and fuller 'sense of reality', of depth of sounds and smells, of people moving around in a real 'world'."⁶⁵⁶

In seiner "staged fantasy" begegnet Fred schließlich dem Realen – die Frau (hier eine Doppelgängerin von Renee), die für ihn in der Realität unerreichbar war, ist auch in seinem "Traum" letztendlich ebenso unerreichbar, wie sie schließlich auch selbst sagt: "You'll never have me."⁶⁵⁷ Nach dieser definitiven Erkenntnis "transformiert" sich Fred wieder zu seinem wahren Ich zurück – er wacht auf. Bei Lynch jedoch verschwimmen die Grenzen von Träumen und Wachsein, da wir in den letzten Minuten des Films Charaktere sehen (Detektive vom Anfang des Films z.B.), deren Präsenz ein Hinweis darauf ist, dass der zweite Teil des Films, Freds Traum, doch zumindest teilweise auch in der Realität spielen könnte.

Žižek sieht hier die Logik am Werk, die der Lacanschen Lesart von Freuds Analyse des Traums "Vater, siehst du den nicht dass ich verbrenne" (vgl. S. 17) entspricht: "The dreamer is awakened when the Real of the horror encountered in the dream (the dead son's reproach) is more terrible than the awakened reality itself, so that the dreamer escapes into reality in order to escape the Real encountered in the dream."⁶⁵⁸

Da Fred jedoch praktisch zum Anfang des Films zurückkehrt und die kryptische Nachricht "Dick Laurent is dead" sich selbst über die Gegensprechanlage überbringt, impliziert das, dass er in einer ewigen Schleife zwischen Traum und Realität gefangen ist.

In *Mulholland Drive*,⁶⁵⁹ dem anderen Film von Lynch über die Traum und Realität, träumt die Hauptfigur Betty/Diane (Naomi Watts) über ihre Karriere in Hollywood und konstruiert im Traum die Gründe warum sie scheitert in Form einer Film Noir-Geschichte, ähnlich wie in *Lost Highway*, wobei in *Mulholland* die Grenze zwischen Traum und Realität letztendlich dramaturgisch deutlich sichtbarer gezeigt wird. Betty begegnet ebenfalls dem Realen in ihrem Traum (ihr Scheitern in Hollywood und Selbstmord) und wacht auf, nur um die wirklichen Ursachen ihres Scheiterns zu sehen, die viel trivialer sind, als sie sich das, buchstäblich, erträumte. Die beiden Filme behandeln die Flucht in die Realität zwar sehr ambivalent, und

⁶⁵⁶ Žižek, Slavoj, *The Art of the Ridiculous Sublime*, S. 24.

⁶⁵⁷ *Lost Highway*, Regie: David Lynch, US 1997, DVD-Video, Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2005, 01:51:30.

⁶⁵⁸ Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime*, S. 20.

⁶⁵⁹ *Mulholland Drive*, Regie: David Lynch, US 2001, DVD-Video, Concorde Video, 2002.

dennoch weisen sie auf die Realität-Traum-"Neue Realität" Struktur hin, ähnlich wie *The Wizard of Oz*. Diese Struktur macht wiederum den Kern jeder Mainstream-Hollywood Produktion aus: die Flucht aus dem Traum in die "Neue Realität", wobei naturgemäß der Mainstream nur selten so selbstreflexiv ist wie Lynchs Filme.⁶⁶⁰

4.6.1.1. Das Hollywood-Drehbuch

Die Klassische Hollywood Dramaturgie beruht auf einem in drei-Akte geteilten Drehbuch, einem Schema, dass vom berühmten Script-Experten Syd Field popularisiert wurde und mit einigen Ergänzungen als die Basis des klassischen und des modernen ("postklassischen") Hollywoodfilms dient. Inzwischen gibt es viele die dem gegenüber relativ kritisch stehen, bzw. diese erweitern und ergänzen wollen,⁶⁶¹ doch dieses Schema ist etwas, das sich immer wieder durchsetzt und eigentlich als Grundlage für jede kommerzielle Hollywood-Produktion dient.

Der erste Akt, ca. die ersten 30 min. des Films, dient als Exposition, Einführung in die Handlung, Vorstellung der Charaktere und Platzierung von Problemen, die im Laufe der Handlung gelöst werden sollten. Der zweite Akt ist der Hauptteil des Films, der Anfang der eigentlichen Handlung, in welchem die Figur am Ende des zweiten Akts einen absoluten Tiefpunkt erreichen muss, aus dem er/sie später siegreich hervortritt – jedoch nicht ohne vorher dafür hart kämpfen zu müssen. Der ultimative Kampf findet im letzten, dritten Akt, statt, wo es noch mal ungewiss wird, ob der Kampf siegreich endet, da die Spannung bis zum Happy End erhalten bleiben muss.

Die Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson unterteilt den zweiten Akt in weitere zwei Teile und erstellt damit ein ergänztes Schema, das aus vier Schritten besteht: "Set Up" (= 1. Akt, bis zur ca. 30 Min.), "Complicating Action" / "Development" (2. Akt, Hauptteil des Films, jeweils ca. 30 Min.) und "Climax" (3. Akt, letzte ca. 20-30 Min.).⁶⁶²

Die Gerichtsfilm der 1990er dauern im Durchschnitt etwas länger als 120 Min., was auch zu der durchschnittlichen Standarddauer der damaligen Produktionen gehört und sich auch bis heute etabliert hat, wobei kommerzielle Filme inzwischen die Tendenz haben auch deutlich länger als 120 Minuten zu laufen. Die Drehbücher haben meistens so viele Seiten wie Minuten, wobei Scripts mit mehr Action und bei gleicher Länge mit weniger Seiten

⁶⁶⁰ Vgl. etwa *Back to the Future*, Regie: Robert Zemeckis, US 1985. Am Anfang des zweiten Akts fragt sich die Hauptfigur, der Zeitreisende Marty McFly (Michael J. Fox), ob alles nur ein Traum ist, 31:00:00.

⁶⁶¹ Zum Thema Drehbuch und Story vgl. auch: McKee, Robert, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, New York: Regan Books, 1997.

⁶⁶² Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge: Harvard University Press, 2001, S. 28.

auskommen, da nicht so viel Dialog vorhanden ist.⁶⁶³ Im Zentrum der Handlung ist häufig eine Hauptfigur, welche oft die "Reise des Helden"⁶⁶⁴ machen muss. Im Gerichtsfilm findet sich eine Variante davon, und es sind die Anwält_innen, die dem "Ruf zum Abenteuer" folgen, mit dem Ziel den Gerichtsprozess zu gewinnen.

4.6.1.2. Die Traumdramaturgie und das Hollywood-Drehbuch

Wie bereits erwähnt, nach Kristin Thompson ist der erste Akt das "Set up"⁶⁶⁵ der Geschichte, der zweite Akt teilt sich in "Complicating Action" und "Development" und der dritte Akt wäre "Climax". Betrachtet also durch die Perspektive der Traumdramaturgie wäre der erste Akt ein Etablieren der Realität des Films, die der wirklichen, außerfilmischen Realität in der Regel am meisten ähnelt, wo Probleme die es zu lösen gilt, sowohl in der Realität als auch im Film, existieren. Der zweite Akt ist der Traum der Hauptfigur, ihr Eintauchen in die "realer than real"-Welt, wo sie diese Probleme zu lösen versucht – etwa den Prozess gewinnen.

Der dritte Akt führt schließlich zur Flucht in die "Neue Realität", nach der Begegnung mit dem Realen, wobei dieses Trauma/Problem stets positiv gelöst wird. Während in *Lost Highway* Fred dem Realen begegnet, wieder in die Realität flüchtet und dort – nehmen wir an – wieder seinem Verbrechen begegnet, muss die Hauptfigur im Mainstream-Kino ihr Problem lösen, die Geschichte muss gut ausgehen und das Problem aus der Welt geschafft werden, wobei letztendlich der Eindruck entsteht, dass dieses Problem eigentlich *nie existiert hatte*.

Die "Neue Realität" die durch das Aufwachen und die Verneinung entsteht, ist die ideologisierte Ergänzung der "alten", im ersten Akt dargestellten, Realität, wo das Problem, das dort eingeführt wurde (etwa Rassismus in der Gesellschaft), durch den Eingriff des Helden (bzw. des Drehbuchs, wie am Beispiel von *Philadelphia* mit der "Auslöschung von Andy" gezeigt, S. 228) ausgelöscht wird. So ist die "Neue Realität" der eigentliche Traum, der nach der Begegnung mit dem Realen im Grunde weiter geträumt wird.⁶⁶⁶

⁶⁶³ Vgl. dazu ein ausführliches Interview mit Robert McKee zum Thema Drehbuch und Story in Hollywood: <http://www.youtube.com/watch?v=MMrPdxLqIU>, Zugriff: 20.03.2013.

⁶⁶⁴ Vgl. Vogler, Christopher: *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, 2007, S. 99ff.

⁶⁶⁵ Im "Set Up" wird die Welt des Films gesetzt – passiert die Handlung hier und jetzt, ist es die Zukunft, oder etwa eine alternative Realität? Wir lernen die wichtigsten Charaktere kennen, was sie tun, wo sie leben, und je nach dem um was es sich für einen Film handelt, in welche Richtung die Handlung sich bewegt, was sind die Konflikte, wer sind etwa die Feinde der Held_in und was ist seine/ihre Herausforderung, etc.

⁶⁶⁶ Die Traumdramaturgie ist auch in *Avatar* präsent: die düstere und heruntergekommene Welt auf der Erde ist die Realität, während die bunte Welt auf dem Planeten Pandora für den Traum steht und somit eine direkte Parallele zu *The Wizard of Oz* darstellt. Der Sergeant begrüßt die neu angekommenen Soldat_innen, darunter die Hauptfigur, am Planet Pandora mit den Worten: "You are not in Kansas anymore", *Avatar*, 00:06:31. Der Unterschied ist, dass der Held auf Pandora bleibt und nicht nach Kansas zurückkehrt, er entscheidet sich quasi für den Traum. Gleichzeitig kann das aber auch als das Erwachen in der "Neuen Realität" gelesen werden, in welcher die "primitiven" Na'vi die Menschen besiegen.

Zusammenfassend: die Handlung des Films, deren Hauptteil im zweiten Akt passiert, kann also als der Traum der Hauptfigur, die mit Problemen konfrontiert wird, gesehen werden (der/die Anwalt_in, die/der den Prozess gewinnen will und verschiedene Hürden überwindet, seine/ihre Ängste/Vorurteile bekämpft). In der Inszenierung, wie Freds "staged fantasy" in *Lost Highway*, erscheint der Traum realer als die Realität. Das Problem wird im dritten Akt gelöst und anstatt der Unmöglichkeit das Reale zu konfrontieren, wird "Neue Realität" präsentiert, in der ein Happy End möglich ist.

A Time to Kill (ATK) kann hier als ein weiteres anschauliches Beispiel dienen. Der Anwalt Jake Brigance wird mit dem Realen – der Unmöglichkeit den Fall zu gewinnen – konfrontiert, und findet schließlich dennoch die Lösung: die Anwendung vom Rassismus selbst als Mittel zum Zweck in seinem Schlussplädoyer (vgl. S. 125). Die emotional berührte Jury befreit Hailey daraufhin. In ATK, obwohl hier der Gerichtsprozess stilisierter dargestellt wird als in *The Rainmaker*, *A Civil Action* oder *Philadelphia*, sehen wir also den Traum, den wir leicht mit der Realität verwechseln können, den Traum der sich "so echt anfühlt", dass er die Realität, in welcher der Rassismus nicht mehr existiert, praktisch ersetzt.

Der Unterschied zur Lacanschen Interpretation des Traums ist also die Vorgabe, dass es am Ende eine zufriedenstellende Lösung geben muss. Die "Neue Realität" ist daher die Verneinung der Möglichkeit des Scheiterns, und auch wenn das Scheitern, wie bereits erwähnt, inkludiert wird, muss der Film dennoch auf einer positiven Note enden. Der Kreis schließt sich und das Problem verschwindet, "als ob es nie existiert hätte". Das ist auch der Unterschied zwischen *The Wizard of Oz* und *Lost Highway*: während Dorothy den Weg zurück nach Hause, in ihre heile Welt findet, kann Fred von seinem Realen (Mord an seiner Frau) nicht flüchten.

Die Realität-Traum-"Neue Realität" (R-T-NR)-Struktur ist auch deutlich in *The Devil's Advocate* zu erkennen: der Held Kevin Lomax lebt am Anfang des ersten Aktes als ein bescheidener Kleinstadt-Anwalt in Florida. Er muss seinen pädophilen Klienten verteidigen, was er auch pflichtgemäß tut. Als er den Fall gewinnt, bekommt er den unerwarteten Ruf nach New York, dem er nach kurzem Zögern folgt, um für die große Anwaltsfirma und ihren Chef John Milton, den Teufel höchstpersönlich, zu arbeiten. Letztendlich begegnet er hier dem Realen im dritten Akt: Lomax ist der Sohn von Milton/Teufel, und muss mit seiner Schwester schlafen, um den "Antichristen" zu zeugen. Er flüchtet aus diesem (Alp)Traum in die "Neue Realität", indem er Selbstmord begeht. Die "Neue Realität" tritt also nicht gleichzeitig mit dem Beginn des dritten Akts ein, sondern innerhalb davon, fast am Ende des Films. Daraufhin spult der Film zurück und Lomax ist wieder zurück in "Kansas". Diesmal will er jedoch

seinen pädophilen Klienten nicht mehr verteidigen und glaubt ein neues Leben anfangen zu können – "Neue Realität". In *TDA* ist also die R-T-NR-Struktur deutlich vorhanden, da wir als Publikum uns bewusst sind, dass das Ganze so etwas wie ein "Traum" war – es ist in der Logik des Films buchstäblich "nichts passiert", das Problem hat nie existiert. *TDA* befindet sich somit auf der selben Linie wie *The Wizard of Oz*, denn auch für Lomax gilt: "there's no place like home", was die eigentliche, konservative Grundeinstellung des Films darstellt.

Die selbe R-T-NR Struktur liegt, wie bereits erwähnt, den meisten kommerziellen Hollywood-Produktionen zugrunde, auch wenn sie nicht so explizit wie in *TDA* oder *Oz* dargestellt wird.⁶⁶⁷

4.6.2. *Ghosts of Mississippi*: Dramaturgische Analyse

Eine Analyse von *Ghost of Mississippi* (*GOM*) soll nicht nur die dramaturgische Struktur des Films und die Parallelen zwischen der klassischen Hollywood Dramaturgie und den Eigenheiten des Gerichtsfilms beleuchten, sondern auch Motive offenbaren, die nicht nur dramaturgisch, sondern auch auf der politisch-ideologischen Ebene von Bedeutung sind, wie etwa die Funktion der FGG-Triade als Teil eines ideologischen Instrumentariums, das gleichzeitig dramaturgisch angewandt wird, mithilfe des Realität-Traum-"Neue Realität"-Paradigmas.

4.6.2.1 Der erste Akt: Set Up

Am Anfang von Set Up, das im Jahr 1963 spielt, sehen wir wie ein Mann, der schwarze Bürgerrechtler Medgar Evers (James Pickens Jr.), von einem weißen Mann, vor dem eigenen Hauseingang in den Rücken erschossen wird, als er aus seinem Auto aussteigt.⁶⁶⁸ Das wäre nach Field das auslösende Ereignis ("inciting incident"),⁶⁶⁹ das die Geschichte in den Gang setzt und üblicherweise in den ersten Minuten des ersten Akts passiert. Davor sehen wir seine Familie, eine Frau und ihre drei Kinder, wie sie im Bett liegen und einer Rede des Präsidenten Kennedy zuhören. Bereits hier also werden FGG-Motive eingeführt, wie die Familie Evers mit dem Kruzifix über dem Bett (vgl. Abb. 34a).⁶⁷⁰ Das Bild der Familie ist besonders wichtig: dieses wird später bei der Familie des Anwalts visuell wiederholt (Abb. 35, S. 239).

Wir erfahren also in den ersten sieben Minuten des Films, dass ein politisch engagierter, afroamerikanischer Familienmann, der von der Arbeit nach Hause kommt, von einem weißen

⁶⁶⁷ Ein nichtkommerzieller Film wie *The Sweet Hereafter* (vgl. Kapitel 2.2.3.2., S. 54), kann auch durch das R-T-NR Paradigma betrachtet werden: der Anwalt begegnet in seinem Traum dem Realen – der Unmöglichkeit ein Prozess zustande zu bringen – und scheitert tatsächlich vollkommen daran.

⁶⁶⁸ *Ghosts of Mississippi*, 00:07:04.

⁶⁶⁹ Field, *Das Drehbuch*, S. 207.

⁶⁷⁰ *Ghosts of Mississippi*, 00:04:38.

Mann hinterrücks mit einem Scharfschützengewehr erschossen wird, und der vor dem eigenen Haus und den Augen seiner Frau und Kinder verblutet (Abb. 34b).⁶⁷¹ Der Täter wird auch gezeigt und es besteht für uns als Zuschauer_innen kein Zweifel, dass dieser Mann der Killer ist. Als nächstes wird derselbe Täter verhaftet und zur Gerichtsverhandlung geführt. Wir erfahren bald wer er ist: Byron De La Beckwith (James Woods), von Freunden "Delay" genannt, ein bekannter "white supremacist" (S. 114). Wir wohnen auch dem ersten, gescheiterten Prozess ("Mistrial") bei, als Beckwith frei kommt, und erfahren in der darauffolgenden Montage aus Zeitungsinseraten, dass auch der zweite Prozess gescheitert ist.⁶⁷² In der nächsten Sequenz, in der Story sind 25 Jahre vergangen, lernen wir den Helden der Geschichte kennen, den weißen Staatsanwalt Bobby DeLaughter (Alec Baldwin): wir sehen ihn bei der Arbeit im Gerichtssaal und wie charismatisch er als Anwalt auf die Geschworenen wirkt (Abb. 34c).⁶⁷³ Ziemlich bald darauf, ungefähr gegen Ende des ersten Akts,⁶⁷⁴ kommt auch der Auftrag, eine Art Ruf zum Abenteuer: Neuauflage des Prozesses gegen De La Beckwith. Das wäre nach Field "Plot Point 1", ein Ereignis dass den Verlauf der Geschichte (des "Plots") radikal ändert, und gleichzeitig das Schlüsselereignis⁶⁷⁵ ("key incident"), das den zweiten Akt einführt und der Anfang der eigentlichen Geschichte des Films ist: Der Prozess gegen Beckwith mit Bobby De Laughter als Hauptfigur.



34a



34b



34c

⁶⁷¹ *Ghosts of Mississippi*, 00:07:42.

⁶⁷² *Ghosts of Mississippi*, 00:10:20.

⁶⁷³ *Ghosts of Mississippi*, 00:11:36.

⁶⁷⁴ *Ghosts of Mississippi*, 00:12:33.

⁶⁷⁵ Field, *Das Drehbuch*, S. 213.

Der Held ist am Anfang, wie üblich, nicht begeistert davon, dass er diesen Fall übernehmen soll – eine dramaturgische Standardsituation im Gerichtsfilm.⁶⁷⁶ Er wird sich das jedoch anders überlegen und sich der Herausforderung stellen. Für ein klassisches Drehbuch ist es außerdem unentbehrlich, dass so früh wie möglich "Deadlines" und "Appointments"⁶⁷⁷ kommen (z.B. sein Vorgesetzter macht Druck, er soll die Unterlagen über den Beckwith-Fall finden: "Just dig up whatever you can and be in my office at 3 o'clock").⁶⁷⁸ Deadlines, die die Handlung vorantreiben, indem sie die Hauptfigur unter Druck setzen, sind außerdem auch ein Bestandteil der echten Gerichtsprozesse, in denen Termine eine große Rolle spielen. Hier fallen also diese zwei Elemente, die Regeln des Drehbuchs und der Ablauf des Prozesses, zusammen.

Auch der Kontrast zwischen der Einführung von Medgar Evers und der von Bobby in diesem Fall ist wichtig. Während bei der Einführung von Evers die Familie im Vordergrund steht, seine Arbeit nur kurz angedeutet wird, sehen wir Bobby zuerst als Anwalt bei seiner Arbeit. Erst dann sehen wir ihn bei einem Mittagessen mit der Familie, Frau und ihren Eltern und erfahren mehr über sie. Da sehen wir, dass Bobby sich nicht so recht in dem konservativen Umkreis seiner Familie wohl fühlt und erfahren, dass der Vater seiner Frau Dixie (Virginia Madsen), ein ausgesprochener Rassist und ein ehemaliger Richter ist. In der fünfzehnten Minute, dem schon erwähnten Plot Point 1, können wir schon Bobbys Entscheidung, den Fall anzunehmen, antizipieren und erfahren gleichzeitig, wie schwierig der Fall sein wird: Beweise sind unauffindbar, vor allem die Tatwaffe, und die Zeug_innen von damals sind fast alle verstorben. Je unmöglicher der Fall (die Herausforderung) erscheint, desto mehr sollen wir uns mit der Hauptfigur identifizieren und mit ihr mitfühlen.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird die Situation noch schwieriger: der Konflikt und die Distanz zwischen Bobby und seiner Frau Dixie vertiefen sich. Das ist ein wichtiger Bestandteil jedes Gerichtsfilms (vgl. 4.6.1.1): der Konflikt zwischen Ehemann und Ehefrau, Arbeit vs. Familie, ein weiteres dramaturgisches Mittel, dass die Situation der Hauptfigur erschwert und gleichzeitig der Realität des Anwalts DeLaughter entspricht.⁶⁷⁹ Da er jedoch bereits als liebevoller Vater eingeführt wurde, bringt das unsere Sympathien auf seine Seite. Somit wird der Family-Teil des FGG erfüllt und dient dazu, das Publikum mit der Frage zu beschäftigen, ob der Ehemann zu seiner Frau zurückkehrt, was in den meisten Fällen in

⁶⁷⁶ Ähnlich wie die Phasen der "Reise des Helden", die Vogler beschreibt: zuerst kommt "the Call to Adventure", danach "Refusal of the Call" und schließlich das Abenteuer, der Held widmet sich seiner Aufgabe. Vgl. Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, 2007, S. 99ff.

⁶⁷⁷ Vgl. Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It*, S. 42.

⁶⁷⁸ *Ghosts of Mississippi*, 00:12:21.

⁶⁷⁹ Ein Motiv, das etwa in *JFK*, *The Devils Advocate (TDA)*, *A Time to Kill(ATK)*, *The Firm* eine wichtige Rolle spielt.

Filmen passiert.⁶⁸⁰ Hier hält sich das Drehbuch jedoch an die Realität: Bobby wird von seiner Frau verlassen und wird eine neue Partnerin finden, die diesmal auch politisch auf seiner Seite ist.

In den letzten fünf Minuten des Set Ups fängt Bobby schon zu recherchieren an und schaut sich am Tatort um. Er sieht sich auch das Archivmaterial von Evers an, ein Fernsehinterview, und wir bekommen Evers zum ersten Mal in der Funktion des politischen Aktivisten zu sehen. Hier können wieder neue Parallelen gezogen werden, nämlich zu Kennedy und seiner TV-Rede vom Anfang des Films. Es ist jedoch bereits klar, dass der Schwerpunkt des Films auf Bobbys Heldenreise und damit auf der "weißen Perspektive" des Films liegt, was von vielen kritisch gesehen wurde, darunter auch von Roger Ebert:

"This movie, like many others, is really about white redemption. (...) Maybe Hollywood believes that racially-charged plots play better at the box office with white stars in the leads. It isn't enough that white southerners practiced segregation and racism for decades; now they get to play the heroic roles in their dismantling."⁶⁸¹

Die nachgestellten Archivaufnahmen von Evers erinnern an ähnliche Vorgehensweisen in *JFK* und täuschen das Bestreben des Films nach Authentizität vor. In Wahrheit wird der schwarze Aktivist, um welchen es hier eigentlich gehen soll, auf diese Art und Weise aus dem Film entfernt. Gleichzeitig, da die gesellschaftliche Kluft zwischen Weiß und Schwarz enorm ist, werden Parallelen zwischen der schwarzen und weißen Familie immer wieder gezogen und als eine wichtige Grundlage für die Anklage gegen Beckwith und Emotionalisierung der Jury verwendet, die einen gemeinsamen Nenner sucht und in der "heiligen Institution" der Familie auch findet. Das wird Bobby an mehreren Stellen im Film wiederholen: "What kind of a man shoots another man in the back in front of his family."⁶⁸² Der Mord an sich ist anscheinend nicht schlimm genug; die Erwähnung der Familie unterstreicht zusätzlich noch die Ungerechtigkeit, was notwendig ist um die Emotionalisierung zu steigern.

Nach mehreren "ups and downs" ist die Wendung vollkommen: jetzt ist Bobby derjenige, der seinen Chef überzeugen muss, den Fall zu übernehmen. Es kommt jedoch zur nächsten Hürde, der Klausel des "6th Amendment", in welcher es um das Recht des Angeklagten geht, einen Prozess in einer angemessenen Zeit zu bekommen ("speedy trial").⁶⁸³ Hier treffen sich wiederum Gesetz und Dramaturgie: an der Schwelle zum zweiten Akt gibt es die Hürde die

⁶⁸⁰ *ATK, JFK, TDA, Regarding Henry.*

⁶⁸¹ Ebert, Roger, *Ghosts of Mississippi*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19961220/REVIEWS/612200303/1023>, Zugriff: 19.03.2013.

⁶⁸² *Ghosts of Mississippi*, Timecode: 00:26:56.

⁶⁸³ Vgl. <https://www.justice.gov/usam/criminal-resource-manual-628-speedy-trial-act-1974>, Zugriff: 09.07.2016.

gebraucht wird, um noch mehr Spannung zu erzeugen, aber auch um die Entschlossenheit von Bobby DeLaughter zu verdeutlichen. Bobby schafft es den Weg den 6. Zusatzartikel der Verfassung zu umgehen, gleichzeitig kommen aber die nächsten Aufgaben die er überwinden muss, und zwar in der ersten Phase des zweiten Akts, "Complicating Action", den nächsten dreißig Minuten: Die verschollene Tatwaffe, noch lebende Zeugen aus der Zeit des Attentats, sowie den Transkript des Prozesses zu finden.

4.6.2.2 Der zweite Akt: Complicating Action

Bobbys Verhältnis zu seiner Ehefrau Dixie verschlimmert sich weiter, während inzwischen neue Figuren eingeführt werden: Bobbys Assistenten, zwei Polizisten, die in gewisser Weise auch als "comic relief"-Figuren dienen, d.h. Figuren die in einer sonst ernsthaften Situation Humor reinbringen und Bobby bei seiner Suche helfen. Diese geht indessen weiter, doch am Anfang bleibt sie erfolglos. Zusätzlich entschließt sich Dixie ihren Mann tatsächlich zu verlassen, da ihre politischen Ansichten nicht konform sind und dieser Prozess das besonders deutlich an die Oberfläche bringt. Er bleibt für eine Weile mit seinen drei Kindern allein (Abb. 35).⁶⁸⁴ Wie bereits erwähnt, erschafft diese Situation eine visuelle Parallele zu Myrlie am Anfang des Films (vgl. Abb. 34a, S. 236) und macht vor allem den Helden für das breite Publikum noch sympathischer und verwundbarer zugleich.



35

Das Eheproblem des engagierten Anwalts gehört, wie schon erwähnt, zum Standardrepertoire des Gerichtsfilms. Die mögliche Zerrüttung der Familie wird zwar gezeigt, die Familie, bzw. die Ehe, wird jedoch am Schluss meistens gerettet (*JFK*, *TDA*, *ATK*). In *GOM* kommt es zwar zur Scheidung, doch was diese im Film möglich macht, ist die sofortige neue Paarbildung zwischen Bobby und der Krankenschwester Peggy Lloyd (Susanna Thompson), die im Unterschied zu Dixie, ihren Partner ausnahmslos unterstützt. So bleibt der Film innerhalb des FGG-Konstrukts, was Familie angeht.

Es folgt ein Zeitsprung von sechs Monaten mit einer neuen Reihe von weiteren für den Prozess wichtigen Wendungen und Entdeckungen. Eine Schlüsselszene spielt sich jedoch

⁶⁸⁴ *Ghosts of Mississippi*, 01:01:35.

nicht im Gericht oder in der Anwaltskanzlei, sondern bei einem ruhigen Picknick mit Bobbys Eltern und seinen Kindern ab. Sein Vater sieht den Alltagsrassismus und Rassentrennung als Tatsache die sich nie ändern wird: "This country may be legally integrated, but emotionally we will always be segregated."⁶⁸⁵ Diese Szene, sowie die Episoden in der Anwaltskanzlei, vor allem zu Beginn des Films, u.a. auch mit der derben Sekretärin als einem weiteren "comic relief", dienen dazu die "guten Seiten" des Südens hervorzuheben: die Natur, die Leute, den Humor, das Essen. Die Botschaft: Man sollte die ganze Problematik differenziert anschauen, was eine Art Beruhigung und ein weiteres Zugeständnis an die Weißen Zuschauer_innen darstellt. Der Süden ist ein schrecklicher und schöner Ort zugleich. Dies steht ebenfalls im Dienste des FGG: der weiße Süden als eine Familie.

Im weiteren Verlauf der Handlung ruft Bobby seine Klientin Myrlie Evers immer wieder an, und fasst die Situation für sie zusammen. Myrlie wird somit gleichzeitig ein wenig in die Handlung miteinbezogen und in den Hintergrund gerückt. Sie hat keinen Einfluss auf die Handlung und kommt für einige Zeit nun mehr als Bobbys Gesprächspartnerin am Telefon vor. Währenddessen schreitet Bobby voran und die Situation radikalisiert sich: auf der einen Seite droht ihm De La Beckwith übers Telefon, andererseits ist auch die "black community" gegen ihn, als man erfährt, dass er die Tatwaffe gefunden und dies verheimlicht hat. So geht es bis zur Mitte des Films, in der sich der Held neu orientieren muss oder Unterstützung braucht⁶⁸⁶ und sie auch bekommt, in Form einer neuen Figur – in diesem Fall ist es die zukünftige Frau, die Bobby Halt und Unterstützung geben wird.⁶⁸⁷

Myrlie erfährt inzwischen jedoch auch, dass er ihr die Tatwaffe verheimlicht hat und ist enttäuscht, kann ihm nicht mehr wirklich glauben, genauso wenig wie sein Chef, der ihm den Fall entziehen will.

4.6.2.3 Der zweite Akt: Development

Am Anfang des Developments kommt es zu einer neuen Wendung: als ein Zeichen der Versöhnung mit Bobby, bringt Myrlie Evers die Transkripte des Prozesses aus den 1960er Jahren, welche sie die ganze Zeit über bei sich aufbewahrt hat. Die Arbeit am Fall kann jetzt wirklich beginnen. Wir sehen eine Montagesequenz mit einem Kommentar eines Journalisten, das zusammenfassend die Entscheidung, dass der Fall neu aufgerollt wird und Beckwith von Tennessee nach Mississippi ausgeliefert wird, zeigt. Währenddessen heiratet Bobby die neue

⁶⁸⁵ *Ghosts of Mississippi*, 00:51:53.

⁶⁸⁶ Vgl. Field, *Das Drehbuch*, S. 213.

⁶⁸⁷ *Ghosts of Mississippi*, 01:00:35.

Frau an seiner Seite, die ihn unterstützt und gemeinsam mit ihm für die aufgeklärte Seite des Südens steht.

Im zweiten Teil des zweiten Aktes beginnt die endgültige Arbeit an dem Fall. Wieder passt die hektische Stimmung am Anfang eines Prozesses in die dramaturgischen Bedürfnisse des Films. Auch hier werden neue Momente eingeführt: Medgars Bruder Charlie (Bill Cobbs), ein alternder Radio-DJ mit eingerahmten Fotos von Martin Luther King in seinem Studio, wird eingeführt. Bobby stattet ihm einen Besuch ab, um ihn zu überreden, beim Prozess auszusagen. Er kommt in dem Moment herein, als Charlie einen Song des legendären Bluesmusikers Robert Johnson vorspielt, und Bobby erkennt diesen auf Anhieb – ein weiterer Beweis dass er einer von den "Guten" ist.⁶⁸⁸ Charlie weigert sich jedoch zum Prozess zu kommen, da er sich nicht unter Kontrolle halten kann und DeLaughter mit Sicherheit mitten im Gerichtssaal angreifen und, wie er selbst sagt, umbringen würde.

Als nächstes sehen wir eine ruhige Familiensituation, Bobby bereitet sich im Bett vor dem Schlaf, mit der neuen Frau an seiner Seite, für das Eröffnungsplädoyer. Doch dies wird durch eine Bombendrohung unterbrochen, die sich allerdings als ein falscher Alarm herausstellt.⁶⁸⁹

Die Bombendrohung stellt den "Plot Point 2" dar, den Tiefpunkt welchen die Hauptfigur erreicht hat – der Kampf könnte auch tödlich enden, die Familie befindet sich jetzt in echter Gefahr. Bobby muss hier an seiner Mission zweifeln: "You never can legislate how people think."⁶⁹⁰ Er verliert fast den Glauben an den Fall, indem er feststellt, dass er keinen einzigen schwarzen Freund habe, dass die Kluft zwischen den Rassen zu groß sei, und er nichts dagegen tun könne. Hier, mehr als anderswo im Film, überwiegt die weiße Perspektive und es wird klar, dass die Probleme der Weißen im Vordergrund stehen, was in einer plötzlichen Hinterfragung des eigenen "way of life" geschieht. Dies kulminiert in der Szene, in welcher Bobby nach der Bombendrohung wieder zum Tatort fährt um dort seine Inspiration zu erfrischen. Hier sehen wir eine emotionsgeladene Montagesequenz, in der die Ereignisse von Evers Mord Bobby und uns wieder vor Augen geführt werden. Hier wird deutlich klar gemacht: Bobby wird nicht aufgeben.⁶⁹¹

4.6.2.4 Der dritte Akt

Der Gerichtsprozess beginnt pünktlich zu Anfang des dritten Akts in der 90. Minute des Films.⁶⁹² Der Ablauf der Verhandlung ist klassisch: Eröffnungsplädoyers der Kontrahenten,

⁶⁸⁸ *Ghosts of Mississippi*, 01:19:30.

⁶⁸⁹ *Ghosts of Mississippi*, 01:24:43.

⁶⁹⁰ *Ghosts of Mississippi*, 01:27:24.

⁶⁹¹ *Ghosts of Mississippi*, 01:28:33.

⁶⁹² *Ghosts of Mississippi*, 01:30:21.

danach Zeugenbefragung, Schlussplädoyers und das Warten auf das Urteil, mit Bobbys Binsenweisheit über die Wartezeit auf die Jury: "All I know is: a short time is good, a long time is... not so good".⁶⁹³ Schließlich kommt das Urteil und Beckwith wird, wie erwartet, schuldig gesprochen. Der Film endet mit einer Art *kiss off*⁶⁹⁴ (der Kuss zwischen dem Helden und seinem "love interest" am Ende des überstandenen Abenteuers und des Films) in Form einer Umarmung von Bobby und Mirley, und einer kurzen Ansprache von Mirley an die versammelte Menschenmenge vor dem Gerichtssaal, die den emotionalen Abschluss der (Ver)Handlung bietet.⁶⁹⁵

Der Prozess nimmt ein Viertel der Filmhandlung in Anspruch. Im Unterschied zu Filmen wie *12 Angry Men* oder *Inherit the Wind*, in welchen der Gerichtssaal (bzw. Jury-Room) der Haupthandlungsort ist, gehört *GOM* zu den wenigen klassischen Gerichtsfilmern, in welchen der eigentliche Gerichtsprozess erst im letzten Akt vorkommt (ein weiteres Beispiel wäre *JFK*).

Das Eröffnungsplädoyer ist eine Kampfansage an die Verteidigung. Die Floskel "the evidence will show" wird oft verwendet, da sie auch in der Realität zum Repertoire gehört, und gehören muss: die Anwält_innen dürfen im Eröffnungsplädoyer nur über die Beweislage reden. Das Schlussplädoyer allerdings bietet mehr Raum für Theatralik und Emotion und kann auch mit Tränen in den Augen der Anwälte enden (*ATK*, *JFK*). Von zentraler Bedeutung jedoch ist, dass hier auch die Ideologie des Films zusammengefasst wird. Bobby erinnert das Publikum zum letzten Mal daran, dass es in diesem Gerichtsprozess um einen Familienvater mit drei kleinen Kindern geht, damit die Jury (=Filmpublikum) den wohl wichtigsten gemeinsamen Nenner der weißen und schwarzen Bevölkerungsschicht nicht vergessen – die Familie. Das Schlussplädoyer ist das "Herz" des Gerichtsfilms, während das Urteil Katharsis erzeugen soll. Denn, wie auch immer der Film endet, passiert es manchmal, dass der Held den Fall verliert (*JFK*) und es ist auf jeden Fall das Schlussplädoyer, das im Gedächtnis bleiben soll.

Zwischen dem Eröffnungs- und Schlussplädoyer reihen sich die Zeug_innen aneinander. Die Kronzeugin ist die Frau des Ermordeten und sie bekommt eine Standardfrage zu hören: War sie verheiratet in 1963, und mit wem? Myrlie nutzt diese, anscheinend routinemäßige Frage aus: sie spricht den vollen Namen ihres Mannes mit Stolz und betontem Pathos aus, schaut dabei den Angeklagten direkt an⁶⁹⁶ – so ähnlich beschreibt es auch Bobby De Laughter in

⁶⁹³ *Ghosts of Mississippi*, 02:00:20.

⁶⁹⁴ Vgl. Hant, Peter, *Das Drehbuch: Praktische Filmdramaturgie*, Waldeck: Felicitas Hübner Verlag, 1992, S. 101f.

⁶⁹⁵ *Ghosts of Mississippi*, 02:04:45.

⁶⁹⁶ *Ghosts of Mississippi*, 01:33:30.

seinem, wohlgeordnet nach dem Film erschienenen Buch.⁶⁹⁷ Hier kommen also wieder das Sachliche des Prozesses, die Standardfragen des Anwalts, und das filmische, emotionsgeladene zusammen.

Inzwischen kommt es zu einem erneuten Intermezzo: das Treffen mit Bobby und Beckwith auf der Toilette (Abb. 36).⁶⁹⁸ Diese Situation ist etwas, dass im Gerichtsfilm ebenfalls häufig zu finden ist⁶⁹⁹ und bietet die Möglichkeit, dass die eigentlichen Antagonisten des Films, der Anwalt und der Angeklagte auch eine direkte Konfrontation haben können, da das im Gerichtssaal aufgrund des "courtroom decorums" nicht möglich ist.



36

Das klassische Gerichtsfilm-Drehbuch arbeitet darauf hin, dass die Zuschauer_innen das Urteil natürlich schon antizipieren – wir warten eigentlich nur auf die Bestätigung des Urteils, das wir für uns bereits gefällt haben. Wenn das Urteil mit unseren Erwartungen nicht übereinstimmt, so haben wir immer noch das Schlussplädoyer zu dem wir zurückkehren können. So gesehen ist das Urteil der dramaturgische Höhepunkt. Der ideologische Höhepunkt ist bereits das Schlussplädoyer.

4.6.2.5. Kein Sex

Neben einigen Handlungssträngen und vielen Motiven die ein Gerichtsfilm haben kann, sind die Lovestory und vor allem die Darstellung oder Andeutung von Sex etwas, das stets auf der Strecke bleibt, was als untypisch für einen Hollywoodfilm erscheint. Hierfür kann es zweierlei Gründe geben. Erstens, der Held/die Heldin darf nicht in seiner/ihrer Arbeit abgelenkt sein. Er/sie ist auf sein/ihr Ziel fixiert und eine Affäre oder Beziehung, in einem "ernsthaften" Gerichtsfilm, wäre bloß hinderlich: in *A Time to Kill* etwa ist der Anwalt zwar verheiratet, doch die Ehe leidet unter dem Stress, welchen der Gerichtsprozess mit sich bringt.

Die Frau zieht weg und der Anwalt bekommt eine junge, attraktive und sehr clevere

⁶⁹⁷ Mit dem Unterschied, dass sie beim realen Gerichtsprozess, laut De Laughter, auch ihren ersten Ehemann erwähnt: "She had married Walter Edgar Williams in July 1975, and before that she had been married to Medgar Wiley Evers. The names of both husbands were enunciated with emphasis and pride. Instead of turning away from the defendant, as many family members of the victim in homicide trials do, she gracefully turned and looked Beckwith dead in the eye as she uttered Medgar's name." De Laughter, Bobby, *Never Too Late*, S. 236.

⁶⁹⁸ *Ghosts of Mississippi*, 01:45:41.

⁶⁹⁹ Etwa in *The Devil's Advocate*, *12 Angry Men* (1957 und 1997), *American Tragedy* oder ...*And Justice for All*.

Assistentin. Zwischen ihnen passiert jedoch nichts, obwohl sich offensichtlich einiges anbahnt.⁷⁰⁰ In *GOM*, wie oben bereits beschrieben, lässt sich Bobby scheiden, doch er lernt eine neue Frau kennen, sie heiraten bald darauf und ziehen zusammen. Intimität zwischen den beiden wird ebenfalls nicht gezeigt.

Ein weiterer Grund für das Fehlen von Liebes- oder Sexszenen wären womöglich die Jugendschutzbestimmungen. Ein PG 13 (nicht empfohlen für Kinder unter 13 Jahren) oder gar ein R-Rating (Kinder unter 17 nur mit Begleitung von Eltern)⁷⁰¹ würden es (theoretisch) verhindern, dass Jugendliche einen ansonsten wertvollen Film zum Thema Rassismus sehen und das könnte einer der Gründe sein, weshalb er absolut jugendfrei gehalten wird. So kann seine politische Botschaft möglichst großes Publikum erreichen.

Wenn der Sex aber dennoch vorkommt, dann ist er gleichzeitig auch das Hauptthema: *Body of Evidence*, mit dem damals kontroversen "Sexsymbol" Madonna in der Hauptrolle, ist ein Gerichts-Erotikthriller, mit keinen "ernsthaften" politischen oder sozialen Themen. In *The Devil's Advocate* geht es vor allem um die Versuchungen des Teufels, buchstäblich, und Sex ist ein Teil davon. Auch in diesem Film, abseits von einer generellen Kritik an großen Anwaltskanzleien und ihren Machenschaften, liegt kein Versuch ein zu diesem Zeitpunkt relevantes politisches oder soziales Thema zu bearbeiten.

Sex und Politik scheinen sich daher im Gerichtsfilm auszuschließen. Dieser Umgang mit "problematischen" Themen ist bezeichnend für den Mainstream-Film generell: ungeachtet dessen was für ein Aspekt des gesellschaftlichen oder privaten Lebens vorkommt, wird er verzerrt dargestellt. So dient die Darstellung paradoxerweise von Sexualität in seiner Präsenz, sowie in seiner Absenz, der herrschenden, konservativen Ideologie.

4.6.2.6. Traumdramaturgie in *GOM*

Wie bereits in Kapitel 1 einführend erklärt, lehnt sich die von mir vorgeschlagene Realität-Traum-"Neue Realität"-Struktur einerseits an die klassische Hollywood Dramaturgie und andererseits an die Funktion des Realen im Traum, wie es Lacan dargelegt hat, an. Diese Dreiteilung soll helfen, die ideologische Implikation der klassischen Drehbuchstruktur klarer zu erkennen, denn, wie Žižek schreibt: "(...) it is only in the dream that we come close to the real awakening – that is, to the Real of our desire."⁷⁰² Der "dramaturgische Traum" der Hauptfigur in *GOM* etwa beginnt mit ihrer Entscheidung den Fall anzunehmen. Davor ist Bobby ein "normaler" Staatsanwalt, der sich mit eher trivialen Gerichtsprozessen beschäftigt.

⁷⁰⁰ Auch wenn Jake seine Assistentin Ellen nach einem gemeinsamen Dinner zu ihrem Motelzimmer begleitet, passiert nichts zwischen den beiden: *A Time to Kill*, 01:26:21.

⁷⁰¹ Vgl. <http://www.mpaa.org/film-ratings/>, Zugriff: 09.07.2016.

⁷⁰² Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 47.

Mit diesem besonderen Fall wird er jedoch als der klassische Held "berufen" etwas Bedeutendes zu tun. Es ist, wie auch für Joe Miller in *Philadelphia*, erst dieses Ereignis, das ihn auf die Probleme in der Gesellschaft aufmerksam macht und ihn in gewisser Weise zu einem Subjekt beruft, das später sich und seine Umwelt hinterfragen soll.

Der Fall bringt den Rassismus als die "Rückkehr des Verdrängten"⁷⁰³ wieder an die Oberfläche, und der Held muss sich mit diesem Problem auseinandersetzen. Das Reale, ähnlich wie in "Vater, siehst du nicht das ich verbrenne", ist das Reale der Konfrontation mit seinem Konformismus (er ist kein Rassist, aber von Rassisten umgeben, hat keine schwarzen Freund_innen und zusätzlich fürchtet er den Fall zu verlieren). Im Film führt das dazu, dass er das Reale überwindet und den Fall gewinnt. Es stellt sich jedoch die Frage, ob dies im Traum-Teil oder dem "Neue Realität"-Teil des Films passiert. Die R-T-NR Struktur suggeriert, dass dies in der "Neuen Realität" passieren muss: der Träumer erwacht, d.h. flüchtet in die Realität und "löst" damit sein Problem. Die "Neue Realität" ist demnach eine, wo der Rassismus besiegt werden kann. Wie in *ATK*, ist es vor allem der Kraft der Überzeugung des Anwalts zu verdanken, dass der Mörder verurteilt wird.

Während die drei-Akte-Dramaturgie den Mechanismus der Geschichte regelt, setzt die Traumdramaturgie in ihrer konservativen Ausprägung, mit dem Zwang zum Happy End, den Akzent auf das innere Leben des Individuums, als das einzige Element in der Gesellschaft, dass gleichzeitig das Problem und die Lösung in sich trägt. Das gesellschaftliche System bleibt unangetastet und es wird keine substanzielle Kritik ausgeübt. Mithilfe von FGG werden Emotionen erzeugt, die letztendlich die stärkste Waffe im Kampf gegen den Rassismus sein sollen. Auch der Kampf gegen Autoritätsfiguren wie Beckwith oder Bobbys Vater ist in Wahrheit kein echter Kampf, keine wirkliche Bloßstellung der Autorität. Beckwith wird innerhalb des Klischees vom fast sympathischen Bösewicht gestaltet, eine Art "the man you love to hate", während Bobbys Vater eher glimpflich davon kommt.

Anders als in *The Wizard of Oz* oder in *Lost Highway*, in denen Unterschiede zwischen Traum und Realität auf visueller Ebene sichtbar sind, ist die Realität im klassischen Mainstream-Kino vom Traum auf visueller Ebene nicht zu unterscheiden. Der Traum von Gerechtigkeit, Gleichheit und Freiheit wird also als die bereits bestehende alltägliche Realität präsentiert. Der Rassismus wird nur oberflächlich angeprangert, jedoch letztendlich wird er nur deswegen thematisiert, damit er im dritten Akt verneint werden kann.

⁷⁰³ Vgl. Žižek, *The Parallax View*, S. 38.

Im zweiten Akt bietet uns der Film die Möglichkeit an, mit der Hauptfigur mitzuträumen und damit auch dem Realen zu begegnen; doch wir müssen irgendwann aus dem Traum aufwachen und die Realität, die nach dem Traum auf uns wartet, so "zurecht biegen", dass sie zur "Neuen Realität" wird, und das Problem damit verschwindet lässt. Während wir uns im zweiten Akt und am Anfang des dritten Akts quasi fallen lassen können, müssen wir uns gegen Ende des dritten Akts wieder "zusammenreißen" und uns überreden, dass das Problem (der Rassismus) eigentlich leicht gelöst werden kann, womit wir ihn letztendlich verneinen.

Anstatt um seinem Realen zu begegnen, und das Reale zu akzeptieren und wirklich etwas dagegen zu unternehmen, flüchtet der Anwalt in die Realität/Wirklichkeit wo er seine Fantasie – den Sieg über Rassismus – völlig ausleben kann.

Das Publikum soll dabei mit dem Helden mitträumen und schließlich die "Neue Realität" akzeptieren und sie für *die* Realität halten, was zusätzlich dadurch unterstützt wird, dass *GOM* auf einem realen Fall basiert. In *GOM* ist also "the passion for the real" auf der Ebene der Treue zu der wahren Geschichte zu finden. Das betonen des Realismus im Mainstream-Kino ist jedoch gleichzeitig das Instrument, dass die Realität manipuliert und aus ihr die ideologische "Neue Realität" macht.

Während also auf der einen Seite "Gute Weiße Menschen" für Gerechtigkeit und Gleichheit zwischen den Rassen kämpfen, zeigt uns die "virtual texture" ein anderes Bild: der einzige Weg der Lösung des Rassenproblems befindet sich im weißen, und noch viel wichtiger, den Erfolg suchendem Individuum, in seiner Fantasie von Gerechtigkeit. Schließlich, auch wenn der Anwalt in diesem Fall etwa schwarz gewesen wäre, und die Ebene des Symbolischen die gleiche (wie in 2.4.2. beschrieben), wäre das Resultat dasselbe.

Es ist gerade also das Bemühen um Authentizität und Realismus, dass die Traumdramaturgie des Films unterstützt. Einen "richtigen Weg" innerhalb dieses Konstrukts einzuschlagen scheint daher geradezu unmöglich: die Verbindung von, zu dem Zeitpunkt hochaktuellem Gerichtsfilm, und dem Thema Rassismus in der post-O.J. Simpson Zeit, enttarnt *GOM* als bloßes Produkt der Kulturindustrie, das mit der Unterstützung dieser zwei Aspekte (sowie der "Starpower" des Films, vgl. Kapitel 5.4., S. 257) Profit generieren sollte, und zwar auf Basis von Tatsachen. Das kapitalistische, auf unbedingtem Erfolg und falschem Individualismus basierende System, das den Rassismus und sonstige Diskriminierungen zulässt und fördert, bleibt dadurch zwangsläufig außer Acht.

Hier kann man den Gedanken Žižeks, dass "social reality itself (serves) as an escape" (vgl. S. 19) an Filme anwenden, die sich mit eben dieser sozialen Realität "getreu" auseinandersetzen wollen und mit ihrer Traumdramaturgie eine "Neue Realität" erschaffen, die als Flucht aus der realen Welt dient.

In *JFK* etwa werden Hypothesen zum Attentat auf Kennedy in gefälscht-dokumentarischer Form gezeigt, gleichzeitig realistisch und doch stilisiert. Dieses einschneidende Ereignis, ein Trauma für viele Amerikaner_innen, und die Unmöglichkeit ein objektives Bild darüber zu machen, kann als Beispiel dafür dienen, wie diese Flucht funktioniert: aus einer traumatisierten Realität, in die "Neue Realität", in welcher, wenn auch nicht die Lösung gefunden wird, dann doch die Überzeugung herrscht, dass die offizielle Variante des Attentats auf Kennedy nicht stimmen kann.

Filme wie *Philadelphia*, *The Rainmaker*, *A Civil Action*, *GOM* oder *Erin Brockovich*, sind in dieser Hinsicht noch extremer: während Oliver Stone den Zuschauer_innen Raum für Distanz zulässt, indem das Filmmaterial, und somit der filmische Prozess, sichtbar gemacht wird, bleiben diese Filme vollkommen auf der Ebene der "illusion of the real". Ihre Narrative entsprechen dem, was Žižek über Ideologie behauptet: "fantasy construction which serves as a support for our 'reality' itself" (vgl. S. 19).

Die Ideologie des Films befindet sich also bereits in diesem Gestus einer Art Appropriation der Realität, welche durch die Höhe des Budgets und den technologischen Fortschritt ermöglicht wird. Anstatt entweder die Grenzen zwischen Realität und Traum klar zu zeigen (*The Wizard of Oz*), oder sie auf den ersten Blick unkenntlich zu machen (*Lost Highway*, *Mulholland Drive*), existieren die beiden gleichzeitig nebeneinander, wie in dem Two-Face Beispiel, und korrespondieren mit der drei-Akte Struktur des Drehbuchs auf der dramaturgischen und dem "visual style" auf der ästhetischen Ebene.

5. Endbetrachtungen

5.1. Alles ändert sich, alles bleibt gleich

Das kommerzielle Hollywood-Kino, auch in seiner liberal-demokratischen Ausprägung, ist ein Produkt der Kulturindustrie, das die Ideologie des neoliberalen, globalen Kapitalismus unterstützt und sollte deshalb nicht als ein Gegensatz zum klassisch-konservativen Kino (d.h. zu Filmen, die offen als politische Botschafter auftreten) betrachtet werden, sondern als dessen Ergänzung. Die Ideologie dieser Filme ist, wie anhand von Beispielen in den Kapiteln 3 und 4 dargelegt wurde, in ihrer Ästhetik und Dramaturgie eingeschrieben und besteht vor allem aus dem propagieren und fortschreiben von Signifikanten wie Familie, Religion und Gewalt, zusammengefasst in der Family/God/Guns-Formel. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass das Progressive in Filmen wie *Philadelphia* (Darstellung von Homosexualität und AIDS) oder *Ghosts of Mississippi* (Auseinandersetzung mit Rassismus) eigentlich eine imaginäre Täuschung ist und nur ein anderer Weg die konservative Botschaft, die diese Filme in sich tragen, dem Publikum zu übermitteln um den Status Quo in der Gesellschaft weiterhin stützen zu können. Dabei wird die Art und Weise wie das Propagieren konservativer Werte vollzogen wird, geändert, gemäß dem berühmten Epigram: "plus ça change, plus c'est la même chose" – je mehr sich Dinge (auf der Oberfläche) ändern, desto mehr bleiben sie (in Wahrheit) gleich.⁷⁰⁴

Die fast vollkommene Verkörperung dieser Aussage ist gerade der liberal-demokratische, quasi-gesellschaftskritische Hollywoodfilm, und zwar nicht als ein "Verrat" an liberalen Werten, sondern bereits an sich eine Widerspiegelung dieses Diskurses, der als solcher das Bestehen der "alten Werte" im neuen Gewand sichert.

Das wird dramaturgisch etwa an der scheinbaren persönlichen und emotionalen Entwicklung der Hauptfigur, etwa des Staatsanwalts Bobby DeLaughter in *Ghosts of Mississippi*, sichtbar. Hier ist die Perspektive des Films, wie in Kapitel 3, und Kapitel 4 in der dramaturgischen Analyse bereits festgestellt, hauptsächlich die der weißen Mehrheit. Während wir angeblich einen Film über den Rassismus betrachten, sehen wir eigentlich die Geschichte der "white redemption", verkörpert durch den weißen, erfolgreichen Anwalt. Diese scheinbare Entwicklung (die Einsicht des eigenen Rassismus und der Weg zur "Besserung") – die, nicht bloß scheinbar ist weil sie in einem fiktionalen Film vorkommt, sondern weil sie auf der

⁷⁰⁴ Das Epigramm stammt von Jean-Baptiste Alphonse Karr, einem französischen Journalisten und Schriftsteller aus dem 19. Jahrhundert. Die englische Variante lautet: "The more things change, the more they stay the same" und die genaue Übersetzung: "The more it changes, the more it's the same thing". Vgl. dazu: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Alphonse_Karr, Zugriff, 23.08.2016.

Ebene der "illusion of the real" stattfindet – richtet den Blick auf das Individuum/ideologische Subjekt, lenkt damit vom System und von der betroffenen afroamerikanischen Bevölkerung ab, und verneint somit letztendlich das Problem. Der Film, den man selbst als das ideologisierte Subjekt verstehen soll, kann so letztendlich behaupten: "Es gibt eigentlich keinen Rassismus, die Gesellschaft *war* eigentlich nie rassistisch".

5.1.1. Individualismus und FGG

Der politisch liberale Standpunkt der untersuchten Filme geht Hand in Hand mit der Ideologie des neoliberalen Kapitalismus, wie er in den letzten mehr als dreißig Jahren existiert und sich entwickelt hat. Es sind jedoch bei weitem nicht nur Gerichtsfilme und die in der Arbeit untersuchten Themen, die auf diese Art und Weise funktionieren.

Auch in einem Dokumentarfilm wie *An Inconvenient Truth*⁷⁰⁵ aus 2006, in welchem es um das Problem der globalen Erwärmung geht, ist diese Vorgehensweise sichtbar: hier spricht der ehemalige US-amerikanische Präsidentschaftskandidat Al Gore von der rapiden und gefährlichen Klimaveränderung und geht jedoch, was die Lösungsvorschläge angeht, ausschließlich von individueller Verantwortung aus, und letztendlich davon, vereinfacht gesagt, dass, wenn *wir* (das "gemeine" Volk) nur unser Konsumverhalten ändern, alles in Ordnung kommen würde.

Ganz im Sinne Althusser, wird hier das ideologische Subjekt angerufen:⁷⁰⁶ "du, *der Konsument*, trägst die größte Verantwortung für die Umwelt und *nur du* kannst etwas bedeutendes für sie tun, indem du dein Konsumverhalten (wenn auch nur ein wenig) änderst". Diese Geste zeugt an sich von der Ideologie und der Logik des globalen Kapitalismus, die sich schließlich als fatal erweisen kann: das Kapital und die Industrie zerstören die Umwelt, und die Subjekte (die "einfachen" Menschen) fühlen sich dafür verantwortlich und bleiben so im unendlichen Kreislauf des Konsums gefangen, da sie, um die Umwelt zu retten, etwa umweltfreundlichere Autos und sonstige "faire" Produkte kaufen müssten.⁷⁰⁷

Das Problem ist, wie so oft, nicht nur im Problem selbst, etwa in der Frage ob es überhaupt die Umweltverschmutzung im allgemeinen gäbe, denn das steht außer Frage; vielmehr ist die *Lösung* des Problems *selbst* das Problem: das Konzept, die Täuschung, dass alles vom Individuum und seinem (Konsum)Verhalten abhängt, lenkt von der wirklichen Lösung ab, die systemisch sein muss und sich gegen den globalen Kapitalismus, d.h. die rücksichtslose

⁷⁰⁵ *An Inconvenient Truth*, Regie: David Guggenheim, US 2006.

⁷⁰⁶ Vgl. Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, S. 20.

⁷⁰⁷ *Forget Shorter Showers: Why Personal Change Does Not Equal Political Change*, Regie: Jordan Brown, US 2015, <http://www.filmsforaction.org/watch/forget-shorter-showers/>, Zugriff: 23.09.2015.

Ausbeutung der Natur und des Menschen, die Umweltverschmutzung durch die Industrie, bis hin zum Wasserproblem⁷⁰⁸ richten muss.

Wie an diesem Beispiel zu sehen ist, ist das Ziel des kommerziellen Kinos, auch wenn es sich um Dokumentarfilme von Al Gore oder auch Michael Moore handelt, einerseits den (scheinbaren) Individualismus zu preisen, und andererseits die Einbettung in die FGG-Triade als die ideologische Grundlage des Films zu verwenden und propagieren. Die FGG-Triade ist daher auch in *Inconvenient Truth* ohne weiteres vorhanden: für Al Gore bedeutet Family die Familie der Menschen, die sowohl sich selbst, als auch der "Mutter Erde" helfen muss; God ist der Glaube sowohl an die Allmacht der Wissenschaft, als auch an das "allmächtige" Individuum, das selbstverständlich in diese Familie eingebettet ist; Guns ist der Kampf für die Umwelt, für unser "Zuhause". Die FGG-Triade in diesem Dokumentarfilm hat also dieselbe Funktion wie im Gerichtsfilm, oder wie auch in Mafia - oder Superheldenfilmen.

5.2. Das gute Erwachen

Laut Althusser werden wir buchstäblich in die herrschende Ideologie hineingeboren: wir sind "drinnen", sobald wir von einer Familie umgeben sind und uns ein Name gegeben wird.⁷⁰⁹ Obwohl dieser Gedanke oft kritisiert wurde, da er eine scheinbar ausweglose Situation darstellt, sollte man ihn dennoch nicht aus den Augen lassen oder gar gänzlich verwerfen. Laut Žižek funktioniert die Einsicht in die Ideologie retroaktiv, das ideologisierte Subjekt wird sich seines "Zustands" nicht bewusst, ehe es "zu spät ist".⁷¹⁰ Die Frage muss daher lauten, wenn man die eigene Lage doch realisiert – was unbedingt passieren muss, um etwas Ändern zu können – was ist der nächste Schritt? Die Antwort darauf, um Lacan zu paraphrasieren, muss lauten: das Erwachen aus dem ideologischen Traum.

Das Problem dieses Erwachens kann am Beispiel von Joe Miller aus *Philadelphia* gezeigt werden: Joe lebt in einer Welt, die den amerikanischen Durchschnitt repräsentiert, er ist im wahrsten Sinne seines Namens ein Jedermann – "regular Joe". Für ihn ist Heterosexualität, Familie, und damit auch (latente) Homophobie selbstverständlich. Er ist bereits in der konservativen Ideologie und ist damit zufrieden. Damit er jedoch beruflich weiterkommen kann, muss sich etwas in seinem Leben ändern und sein an AIDS erkrankter Klient Andrew Beckett bietet ihm die Chance, etwas mehr für die eigene Karriere zu tun und einen wirklich großen Fall zu gewinnen. Wie soll Joe als Subjekt wieder seinen Ausweg aus der Ideologie finden? Wie soll er erkennen, dass alles was er bis jetzt gemacht und gelebt hat, seine

⁷⁰⁸ Vgl. dazu: <http://www.bottledlifefilm.com/>, Zugriff: 09.07.2016.

⁷⁰⁹ Vgl. Althusser, *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*, S. 25.

⁷¹⁰ Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 111ff.

Weltanschauung der letzten Jahrzehnte falsch war? Die etwas lapidare Antwort, welche der Film eigentlich darauf gibt, lautet: *gar nicht*. Eine wirkliche Veränderung im konservativen Kontext ist mehr als unerwünscht und wird auch als nicht möglich dargestellt. So wird schließlich auch Homosexualität in *Philadelphia* im konservativen Kontext dargestellt. Daraus ergibt sich schließlich die Frage: Warum ist die Akzeptanz von Homosexualität für Hollywood unmöglich?

Hier geht es nicht unbedingt um die Dimension des Realen, im Sinne des körperlich-unzugänglichen. Es ist also nicht (allein) die Vorstellung von zwei Männern oder Frauen, die Sex miteinander haben, was für die heterosexuelle Mehrheit abstoßend oder "nicht normal" ist und etwas, was in ihrer symbolischen Ordnung keinen Platz findet. Es geht um viel mehr: nämlich um den symbolischen Verrat. Homosexuell sein bedeutet einen Bruch mit der Ideologie und einen direkten Angriff auf die FGG-Triade zu vollziehen: keine Familie = keine Fortpflanzung; kein Gott, da die Religion offiziell die Homosexualität nicht duldet; kein Kampf, da es keine Familie zu schützen gibt und schwule Männer aus der heteronormativen Perspektive etwa ohnehin nicht als "männlich" gesehen werden. Was die konservative Denkweise jedoch übersieht, und die liberal-progressive Seite sehr gut verstanden hat, ist, dass es durchaus möglich ist homosexuell und *gleichzeitig* konservativ zu sein, d.h. die FGG-Triade weiterhin zu unterstützen.

Betrachten wir jetzt versuchsweise *Philadelphia* hypothetisch aus Millers Perspektive und mithilfe der Realität-Traum-"Neue Realität"-Struktur. Im ersten Akt würden wir die "normale" Welt von Joe sehen: Familie, Religion, Arbeit. Joe hat keinen Grund an seiner Lebensweise zu zweifeln. Doch als er Andys Fall übernimmt, beginnt der dramaturgische Traum: er hat endlich, wie oben bereits erwähnt, einen großen Fall in den Händen, kann sich für etwas wichtiges einsetzen und vielleicht sogar berühmt werden. Doch dann muss er das Reale in seinem Traum konfrontieren: seine Homophobie einerseits und den möglichen Verrat am FGG andererseits, wenn er einen homosexuellen und noch dazu an AIDS erkrankten Mann als Klienten akzeptiert. Damit jedoch sein Plädoyer im Gerichtssaal überzeugend klingt, muss Joe daran glauben, was er sagt, also kann es auch sein, dass das Reale, dem er im Traum begegnet eigentlich sein mögliches Scheitern als Anwalt ist, was seine ökonomische Grundlage in Gefahr bringen würde. Damit er den Fall gewinnt und für sich und seine Familie sorgen kann, muss er sich also grundlegend ändern. In unserer Geschichte jedoch begegnet Joe dem Realen seines Traums, (ähnlich wie Fred Madison in *Lost Highway*) und kann es nicht ertragen: er wacht auf und erkennt, dass er ein Teil des Systems ist (welches er bekämpfen soll). Er ändert

daraufhin vollkommen seine Lebensweise, oder vielleicht wird er wahnsinnig, oder, was viel näher an der Realität wäre – er ändert sich überhaupt nicht und übernimmt den Fall nicht. Joe gibt auf und bleibt seinen, wie auch immer gearteten, Prinzipien treu. Ein trauriges, aber, wenn man schon mit Realismus arbeitet, doch realistisches Ergebnis.

Im kommerziellen Hollywood jedoch muss die Hauptfigur sich "ändern", Joe muss kämpfen. Somit ist im dritten Akt das Erwachen in die "Neue Realität" gegeben, in welchem der entscheidende Kampf stattfindet. Dieses Erwachen ist im Mainstream Hollywood jedoch nicht das wirkliche Erwachen, sondern der Beginn des eigentlichen Traums, der Sieg der "illusion of the real". Hier ist, wie oben schon erwähnt, die einzige Lösung, dass das Konservative im "Progressiven" weiter lebt, damit das System, das etwa die Existenz der Familie sichert, unberührt bleibt.

Es geht also hier nicht darum, dass eine bestimmte Figur eine vollkommen unrealistische Wandlung durchläuft, damit das Ende letztendlich als ein allzu leicht durchschaubares, klischeehaftes Hollywood-Happy End aussieht. Es ist die Funktion des filmischen Realismus, diese Wandlung so plausibel wie möglich zu machen und sie in die FGG-Triade einzubetten, damit sie auch für das "progressive" Publikum realistisch und annehmbar erscheint.

Der filmische Realismus steht so im Dienste der Ideologie, die auch dramaturgisch "immer schon" da war – in der Welt die im ersten Akt jedes kommerziellen Films etabliert wird.

Die "Neue Realität" am Ende des Films erkennt die Schwierigkeit eines Subjekts, sich grundlegend zu ändern, was mit einem Verrat an der herrschenden, quasi-progressiven Ideologie gleichgesetzt wird. Deswegen gibt es im Film die Möglichkeit sich zu ändern ohne es wirklich zu tun und ohne das System zu stören.

Philadelphia, gesehen als die filmische Entsprechung der Comicfigur Two-Face, wie in Kapitel 4.1.2. beschrieben (S. 175), ist also ein Film, der anstatt die Homosexualität als etwas normales darzustellen, sie in der "virtual texture" weiterhin als eine Anomalie zeigt, die auf die eine oder Andere Art und Weise für die klassische Familie Platz machen muss. Diese "böse" Seite, das Pochen auf der FGG-Triade, aus liberaler Sicht, ist somit gerade in diesem Film die einzig mögliche Seite des Films, da sie den Mainstream der Gesellschaft bedienen will. Der Film spekuliert anscheinend auch mit der Tatsache, die ohne Zweifel auch realistisch ist, dass auch Homosexuelle konservativ sein können und so mit dem Rest der mehrheitlich konservativen Gesellschaft durch entsprechende gemeinsame Nenner korrespondieren kann. Damit sich die Gesellschaft im Hinblick auf Vorurteile wirklich ändert, braucht es jedoch deutlich mehr als das.

So gesehen spiegelt Hollywood das Funktionieren von Ideologie in der Realität wider, da in den Filmen die Komplexität der Verstrickung des Subjekts in der herrschenden Ideologie gezeigt wird, wie etwa schwarze Schauspieler_innen, die in einem rassistischen Film oder rassistische (koloniale) Klischees/Rollen spielen, den Rassismus im Grunde verinnerlichen, wie bell hooks das beschrieben hat (vgl. S. 112). Im Film sind wir der Ideologie so nahe, dass wir sie nicht ertragen können, so dass der kommerzielle Film gleichzeitig Schutz von dem Realen der Ideologie bietet – die gesellschaftliche Realität selbst.

Viele Filmgenres spielen gerade deshalb mit Träumen/Erwartungen des Publikums, in dem sie stets neue Realitäten konstruieren. Superheldenfilme oder dystopische Sci-Fi-Filme, als aktuelle und plakativste Beispiele, legen oft Wert auf Realismus, versuchen dabei "gritty and dark" zu sein, wie etwa die aktuellen Superheldenfilme, welche die bunte und flache Welt der Comicfiguren dreidimensional, so "wirklich" wie möglich machen wollen.⁷¹¹

Die Verwendung des Realismus auf der Ebene der Ästhetik und der Psychologie der Figuren in einem Superman-Film, oder in einer Fantastic Four-Verfilmung⁷¹² bedient dabei die ultimative Fantasie, den zur Realität gewordenen Traum der Fans, die ihre Helden und Heldinnen tatsächlich als reale Menschen sehen wollen. Dies ist nichts mehr als die Erfüllung eines Wunschtraums, der jedoch ungewollt das Reale dieser Filme aufdeckt, ihre kapitalistische Ideologie, da die Entscheidung mehr Realismus in die Comicverfilmungen einzubringen, ausschließlich von der Tatsache abhängt, dass dieser ästhetisch-dramaturgische Zugang gerade aktuell ist und gut verkauft werden kann. Mit anderen Worten, eine Figur wie Batman kann heute nicht so wie in den 1960ern konzipiert werden – als lächerliche, "camp"-Figur.⁷¹³ Was heute verlangt wird, ist der düstere, nachdenkliche, psychologisch "tiefe" Batman. Welche von diesen beiden entspricht der herrschenden Ideologie des Kapitalismus mehr? Die Antwort darauf lautet: beide tun es. Nur jeder auf der ihrer Zeit gemäßen Art und Weise.

⁷¹¹ Ein Trend, den Christopher Nolan mit seiner *The Dark Knight*-Trilogie begann, der jedoch ebenfalls in den 1990ern einen Aufschwung erlebte, schon mit Tim Burtons *Batman* von 1989, der sich vor allem visuell stark von der TV-Serie aus den 1960ern unterscheidet und mehr "grounded in reality" ist. Davor setzte *Superman-The Movie*, Regie: Richard Donner, US 1978, neue Standards was Realismus im Superheldenfilmen angeht.

⁷¹² *Fantastic Four*, Regie: Josh Trank, US 2015. In der Promotion (und Kritik) des Films wurde oft betont wie wichtig ein "realistischer" Zugang zum Material war. Vgl. Kritiken auf:

http://www.rottentomatoes.com/m/fantastic_four_2015/reviews/?type=top_critics, Zugriff: 24.09.2015.

⁷¹³ Vgl. *Batman*, TV-Serie, Creators: Bill Finger, Lorenzo Semple Jr., William Dozier, US: 20th Century Fox Television, 1966-1968.

Gerade dieser Trend des "Ernsthaften" im Mainstreamkino, war auch in den postmodernen 1990ern bereits präsent und das kann man, wie in den Beispielen in Kapitel 3 und 4 gezeigt wurde, auch im Gerichtsfilm beobachten. Gerade dort, wo mehr Realismus verlangt wird, ist ein Mehr an Fantasie zu erwarten, mehr vom gefährlichen Traum, der das Publikum in der "Neuen Realität" gefangen hält.

5.3. Exkurs: "Virtual Texture" heute, am Beispiel von *The Hunger Games*

Wie bereits in Kapitel 4 angedeutet, kann man die "virtual texture" auch in aktuellen Hollywood-Produktionen erkennen, wie etwa in der erfolgreichen *The Hunger Games (THG)*-Tetralogie. In den Verfilmungen der dystopischen Romanreihe geht es um Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence), die anstatt ihrer Schwester für die "Hunger Games" volontiert, einer Reality-TV-Show, in welcher Teenager gegeneinander bis zum Tode kämpfen müssen. Die Jungs und Mädchen sind gleichzeitig "Tribute" einzelner Districts des autoritären Staates Panem, der vom alternden Präsident Snow (Donald Sutherland) regiert wird, die per Los gezogen werden und so quasi dem Staat geopfert werden. Im Laufe der Serie übersteht Katniss mit ihrem Freund/Liebhaber Peeta (Josh Hutcherson) die Spiele und wird schließlich zu einer Symbolfigur der Befreiungskämpfer_innen und schließlich selbst zu einer Freiheitskämpferin.

Was für den ideologischen Standpunkt des Films wichtig ist, werden in *THG* gerade die Aufständischen in Uniformen, die an die Uniformen von totalitären Herrschern wie Stalin oder Mao Zedong erinnern, dargestellt. Amerikas langer Kampf gegen autoritäre Regime wird hier quasi fortgeführt. Da die Sowjetunion als Feind schon lange besiegt wurde, wird hier ein neuer Zustand vorweggenommen/"erträumt": die USA selbst sind ein autoritärer Staat geworden, der das eigene Volk ausbeutet und tötet. Die Welt der Reichen wird hier als bunt und exzentrisch (wie das Land Oz) dargestellt. Es scheint das Hollywood, in einer millionenschweren Filmreihe, sich selbst und die "dekadente" Welt der Mode oder der Reality Shows kritisiert/parodiert. Die Aufständischen werden dagegen in ihren monochromen Kostümen dargestellt. Wir können sehen, was aus Amerika wird, falls ein autoritäres Regime (= "kommunistisch") an die Macht kommt. Durch die "virtual texture" betrachtet sind jedoch nicht die dekadenten Herrschereliten und narzisstischen TV-Moderator_innen das schreckliche und gleichzeitig abschreckende Bild, sondern die Aufständischen selbst. Sie stehen für das "brutale Leben" des Totalitarismus, was in ihren Kleidungs-Codes erkennbar eingeschrieben ist. Die in quasi-kommunistischen Uniformen dargestellten "Revolutionäre",

und vor allem die eigentliche Führerin des Aufstandes, Präsidentin Alma Coin (Juliane Moore), stehen wie eh und je für die "Gleichmachung" die in den totalitären Staaten im 20. Jahrhundert, aus der westlichen Perspektive gesehen, herrschte. Dagegen wird die kapitalistische Welt zwar als dekadent und "falsch", jedoch gleichzeitig als bunt, eigenwillig und voller Diversität gezeigt. Dagegen ist das Bild von Alma Coin, wie sie in ihrer Uniform mit erhobener Faust vor einem Mikrofon und den Massen ihrer Verehrer_innen steht, das Urbild des Totalitarismus, mit der Aussage: wenn wir so weiter machen, weiterhin so dekadent und in Modetrends und Reality Shows uns vertiefen, kommt es zum Aufstand und die "Kommunisten" oder "Faschisten", wie sie von der liberalen Demokratie wahrgenommen und dargestellt werden, werden den Staat übernehmen, und somit würde der "echte" Totalitarismus an die Macht kommen. Die Kleidung dient also auch als eine Art Vorahnung: die Rebellen werden sich tatsächlich am Ende als die neuen und noch brutaleren Herrscher_innen entpuppen (in *THG-Mockingjay-Part 2*). Aus diesem Grund ist es besser, den Status Quo, wie auch immer er sei, zu erhalten.

Die "nicht-ideologischen Soldaten_innen", Katniss und ihre Mitkämpfer_innen, werden also von den Aufständischen manipuliert. Sie sind jedoch die eigentlichen Träger_innen der Ideologie des Films, vor allem wenn es sich herausstellt, dass die Aufständischen schlimmer sind als die bisherigen Herrscher. Als Katniss die Aufständischen zu Präsident Snow führt, ihn gefangen nimmt und schließlich den Präsidenten exekutieren soll, tötet sie nicht ihn mit ihrem Pfeil, sondern die neue Präsidentin Alma Coin – diese hatte nämlich vor, die Hunger Games weiter zu führen.⁷¹⁴

Bei solchen Überlegungen zum Hollywood und zu Produktionen wie *The Hunger Games*, die vor allem an das jüngere Publikum gerichtet sind ("young adults") stellt sich oft die Frage "sollte man das alles so ernst nehmen", vor allem wenn es um das kommerzielle Kino-Spektakel geht. Was man hier nicht vergessen darf ist jedoch, dass gerade das "Nicht-Ernst-Nehmen", also die ironische Distanz zum Produkt, eine zentrale Rolle im Hollywood-Kino und seiner Ideologie spielt, wie Žižek schreibt: "Even if we do not take things seriously, even if we keep an ironical distance, we are still doing them."⁷¹⁵

Es ist gerade diese Naivität, oder sogar die Fehlerhaftigkeit solcher Filme (schwache Figuren, diverse Klischees und unausgereifte Geschichte) die oft bei großen Produktionen feststellbar ist, die diese ironische Distanz ermöglicht: auch wenn wir wissen, dass bestimmte Filme,

⁷¹⁴ *The Hunger Games: Mockingjay Part 2*, Regie: Francis Lawrence, US/DE 2015, Blu Ray, Studio Canal, 2015, 01:50:25.

⁷¹⁵ Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S.30.

sowie Hollywood als Ganzes, nicht ernst zu nehmen sind, trotzdem schauen wir uns die Filme an, trotzdem gehen wir ins Kino oder kaufen DVDs und Blu Rays. Was noch viel wichtiger ist: trotz allem spielen sie eine wichtige Rolle in unserem kulturellen Leben. Es ist gerade ihre Trivialität die sie akzeptabel, und somit erst recht in der Lage ideologische Botschaften zu tragen, macht. Ihr Gestus ist jedoch den Zeiten angepasst und gar nicht als trivial konzipiert, sondern als wirklich *ernstzunehmend*. Das wird von der Filmindustrie selbst erkannt und sie selbst zeigt sich dessen bewusst, da sie unaufhörlich in aktuelle Themen und Genres, die dem Zeitgeist entsprechen, investiert. Etwa in der sogenannten Obama-Zeit, wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, wurde das Thema Rassismus wieder aktuell. Da jedoch der Gerichtsfilm schon lange kein relevantes Genre mehr ist, sondern nur vereinzelt hin und wieder erscheint, wird etwa dieses Thema nicht im Gerichtsfilm, sondern in anderen Genres behandelt, obwohl gerade in den letzten Jahren zahlreiche Fälle und Prozesse statt fanden, die für Verfilmungen interessant gewesen wären.

Hollywood-Filme spiegeln also den Zeitgeist wider, tun es aber auf eine Art und Weise, die eine "echte", "tiefe" Auseinandersetzung vortäuscht. Es entsteht ein "effect of the real", der sowohl in anspruchsvollen, sogenannten "Message-Filmen",⁷¹⁶ also Filmen mit einer gewissen politischen oder sozialen Botschaft, zu denen die meisten in dieser Arbeit untersuchten Gerichtsfilme der 1990er Jahre dazugehören, als auch in den großen "Schinken" wie *The Hunger Games* zu der größten Täuschung wird. Mehr Realismus, mehr Referenzen zu Aktualitäten im Mainstream-Kino bedeutet gleichzeitig mehr Ideologie, welche den aktuellen, kapitalistischen Status Quo rechtfertigen soll. In den Zeiten wo die ironische Distanz, etwa zur Religion, bereits selbstverständlich ist, wird einerseits konservatives Spektakel geboten, während andererseits auch alternativen Entstehen, die sich jedoch oft als liberale "Fallen" entpuppen.

5.4. Der Ruf des Herrensignifikanten

Wenn man "Konservativismus" als einen Herrensignifikanten (vgl. S. 20) betrachtet, welcher mit verschiedenen Eigenschaften gefüllt werden kann, etwa mit der Bedeutung von Familie, der Religion, usw., so kann man feststellen, dass auch der progressive Diskurs nicht umhin kommt, selbst einen Herrensignifikanten zu brauchen (z.B. "Demokratie"), und als solcher vor allem das, was den Konservativismus ausmacht, in den liberalen Diskurs zu übersetzen, und es quasi zu vereinnahmen, um überhaupt im wahrsten Sinne des Wortes populär zu sein.

⁷¹⁶ "Oft helfen Message-Filme, die per definitionem ein Happy End haben müssen, dieserart bloß mit, den sozialen Status Quo des Landes, der, wie man weiß, gar nicht so rosig ist, zu übertünchen." Ungerböck, Andreas, "Dezentral und Vital", Landsessel, Gunnar, u.a.(Hg.), *Real America: Neuer Realismus im US-Kino*, Marburg: Schüren, 2012, S. 24f.

Anscheinend kann der Konservatismus, sowie Demokratie, für verschiedene (Gruppen) verschiedenes bedeuten. Die Frage ist jedoch ob diese Übersetzung tatsächlich stattfindet.

Das ist etwa am Beispiel der FGG-Triade ersichtlich: in dieser Arbeit steht sie für konservative Werte der Familie, Religion und Gewalt als solche, oder als deren Ersatz. Es ist jedoch vor allem die Funktion dieser Signifikanten, ihre Rolle, die von großer Bedeutung ist: sie dienen als "quilting point" (le point du capiton)⁷¹⁷ im ideologischen Gebilde, das einem Mainstream-Film zugrunde liegt.

Dem kommerziellen Film ist es daher unmöglich sich von der FGG-Triade zu lösen, da diese den Profit garantieren soll und als kulturelle Unterstützung des Individuums dient, das eigentlich bereits ein ideologisiertes Subjekt ist. Im Superhelden-Film etwa ist die Figur "Batman" als ein Einzelgänger dargestellt, isoliert von der Welt in seiner Villa und seiner Höhle, jedoch gleichzeitig bekommt er Unterstützung, einerseits von seiner Ersatz-Familie (Butler Alfred, Commissioner Gordon, Robin), und andererseits durch seinen toten Vater als der "Name-des-Vaters" (siehe S. 13).

In gewisser Weise kann man noch weitergehen und behaupten, dass die Funktionsweise des Kinos mit der Art und Weise wie Ideologie funktioniert verglichen werden kann. Für beide spielen Herrensingifikanten, oder einfach gemeinsame Nenner, die entscheidende Rolle für ihre (Re-)Produktion und ihr Fortbestehen. Jede Ideologie braucht einen gemeinsamen Nenner um sich zu reproduzieren. Der Herrensingifikant, wie Žižek das beschreibt, "steppt" weitere Signifikanten "ab" ("quilting"),⁷¹⁸ fixiert ihre Bedeutung, die ab diesem Moment und rückwirkend untrennbar mit dem Herrensingifikanten verbunden ist und nur in Relation zu ihm gelesen und verstanden werden können, wie etwa in der liberalen Demokratie wo "Freiheit" etwas anderes bedeutet als etwa im staatlichen Sozialismus des 20. Jahrhunderts.

Die Filme selbst, und nicht nur das kommerzielle Kino, wenden eine ähnliche populistische Strategie an. Es ist einerseits klar, dass ein Film Schauspieler_innen, Regisseur_innen, einen Titel sowie ein (oder mehrere) Genres, die er verbinden kann, braucht. Auch sogenannte "Arthouse" - Filme (Kunstfilme, Autor_innenfilme) brauchen Herrensingifikanten, die dem Publikum eine bestimmte Bedeutung übermitteln und es ansprechen. So ist von außerordentlicher Bedeutung für den Stil, Inhalt und Politik eines bestimmten Films, ob er etwa von Michael Haneke oder Christopher Nolan gedreht wurde. Der Name des Regisseurs/der Regisseurin dient als eine Art Herrensingifikant. Einer der bekanntesten in der

⁷¹⁷ "The *point de capiton* is the point through which the subject is 'sewn' to the signifier, and at the same time the point which interpellates individual into subject by addressing it with the call of a certain master signifier ('Communism', 'God', 'Freedom', 'America') - in a word, it is the point of the subjectivation of the signifier's chain." Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 112.

⁷¹⁸ Vgl. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S.115.

Filmgeschichte bis heute ist etwa "Hitchcock". Wenn dieser Name erwähnt wird, erübrigt es sich für das Publikum, weitere Fragen über den Inhalt oder Stil des jeweiligen Films zu stellen. Die Funktion des Herrenschriftstellers "Hitchcock" im Film ist ähnlich wie die der "Demokratie" oder des "Kommunismus" in der Gesellschaft, es ist tautologisch: "ein Film von Hitchcock ist (wie) ein Film von Hitchcock". Eine weitere Genrebezeichnung ist, so bald man diesen Namen kennt, nicht mehr unbedingt notwendig.

Im kommerziellen Film ist das Konzept des Regisseurs/Regisseurin als Herrenschriftsteller bekanntlich auch präsent, doch kann es oft, je nach Regisseur/Regisseurin, im Konflikt mit den großen Studios stehen, oder sogar dieselbe Funktion übernehmen, wenn ein "Autor/Autorin" gleichgesetzt wird mit einem, etwa von einem Filmstudio, vorgeschriebenen kommerziellen Film. Ein bekanntes aktuelles Beispiel dafür ist etwa der Regisseur und Produzent Michael Bay.⁷¹⁹ Ein "Michael-Bay-Film" steht für bestimmte Eigenschaften (etwa: überschwängliche Actionsequenzen, schnelle Schnitte, um 360° um die Schauspieler_innen kreisende Kamera), doch da "Michael Bay" vollkommen im kommerziellen Kino aufgeht, spielen in seinen und von ihm produzierten Filmen wie etwa *Transformers*,⁷²⁰ das Genre und die bereits in Comics und Zeichentrickserien existierende Franchise, eine ebenso wichtige, wenn nicht noch eine größere Rolle. In welcher Funktion auch immer, "Michael Bay" wird als Synonym für das bombastische, verschwenderische, sinnlose Actionkino mit einer Unmenge an verwirrendem CGI verwendet, das den Studios und (großen Teilen) des Mainstream-Publikums gefällt.⁷²¹

Letztendlich ist im kommerziellen Film das Filmstudio selbst als Herrenschriftsteller in den letzten Jahren wieder präsent. Wie etwa die schon erwähnten Marvel-Studios (vgl. S. 61) mit ihren Comicverfilmungen, wo wiederum die Figur des Superhelden eine wichtige Rolle spielt. Für den einzelnen Film ist also "Spiderman" ein Herrenschriftsteller, eine Figur die von verschiedenen Schauspielern gespielt werden kann, in Filmen mit unterschiedlichen Regisseuren und dasselbe gilt für Superhelden wie Thor oder Iron Man. Diese Filme verbindet jedoch das "Marvel Cinematic Universe" (MCU)⁷²² als Herrenschriftsteller. Das wirkt sich auf die Produktion dieser Filme aus, die immer mehr den Comics und ihrer

⁷¹⁹ Michael Bay führte Regie in den 1990ern u.a bei *Bad Boys* (US 1995) und *Armageddon* (US 1998).

⁷²⁰ *Transformers*, Regie: Michael Bay, US 2007.

⁷²¹ Vgl. dazu den Videoblog des Youtube-Kanals "Cinema Sins", <https://www.youtube.com/watch?v=CCSwZ9dQZHI>, Zugriff: 23.09.2015.

⁷²² Als MCU werden die Filme bezeichnet, die von Marvel Studios produziert werden und dessen Superhelden in Filmen anderer Superhelden auftreten, mit Verbindungen zwischen den verschiedenen Handlungssträngen etc. Vgl. http://marvelcinematicuniverse.wikia.com/wiki/Marvel_Cinematic_Universe_Wiki, Zugriff: 05.12.2016.

Produktionsweise ähnelt, in welchen verschiedene Charaktere und Storylines miteinander verbunden werden.⁷²³

Wie funktioniert also ein Herrensifikant im kommerziellen Film, bezogen auf das Thema? Auch in dieser Hinsicht arbeiten Filme mit mehreren Perspektiven und setzen auf verschiedene Möglichkeiten. Wie in Kapitel 3 bereits erörtert, kann man ein bestimmtes Genre wie den Gerichtsfilm aus der Perspektive des gesellschaftlich relevanten Themas betrachten, etwa Rassismus in *A Time to Kill* oder *Ghosts of Mississippi*, Verschwörungstheorie in *JFK* oder Umweltverschmutzung in *Erin Brockovich*. Die Filmemacher_innen und Produzent_innen stehen im Laufe des Produktionsprozess erst mal einer Menge von "schwebenden" Signifikanten (floating signifiers)⁷²⁴ gegenüber: "Genre" (Gerichtsfilm, Justizthriller oder Gefängnisfilm), "Thema" (Rassismus, Verschwörung oder Umwelt) und "Star" (wer spielt die Hauptrolle). Es ist oft, wenn nicht immer, entscheidend, wer der Star des Films ist, der als Herrensifikant das Genre, das Thema, die Geschichte, usw., verbindet. Gleichzeitig ist das oft der einzige Grund warum die Leute ins Kino gehen. Ein solcher Star wäre etwa Tom Cruise, als Herrensifikant "Tom Cruise", der als Schauspieler für etwas steht (bisher gemachte Filme, sein Charisma, bestimmte Genres), und gleichzeitig für *nichts* – das heißt, der Name ist ein leerer Platz, der mit bestimmten neuen Eigenschaften "gefüllt" werden kann. Im konkreten Fall kann "Tom Cruise" in einem Film wie *The Firm* die freien Signifikanten "Justizthriller"-"Verschwörung"-"Anwalt" verbinden. Wenn man anstelle von "Tom Cruise" den Herrensifikanten "Justizthriller" in den Vordergrund rücken und anstatt Cruise ein weniger bekannter Schauspieler die Rolle spielen würde, dann würden (wahrscheinlich) nicht so viele Menschen den Film sehen wollen, was nicht im Sinne des kommerziellen Films ist.

Auf welchen Herrensifikanten auch immer der Film setzt, bestimmt dieser in gewisser Weise die Ideologie des Films, bzw. spiegelt die Ideologie des Films wider: ist es ein Thema wie Rassismus, so hängt das oft mit Ereignissen in der Gesellschaft zusammen, wie bereits in Kapitel 3 besprochen. Der Markt für so einen Film ist, vereinfacht gesagt, zu einem bestimmten Zeitpunkt besser als zu einem anderen. Sowohl klassisch-konservative als auch liberale Filme wie *Phildalephia* nutzen die "Starpower", nicht nur um den Film als Produkt, sondern auch um eine bestimmte politische Botschaft zu verkaufen, auch wenn sie

⁷²³ Vgl. http://marvelcinematicuniverse.wikia.com/wiki/Marvel_Cinematic_Universe_Wiki, Zugriff, 30.07.2016.

⁷²⁴ Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 113.

gleichzeitig offen für verschiedene Interpretationsweisen sind.⁷²⁵ Der leere Signifikant Schauspieler/SchauspielerIn ist dazu da, um die Ideologie buchstäblich attraktiv zu machen. Die anderen Signifikanten wie etwa "Gerechtigkeit", sind dann (nur) in diesem Bezug zu sehen.

Herrensignifikanten im Film dienen also dazu bestimmte Vorstellungen im Publikum auszulösen, die es erstens dazu bewegen sollten, ins Kino zu gehen und zweitens, die ideologische Botschaft des Films anzunehmen, die oft allein durch die Existenz des jeweiligen Films gerechtfertigt wird: "immerhin" wurde *Philadelphia* gemacht, ein Film der über Homosexualität spricht; "immerhin" wurde Rassismus in *Ghosts of Mississippi* angesprochen und gezeigt; "immerhin" wurden die großen Firmen in *Erin Brockovich* oder *A Civil Action* angegriffen und das Leid der "kleinen Leute" gezeigt. Das gute Gefühl, das letztendlich nach dem Film bleibt, zeugt jedoch davon, dass die Probleme eigentlich verneint und virtuell aus der Welt geschaffen wurden.

5.5. Der Traum geht weiter

Der Gerichtsfilm der 1990er setzte sich mit den in dieser Zeit aktuellen Fragen auseinander, bedingt durch Entwicklungen nach dem Kalten Krieg und mitten im Entstehungsprozess der Globalisierung. Diese Produktionen beschäftigten sich mit den "uramerikanischen Werten" und wollten aktuelle gesellschaftspolitische Problematiken wie Rassismus oder Umweltverschmutzung aufgreifen, um sie letztendlich aus der Welt zu schaffen, denn der Kapitalismus als der Gewinner des Kalten Krieges sollte eine Position sichern, die eine "definitive" Auseinandersetzung mit den Problemen der amerikanischen Gesellschaft ermöglichen sollte. Dies spiegelte sich auch im Gerichtsfilm-Hype wider, der so lange dauerte, bis das Publikum von Grisham-Verfilmungen und der O.J.Simpson-Berichterstattung genug hatte.

Durch die Entwicklung des CGI bekam das Kino währenddessen neue Möglichkeiten sich mit der Realität auseinanderzusetzen. Nach 9/11 setzte die Realitätsindustrie fort liberale Geschichten zu erzählen, da die Katastrophe der Präsidentschaft des George W. Bush dafür genug Material lieferte. Der Gerichtsfilm als Genre schien jedoch nicht dafür geeignet, die neuen Geschichten von Gerechtigkeit zu erzählen – dies übernahm größtenteils der Superheldenfilm. Wichtig ist, dass die FGG-Triade weiterhin überlebt hat und in vielen Genres des Mainstream-Kinos weiterleben wird, etwa in dem schon erwähnten

⁷²⁵ Ein Drama zu einem politischen Thema mit George Clooney in der Hauptrolle suggeriert eine liberal-demokratische Haltung des Films.

Superheldenfilm, der in den letzten Jahren einen noch größeren, länger andauernden und finanziell lukrativeren Hype als der Gerichtsfilm/Justizthriller der 1990er, erlebt. Der Gerichtsfilm selbst ist dagegen praktisch aus dem Mainstream verschwunden. Nur vereinzelte, bereits erwähnte Beispiele (vgl. Fußnote 100, S. 34) zeugen noch von diesem Genre, das nach dem Jahr 2000 mehr in Fernsehproduktionen als im Kino präsent ist.

Obwohl der Gerichtsfilm in den 1990ern sicherlich nicht der einzige Hype der Filmindustrie war, schien er gewisse Aspekte dieser Zeit, die für das Verständnis der amerikanischen Gesellschaft aber auch der globalisierten Welt, mehr und direkter als andere Genres widerzuspiegeln. Der Herrensingifikant "Gerichtsfilm", aus liberal-demokratischer Sicht, steht für das aufgeklärte Amerika, das mit seinen Problemen umgehen kann, tolerant und friedliebend ist, das Konflikte nicht unbedingt mit Gewalt lösen muss und wo etwa Schwarze, Homosexuelle und Frauen viele Möglichkeiten haben um sich zu entfalten und in dem was sie tun möchten, auch erfolgreich zu sein.

Die "virtual texture" dieser Filme zeigt jedoch ein anderes Bild: es sind gerade diese quasi-progressiven Filme, die den allgemeinen Status Quo des globalen Kapitalismus bestätigen, wo die Triade Family/God/Guns immer noch die entscheidende Rolle spielt und dazu dient, alles tatsächlich Progressive zu vereinnahmen und ihm den Wind aus den Segeln zu nehmen, bevor es eine Chance hat, sich wirklich zu entfalten. In gewisser Weise ist hier die Taktik und die Ideologie der Katastrophenfilme am Werk: Hollywood nimmt alle möglichen Katastrophen vorweg, und macht sie gleichzeitig annehmbar, vorstellbar, da sie von der eigentlichen "Katastrophe" ablenken wollen – der Möglichkeit, dass sich die bereits in vielerlei Hinsicht immer noch überwiegend konservative Gesellschaft, tatsächlich ändert und sich von den bisherigen Konstrukten emanzipiert.

Die wahre Katastrophe wird also nicht gezeigt, da es immerhin leichter ist sich den Teufel selbst als Anwalt vorzustellen oder sich verschiedenen horrorfilmartigen Grausamkeiten auszusetzen, als dem traumatischen Realen der kapitalistischen Ideologie zu begegnen und zumindest Schritt für Schritt aus dem ideologischen Traum wirklich aufzuwachen.

QUELLENVERZEICHNIS

BIBLIOGRAPHIE

Adams, Willi Paul, u.a. (Hg), *Fischer Weltgeschichte Band 30: Die Vereinigten Staaten von Amerika*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

Adorno, Theodor W., "Prolog zum Fernsehen", *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.

Althusser, Louis, *Ideologie und Ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, Hamburg: VSA Verlag, 2010.

Altman, Rick, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", Stam, Robert and Miller, Toby (Hg.), *Film and Theory: An Anthology*, Malden: Blackwell, 2000.

Arendt, Hanna, *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht über die Banalität des Bösen*. München: Piper, 2006.

Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.

Badiou, Alain, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, New York: Verso, 2001.

Badiou, Alain, *Das Jahrhundert*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2006.

Barlowe, Jamie, "The 'Not-Free' and 'Not-Me': Construction of Whiteness in Rosewood and Ghosts of Mississippi", *Canadian Review of American Studies*, Jan 1998, Vol. 28, Issue 3, S. 31-46.

Basinger, Janine, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

Baudrillard, Jean, *Agonie des Realen*, Berlin: Merve Verlag, 1978.

Björkman, Stig, *Woody Allen on Woody Allen*, London: Faber and Faber, 2004.

Bordwell, David, *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

Bordwell David/Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2010.

Brockhaus Medienredaktion (Hg.), *Brockhaus Mythologie: Die Welt der Götter, Helden und Mythen*, München/Gütersloh: Wissenmedia GmbH, 2010.

Bröckers, Mathias, *JFK: Staatstreich in Amerika*, Frankfurt am Main: Westend Verlag, 2013.

Bruzzi, Stella, "Court Etiquette", *Sight and Sound*, 1.2.1993, S.4.

Bugliosi, Vincent/Gentry, Curt, *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*, New York/London: W.W. Norton & Company, 1994.

Bugliosi, Vincent, *Reclaiming History: The Assassination of John F. Kennedy*, New York: W.W. Norton & Co., 2007.

Cassens Weiss, Debra "Women Lawyers Have Higher Divorce Rates, Need Loving Husbands, Researcher Says", *Aba Journal*, 1.4.2008, <http://www.abajournal.com/news/article/women-lawyers-have-higher-divorce-rates-need-loving-husbands-researcher-say/>, Zugriff: 24.02.2016.

Clark, Marcia, *Without A Doubt*, New York: Penguin, 1998.

Collin, Peter H./Janssen, Sigrid/Kommüller, Anke, *PONS-Fachwörterbuch Recht : Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch*, Stuttgart: Klett, 1998.

Cook, Bruce, *Trumbo: A Biography of the Oscar-Winning Screenwriter who Broke the Hollywood Blacklist*, New York: Grand Central Publishing, 2015.

Dahlke, Günther (Hg.), ... *wichtigste aller Künste: Lenin über den Film: Dokumente und Materialien*, Berlin: Henschel, 1970.

Darwin, Charles, *Die Entstehung der Arten*, Hamburg: Nikol, 2014.

Davis, James F., "Who is Black? One Nation's Definition", *Frontline*, (ohne Datum) <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/jefferson/mixed/onedrop.html>, Zugriff: 10.07.2016.

De Laughter, Bobby: *Never Too Late*, New York: Scribner, 2001.

Dickenson, Ben, *Hollywood's New Radicalism: War, Globalization and the Movies from Reagan to George W. Bush*, London/New York: I.B. Tauris, 2006.

Dietl, Clara-Erika/ Lorenz, Egon (Hg_innen), *Wörterbuch für Recht, Wirtschaft und Politik: Mit Kommentaren in deutscher und englischer Sprache*, München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 2000.

Dirks, Tim, "Filmsite Movie Review: The Great Train Robbery (1903)", <http://www.filmsite.org/grea.html>, Zugriff: 24.07.2016.

Dockterman, Eliana, "Diversity at the 2017 Oscars: These Are the Records That Were Just Broken", *Time Magazine*, 24.01.2017, <http://time.com/4645315/oscar-nominations-2017-diversity/>, Zugriff: 10.02.2017.

Douglas, Lawrence, "Trial as Documentary: Images of Eichmann", Moran, Leslie/Loizidou, Elena/Hristie, Ian/Sandon, Emma (Hg.), *Law's Moving Image*, Portland: Cavendish Publishing, 2004, S.95-105.

Dunne, Dominic, *Justice*, New York: Time Warner, 2001.

Dürrenmat, Friedrich, *Das Versprechen: Requiem auf den Kriminalroman*, Zürich: Diogenes Verlag, 2012.

Dostojewskij, Fjodor M., *Verbrechen und Strafe*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

Ebert, Roger, "A Time to Kill", <http://www.rogerebert.com/reviews/a-time-to-kill-1996>, Zugriff: 02.02.2015.

–, "Class Action", www.rogerebert.com/reviews/class-action-1991, Zugriff: 01.08.2015.

–, "Erin Brockovich", <http://www.rogerebert.com/reviews/erin-brockovich-2000>, Zugriff: 01.08.2015.

–, "Ghosts of Mississippi", <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19961220/REVIEWS/612200303/1023>, Zugriff: 19.03.2013.

–, "The Sweet Hereafter", <http://www.rogerebert.com/reviews/the-sweet-hereafter-1997>, Zugriff: 27.12.2015.

Elsaesser, Thomas/Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London: Arnold, 2002.

Evans, Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia+Kant, 2002.

F.A. Brockhaus (Hg.), *Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden*, Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH/Mannheim: Bibliographisches Institut, 2006.

Ferrara, Peter, "Is President Obama Really a Socialist? Let's Analyze Obamanomics", *Forbes*, 20.12.2012, <http://www.forbes.com/sites/peterferrara/2012/12/20/is-president-obama-really-a-socialist-lets-analyze-obamanomics/>, Zugriff: 26.08.2015.

Fisher, Mark, *Kapitalistischer Realismus: Eine Flugschrift*, Hamburg: VSA Verlag, 2013.

Field, Syd, *Das Drehbuch: Die Grundlagen des Drehbuchschreibens-Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*, Berlin: Autorenhaus, 2007.

Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2013.

Freud, Sigmund: "Die Verneinung", *Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, XI. Band, Heft 3, 1925, Wien.

Garrison, Jim, *On the Trail of the Assassins*, New York: Warner Books, 1988.

- Gates Jr., Henry Louis, *America Behind the Color Line: Dialogues with African Americans*, New York and Boston, MA: Warner Books, 2004.
- Gray, Paul, "Burden of Success: As a high-powered lawyer and novelist, Scott Turow has become the Bard of the Litigious Age", *Time*, 11.06.1990, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,970322,00.html>, Zugriff: 31.08.2016.
- Greene, Jay, "Philadelphia' draws \$ 10 Mil suit", *Variety U.S. Edition*, 01.02.1994, <http://variety.com/1994/film/news/philadelphia-draws-10-mil-suit-117957/>, Zugriff: 16.08.2016.
- Greenfield, Steve/Osborne, Guy/Robson, Peter, *Film and the Law*, London: Cavendish Publishing Limited, The Glass House, 2001.
- Grisham, John, *A Time to Kill*, New York: Dell Publishing, 1992.
- Grisham, John, *The Chamber*, New York, Dell, 1995.
- Grisham, John, *The Rainmaker*, New York: Island Books, 1996.
- Hall, Jeanne, "The Benefits of Hindsight: Re-Visions of HUAC and the Film and Television Industries in 'The Front' and 'Guilty by Suspicion'", *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 2, Winter, 2000-2001.
- Hant, Peter, *Das Drehbuch: Praktische Filmdramaturgie*, Waldeck: Felicitas Hübner Verlag, 1992.
- Harvey, David, *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Zürich: Rotpunkt Verlag, 2007.
- Hassler-Forrest, Dan, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Winchester UK: Zero Books, 2012.
- Heffner, Richard D. and Alexander Heffner, *A Documentary History of United States*, New York: Penguin Books, 2009.
- Herman, Arthur, "Joseph McCarthy: Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator", *The New York Times on the Web*, 1999 (ohne Datum), <http://www.nytimes.com/books/first/h/herman-mccarthy.html>, Zugriff: 30.11.2016.
- Hickethier, Knut, *Filmgenres: Kriminalfilm*, Stuttgart: Reclam, 2005.
- Hoffman, Nicholas, *Citizen Cohn: The Life and Times of Roy Cohn*, New York: Doubleday, 1988.
- hooks, bell, *Black Looks: Popkultur, Medien, Rassismus*, Berlin: Olanda Frauenverlag, 1994.
- hooks, bell, *Teaching Critical Thinking: Practical Wisdom*, New York: Routledge, 2010.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006.

Hunt, Darnell, O. J. *Simpson Facts and Fictions: News Rituals in the Construction of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

James, Caryn, "In the Fall, Hollywood's High-Powered Stars Come Out", *NY Times*, 10.09.2009, <http://www.nytimes.com/1989/09/10/magazine/film-season-preview-in-the-fall-hollywood-s-high-powered-stars-come-out.html>, Zugriff: 25.08.2016.

Munby, Jonathan, "From Gangsta to Gangster: The Hood Film's Criminal Allegiance with Hollywood. in: Chapman, James/Glancy, Mark/Harper, Sue, *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, London: Palgrave MacMillan, 2007, 166-179.

Kafka, Franz, *Der Prozess*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.

Khan, Huma, "The Politics of 'Avatar:' Conservatives Attack Film's Political Message", *ABC News*, 06.01.2010, <http://abcnews.go.com/Politics/Movies/politics-avatar-conservatives-attack-movies-political-messaging/story?id=9484885>, Zugriff 30.08.2015.

Knappman, Edward (Hg.), *Sex, Sin and Mayhem: Notorious Trials of the 1990ies*, Detroit: Visible Ink Press, 1995.

Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam, 2011.

Kuzina, Matthias, *Der amerikanische Gerichtsfilm: Justiz, Ideologie, Dramatik*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

La Botz, Dan, "President Obama and the Crisis of Black America: Interview with Cornel West", *New Politics*, Vol. XIV-2, Winter 2013, <http://newpol.org/content/president-obama-and-crisis-black-america-interview-cornel-west>, Zugriff: 01.03.2017.

Lacan, Jacques, *Namen-des-Vaters*, Wien: Turia+Kant, 2005.

Lacan Jacques, *Das Seminar Buch VII: Die Ethik der Psychoanalyse*, Berlin: Quadriga, 1996.

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal, *Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen Verlag, 2006.

Latson, Jennifer, "Walt Disney, Ronald Reagan and the Fear of Hollywood Communism", *Time*, 20.10.2014, <http://time.com/3513597/huac-hollywood-hearings/>, Zugriff: 04.12.2016.

Lawrence, Jerome and Lee, Robert F., *Inherit The Wind*, New York: Ballantines Books, 2003.

Loeb, Jeph/Sale,Tim, *Batman: Das lange Halloween*, Stuttgart: Ehapa, 1999.

Levi, Ross D., *The Celluloid Courtroom: A History of Legal Cinema*, Westport: Praeger Publishers, 2005.

- Lotter, Konrad/Meiners, Rinhard/Treptow, Elmar, *Das Marx-Engels-Lexikon: Begriffe von Abstraktion bis Zirkulation*, Köln: PappyRossa Verlag, 2006.
- Lucia, Cynthia Anne Barto, *Framing Female Lawyers: Women on Trial in Film*, Austin: University of Texas Press, 2005.
- Machura, Stefan, Ulbrich, Stefan (Hg.): *Recht im Film*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2002.
- Mamet, David, "Why I Am No Longer a 'Brain-Dead Liberal'", *Village Voice*, 11.3.2008.
- Marsden, Andrew, "Abraham Polonsky", *senses of cinema*, Great Directors, Issue 35, 04. 2005, <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/polonsky/>, Zugriff: 27.03.2013.
- McKee, Robert, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, New York: Regan Books, 1997.
- Miller, Arthur, Reitz Bernhard (Hg.), *The Crucible: A Play in Four Acts*, Fremdsprachenausgabe, *Hexenjagd*, Stuttgart: Reclam, 2001.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Leo Braudy and Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford UP, 1999: 833-44.
- Neve, Brian, *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, London: I.B. Tauris, 2009.
- Nevins, Francis M, "When Celluloid Lawyers Started to Speak: Exploring Juriscinema's First Golden Age", in: Freeman, Michael D.A.(Hg.), *Law and Popular Culture: Current Legal Issues 2004*, Vol. 7, Oxford: Oxford University Press, 2005, S. 109-130.
- Nussbaum, Martha, *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Specie Membership*, Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Obama, Barack: *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*, New York: Vintage Books, 2008.
- Piketty, Thomas, *Das Kapital im 21. Jahrhundert*, München: Beck, 2014.
- Pilkington, Ed, "How did Bush go From Being an Alcoholic Bum to the Most Powerful Figure in the World?", *The Guardian*, 02.04.2008, <https://www.theguardian.com/world/2008/apr/02/georgebush.usa>, Zugriff: 28.11.2016.
- Powers/Rothman/Rothman, *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*, Boulder: Westviewpress, 1996.
- Rawls, John, *A Theory of Justice: Revised Edition*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Reed, John, *Ten Days that Shook the World*, Mineola, New York: Dover Publications, 2006.

Robson, Peter, "Law and Film Studies: Autonomy and Theory", Freeman, Michael D.A. (Hg.), *Law and Popular Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

Sautter, Udo, *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*, Stuttgart: Kröner Verlag, 1994.

Seeßlen, Georg, *Filmwissen: Thriller: Grundlagen des populären Films*, Marburg: Schüren, 2013.

Sen, Amartya, *The Idea of Justice*, London: Penguin Books, 2009.

Seymour, David M., "Film and Law: in Search of a Critical Method", in: Moran, Leslie J., Sandon, Emma u.a.(Hrsg.), *Law's Moving Image*, London: Glasshouse Press, 2004.

Siegel, Tatiana, "Only Featured Black Actress in a Woody Allen Film Defends His All-White Casts", *The Hollywood Reporter*, 07.08.2015, <http://www.hollywoodreporter.com/news/hazelle-goodman-woody-allen-all-813921>, Zugriff: 10.07.2016.

Sophokles, *Antigone*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2008.

Staples, Brant "Sidney Poitier's Demons", *The New York Times*, 16.4.2000, <http://www.nytimes.com/2000/04/16/magazine/sidney-poitier-s-demons.html>, Zugriff: 10.07.2016.

Sorkin, Aaron, *A Few Good Men*, New York: Samuel French Trade, 2012.

Stone, Oliver, "Stone on Stone's Image (As Presented by Some Historians)" in: Toplin, Robert Brent (Hg.), *Oliver Stone's USA: Film, History and Controversy*, Lawrence: University Press Of Kansas, 2000.

Strick, Phillip, "The Crucible", *Sight and Sound*, Vol. 7, 03.1997.

Taschner, Rudolf, *Gerechtigkeit siegt - aber nur im Film*, Salzburg: Ecowin Verlag, 2011.

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge: Harvard University Press, 2001.

Thompson, Kristin, "Neoformalistische Filmanalyse", Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam, 2003, S. 427-64.

Ungerböck, Andreas, "Dezentral und Vital", Landsgesell, Gunnar, u.a. (Hg.), *Real America: Neuer Realismus im US-Kino*, Marburg: Schüren, 2012.

Van Derbeken, Jaxon/Chiang, Harriet, "Defense Attorney Nedra Ruiz / Lawyer's Passion let Loose in Dog-Mauling Trial/Ruiz Willing to do Full-Court Press for Client", *SF Gate*, 24.02.2002, <http://www.sfgate.com/news/article/NEWSMAKER-PROFILE-Defense-Attorney-Nedra-Ruiz-2871554.php#page=1>, Zugriff: 23.08.2016.

Vogler, Christopher: *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, 2007.

- Von Kremb, "Der rote Freischwimmer", *Der Spiegel* 45, 3.11.1997, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8812762.html>, Zugriff: 13.04.2016.
- Waldkirch, Bernhard von, *Daumier: Zeichnungen*, München: Hirmer Verlag, 2007.
- Weiss, Ulli, *Das Neue Hollywood: Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese*, München: Heyne, 1986.
- Wheeler, Mark, *Hollywood Politics and Society*, London: BFI Publishing, 2006.
- "William J. Clinton: Inaugural Address, January 20, 1993." <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=46366>, Zugriff: 28.09.2015.
- Williams, Linda, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, New Jersey, Princeton University Press, 2002.
- Zakarin, Jodan, Spike Lee: "'Django Unchained' is 'Disrespectful' I Will Not See It", *The Hollywood Reporter*, 24.12.2012, <http://www.hollywoodreporter.com/news/spike-lee-django-unchained-is-406313>, Zugriff: 10.07.2016.
- Žižek, Slavoj, "20 Years of Collapse", *New York Times*, 9.11.2009, http://www.nytimes.com/2009/11/09/opinion/09zizek.html?_r=0, Zugriff: 24.08.2016.
- , "A Pervert's Guide to Family", *lacanian ink*, <http://www.lacan.com/zizfamily.html>, Zugriff: 24.08.2016.
- , "Avatar: Return of the Natives", *New Statesman*, 04.05.2010, <http://www.newstatesman.com/film/2010/03/avatar-reality-love-couple-sex>, Zugriff: 24.09.2015.
- , *Der Ärger mit dem Realen/Troubles with the Real*, Wien: Sonderzahl, 2008.
- , *Event: Philosophy in Transit*, London: Penguin, 2014.
- , (Hg.), *Everything You Always Wanted to Know About Lacan but were Afraid to Ask Hitchcock*, New York: Verso, 1992.
- , *How to Read Lacan*, London: Granta Books, 2006.
- , *In Defence of Lost Causes*, London: Verso, 2008.
- , *Living in the End Times*, New York: Verso, 2010.
- , (Hg.), *Revolution at the Gates: A Selection of Writings from February to October 1917, V.I. Lenin, Introduction and Afterword by Slavoj Žižek*, New York: Verso, 2004.
- , *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: University of Washington Press, 2000.
- , "The Big Other Doesn't Exist", *Journal of European Psychoanalysis*, Spring-Fall 1997, <http://www.lacan.com/zizekother.html>, Zugriff: 02.03.2016.

- , "The Liberal Communists of Porto Davos", *In These Times*, 11.04.2006, <http://inthesetimes.com/article/2574>, Zugriff: 25.08.2015.
- , *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press, 2009.
- , "The Politics of Batman", *New Statesman*, 23.August 2012, <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-politics-batman>, Zugriff: 24.04.2015.
- , "The Revenge of the Global Finance", *In These Times*, 21.5. 2005, <http://inthesetimes.com/article/2122>, Zugriff: 30.06.2016.
- , *The Sublime Object of Ideology*, London/New York: Verso, 2008.
- , *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Profile Books, 2008.
- , *Welcome to the Desert of the Real*, London/New York: Verso, 2002.
- , "Woman is One of the Names-of-the-Father, or How Not to Misread Lacan's Formulas of Sexuation", *lacanian ink* 10, 1995, <http://www.lacan.com/zizwoman.htm>, Zugriff: 30.07.2016.
- (o.A.) "A Timeline Of Events in Rodney King's Life", *CNN*, 17.06.2012, <http://edition.cnn.com/2012/06/17/us/rodney-king-timeline/>, Zugriff: 23.08.2016.
- (o.A.) "Chinese Unimpressed with Disney's Mulan", *BBC News*, 19.03.1999, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/299618.stm>, Zugriff: 14.02.2017.
- o.A., "Getting Away With Murder", *The Economist*, 4.7.2015, <http://www.economist.com/news/united-states/21656725-police-fail-make-arrest-more-third-nations-killings-getting-away>, Zugriff: 31.08.2016.

WEBSEITEN

- <http://www.abajournal.com/gallery/top25movies/87>, Zugriff: 17.11.2014.
- http://www.abajournal.com/magazine/article/the_25_greatest_legal_movies/, Zugriff: 31.03.2015.
- <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=harrypotter72.htm>, Zugriff: 24.12.2015.
- <https://www.cia.gov/about-cia/history-of-the-cia>, Zugriff: 01.09.2016.
- <http://www.naACP.org>, Zugriff: 10.07.2016.
- <http://www.blacklivesmatter.com>, Zugriff: 10.07.2016.
- <http://www.blackpast.org/aah/whittaker-johnson-c-1858-1931>, Zugriff: 03.03.2015.
- <http://www.bottledlifefilm.com/>, Zugriff: 09.07.2016.

<https://www.britannica.com/biography/Arthur-Miller-American-playwright>, Zugriff: 03.04.2016.

<https://www.britannica.com/biography/Byron-De-La-Beckwith>, Zugriff: 10.07.2016.

<https://www.britannica.com/biography/Dalton-Trumbo>, Zugriff: 28.11.2016.

<https://www.britannica.com/place/Hong-Kong>, Zugriff: 05.12.2016.

<https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>, Zugriff: 01.03.2017.

<https://www.britannica.com/biography/John-F-Kennedy>, Zugriff: 02.04.2016.

<https://www.britannica.com/biography/Julius-Rosenberg-and-Ethel-Rosenberg>, Zugriff: 03.04.2016.

<https://www.britannica.com/biography/Lee-Harvey-Oswald>, Zugriff: 03.04.2016.

<https://www.britannica.com/biography/Rubin-Carter>, Zugriff: 26.7.2013.

<https://www.britannica.com/biography/O-J-Simpson#ref966588>, Zugriff: 01.02.2017.

<http://www.civilrights.org/education/brown/?referrer=https://www.google.at/>, Zugriff: 10.07.2016.

<http://www.co.hinds.ms.us/pgs/Circuit/kidd.asp>, Zugriff: 19.07.2012.

<http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1129>, Zugriff: 09.09.2014.

http://editorial.rottentomatoes.com/article/the-birth-of-a-nation-sets-a-sundance-record-and-more-movie-news/?utm_source=Facebook&utm_medium=social&utm_content=WeeklyKetchup0129&utm_campaign=News&adid=social_Facebook_News_WeeklyKetchup0129, Zugriff: 24.02.2016.

<http://www.eeoc.gov/eeoc/statistics/reports/diversitylaw/lawfirms.pdf>, Zugriff: 11.11.2014.

<http://www.hollywoodreporter.com/lists/african-american-oscar-winner-oscarssowhite-870533/item/hattie-mcdaniel-african-american-oscar-870535>, Zugriff: 26.07.2016.

<https://www.ibdb.com/broadway-production/a-few-good-men-4255>, Zugriff: 05.04.2016.

http://www.imdb.com/name/nm0000113/bio?ref =nm_ov_bio_sm, Zugriff: 24.12.2015.

http://www.imdb.com/name/nm0000129/bio?ref =nm_ov_bio_sm, Zugriff: 24.12.2015.

http://www.imdb.com/name/nm0000226/?ref =nv_sr_1#producer, Zugriff: 04.08.2015.

http://www.imdb.com/name/nm0000994/?ref =tt_ov_st, Zugriff: 28.09.2015.

http://www.imdb.com/name/nm0001627/awards?ref =nm_awd, Zugriff: 23.09.2015.

http://www.imdb.com/title/tt4975722/awards?ref=tt_awd, Zugriff: 28.02.2017.

http://www.imdb.com/title/tt0000439/trivia?ref=tt_trv_trv, Zugriff: 26.10.2014.

<http://www.imdb.com/title/tt0094608/>, Zugriff: 28.09.2015.

http://www.imdb.com/title/tt0102138/?ref=nv_sr_1, Zugriff: 27.12.2015.

http://www.imdb.com/title/tt0104257/trivia?ref=tt_trv_trv, Zugriff: 26.10.2014.

http://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/LH8F_0Mzv0e6Ro1yEm74Ng.aspx, Zugriff: 09.07.2016.

<http://www.jgrisham.com/bio/>, Zugriff: 08.11.2014.

<https://www.justice.gov/usam/criminal-resource-manual-628-speedy-trial-act-1974>, Zugriff: 09.07.2016.

www.justiceharvard.org, Zugriff: 24.04.2015.

<http://www.lasuperiorcourt.org/courtrules/currentcourtrulespdf/chap3.pdf>, Zugriff: 26.10.2014.

<http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/scopes/evolut.htm>, Zugriff: 24.08.2015.

http://www.movieretriever.com/search_results?search=law+movies&x=-1355&y=-31, Zugriff: 31.03.2015.

<http://www.mpaa.org/film-ratings/>, Zugriff: 09.07.2016.

<http://www.naacp.org/criminal-justice-fact-sheet/>, Zugriff: 20.02.2017.

<http://newpol.org/content/president-obama-and-crisis-black-america-interview-cornel-west>, Zugriff: 02.03.2016.

<http://www.nycourts.gov/history/legal-history-new-york/history-new-york-courthouses-lady-justice.html>, Zugriff: 09.09.2014.

<http://www.nydailynews.com/news/national/ex-prosecutor-o-simpson-murder-trial-defense-attorney-tampered-glove-article-1.1155063>, Zugriff: 26.07.2016.

<http://www.nytimes.com/1995/07/25/us/black-cadet-gets-a-posthumous-commission.html>, Zugriff: 03.03.2015.

<http://www.oxforddictionaries.com/de/definition/englisch/tweak>, Zugriff: 10.07.2016.

<http://www.rottentomatoes.com/m/1037756-jfk/?search=jfk>, Zugriff: 27.12.2015.

<http://www.sc.edu/greener/>, Zugriff: 03.03.2015.

http://www.tnhistoryforkids.org/places/scopes_museum, Zugriff: 26.7.2016.

<http://www.welt.de/kultur/history/article110550586/Galileo-Galilei-uebereifrig-skrupellos-verwildert.html>, Zugriff: 24.08.2016.

https://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Cohn, Zugriff: 28.11.2016.

https://en.wikipedia.org/wiki/Nation_of_Islam, Zugrif: 10.07.2016.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Alphonse_Karr, Zugriff, 23.08.2016.

YOUTUBE

Oliver Stone: Satire and Controversy. Gespräch im "Banff" centre in Kanada (ohne Datum), <http://www.youtube.com/watch?v=7s2gBKApxyk>, Zugriff: 16.10.2013.

"Lee Daniels on *The Hour*" (2009), <http://www.youtube.com/watch?v=wgPc1Rec5SM> ,
Zugriff: 01.08.2015. Timecode: 00:10:20.

"Cornel West: Obama's Response to Trayvon Martin Case Belies Failure to Challenge 'New Jim Crow'", *Democracy Now!*, 22.07.2013,
http://www.democracynow.org/2013/7/22/cornel_west_obamas_response_to_trayvon/,
Zugriff: 10.07.2016.

"Legally Speaking: Scott Turow", *University of California Television*, 31.03.2011,
<https://www.youtube.com/watch?v=k2ZZBUOItDo>, Zugriff: 01.09.2016.

Gary Cooper, Richard Taylor vor dem HUAC-Ausschuss,
<https://www.youtube.com/watch?v=nJzV6-wJ3SQ>, Zugriff: 01.09.2016.

Eisenhowers Abschiedsrede, https://www.youtube.com/watch?v=CWiIYW_fBfY,
Zugriff: 03.04.2016.

"Zapruder-Film", <https://www.youtube.com/watch?v=iU83R7rpXQY>, Zugriff:
11.04.2016.

Interview mit David Lynch, <http://www.youtube.com/watch?v=oHPKpzOPZXL>,
Zugriff: 10.07.2016.

F. Lee Bailey beim Kreuzverhör von Mark Fuhrmann im O.J. Simpson-Prozess,
<https://www.youtube.com/watch?v=EfMrZk5H2tY>, Zugriff 08.07.2016.

Clint Eastwood spricht auf der "Republican National Convention", 30.08. 2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=933hKyKNPFQ>, Zugriff: 01.08.2015.

Interview mit John Millius, 28.03.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=yQljlWW9j4>, Zugriff: 10.07.2016.

Michael Moore zu Gast bei Charlie Rose, 09.10.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=4djfc9qlQa4>, Zugriff: 10.07.2016.

Slavoj Žižek: The Reality of the Virtual, Regie: Ben Wright, UK 2004,
<http://www.youtube.com/watch?v=RnTQhIRcrno>. Zugriff: 10.10.2014, 00:15:56.

The People vs. O.J. Simpson: Case for the Prosecution, CNN, US 1995,
https://www.youtube.com/watch?v=gA5sj_zTD9M, Zugriff: 10.07.2016.

Mordprozess gegen Dr. Martin Mcneill in 2013, http://www.youtube.com/watch?v=7hmqL_1M7u8, Zugriff: 26.10.2014.

Johnny Cochran, "If it doesnt fit, you must aquit", http://www.youtube.com/watch?v=P_aplbmsUwU, Zugriff: 20.03.2013.

O.J. Simpson-Prozess, <https://www.youtube.com/watch?v=hT3TFMDJHLQ>, Zugriff: 28.07.2016.

Interview mit Robert McKee zum Thema Drehbuch und Story in Hollywood,
<http://www.youtube.com/watch?v=MMrPdxLqIU>, Zugriff: 20.03.2013.

"Cinema Sins"-Kanal, <https://www.youtube.com/watch?v=CCSwZ9dQZHI>, Zugriff: 23.09.2015.

FILMOGRAPHIE

XII, Regie: Michael A. Nickles, US 2008.

12 Angry Men, Regie: Sidney Lumet, US 1957, *Die 12 Geschworenen*, DVD-Video, Twentieth Century Home Entertainment Deutschland GmbH, 2013.

12 Angry Men (Remake), Regie: William Friedkin, US 1997.

12 Years a Slave, Regie: Steve McQueen, US 2013.

1492: Conquest of Paradise, Regie: Ridley Scott, US 1992.

...And Justice for All, Regie: Norman Jewison, US 1979. DVD-Video, *...und Gerechtigkeit für Alle*, Columbia Tristar Home Video, 2001.

A bout de souffle, Regie: Jean-Luc Godard, FR 1960.

A Civil Action, Regie: Steven Zaillian, US 1998, DVD-Video, Paramount Home Entertainment, 2003.

A Clockwork Orange, Regie: Stanley Kubrick, US/UK 1971.

A Cry in the Dark, Regie: Fred Schepisi, AU/US 1988.

A Few Good Men, Regie: Rob Reiner, US 1991, DVD-Video, *Eine Frage der Ehre*, Sony Pictures Home Entertainment GmbH, 2009.

All The President's Men, Regie: Alan J. Pakula, US 1976.

American Crime Story: People v. O.J.Simpson, Creators: Scott Alexander, Larry Karaszewski, US: FX Network, 2016.

American Sniper, Regie: Clint Eastwood, US 2014.

American Tragedy, Regie: Lawrence Schiller, US 2000, DVD-Video, Trimark Home Video, 2001.

Annie Hall, Regie: Woody Allen, US 1977.

A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies, Regie: Martin Scorsese, Michael Henry Wilson, US 1995.

Apocalypse Now, Regie: Francis Ford Coppola, US 1979.

Assault at Westpoint: The Court-Martial of Johnson Whitaker, Regie: Harry Moses, US 1994.

A Time to Kill, Regie: Joel Schumacher, US 1996, DVD-Video, *Die Jury*, Warner Home Video Deutschland, 2002.

Avatar, Regie: James Cameron, US 2009.

Barton Fink, Regie: Joel&Ethan Cohen, US 1991.

Basic Instinct, Regie: Paul Verhoeven, US 1992.

Batman, TV-Serie, Creators: Bill Finger, Lorenzo Semple Jr., William Dozier, US: 20th Century Fox Television, 1966-1968.

Batman, Regie: Tim Burton, US 1989.

Batman Forever, Regie: Joel Schumacher, US 1995. DVD-Video, Warner Home Video Germany, 1999.

Be Wang Bie Ji (Lebewohl meine Konkubine), Regie: Kaige Chen, CN/Hong Kong 1993.

Big Jim McLain, Regie: Edward Ludwig, 1952.

Black Hawk Down, Regie: Ridley Scott, US 2001.

Body of Evidence, Regie: Uli Edel, US 1993, DVD Video, Dutch Film Works, 2001.

Born on the Fourth of July, Regie: Oliver Stone, US 1989.

Boyz n the Hood, Regie: John Singleton, US 1991.

Breaker Morant, Regie: Bruce Beresford, AU 1980.

Cape Fear, Regie: J. Lee Thompson, US 1962.

Cape Fear, Regie: Martin Scorsese, US 1991, DVD-Video, *Ein Köder für die Bestie (1962) / Kap der Angst(1991)*, Universal Pictures Germany, 2004.

Capitalism: A Love Story. Regie: Michael Moore, US 2009, DVD-Video, Anchor Bay Entertainment, 2010.

Carlito's Way, Regie: Brian De Palma, US 1993.

Citizen Cohn, Regie: Frank Pierson, US 1992, DVD-Video, Warner Bros entertainment, HBO-Video, 2006.

Citizen Kane, Regie: Orson Welles, US 1941.

Class Action, Regie: Michael Apted, US 1991, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004.

City Lights, Regie: Charles Chaplin, US 1931.

Conspiracy Theory, Regie: Richard Donner. US 1997.

Creed, Regie: Ryan Coogler US 2015.

Damages, TV-Serie, Creators: Kessler, G. Kessler, T.A., Zelman D., US: FX Network (2007-2010), Audience Network (2011-2012).

Dead Man Walking, Regie: Tim Robbins, US 1995.

Death and the Maiden, Regie: Roman Polanski, UK/US/FR 1994, DVD-Video, *Der Tod und das Mädchen*, Concorde Home Entertainment, 2002.

Death Wish, Regie: Michael Winner, US 1974.

Die Kochprofis-Einsatz am Herd, Janus Film und Fernsehen, DE 2005.

Dirty Harry, Regie: Don Siegel, US 1971.

Disclosure, Regie: Barry Levinson, US 1994.

Divergent, Regie: Neil Burger, US 2014.

Django Unchained, Regie: Quentin Tarantino, US 2012.

Do The Right Thing, Regie: Spike Lee, US 1989.

Donnie Brasco, Regie: Mike Newel, US 1997.

Duck Soup, Regie: Leo McCarey, US 1933, DVD-Video, Universal Pictures Germany, 2004.

Enemy of the State, Regie: Tony Scott, US 1998.

End of Days, Regie: Peter Hyams, US 1999.

Erin Brockovich, Regie: Steven Soderbergh, US 2000.

Escape from Alcatraz, Regie: Don Siegel, US 1979.

Executive Action, Regie: David Miller, 1973. DVD-Video, 7 Días de Mayo/Acción Ejecutiva, Regia Films, o. J.

Fantastic Four, Regie: Josh Trank, US 2015.

Far and Away, Regie: Ron Howard, US 1992.

Forbidden Sins, Regie: Robert Angelo, US 1999.

Forget Shorter Showers: Why Personal Change Does Not Equal Political Change,
Regie: Jordan Brown, FR 2015.

Frutivale Station, Regie: Ryan Coogler, US 2013.

G.I. Jane, Regie: Ridley Scott, US 1997.

Ghosts of Mississippi, Regie: Rob Reiner, US 1996, DVD-Video, Warner Brothers,
2000.

Golden Eye, Regie: Martin Campbell, US 1995.

Goodfellas, Regie: Martin Scorsese, US 1990.

Good Night and Good Luck, Regie: George Clooney, US 2005.

Guilty as Sin, Regie: Sidney Lumet, US 1993.

Guilty by Suspicion, Regie: Irwin Winkler, US 1992.

Helter Skelter, Regie: Tom Gries, US 1976.

High Crimes, Regie: Carl Franklin, US 2002, DVD-Video, *Im Netz der Lügen*,
Twentieth Century Fox, 2003.

Home Alone, Regie: Chris Columbus, US 1990.

Hook, Regie: Steven Spielberg, US 1991.

In the Name of the Father, Regie: Jim Sheridan, IR/UK/US 1993.

Inherit the Wind, Regie: Stanley Kramer, US 1960, *Wer den Wind sät*, DVD-Video,
Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2008.

Inherit the Wind (Remake), Regie: Daniel Petrie, US 1999, DVD-Video, MGM, 2010.

Invasion U.S.A., Regie: Joseph Zito, US 1985.

I Want to Live!, Regie: Robert Wise, US 1958.

Jagged Edge, Regie: Richard Marquand, US 1985.

JFK, Regie: Oliver Stone, US 1991, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home
Entertainment Deutschland, 2013.

Judgment at Nuremberg, Regie: Stanley Kramer, US 1961.

Jurassic Park, Regie: Steven Spielberg, US 1993.

Jury Duty, Regie: John Fortenberry, US 1995.

Kellys Heroes, Regie: Brian G. Hutton, US 1970.

Kill Bill Vol. 1/Vol 2, Regie: Quentin Tarantino, US 2003/2004.

Kundun, Regie: Martin Scorsese, US 1997.

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Regie: Auguste und Louis Lumière, FR 1896.

La passion de Jeanne d'Arc, Regie: Carl Theodoer Dreyer, FR 1928.

Le Petit Soldat, Regie: Jean-Luc Godard, FR 1963. DVD-Video: *3 Films by the Director Jean-Luc Godard*, Warner Bros. Entertainment (UK)/Studio Canal, 2004.

Le Procès, Regie: Orson Welles, US FR/DE/IT, 1962.

Liar Liar, Regie: Tom Shadyac, US 1997.

Lillies of the Field, Regie: Ralph Nelson, US 1963.

Lincoln, Regie: Steven Spielberg, US 2012.

Losing Isaiah, R: Stephen Gyllenhaall, US 1995.

Lost Highway, Regie: David Lynch, US 1997, DVD-Video, Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2005.

Margin Call, Regie: J.C. Chandor, US 2011.

Marx Reloaded, Regie: Jason Barker, Alexandra Wetz, DE 2011.

Monster's Ball, Regie: Marc Forster, US 2001.

Moonlight, Regie: Barry Jenkins, US 2016.

Mulholland Drive, Regie: David Lynch, US 2001, DVD-Video, Concorde Video, 2002.

Murder in the First, Regie: Marc Rocco, US 1995.

Music Box, Regie: Costa-Gavras, US 1989.

My Cousin Vinny, Regie: Jonathan Lynn, US 1992, DVD-Video, Twentieth Century Fox, 2002.

Night Falls on Manhattan, Regie: Sidney Lumet, US 1996.

Nightmares in Red, White and Blue, Regie: Andrew Monument, US 2009.

Night of the Living Dead, Regie: George A. Romero, US 1968

North By Northwest, Regie: Alfred Hitchcock, US 1959.

Nuremberg, Regie: Yves Simoneau, US 2000.

People Like Us: Making Philadelphia, Regie: Jeffrey Schwarz, US 2003.

Philadelphia, Regie: Jonathan Demme, US 1993, DVD-Video, Award Winner Collection, Sony Pictures Entertainment GmbH, 2008.

Physical Evidence, Regie: Michael Crichton, US 1989.

Platoon, Regie: Oliver Stone, US 1986.

Presumed Innocent, Regie: Alan J. Pakula, 1990.

Primal Fear, Regie: Gregory Hoblit, US 1996.

Precious, Regie: Lee Daniels, 2009.

Psycho, Regie: Alfred Hitchcock, US 1960.

Pulp Fiction, Regie: Quentin Tarantino, US 1994.

Raging Bull, Regie: Martin Scorsese, US 1980.

Racism: A History, BBC Dokumentarfilm in drei Teilen, Erstausstrahlung 26.-28.9.2007.

Red Corner, Regie: Jon Avnet, US 1997, DVD-Video, Twentieth Century Fox, 2013.

Red Dawn, Regie: John Milius, US 1984.

Red Heat, Regie: Walter Hill, US 1988. DVD-Video, Kinowelt/Studiocanal, 2000.

Red Scorpion, Regie: Joseph Zito, US 1988.

Regarding Henry, Regie: Mike Nichols, US 1991.

Reversal of Fortune, Regie: Barbet Schroeder, US 1990, DVD-Video, MGM, 2003.

Ruby, Regie: John Mckenzie, UK/US/JPN 1992.

Runaway Jury, Regie: Gary Fleder, US 2003.

Selma, Regie: Ava DuVernay, US 2014.

Se7en, Regie: David Fincher, US 1995.

Seven Days in May, Regie: John Frankenheimer, US 1964.

Seven Years in Tibet, Regie: Jean-Jacques Annaud, US/UK 1997.

Scent of a Woman, Regie: Martin Brest, US 1992.

Slavoj Žižek: The Reality of the Virtual, Regie: Ben Wright, UK 2004.

Sleepers, Regie: Barry Levinson, US 1996, DVD-Video, Universal Studios, 2002.

Snowden, Regie: Oliver Stone FR/DE/US 2016.

South Park, Creators: Trey Parker, Matt Stone, Brian Garden, USA: Comedy Central u.a., 1997, Season 2, Episode 14, "Chef Aid", Ausgestrahlt am 07.10.1998.

Star Wars Episode IV: A New Hope, Regie: George Lucas, US 1977, Blu-Ray (Steelbook Limited Edition), 20th Century Fox, 2015.

Stigmata, Regie: Rupert Wainwright, US 1999.

Superman-The Movie, Regie: Richard Donner, US 1978.

Suspect, Regie: Peter Yates, US 1987.

Taxi Driver, Regie: Martin Scorsese, US 1976.

Terminator 2: Judgement Day, Regie: James Cameron, US 1991.

The Accused, Regie: Jonathan Kaplan, US/CN 1988.

The Bonfire of the Vanities, Regie: Brian De Palma, US 1991, DVD-Video, Warner Home Video, 2004.

The Cain Mutiny, Regie: Edward Dmytryk, US 1954.

The Caine Mutiny Court Martial, Regie: Robert Altman, US 1988.

The Client, Regie: Joel Schumacher, US 1994.

The Confession, Regie: David Hugh Jones, US 1999, DVD-Video, *Das Geständnis*, Ascot Elite Home, Entertainment GmbH, 2010.

The Conspirator, Regie: Robert Redford, US 2010.

The Dark Knight Rises, Regie: Christopher Nolan, US 2012.

The Devil's Advocate, Regie: Taylor Hackford, US 1997. DVD-Video, *Im Auftrag des Teufels*, Warner Brothers Home Video Germany, 1999.

The Dirty Dozen, Regie: Robert Aldrich, US 1967.

The Fifth Estate, Regie: Bill Condon, USA 2013.

The Firm, Regie: Sidney Pollack, US 1993.

The Front, Regie: Martin Ritt, US 1976.

The Gingerbread Man, Regie: Robert Altman, US 1998.

The Godfather, Regie: Francis F. Coppola, US 1972. DVD-Video, *Der Pate*, Paramount Home Entertainment, 2001.

The Great Dictator, Regie: Charles Chaplin, US 1940.

The Great Train Robbery, Regie: Edwin S. Porter, US 1903.

The Green Mile, Regie: Frank Darabont, US 1999.

The Hunger Games, Regie: Gary Ross, US 2012.

The Hunger Games: Mockingjay - Part 1, Regie: Francis Lawrence, US 2014.

The Hunger Games: Mockingjay Part 2, Regie: Francis Lawrence, US/DE 2015, Blu Ray, Studio Canal, 2015.

The Hurricane, Regie: Norman Jewison, US 1999.

The Judge, Regie: David Dobkin, US 2014.

The Juror, Regie: Brian Gibson, US 1996. *Nicht schuldig*, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment, 1998.

The Last of the Mohicans, Regie: Michael Mann, US 1992.

The Lincoln Lawyer, Regie: Brad Furman, US 2011.

The Matrix, Regie: Lana und Lilly Wachowski, US 1999.

The Parallax View, Regie: Alan J. Pakula, US 1974.

The Pelican Brief, Regie: Alan J. Pakula, US 1996.

The Pledge, Regie: Sean Penn, US 2001.

The Rainmaker, Regie: Francis Ford Coppola, US 1997, *Der Regenmacher*, DVD-Video, Studiocanal, 1998.

The Russia House, Regie: Fred Schepisi, US 1990.

The Scarlet Letter, Regie: Roland Joffé, US 1995.

The Shawshank Redemption, Regie: Frank Darabont, US 1994.

The Silence of the Lambs, Regie: Jonathan Demme, US 1991, *Das Schweigen der Lämmer*, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland, 2001.

The Sound of Music, Regie: Robert Wise, US 1965, DVD-Video, *The Sound of Music: Meine Lieder Meine Träume*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2005

The Spy Who Came in From The Cold, Regie: Martin Ritt, US 1965.

The Sweet Hereafter, Regie: Atom Egoyan, CN 1997, DVD-Video, *Das süße Jenseits*, Studiocanal, 2007.

The Trial, Regie: David Hugh Jones, US 1993.

The Trial of Lee Harvey Oswald, Regie: Larry Buchanan, US 1964.

The Trial of Lee Harvey Oswald, Regie: Gordon Davidson, David Greene, US 1977.

The Untouchables, Regie: Brian De Palma, US 1987.

The Verdict, Regie: Sidney Lumet, US 1982.

The Winslow Boy, Regie: David Mamet, US 1999.

The Wizard of Oz, Regie: Victor Fleming (u.a.), US 1939; DVD-Video, *Der Zauberer von Oz*, 70th Anniversary Edition, Warner Home Video Germany, 2009.

Thinner, Regie: Tom Holland, US 1996.

Titanic, Regie: James Cameron, US 1997.

To Kill A Mocking Bird, Regie: Robert Mulligan, US 1962.

Training Day, Regie: Antoine Fuqua, US 2001.

Transformers, Regie: Michael Bay, US 2007.

Trial by Jury, Regie: Heywood Gould, US 1994.

Trumbo, Regie: Jay Roach, US 2015.

W, Regie: Oliver Stone, US 2008.

Witness for the Prosecution, Regie: Billy Wilder, US 1957.

Young Mr. Lincoln, Regie: John Ford, US 1939.

Zero Dark Thirty, Regie: Kathryn Bigelow, US 2012.

BILDQUELENNACHWEIS

Grafik 1: <http://lacan-entziffern.de/reales/das-imaginaere-das-symbolische-und-vor-allem-das-reale/>, Zugriff: 5.12.2016.

Abb. 1a: *The Rainmaker*, Regie: Francis Ford Coppola, US 1997, *Der Regenmacher*, DVD-Video, Studiocanal, 1998.

Abb.1b: *The Juror*, Regie: Brian Gibson, US 1996, *Nicht schuldig*, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment, 1998.

Abb.2: Daumier, Honoré, *Der Triumph des Anwalts*, Publiziert zwischen 1843-1846, <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1129>, Zugriff: 09.09.2014.

Abb. 3a: Daumier, Honoré, *Der Verteidiger*, 1862 – 1865, <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=10658>, Zugriff: 05.12.2016.

Abb.3b: *My Cousin Vinny*, Regie: Jonathan Lynn, US 1992, DVD-Video, Twentieth Century Fox, 2002.

Abb.4a: Clarence Darrow, http://www.tnhistoryforkids.org/places/scopes_museum, Zugriff: 26.7.2016.

Abb 4b: *Inherit the Wind*, Regie: Stanley Kramer, US 1960, *Wer den Wind sät*, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2008.

Abb 4c: *Inherit the Wind* (Remake), Regie: Daniel Petrie, US 1999, DVD-Video, MGM, 2010.

Abb. 5a: Die Anwältin Marcia Clark, O.J. Simpson Prozess, <https://www.youtube.com/watch?v=XU2V7Hzead4>, Zugriff: 26.07.2016.

Abb. 5b: Die Anwältin Leslie Abramson, Mordprozess gegen die Brüder Menendez, <https://www.youtube.com/watch?v=3StPQRcge8k>, Zugriff: 01.11.2016.

Abb. 6a, 6b: *Red Corner*, Regie: Jon Avnet, US 1997, DVD-Video, Twentieth Century Fox, 2013.

Abb. 7: O.J. Simpson probiert die blutigen Handschuhe, <http://www.nydailynews.com/news/national/ex-prosecutor-o-simpson-murder-trial-defense-attorney-tampered-glove-article-1.1155063>, Zugriff: 26.07.2016.

Abb. 8a, 8b; 9a, 9b: *Body of Evidence*, Regie: Uli Edel, US 1993, DVD-Video, Dutch Film Works, 2001.

Abb. 10a, 10b: *The Bonfire of the Vanities*, Regie: Brian De Palma, US 1991, DVD-Video, Warner Home Video, 2004.

Abb. 12a-12f: *A Few Good Men*, Regie: Rob Reiner, US 1991, DVD-Video, *Eine Frage der Ehre*, Sony Pictures Home Entertainment GmbH, 2009.

Abb. 13a-13d; 17a-17d: *The Rainmaker*, Regie: Francis Ford Coppola, US 1997, *Der Regenmacher*, DVD-Video, Studiocanal, 1998.

Abb. 14a, 14b: *Class Action*, Regie: Michael Apted, US 1991, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2004.

Abb. 15: *Reversal of Fortune*, Regie: Barbet Schroeder, US 1990, DVD-Video, MGM, 2003.

Abb.16a-16d: *American Tragedy*, Regie: Lawrence Schiller, US 2000, DVD-Video, Trimark Home Video, 2001.

Abb. 18a: *Cape Fear*, Regie: Martin Scorsese, US 1991, DVD-Video, *Ein Köder für die Bestie (1962) / Kap der Angst(1991)*, Universal Pictures Germany, 2004.

Abb. 18b: *Death and the Maiden*, Regie: Roman Polanski, UK/US/FR 1994, DVD-Video, *Der Tod und das Mädchen*, Concorde Home Entertainment, 2002.

Abb. 19a-19f; 27a, 27b: *A Civil Action*, Regie: Steven Zaillian, US 1998, DVD-Video, Paramount Home Entertainment, 2003.

Abb. 20a-20f; 26f: *The Devil's Advocate*, Regie: Taylor Hackford, US 1997, DVD-Video, *Im Auftrag des Teufels*, Warner Brothers Home Video Germany, 1999.

Abb. 21a-21c: *The Juror*, Regie: Brian Gibson, US 1996, *Nicht schuldig*, DVD-Video, Sony Pictures Home Entertainment, 1998.

Abb. 22a, 22b; 23a, 23b: *A Time to Kill*, Regie: Joel Schumacher, US 1996, DVD-Video, *Die Jury*, Warner Home Video Deutschland, 2002.

Abb. 24a, 24b; 25a, 25b; 26d: *JFK*, Regie: Oliver Stone, US 1991, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland, 2013.

Abb. 26a: *12 Angry Men*, Regie: Sidney Lumet, US 1957, *Die 12 Geschworenen*, DVD-Video, Twentieth Century Home Entertainment Deutschland GmbH, 2013.

Abb. 26b: *The Trial of Lee Harvey Oswald*, Regie: Larry Buchanan, US 1964, https://www.youtube.com/watch?v=3ThSEbRW1_Y, Zugriff: 26.07.2016.

Abb. 26c: *...And Justice for All*, Regie: Norman Jewison, US 1979, DVD-Video, *...und Gerechtigkeit für Alle*, Columbia Tristar Home Video, 2001.

Abb. 26e: *Cape Fear*, Regie: Martin Scorsese, US 1991, DVD-Video, *Ein Köder für die Bestie (1962) / Kap der Angst(1991)*, Universal Pictures Germany, 2004.

Abb. 29a, 29b: *The Silence of the Lambs*, Regie: Jonathan Demme, US 1991, *Das Schweigen der Lämmer*, DVD-Video, Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland, 2001.

Abb. 11a,11b; 28a-28c, 30a-30c; 31a, 31b; 32a, 32b; 33a-33e: *Philadelphia*, Regie: Jonathan Demme, US 1993, DVD-Video, Award Winner Collection, Sony Pictures Entertainment GmbH, 2008.

Abb. 34a,34c; 35; 36: *Ghosts of Mississippi*, Regie: Rob Reiner, US 1996, DVD-Video, Warner Brothers, 2000.

AUDIOGRAPHIE

Avnet, Jon, [Audiokommentar zu *Red Corner*, Regie: Jon Avnet, US 1997], DVD-Video, Twentieth Century Fox, 2013.

Hackford, Taylor, [Audiokommentar zu *The Devil's Advocate*, Regie: Taylor Hackford, US 1997], DVD-Video, *Im Auftrag des Teufels*, Warner Brothers Home Video Germany, 1999.

Slavoj Žižek im Radio Interview mit Anna Maria Tremonti in "The Current", auf CBC Radio, Toronto, 00:15:25. www.cbc.ca/thecurrent/popupaudio.html?clipIds=2288544993, Zugriff: 26.20.2014.

The Jimi Hendrix Experience, *Axis: Bold as Love*, Audio-CD, London: Track Records, 1967, Sony Music, 2012.

Verschiedene Interpreten, *Philadelphia-Music from the Motion Picture*, Audio-CD, New York: Sony BMG Music Entertainment, 1994.

Zusammenfassung

Der Gerichtsfilm gehört gleichzeitig zu den beständigsten und den am wenigsten beachteten Filmgenres der Filmgeschichte. Das immer lebendige Genre erlebte einige Höhen und die Tiefen, wobei es in den 1990er Jahren zu einer auffälligen Hyperproduktion von kommerziellen Gerichtsfilmen und Justizthrillern, wie etwa *The Firm*, *A Time to Kill*, *Philadelphia* oder *JFK*, gekommen war.

Die enorme Popularität des Gerichtsfilms zu dieser Zeit kann man auch daran erkennen, dass von einigen Klassikern des Genres, wie *12 Angry Men* (1957) oder *Inherit the Wind* (1950), jeweils ein Remake gemacht wurde. Eine Voraussetzung für den enormen Erfolg der Filme (die oft das drei- oder vierfache ihres Budgets einspielten), war der Aufstieg des Ex-Anwalts John Grisham, sowie seines Kollegen Scott Turow, zu Bestseller Autoren. Es spielte jedoch auch der sogenannte "Zeitgeist" mit: nach dem Ende des kalten Krieges und in der Ära einer neu entfachten "political correctness", schien der Gerichtsfilm der 1990er das bevorzugte Genre der liberal-demokratisch gesinnten Filmemacher_innen und Produzent_innen zu sein, um Themen wie Rassismus, Umwelt oder Diskriminierung am Arbeitsplatz wurden zu einem festen Bestandteil des Mainstreamkinos zu machen. So wurde zum Beispiel *Philadelphia* von Jonathan Demme der erste Mainstream Film, der sich mit AIDS beschäftigte, und *JFK* von Oliver Stone löste eine "neue Welle" von Verschwörungstheorien aus, die sich nicht nur mit dem Mord an Kennedy auseinandersetzten. Filme wie *A Civil Action* oder *Erin Brockovich* machten Anwält_innen, die sich für die "kleinen Leute" einsetzen zu Protagonistinnen. Mit derartigen Gerichtsfilmen zeigte Hollywood stolz sein liberal-demokratisches Gesicht, wie seit den 1960er Jahren nicht mehr.

Doch, war die Kulturindustrie Hollywoods wirklich so progressiv wie sie sich gab? Ich habe versucht in dieser Arbeit gerade das anzuzweifeln: nach einer näheren Betrachtung und mithilfe von filmphilosophischen und ideologiekritischen Arbeiten Slavoj Žižeks erscheinen gerade diese "progressiven" Filme den Status Quo der amerikanischen Gesellschaft der 1990er Jahre, die sich im global-neoliberalen Umbruch befand, am Leben zu erhalten, wenn nicht sogar zu fördern. Zwar werden in diesen Filmen die großen Firmen, z.B. die Automobilindustrie oder Versicherungsgesellschaften angeprangert, als die Ursache dunkler Machenschaften dahinter werden jedoch stets "böse" Individuen entlarvt. Das System selbst – der neoliberale Kapitalismus – bleibt unangetastet. Aus filmanalytisch-kritischer Distanz erkennt man zudem, dass diese Filme nicht etwa versuchen gewisse Themen in den Mainstream hinein zu

"schmuggeln", sondern Themen, wie den Rassismus vielmehr verwenden um konservative Werte wie den Glauben an die traditionelle Familie zu propagieren und stärken. Die herrschende Ideologie wird als einzig möglicher gemeinsamer Nenner zwischen der weißen Mehrheit und den Minderheiten dargestellt; der Rassismus in Amerika erscheint nicht systemisch, sondern ausschließlich individuell, daher, so behaupten die Filme, sollte es reichen, wenn jeder sich nur an die Stelle des "Anderen" versetzt um ihn zu verstehen, wobei man den "Anderen" stets als ein Spiegelbild seiner selbst (des guten Menschen= weißen Amerikaners) vorstellt.

Der Gerichtsfilm der 1990er zeigt, dass wie auch das kritische Mainstream-Kino nicht radikal kritisch sein kann, da es ein Teil der ideologisierten Kulturindustrie ist und bleibt. Auch heute versuchen große Studios, mit enormen Budgets (und deshalb unter dem Zwang, diese wieder einzuspielen), Diversität in ihre Filme hineinzuschleusen und so sich selbst als "progressiv" zu verkaufen. Auch wenn sie das inhaltliche Spektrum kritisch erweitern, sind sie zum Erfolg verdammt. Diversität ist und bleibt damit nur im vorgegebenen finanziellen und ideologischen Rahmen des globalen, neoliberalen Kapitalismus möglich: im Endeffekt müssen konservative Werte propagiert und das allumfassende, kapitalistische System darf nicht infrage gestellt werden.

Abstract

The Hollywood courtroom drama is one of the oldest and most durable genres in film history, and also one that is mostly being overlooked by film scholars. As every other film genre, the courtroom drama in its many iterations (legal thriller, courtroom-whodunit, etc.) also had its highs and lows, with periods of high visibility and at some points in time almost no visibility at all. In the 1990ies, the period that I am dealing with in this dissertation, this genre showed a hyper production and enjoyed popularity that was unprecedented, maybe only rivaled by the films of the late 1950ies and early 1960ies like *12 Angry Men* or *To Kill A Mockingbird*.

The courtroom dramas of the 1990ies like *A Time to Kill*, *Philadelphia*, *Ghosts of Mississippi* or *Erin Brockovich*, reflected the so called "zeitgeist", which, in the wake of the new democratic Clinton administration in the US, was informed by emerging political correctness and a new awareness regarding the problems of race, gender and environment in the mainstream discourse. These films took their cues from reality and in some cases tried to respond as quickly as possible to certain events, in order to profit from the current interest of the movie going audiences. These were especially fascinated by the racially dividing murder trial of the football player and celebrity O. J. Simpson, an event that even after more than twenty years still is a staple of pop cultural references. At that time, in 1994/95, it was already hailed as the "trial of the century" and watched on TV by millions. This increased interest in trials and lawyers in the 1990ies was also fueled by the success of such bestselling authors like John Grisham (*The Firm*, *A Time to Kill*) and Scott Turow (*Presumed Innocent*). The Hollywood industry profited from their popularity and vice versa.

My goal is to analyze the films of this era regarding aesthetics, politics and dramaturgy and their intertwining. Since the courtroom dramas of the 1990ies were aware of political and social issues of their time and also tried to be progressive in approaching them, the crucial question that emerges here is: are these films, as products of Hollywood, and also as a part of what Adorno/Horkheimer called "cultural industry", really as progressive as they seemed to be? With Slavoj Žižek's notion of ideology and the way it is at work today, and also Jacques Lacan's reading of Sigmund Freud's dream analysis in his *The Interpretation of Dreams*, I am proposing that the liberal (but not only) Hollywood mainstream film, which heavily relies on realism, isn't necessarily an escape into a delusional "dreamworld", but, paradoxically, an escape into reality itself,

and as such, highly ideological.

What happens is in fact the prolonging of the neoliberal/liberal-democratic status quo that disguises itself as a critique of an unjust society and in fact serves to keep conservative values (of traditional family, capitalist system, etc.) alive. These films are thus even more problematic than the "classic" conservative films (e.g. films by Clint Eastwood), since their conservatism isn't obvious at a first glance. Although their attempts on themes, that are without a doubt problems of our time, is in itself not without merit, the specific way they deal with their subjects and the way they embed them in conservative ideology is highly problematic. As the filmmakers and studios presume, these notions are shared by most people and should make the audiences watch these films and thereby guarantee profit, which is the first, foremost and often the only reason some of these films exist.

Curriculum Vitae

Mag. phil. Saša Miletic
miletix.sasa@gmail.com

Ausbildung

WS 2012 - SS 2014 Junior Fellowship am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft (IFK) in Wien.

WS 2011 – SS 2017 Institut für Theater -, Film – und Medienwissenschaften in Wien,
Dissertation: "Die Inszenierung von Gerechtigkeit: Der US - Amerikanische Gerichtsfilm der 1990er Jahre", Betreuung: Ao.Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl.

WS 2002 – SS 2008 Institut für Theater -, Film – und Medienwissenschaften in Wien
Diplomarbeit: "Das Gespenst der Freiheit: Rock'n'Roll in Titos Jugoslawien."

Auslandsaufenthalte

WS 2013 - SS 2014 IFK Junior Fellow Abroad an der Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), University of Amsterdam.

Wissenschaftliche Tätigkeit

Teilnahme an der Konferenz "Responsible Living: Reflecting on the Ethical Issues of Everyday Life", in Lissabon, 6.-8. Mai 2014. Präsentation des Papers: "The Stories of (In)Justice in the American Courtroom Drama of the 1990s."

Teilnahme an der Konferenz "Brains, Maps, Rhythms", organisiert von ASCA, in Amsterdam, 16.-18. April 2014. Präsentation des Papers: "Expanding political Space in Film on the Example of the Hollywood Courtroom Drama of the 1990s."

Vortrag an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, im Rahmen des "Jour fixe Arbeitsgespräche Kulturwissenschaften". Präsentation des Dissertationsthemas.

Teilnahme an der Konferenz "Genres in Transit" in Dublin, 20.-21. April 2012. Präsentation des Papers: "Picturing Justice: The American Courtroom Drama Revisited."

Teilnahme am Workshop "How I Got Lost Six Feet Under Your Mother", veranstaltet von der Kritische Theater-, Film und Medienwissenschaft, vom 3.-4. März 2012 in Wien. Präsentation und Veröffentlichung des Papers (siehe Publikationen).

Freiberufliche Tätigkeit

2010 – laufend: Journalistische und redaktionelle Arbeit mit Schwerpunkt Film und Popmusik/Kultur, mit Veröffentlichungen in dem Musikmagazin skug, Tageszeitung Die Presse und online-Plattform radartdijaspura aus Wien.

Publikationen

"*American Horror Story: Das Horrorhaus als das Ende der Familie?*", in: Binder, Sarah, Wagner Florian u.a. (Hg_innen), *How I Got Lost Six Feet Under Your Mother: Ein Serienbuch*, Wien: Zaglossus Verlag, 2013.

In Vorbereitung: "From Hero to God and back: Transmediality and Ideology in Zack Snyder's *Man of Steel*".