

Fabian Odermatt

Das Recht im filmischen Spiegel

Verführung, Mythos und Performanz



Nomos

facultas



DIKE



Bild und Recht – Studien zur Regulierung des Visuellen

herausgegeben von

Prof. Dr. Thomas Dreier

PD Dr. Dr. Grischka Petri

Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

Prof. Dr. Matthias Weller

Band 13

Fabian Odermatt

Das Recht im filmischen Spiegel

Verführung, Mythos und Performanz



Nomos

facultas



DIKE

Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doctor iuris der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern.

Die Fakultät hat diese Arbeit am 20. Oktober 2022 auf Antrag der beiden Gutachter, Prof. Dr. Martino Mona und Prof. Dr. Christopher Geth, als Dissertation angenommen.

© Titelbild: Screenshot aus The Devil's Advocate (USA 1997, Warner Bros.,
Regie: Taylor Hackford)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Bern, Univ., Diss., 2022

ISBN (Print) 978-3-7560-0253-5 (Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden)

ISBN (ePDF) 978-3-7489-3776-0 (Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden)

ISBN (Print) 978-3-7089-2356-7 (facultas Verlag, Wien)

ISBN (Print) 978-3-03891-566-9 (Dike Verlag, Zürich/St. Gallen)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2023

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2023. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Für meine Familie

Vorwort

Die Realisierung dieser Arbeit war nicht nur von vielen beruflichen und persönlichen Stationen in meinem Leben geprägt, sondern auch von verschiedenen Personen, die die Entstehung dieses Projekts auf unterschiedliche Art und Weise begleitet und unterstützt haben. Diesen Personen möchte ich hiermit meinen Dank aussprechen.

Zuallererst möchte ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Martino Mona für die mir gewährten Freiheiten, eine Arbeit ausserhalb der ausgetretenen dogmatischen Pfade der Rechtswissenschaften schreiben zu dürfen, bedanken. Ganz generell, insbesondere aber in all den Momenten des akuten Selbstzweifels, war mir sein Zuspruch, seine Fürsorge und sein fast schon unerschütterliches Vertrauen in mich und meine Fähigkeiten eine massgebliche Stütze. Nicht nur in menschlicher Hinsicht, sondern auch in seiner Art des Denkens, seinem Scharfsinn, seiner Sprachgewandtheit und seinem Verständnis des Rechts ist er mir bis heute ein grosses Vorbild geblieben.

Im Weiteren bin ich Prof. Dr. Christopher Geth für die kurzfristige Bereitschaft zur Erstellung des Zweitgutachtens sowie die wohlwollenden Gespräche im Rahmen des Kolloquiums zu Dank verpflichtet.

Ferner danke ich Dr. Nora Scheidegger und Dr. Daniel Schmid für die sorgfältige Lektüre des Manuskripts und all ihre klugen Hinweise, scharfsinnigen Kommentare und kritischen Anmerkungen, die mich angehalten haben, einige meiner Schlussfolgerungen zu überdenken, oder meine Gedanken zumindest deutlicher und präziser zu Papier zu bringen. Auch Prof. Dr. Monika Roth habe ich für die Durchsicht meiner Arbeit sowie ihre wertvollen Rückmeldungen zu danken.

Dr. Djuna Lichtenberger danke ich für ihre Hilfe bei der Erstellung und Einbindung der diversen Filmbilder wie auch ihre aufmunternden Ratschläge, die mir den Weg durch die nicht immer einfache redaktionelle Schlussphase gewiesen haben.

Dass das Manuskript auch sprachlich zu überzeugen vermochte, ist dem akribischen Korrektorat von Christine Odermatt zuzuschreiben, die meine oftmals schwer lesbaren verschachtelten Sätze konsequent entwirrt und von grammatikalischen Unstimmigkeiten befreit hat.

Besondere Erwähnung gebührt auch meinen Kolleginnen und Kollegen aus dem D-325, Elias, Nora, Djuna, Gian und Nicolas, die meine Assistenzzeit mit unzähligen anregenden Gesprächen, schönen Begegnungen und unvergesslichen Erlebnissen gefüllt haben.

Jeder, der wie ich in den vergangenen 5 Jahren, im Gleichschritt mit einer Festanstellung ausserhalb eines akademischen Umfelds eine Dissertation zu Ende geschrieben hat, weiss, wie schwierig es bisweilen ist, Beruf und wissenschaftliche Forschung unter einen Hut zu bringen. Dass mir dies gelungen ist, ist nicht zuletzt meinen Kolleginnen und Kollegen des Strafgerichts Basel-Landschaft zu verdanken, die mir stets ein Umfeld geboten haben, wo hinreichend Raum und Verständnis für meine wissenschaftliche Forschung bestand.

Bedanken möchte ich mich ausserdem bei den Mitarbeitenden des Nomos Verlags für die Aufnahme in die Schriftenreihe «Bild und Recht - Studien zur Regulierung des Visuellen» wie auch für die umsichtige Betreuung im Rahmen des Publikationsverfahrens.

Meinem lieben Partner Mc Brian Ngo, der mir während der letzten 6 Jahre immer wieder den Rücken stärkte, danke ich für all die ermutigenden Worte sowie seinen vorbehaltlosen Rückhalt.

Mein grösster Dank gilt schliesslich meiner Familie, Christine, Markus, Helena und Linus Odermatt, für die unbedingte Liebe und all die Unterstützung in den vergangenen Jahren. Ohne sie wäre all dies nicht nur nicht möglich gewesen, sondern schlicht auch bedeutungslos. Ihnen sei dieses Buch gewidmet

Basel, August 2023

Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung	11
II	Grundlagen	19
1	Recht im Film	19
1.1	Gegensätzliches und Gemeinsames	19
1.2	Law and Film Movement	23
2	Die Suche nach einer «richtigen» Interpretation von Recht im Film	29
2.1	Allmächtiger Autor oder selbständig interpretierendes Publikum?	29
2.2	Die Position der rezipierenden Person – aktiv mitgestaltend oder passiv zuschauend?	34
3	Ein Überblick über die bisherige Methodik im Rahmen von Law and Film	38
3.1	Die Möglichkeiten der Medienwirkungsforschung	39
3.2	Filmtheoretische Ansätze	43
3.2.1	Der Rechtsfilm als mögliche Umgrenzung des Untersuchungsfelds?	45
3.2.2	Der Rechtsfilm als mögliche Interpretationsmethode?	50
4	Zusammenfassung der wichtigsten Parameter für die weitere Untersuchung	53
III	Seduktionstheorie des Filmes	55
1	Recht, Film, Verführung – eine Annäherung	56
1.1	Thematische Schnittpunkte	56
1.2	Methodologische Überlegungen	62
2	Die erste und zweite Ebene der Seduktion	66
2.1	Die erste Ebene	66
2.2	Die zweite Ebene	70

3 Die dritte Ebene der Seduktion	72
3.1 Recht, Film und Unterbewusstsein	74
3.2 Mythos, Ritual und Recht	82
3.3 Performanz und Recht	92
IV Verführerische Inszenierungen von Recht im Film	107
1 Recht im Film als Verführung zum Anderen	107
1.1 Verführung zum Bösen und zum Heiligen	107
1.1.1 Der Anwalt des Teufels	114
1.1.2 Das Herz der Finsternis	130
1.1.3 Transzendente Gerechtigkeit	142
1.2 Gewalt, Verletzung und Seduktion	160
1.2.1 Verkörperte Gewalterfahrung und Sodomasochismus	163
1.2.2 Die Perspektive des Opfers als Unterwerfung unter gewaltsame Bilder	169
1.2.3 Die Perspektive des Täters als Unterwerfung des abjekten Leinwandkörpers	174
1.2.4 Die Ambivalenzen des Perspektivenwechsels	180
2 Recht im Film als seduktive Herausforderung	189
2.1 Geheimnis und Wahrheit	191
2.1.1 Im Dickicht der Lügen	196
2.1.2 Abstrakte Rätselhaftigkeit	206
2.2 Verführerische Zeitreise	217
2.3 Die Seduktion im Zeitalter von Interaktion und medialer Reproduzierbarkeit	232
2.3.1 Die Seduktion und andere mediale Vermittlungsformen	233
2.3.2 Die Seduktion und die Möglichkeit zur Interaktion	235
V Fazit und Ausblick	247
Literaturverzeichnis	253
Filmografie und Seriografie	261
Abbildungsverzeichnis	265

I Einleitung

16. Oktober 2016, Sonntagabend. 20:15 Uhr, beste Sendezeit: Auf den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern von ARD, SRF und ORF 1 geschieht Merkwürdiges. Wir befinden uns in einem Gerichtssaal – gleissendes Licht, harte Schwarz-Weiss-Kontraste. Vor dem Richterpult steht Lars Koch, Luftwaffen-Major der Bundeswehr. Dieser hat, so dem Bericht des vorsitzenden Richters zufolge, ein Flugzeug mit 164 Menschen abgeschossen. Die Anklage lautet auf mehrfachen Mord.¹ Wir erfahren weiter, dass der Abschuss nicht aus purer Tötungslust erfolgte, sondern um 70'000 andere, offensichtlich unschuldige Personen zu retten. Das abgeschossene Flugzeug wurde, so wird berichtet, vorgängig von Terroristen gekapert und befand sich auf direktem Kollisionskurs mit der Münchner Allianz-Arena. Wäre der Abschuss nicht erfolgt, hätten die meisten Zuschauer, die sich zu diesem Zeitpunkt im Stadion befanden, den sicheren Tod gefunden. Das grosse Dilemma des Angeklagten bestand darin, das Leben von 164 Menschen gegen das Schicksal von 70'000 abzuwägen. Nach und nach werden Zeugen aufgerufen. Als solcher erscheint der Vorgesetzte des Beschuldigten. Er berichtet von einem Funkkontakt mit dem Beschuldigten und auch davon, dass seinerseits kein Schiessbefehl erteilt worden sei. Als Nebenklägerin hat die Ehefrau eines der getöteten Passagiere ihren Auftritt und formuliert mit grossem Pathos eine eigene Mordanklage. Daraufhin folgen die Plädoyers. Staatsanwaltschaft und Verteidigung zünden ein rhetorisches Feuerwerk, wobei auf bedeutungsgeladene Begrifflichkeiten rekuriert wird: «der Geist der Verfassung», «Naturrecht», «Moral», «Ethik», «Terrorismus», «Utilitarismus», «Kant» und ganz oft und prominent – «die Menschenwürde». Und als sei das nicht alles schon genug, wendet sich der vorsitzende Richter zuletzt direkt an uns, das Publikum – sein Gesicht in Grossaufnahme. Eindringlich redet er auf uns ein, beschwört uns. Das Schicksal des Angeklagten läge nunmehr in unseren Händen. Wir, das Publikum, müssten all die

1 Vgl. die zutreffenden Schilderungen von Schild, *Verwirrende Rechtsbelehrung*, 23 ff., wonach bereits das Mordmerkmal des gemeingefährlichen Mittels gemäss § 211 des deutschen Strafgesetzbuchs (DStGB) kaum erfüllt sein dürfte und sich Major Koch einzig des Totschlags gemäss § 212 DStGB strafbar gemacht haben könnte. Die entsprechend naheliegende Variante eines Freispruchs von der Mordanklage, bei einer gleichzeitigen Verurteilung wegen Totschlags, stand indes gar nie zur Disposition.

vorgebrachten Argumente sorgsam abwägen und per Telefonabstimmung über eine «Verurteilung» oder einen «Freispruch» entscheiden.

Nachdem die eingehenden Anrufe von den Verantwortlichen des ARD, ORF und SRF ausgewertet sind, folgt das Urteil: Freispruch. Erleichterung.



Abb. 1: Der Vorsitzende verkündet das Urteil.

Terror – Ihr Urteil heisst das Spektakel und basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück des prominenten Strafverteidigers und umtriebigen Autors Ferdinand von Schirach. Dieser war neben Lars Kraume, dem Regisseur, sowie dem Filmproduzenten Oliver Berben auch massgeblich für das Drehbuch des Filmes verantwortlich. Das gleiche Konzept – ebenfalls mit entsprechender Partizipation des Publikums – wurde zuvor bereits in mehreren Theatern im deutschsprachigen Raum durchexerziert und feierte in seiner filmischen Form am 12. Oktober 2016 im Münchner Arri-Kino Premiere. Nur wenige Tage später folgte die Erstaussstrahlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramm von ARD, ORF und SRF. Allen Aufführungen war dabei etwas gemein: Die Mehrheit des Publikums entschied sich für einen Freispruch.

Aber etwas an der ganzen Geschichte war merkwürdig. Die Inszenierung gab zwar vor, komplexe Fragen des Strafrechts zu thematisieren, wurde dieser Prämisse jedoch nicht wirklich gerecht. Im Gegenteil: Eine eigentliche, dogmatische Lösung, wie das Strafrecht dem filmisch skizzierten Sachverhalt begegnen sollte oder könnte, lieferte der Film nicht. Stattdessen liess die Erzählung das Publikum fälschlicherweise im Glauben, dass das gelten-

de (deutsche) Recht für das aufgeworfene Problem keine befriedigende Lösung bereithalte. Denn mit einem Freispruch, so das Votum der Staatsanwältin, würde man die Verfassung für wertlos erklären und dem Prinzip der Menschenwürde eine Absage erteilen. Selbst der Verteidiger schien diesem Vorbringen nicht viel entgegenzuhalten. In seinen unbeholfenen Ausführungen hielt er dafür, dass man sich manchmal auch über Prinzipien hinwegsetzen müsse, «denn kein Prinzip der Welt kann wichtiger sein, als 70'000 Menschen zu retten. Punkt.»

All dies ist juristisch betrachtet falsch. Weder kommt ein Freispruch einer Ungültigkeitserklärung der Verfassung gleich noch ist ein solcher nur mittels Hinwegsetzens über die Prinzipien des Rechtsstaats denkbar. Eine mögliche Lösung des Dilemmas wäre dabei naheliegend: Selbst wenn der Richter das Vorliegen eines Rechtfertigungsgrundes verneint, müsste er spätestens auf der Ebene der Schuld zur Einsicht gelangen, dass angesichts der Zwangslage des Piloten ihm dessen Verhalten nicht zum Vorwurf gemacht werden kann.² Entsprechend wäre Lars Koch nach Schweizer Recht gemäss Art. 18 StGB (entschuldbarer Notstand) und nach deutschem Recht – soweit kein Näheverhältnis nach § 35 Abs.1 DStGB gegeben ist – aufgrund des in der Lehre allgemein anerkannten übergesetzlichen Notstands zu entschuldigen.³ Zutreffend hielt in diesem Zusammenhang beispielsweise Schild fest:

«Eine solche <Entschuldigung> ist nicht als Einbruch irgendeiner Moral in ein scheiterndes, weil zur Lösung nicht fähiges Recht zu verstehen, sondern ergibt sich aus einem sozialetisch begründeten Rechts- und Strafbegriff selbst, ohne dass dadurch der *Unterschied* von Moral und Recht beseitigt wäre.»⁴

Um zu diesem Schluss zu gelangen, bedarf es freilich einer Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern tatbestandsmässiges und rechtswidriges Verhalten einer beschuldigten Person in Zwangssituationen überhaupt zum Vorwurf gemacht werden darf, also einer Überprüfung der individuellen Schuld. Beim Schuldvorwurf handelt es sich um die in der Rechtsdogmatik allgemein anerkannte – nebst der Tatbestandsmässigkeit und Rechtswidrig-

2 Die wohl eingehendste Auseinandersetzung mit den thematisierten Fragen – sowohl unter juristischem wie auch rechtsphilosophischem Blickwinkel – findet sich bei Coninx, *Das Solidaritätsprinzip im Lebensnotstand*.

3 Schild, *Verwirrende Rechtsbelehrung*, 34 ff., mit Hinweisen zur Lehre.

4 Schild, 40, allerdings mit Blick auf das gleichnamige Theaterstück.

keit – dritte Voraussetzung der Strafbarkeit. Umso erstaunlicher also, dass die Frage der Schuld im gesamten Film völlig ausgeklammert wurde. Ganz deutlich zeigt sich dies bereits im Apell des Vorsitzenden an das Publikum, wonach dieses einzig zwischen «Freispruch» und «Verurteilung» zu wählen hätte. Ein möglicher «Schuldspruch» stand dabei nicht zur Disposition.⁵ Schon dies lässt vermuten, dass das fiktive Gericht einzig an der Klärung von Tatbestandsmässigkeit und Rechtswidrigkeit der angeklagten Handlung, nicht aber am dem Beschuldigten anzulastenden individuellen Schuldvorwurf interessiert war.

Diese sich aus der Ausklammerung der in einem Strafprozess zwingend zu klärenden Schuldfrage ergebenden Unzulänglichkeiten betreffen zunächst die filmische Ebene. Es ist denn auch keine neue Erkenntnis, dass rechtliche Motive im filmischen Spiegel immer wieder verzerrt, unvollständig oder falsch dargestellt werden – sei dies als Konzession an die Dramaturgie oder als Spiegelbild eines fehlgeleiteten Rechtsverständnisses der involvierten Produzentinnen, Autoren oder Regisseurinnen. Insbesondere Letzteres kann auch hier nicht ausgeschlossen werden. So legte etwa Schild anhand des literarischen Werks von Ferdinand von Schirach überzeugend dar, weshalb die rechtlichen Unzulänglichkeiten des (dem Film zugrundeliegenden) Theaterstücks wohl dem Rechtsverständnis des Autors anzulasten sind.⁶

Über die vordergründige Ebene der filmischen Erzählung hinaus schien das filmisch vermittelte Rechtsverständnis aber auch die öffentliche Wahrnehmung zu beeinflussen. Zur Verdeutlichung dieser Reflexwirkung auf die öffentliche Rezeption kann die Schweizer Politsendung *Arena* herangezogen werden, in deren Korsett die Ausstrahlung von *Terror – Ihr Urteil* eingebettet war.⁷ Zu Gast waren verschiedene Vertreter aus Politik, Militär und Wissenschaft. Obwohl viele Gäste die Handlungen des Kampffettpiloten als moralisch richtig oder für nachvollziehbar empfanden, schien ein allgemeiner Konsens darüber zu bestehen, dass das Strafrecht für einen potenziellen Freispruch in dieser Konstellation keine Handhabe biete und eine gerechte Lösung deshalb in moralischen Prinzipien liegen müsse. Es schien also, als habe sich die im filmischen Beispiel transportierte Fehlvorstellung plötzlich auch in den Köpfen der Studiogäste niedergeschlagen. Selbst ein Professor für Strafrecht der Universität Freiburg hielt in einem bemerkenswerten

5 Ausführlich wiederum Schild, 13 ff.

6 Schild, 50 f.

7 „Arena Spezial“.

Votum dafür, dass er an der Stelle des Beschuldigten auch geschossen hätte, aber dennoch «nicht den geringsten Zweifel» habe, dass der Pilot schuldig gesprochen werden müsse; dies wegen «klassischer Befehlsverweigerung». Eine Explikation der Begrifflichkeit der (klassischen) Befehlsverweigerung wie auch der Frage, weshalb diese nicht entschuldigt werden könne, blieb dabei aus. Überhaupt schien sich in der Sendung niemand der Frage der Schuld beziehungsweise der Vorwerfbarkeit des mutmasslich rechtswidrigen Verhaltens des Piloten anzunehmen. Dies, obwohl einige Voten der Studiogäste – soweit diese etwa die Zwangslage des Piloten thematisierten – sich diesem Gedanken immer wieder annäherten. Aufgelöst wurde die Problematik aber bis zum Schluss nicht. Niemand bemerkte den Irrtum. Dabei wäre bereits ein kurzer Blick in das Gesetzbuch ausreichend gewesen.

Eine angemessene Reaktion erfolgte erst am 18. Oktober 2016 und damit zwei Tage nach der Ausstrahlung in Form einer erbosten Kolumne von Thomas Fischer, ehemaliger Vorsitzender Richter des 2. Strafsenats des Bundesgerichtshofs, auf *Zeit Online*. Fischer ärgerte sich zunächst über die juristischen Unzulänglichkeiten des Stückes, welche er dem Autor Ferdinand von Schirach zuschrieb. «Schlimmer, erstaunlich und bedrückend» sei es aber, «dass die schweren, ja existenziellen Fehler des Stückes von seinen Verbreitern und Laudatoren vom Theater bis hin zur großmächtigen ARD nicht erkannt, sondern beanstandungslos durchgewunken» worden seien. Das Publikum sei deshalb «nach Strich und Faden» belogen worden.⁸

Mit seiner Polemik mag Fischer im Kern Recht haben, dem eigentlichen Phänomen des Ganzen wird er damit aber nicht gerecht. Vielmehr müsste man sich die daran anknüpfende Frage stellen: Wieso und weshalb konnte es dazu kommen? Weshalb liessen sich selbst gestandene Rechtsexpertinnen – sowohl bei der ARD wie auch in der Schweizer Politsendung *Arena* – von einem filmischen Trugbild derart in die Irre führen? Und noch viel entscheidender: Weshalb liess sich – den filmischen Täuschungen sowie dem Votum der Expertenmeinungen zum Trotz – das Publikum in allen drei Ländern dennoch zu einem juristisch korrekten Freispruch überreden? Eine schlüssige Erklärung hierzu liefert Schild, wenn auch mit Blick auf die Theateraufführungen desselben Stoffs:

«Die eigentliche Frage aber bleibt, ob nämlich der Mensch – der in der Inszenierung auf der Bühne vor unseren Sinnen die Fragen der Staatsan-

8 Fischer, „Die ARD, das Recht und die Kunst“.

wältin, des Verteidigers und des Richters beantwortet – sich so darstellen kann, dass wir ihm z.B. die existenzielle Entscheidungsnot, die ihn entschuldigen würde, glauben und abnehmen; oder ob er sich als dieser rechtsfeindliche, sich über das Recht erhebende Entscheidungsheros gibt, dem ein Schuldvorwurf zu Recht gemacht werden kann. Das letzte Wort für diese Fragen bietet dann nicht irgendeine Rechtsbelehrung, sondern die Kunst der Schauspieler, des Regisseurs, kurz: der gesamten Theaterbühne, auf der ein packend geschriebenes, diese Frage in einer sehr starken Intensität ansprechendes Stück gespielt wird.»⁹

Was für die Theaterbühne gilt, muss – in sinngemässer Ableitung von Schilds Überlegungen – auch für die filmische Reproduktion gelten. Es scheint also, als seien nicht die filmisch erzählte Geschichte beziehungsweise die in dieser gespiegelten rechtlichen Motive allein für die konkrete Publikumswirkung massgebend, sondern die Art und Weise deren Vermittlung durch die Schauspieler, die Kameraführung und den Schnitt, kurzum: die Möglichkeiten der filmischen Inszenierung.

Aus dem Gesagten lassen sich deshalb vier Feststellungen ableiten: (1) Dem Film kann es gelingen, sein Publikum zu täuschen und dieses von seinen vertrauten Vorstellungen des Rechts abzubringen. Nur so lässt sich erklären, weshalb sich selbst renommierte Juristen dazu hinreissen liessen, das Rechtsverständnis des Filmes unreflektiert zu übernehmen. (2) Im Weiteren vermag es der Film anscheinend, gegenüber seinem Publikum dominante Lesarten rechtlicher Probleme vorzugeben und so den Entscheid über Freispruch oder Verurteilung von Lars Koch massgeblich mitzubestimmen. Für diese Annahme spricht nebst Schilds Mutmassungen auch das in der Schweiz, Deutschland und Österreich übereinstimmend ausgefallene Abstimmungsergebnis, welches in dieser Deutlichkeit kaum dem Zufall entsprungen sein dürfte; umso mehr es gerade nicht der vom Autor gewünschten Verurteilung entspricht. (3) In Anbetracht der breiten öffentlichen Rezeption von *Terror – Ihr Urteil* scheint ferner ganz grundsätzlich eine Faszination darin zu bestehen, sich filmisch vermittelten Fragen des Rechts anzunehmen und sich mit diesen zu befassen. (4) Schliesslich scheint für das Verständnis all dieser Beobachtungen – der Täuschung, der dominanten Lesart sowie der Beliebtheit entsprechender Motive – nicht primär die Beschaffenheit des Rechts an sich von Bedeutung, sondern vielmehr die Art der filmischen Inszenierung.

9 Schild, *Verwirrende Rechtsbelehrung*, 64.

Damit ist die Kernthese der Arbeit dargelegt: Ziel der Untersuchung ist es, den geschilderten Beobachtungen nachzugehen und eine Erklärung dafür zu finden, *wie* rechtliche Motive im Film gegenüber einem hypothetischen Publikum durch das Aufbringen inszenatorischer oder narrativer Mittel Wirkung entfalten. Im Zentrum der Untersuchung stehen damit nicht individuelle rezipierende Personen, sondern die idealtypischen Wirkungsmöglichkeiten des filmischen Werks. Dabei wird von der Prämisse ausgegangen, dass das filmische Artefakt gegenüber dem Publikum dominante Lesarten von filmischen Spiegelungen des Rechts vorgeben kann. Wie anhand des Beispiels von *Terror – Ihr Urteil* aufgezeigt, manifestiert sich diese Wirkung sodann mehrheitlich auf einer unbewussten und dem Publikum nicht vollends zugänglichen Ebene – sei es im Rahmen der Täuschung oder aber der Verführung hin zu Positionen, welche nicht den angestammten (rechtlichen) Vorstellungen der für das Drehbuch oder die Regie verantwortlichen Personen entsprechen. Das Fundament der Arbeit stellt dabei die vom österreichischen Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger entwickelte *Seduktionstheorie des Filmes* dar, welche das Medium Film als genuines Medium der *Verführung* definiert.

Die Untersuchung selbst ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil dient der Definition und Explikation von *Film* und *Recht* sowie der Analyse des aus der Verbindung der beiden Begrifflichkeiten hervorgehenden Forschungsfelds. Ausserdem werden die wichtigsten, im Lichte des bisherigen wissenschaftlichen Diskurses erarbeiteten Ansätze für die Ergründung der Wechselwirkungen von Recht und Film einer kritischen Überprüfung unterzogen und es wird aufgezeigt, dass in der bisherigen, vorrangig empirisch ausgerichteten interdisziplinären Forschung eine filmwissenschaftliche Methodik weitgehend ausgespart wurde. Bei dieser Gelegenheit wird die Untersuchung – im Sinne eines eigenständigen filmtheoretischen Ansatzes – in den gegenwärtigen Diskurs eingebettet.

Der zweite Teil bildet das erste Hauptstück der Arbeit und dient der Darlegung der theoretischen Grundlagen. Unter Zugrundelegung von Marcus Stigleggers Ansatz der *Seduktionstheorie des Filmes* wird die These formuliert, dass der Inszenierung von Recht im Film dann eine *verführerische* beziehungsweise *seduktive* Wirkung zukommt, wenn bestimmte Motive des Rechts im narrativen Mittel des Mythos oder aber in jenem der Performanz (im Sinne von nichtnarrativen, sich an die sinnliche Wahrnehmung des Publikums richtenden Inszenierungsstrategien) transportiert werden.

Im dritten Teil der Arbeit, dem zweiten Hauptstück, werden diese Grundlagen auf diverse filmische Beispiele übertragen und so deren Wirk-

mechanismen im Einzelnen verdeutlicht. Dieser interpretative Ansatz ist deshalb erforderlich, weil die angewandte Methodik auf der Annahme basiert, dass verführerische Inszenierungen von Recht jeweils auf einem dialogartigen, diskursiven Spiel zwischen Film und Publikum beruhen. Daraus folgt, dass sich die Wirkung solcher Inszenierungen nur anhand einer Analyse der filmischen Texte und Subtexte eruieren lässt. Anschliessend ist nochmals auf das Beispiel von *Terror – Ihr Urteil* zurückzukommen und es werden verschiedene Antworten und Erklärungen für die eingangs geäusserten Vermutungen und Beobachtungen ausformuliert.

Im Schlussteil werden die wichtigsten Ergebnisse zusammengetragen und es wird im Sinne eines kurzen Ausblicks aufgezeigt, wie die erarbeiteten Erkenntnisse auf andere popkulturelle Medien übertragen oder aber hinsichtlich der Rechtsdidaktik nutzbar gemacht werden könnten.

II Grundlagen

1 *Recht im Film*

1.1 Gegensätzliches und Gemeinsames

I'm no lawyer. All a lawyer cares about is the law.
— Orson Welles, *Touch of Evil*

Diese Untersuchung widmet sich, wie in der Einleitung dargelegt, dem übergeordneten Themenbereich *Recht im Film*, oder – in anderen Worten – dem Aufscheinen rechtlicher Motive im filmischen Spiegel.

Es mag möglicherweise wenig einleuchten, inwiefern eine Auseinandersetzung mit filmischen Spiegelungen von Recht unter einem juristischen Blickwinkel lohnend oder erkenntnisfördernd sein soll. Zu verschieden und gegensätzlich scheinen die beiden Disziplinen auf den ersten Blick: Das Recht versteht sich als eine textbasierte Wissenschaft, welche sich der Ausformulierung und Interpretation von bestimmten allgemeingültigen Regeln sowie deren Anwendung auf diverse Lebenssachverhalte verschreibt und so die gesellschaftliche Realität strukturiert und reglementiert.¹⁰ Es bietet den rechtsunterworfenen Personen Schutz und gewährleistet ihnen, gewisse Ansprüche gegenüber Dritten durchzusetzen.¹¹ Demgegenüber ist der Film eine Kunstform oder – nach anderer Ansicht – ein Massenmedium und findet seinen Ausdruck in der Produktion bewegter Bilder mittels Foto-, Kamera- und Tontechnik. Der Film dient der Ablenkung, der Zerstreuung, der Unterhaltung und nicht zuletzt der Imagination, indem er seinem Publikum ermöglicht, der vom Recht reglementierten Realität zu entfliehen und für den Moment der Rezeption in fiktive Welten einzutauchen. Diese dem Publikum durch den Film eröffnete Fluchtmöglichkeit brachte etwa Walter Benjamin in seinen Abhandlungen über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) wie folgt zum Ausdruck:

«Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos

10 Forstmoser und Vogt, *Einführung in das Recht*, 176.

11 Forstmoser und Vogt, 400 ff., 423.

einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.»¹²

Durch diese Flucht aus den einengenden Fesseln der gelebten Existenz hin zu einer die Grenzen der Imagination sprengenden Parallelwelt erschafft der Film folglich eine Distanzierung zu der von ihm reproduzierten Wirklichkeit. Diese Entfremdung beschlägt dabei zwangsläufig auch die rechtlichen Realitäten. Bereits aus dieser Grundannahme folgt, dass der Blick in den filmischen Spiegel nie ein exaktes Abbild des Rechts wiedergeben kann. Stattdessen neigt der Film dazu, komplexe rechtliche Fragestellungen in den Diensten der Inszenierung zu simplifizieren oder zu verfälschen.¹³ So werden Werke wie *Anatomy of a Murder* (USA 1959) oder *Witness for the Prosecution* (USA 1957) der Komplexität eines angelsächsischen Gerichtsverfahrens kaum je gerecht und auch die sich wöchentlich wiederholenden Geschichten der deutschen Kriminalserie *Tatort* (seit 1970 bis heute) weichen regelmässig von den Vorgaben des deutschen Strafprozessrechts ab.

Diese mangelnde Realitätstreue des Filmes mag bisweilen auf den Umstand zurückgeführt werden, dass Regisseurinnen, Drehbuchautoren oder andere Beteiligte in der Regel keine ausgebildeten Juristen sind und es bei der Produktion eines Filmes am notwendigen Fachwissen mangelt.¹⁴ Das Beispiel von *Terror – Ihr Urteil* zeigt allerdings, dass selbst der Einbezug von Rechtsgelehrten keine Sicherheit für eine korrekte filmische Abbildung von Rechtsfragen bietet. Es scheint vielmehr, als müsse das filmische Artefakt ganz grundsätzlich – will es seinem Publikum die von Walter Benjamin postulierte Fluchtmöglichkeit ermöglichen – immer wieder gewisse Kompromisse an die von ihm reproduzierten Wirklichkeiten eingehen. All diese Abweichungen und juristischen Fehldarstellungen liessen sich aus der Gegenüberstellung diverser filmischer Werke mit den jeweils einschlägigen gesetzlichen Grundlagen in grosser Breite nachweisen. Darauf wird vorliegend verzichtet. Ein solches Unterfangen wäre nicht nur ermüdend, sondern auch ohne jedweden wissenschaftlichen Gewinn, zumal mehr als

12 Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 499.

13 So auch Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, 8; Asimow und Mader, *Law and Popular Culture*, 5f.

14 Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, 8.

die Erkenntnis, dass der Film und das Recht nun mal nach unterschiedlichen Mechanismen funktionieren und an unterschiedliche Adressatinnen gerichtet sind, nicht zu erwarten wäre.¹⁵

Von grösserem Interesse sind deshalb die Gemeinsamkeiten von Film und Recht. Eine Gemeinsamkeit findet sich zunächst in ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Funktion: Sowohl das Recht als auch der Film durchdringen das soziale Gefüge und tragen dazu bei, die Gesellschaft zu strukturieren. Zur Veranschaulichung der gesellschaftlichen Funktion des Rechts sei etwa auf den banalen Umstand hingewiesen, dass jeder Mensch im Laufe seines Lebens eine Vielzahl an Rechtsgeschäften abschliesst – von einfachen Kaufverträgen über Miet- und Arbeitsverträge bis hin zu vertraglich geregelten Lebensgemeinschaften – oder von verschiedenen, per Verfassung geregelten Grundfreiheiten Gebrauch macht. Oder um es mit den Worten von Kahn zu sagen: Wir erleben das Recht nicht nur, wenn der Polizist uns auf der Strasse kontrolliert oder wenn wir einen Anwalt konsultieren, wie man ein Unternehmen gründet – vielmehr prägt das Recht unsere Erfahrung von Bedeutung überall und zu jeder Zeit.¹⁶

Nicht nur das Recht, sondern auch der Film durchdringt das gesellschaftliche Zusammenleben, indem er die von ihm vermittelten Inhalte einem unermesslich grossen Publikum zugänglich macht. So liegt der Fernsehkonsum eines durchschnittlichen Schweizer Haushalts gemäss einer Erhebung des Bundesamtes für Statistik bei etwa zwei Stunden pro Tag,¹⁷ während im Jahr 2019 in Schweizer Kinos total 2067 verschiedene Filme (im Rahmen von 615'131 Vorführungen sowie 12'506'143 Eintritten) angeschaut wurden.¹⁸ Viele der im Fernsehen oder auch im Kino gezeigten Filme haben dabei – mehr oder weniger subtil eingebettet – rechtsbezogene Motive und Spiegelungen von Verbrechen und Strafe zum Inhalt: Sei es, ganz offensichtlich, im eingangs erwähnten Beispiel von *Terror – Ihr Urteil* oder, etwas subtiler, in der Gestalt unzähliger Kriminalfilme, Thriller, Detektiv-, Gangster- oder Polizeifilme. Diese ungebrochene Beliebtheit rechtsbezogener Inhalte hat sich mit dem Aufkommen neuer Medien und Produktionsmittel wie YouTube oder diversen Streamingdiensten, inzwischen

15 So auch Kuzina, 8.

16 Kahn, *The Cultural Study of Law*, 124.

17 Bundesamt für Statistik, „Fernsehen: Nutzung nach Sprachregionen, Alter und Geschlecht“.

18 Bundesamt für Statistik, „Indikatoren zur Schweizer Film- und Kinolandschaft“ (die nachfolgenden Jahre sind aufgrund der weltweiten Covid-Pandemie nicht massgebend).

auch auf neue Plattformen verlagert. Allein auf Netflix flimmern tagtäglich unzählige psychopathische Mörder (*The Fall*, *Bates Motel*, *American Crime Story*), gewiefte Anwältinnen und Anwälte (*Suits*, *How to Get Away with Murder*), gebrochene Polizistinnen (*Marcella*, *Broadchurch*, *Die Brücke – Transit in den Tod*), zwielichtige Drogenhändler (*Breaking Bad*, *Narcos*), obskure Sektengurus (*Wild Wild Country*) oder kriminelle Tierhändler (*Tiger King*) über den Fernsehbildschirm. Diese beispielhafte Aufzählung lässt erahnen, dass es immer wieder die Annäherung an bestimmte Kriminalitätsphänomene sowie der damit einhergehende Reiz für Fragen von Verbrechen, Strafe und Gerechtigkeit sind, die im popkulturellen Spiegel prominent auftreten und dort die Fantasie des Publikums anregen.

Die Frage, die sich dabei stellt, ist, wie das jeweilige Publikum die schiere Flut an Bildern sowie die darin medial vermittelten Inhalte verarbeitet. Das Beispiel von *Terror – Ihr Urteil* legt nahe, dass die Rezeption einen Einfluss hat, wie das Publikum rechtliche Botschaften aufnimmt. So haben verschiedene Gesprächsteilnehmende der Schweizer Politsendung *Arena* die vom Film vermittelten Inhalte, insbesondere die Täuschung über die Möglichkeiten rechtlicher Instrumentarien in gewissen Lebenssachverhalten, unbesehen übernommen und für den Moment der Rezeption als Realität empfunden. Stellt man diese Beobachtung nunmehr in einen grösseren, gesellschaftlichen Kontext, so liesse sich die Hypothese formulieren, dass dem Film die Kraft zukommen könnte, nicht nur die Vorstellung einzelner Rezipierender, sondern auch jene eines unermesslich grossen Publikums zu beeinflussen; und dies nicht nur für den Moment der Rezeption, sondern – im Sinne einer langanhaltenden und stetig wiederkehrenden Beschäftigung mit solchen Inhalten – auch in einem nachhaltigen Sinne. Dass der Film damit einen Einfluss auf die gesellschaftliche Vorstellung des Rechts haben könnte, deckt sich auch mit der Einschätzung von Forstmoser und Vogt, die darauf hinweisen, dass das Verständnis darüber, was Recht ist, immer auch von dem das Recht umgebenden Umfeld abhängt;¹⁹ und zu diesem Umfeld gehören nicht zuletzt auch die kulturellen Erzeugnisse von Film und Fernsehen.

Wenn man diese Hypothese nicht für völlig ausgeschlossen hält, hat dies zur Konsequenz, dass sich Juristen der sie umgebenden Kultur nicht länger verschliessen dürfen, sondern gehalten sind, sich mit popkulturellen Inhalten vertiefter als bisher auseinanderzusetzen. Während die rechtswis-

19 Forstmoser und Vogt, *Einführung in das Recht*, 306 f.

senschaftliche Lehre und Forschung im deutschsprachigen Raum bislang eher zurückhaltend auf derartige Überlegungen reagiert, hat sich die Erforschung der Abhängigkeiten von Recht, Gesellschaft und Film im angelsächsischen Raum – unter dem Begriff von *Law and Film* – längst als Forschungsschwerpunkt etabliert.²⁰ Da auch die vorliegende Untersuchung im weiteren Sinne diesem interdisziplinären Forschungsfeld zuzurechnen ist, erscheint es notwendig – im Sinne eines kurzen Exkurses – die Arbeit in den Kontext der bisherigen Erkenntnisse aus dem Bereich von *Law and Film* zu stellen.

1.2 Law and Film Movement

The law, my boy, puts us into everything. It's the ultimate backstage pass. It's the new priesthood, baby. Did you know there are more students in law school than lawyers walking the Earth?
— Al Pacino, *The Devil's Advocate*

Law and Film ist, zumindest von einer historischen Warte aus betrachtet, das konsequente Weiterdenken der *Law-and-Literature*-Bewegung – einer geisteswissenschaftlichen Strömung, die sich Anfang der siebziger Jahre als Gegenbewegung zur zunehmenden Ökonomisierung des Rechts verstand.²¹ Alternative Erklärungsmuster darüber, wie rechtliche Normen entstehen und wirken, fand man in der Literatur, der Philosophie oder der Rechtssoziologie. Auch wenn literarische Texte auf den ersten Blick mit Rechtstexten mehr gemein haben als die bewegten Bilder des Films, basiert das Verschieben des Fokus von Literatur auf Film auf denselben Grundgedanken, nämlich der Abkehr von ökonomischen Paradigmen und der Suche nach Erklärungsansätzen ausserhalb des Rechtssystems im engeren Sinne.

Einer der ersten Juristen, der diese Ideen von der Literatur auf andere Werke der Popkultur übertrug, war der amerikanische Rechtssoziologe Lawrence M. Friedman. Basierend auf der Feststellung von Willard Hurst, dass der Markt ein soziales Aggregat von Verhalten darstellt, welchem die Kraft zukommt, das Recht zu formen,²² entwickelte Friedman seine Idee, dass auch Werke der Popkultur als Quelle für das Verständnis des Rechts

20 Greenfield, Osborn, und Robson, *Film and the Law*, Abschn. Preface.

21 Schramm, „Law and Literature“, 581; Ho, „Law and Literature“, 86 f.; jeweils mit weiteren Nachweisen.

22 Hurst, *Law and Markets in United States History*, 4 f.

massgebend seien.²³ Von der Rechtskultur in einem engeren Sinne (darunter fallen konkrete popkulturelle Werke wie Bücher, Lieder, Filme, Theaterstücke oder Fernsehproduktionen) unterschied Friedman die populäre Rechtskultur in einem weiteren Sinne, worunter er Ideen und Vorstellungen zusammenfasste, die eine gewöhnliche Person über das Recht innehat.²⁴ Diese populäre Rechtskultur in einem weiteren Sinne verstand Friedman gewissermassen als *soziales Aggregat* und damit als Bindeglied zwischen dem Recht und seinem gesellschaftlichen Umfeld.²⁵ Für die Ergründung der wechselseitigen Abhängigkeiten von Recht, Rechtskultur und populärer Rechtskultur im weiteren Sinne schlug Friedman sodann eine soziale Theorie des Rechts vor, die angesichts des ihr zugrundeliegenden gesellschaftlichen Verständnisses jenen Ansätzen entgegenstand, die – wie etwa jene von Niklas Luhmann²⁶ – dem Recht weitgehenden autonomen oder selbstreferenziellen Charakter zubilligten.²⁷ Anders als Luhmann begriff Friedman das Recht nicht als ein auf sich selbst verweisendes System, sondern als eine abhängige Variable in einem grösseren gesellschaftlichen Kontext:

«A social theory of law, in contrast, is ‹social› to the extent that it denies or downgrades the autonomy of law, and insists instead that an analysis of social forces best explains why the legal system is as it is, what shapes and molds it, what makes it ebb and flow, contract and expand; what determines its general structure, and the products that it grinds out day by day.»²⁸

Diese Betrachtungsweise führt dazu, dass sich das Wirken und die Entstehung von Recht nicht aus dem Rechtssystem selbst erklären lässt, sondern erst aus der eingehenden Betrachtung der mit dem Recht zusammenhängenden Phänomene von Rechts- und Popkultur.²⁹ Mit seiner sozialen Theorie des Rechts lieferte Friedman die Initialzündung dafür, dass sich die rechtswissenschaftliche Forschung, zumindest im angelsächsischen Raum, zunehmend auch mit der Popkultur und deren Erzeugnissen zu beschäftigen begann.

23 Friedman, „Law, Lawyers, and Popular Culture“, 1580.

24 Friedman, 1580.

25 Friedman, 1584.

26 Luhmann, *Ausdifferenzierung des Rechts*.

27 Friedman, „Law, Lawyers, and Popular Culture“, 1580 f.

28 Friedman, 1581.

29 Friedman, 1579.

In der Folge wurden die Ideen Friedmans von verschiedenen rechtswissenschaftlichen Autoren aufgegriffen und weitergeführt. So hielt etwa Paul W. Kahn fest, dass zum Verständnis des Rechts weniger die Entscheide von rechtlichen Institutionen als vielmehr die durch die Kultur geformten Vorstellungen der Gesellschaft von Bedeutung seien.³⁰ Richard Sherwin votierte seinerseits dafür, dass das Recht einen erkenntnistheoretischen Wandel durchmachen müsse, wobei er zur Ergründung der gegenseitigen Durchdringung von Recht und Popkultur einen multidisziplinären, die Felder der kognitiven Psychologie, Anthropologie, Linguistik, Medienwissenschaften, Filmwissenschaften und Kommunikationswissenschaften umfassenden Ansatz vorschlug.³¹

Auch wenn Friedman, Kahn und Sherwin von jeweils unterschiedlichen Abstufungen hinsichtlich der dem Recht zuzusprechenden Autonomie ausgingen,³² bildeten ihre Ausführungen den Wegbereiter für das *Law and Film Movement*. Und wiederum waren es vorwiegend Forschende aus dem angelsächsischen Rechtskreis, welche sich basierend auf den Erkenntnissen von Friedman, Kahn und Sherwin einer eingehenden Beschäftigung des Mediums Film und dessen Abhängigkeiten mit der Rechtskultur widmeten. All dies trug Früchte in der Gestalt von Zeitschriften, universitären Veranstaltungen, Büchern und Monografien.³³ Besonders hervorzuheben ist dabei das nunmehr in zweiter Auflage erschienene und von Sherwin als «the law and film movement's founding text» betitelte Standardwerk von Steve Greenfield, Guy Osborn und Peter Robson.³⁴ Nach und nach erreichte die Bewegung auch den deutschsprachigen Rechtsraum. Bemerkenswerterweise hatte die erste grösser angelegte deutschsprachige Monografie zum erweiterten Themengebiet von Recht im Film – möglicherweise als Folge der angelsächsischen Provenienz der bisherigen Forschung – keine Betrachtung des europäischen Kinos, sondern den amerikanischen Gerichtsfilm zum Inhalt, den Matthias Kuzina einer Analyse unterzog.³⁵ Neben Kuzina ist es vor allem den Aufsätzen und Artikeln von Stefan Machura zuzuschreiben,

30 Kahn, *The Cultural Study of Law*, 135.

31 Sherwin, *When Law Goes Pop*, 205, 235.

32 Carrillo, „Links and Choices“, 2007 f.

33 Beispielhaft und ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Black, *Law in Film*; Kamir, „Why ‘Law-and-Film’ and What Does It Actually Mean?“; Chase, *Movies on Trial*; Lenz, *Changing Images*; Asimow und Mader, *Law and Popular Culture*; oder auch die Zeitschrift *Picturing Justice*.

34 Greenfield, Osborn, und Robson, *Film and the Law* (Klappentext).

35 Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*.

dass die interdisziplinäre Erforschung der Verflechtungen von Film und Recht mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum ihren Platz gefunden hat.

Festzuhalten bleibt, dass das *Law and Film Movement* ein offenes Forschungsfeld darstellt, dessen Ziele und Stossrichtungen keinesfalls einheitlich und homogen ausfallen, sondern sich vielschichtig gestalten:³⁶ Einige Autoren wie Denvir, Kuzina oder Greenfield, Osborn und Robson begreifen filmische Darstellungen als rechtliche Texte und untersuchen diese auf ihre gesellschaftlichen, rechtlichen und kulturellen Implikationen hin. Insbesondere Kuzina und Greenfield, Osborn und Robson implementieren ihre Textanalysen dabei in ein theoretisches Konzept einer Genretheorie, worauf an späterer Stelle zurückzukommen sein wird.³⁷ Andere Autoren bemühen sich demgegenüber um einen sozialwissenschaftlichen Nachweis dessen, wie sich Personen in ihrer Vorstellung des Rechts von filmischen Darstellungen leiten lassen.³⁸ Ein letztes Untersuchungsfeld betrifft den Bereich der Rechtsdidaktik sowie das damit verbundene Postulat einer Loslösung einer allein schriftbasierten Vermittlung rechtlicher Inhalte hin zu einer vermehrten Einbindung von Filmen und anderen medialen Inhalten.³⁹

Etwas ist jedoch all diesen uneinheitlich scheinenden Zugängen gemein: die grundsätzliche Idee, dass Recht im Film einen Einfluss auf das Publikum ausübt, was insofern eine Grundvoraussetzung für die von Friedman postulierten Abhängigkeiten popkultureller Werke von der diese umgebenden Rechtskultur im weiteren Sinne darstellt. Wenn der Film – in einem ersten Schritt – nämlich das Publikum zu beeinflussen vermag, so kann dieses seinerseits – quasi in einem zweiten Schritt – einen Einfluss auf die Rechtskultur, also die rechtlichen Vorstellungen der Gesellschaft, ausüben. In diesem Sinne halten etwa Greenfield, Osborn und Robson fest:

«The suggestion that film can have an impact upon our perceptions of reality is crucial for an understanding of law and popular culture, and is a point made by many commentators such as Macaulay, Sherwin and Denvir.»⁴⁰

36 Greenfield, Osborn, und Robson, *Film and the Law*, 11 f.; Kamir, „Why ‘Law-and-Film’ and What Does It Actually Mean?“, 256 ff.

37 Siehe Kapitel II., 3.2.

38 So beispielsweise Machura und Asimow, „Das Ansehen von Anwälten“, 10 f.

39 Greenfield, Osborn, und Robson, *Film and the Law*, 27 ff.; Black, *Law in Film*, 129.

40 Greenfield, Osborn, und Robson, *Film and the Law*, 6, mit weiteren Hinweisen.

Diese Ansicht teilen auch Asimow und Mader, welche sich in Bezug auf die Repräsentation von unsympathisch gezeichneten Anwaltsfiguren im filmischen Spiegel die Frage stellen, ob das Publikum geneigt sei, die inszenatorisch vermittelten negativen Gefühle gegenüber dem Berufsstand unreflektiert zu übernehmen.⁴¹ Sie kommen dabei – unter Verwendung der Terminologie gemäss Friedman – zu folgendem Schluss:

«In short we see popular culture (in the narrow sense) as a powerful <teacher>, and believe that everyone has acquired information or misinformation (popular legal culture in the broad sense) from this source. In other words, we <construct> our view of reality by working with information that is derived in part from works of popular culture.»⁴²

Ein konkretes Beispiel für die aus einer solchen Beeinflussung des Publikums folgenden Implikationen auf das Recht liefert schliesslich Kuzina, der darauf hinweist, dass die in der Anwaltsserie *L.A. Law* (1986–1994)



Abb. 2 bis 5: Vorbild für überzeugendere Plädoyers vor Gericht: die Serie *L.A. Law*.)

41 Asimow und Mader, *Law and Popular Culture*, 64.

42 Asimow und Mader, 65.

geschilderten Eigenheiten der Prozessführung Rechtsgelehrte dazu ange-regt hätten, ihre eigenen Schlussplädoyers im Sinne der filmischen Vorbil-der zu adaptieren.⁴³

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Einfluss rechtlicher Moti-ve im Film auf das Publikum Dreh- und Angelpunkt der bisherigen For-schungsbemühungen im Bereich von Recht und Film darstellt. Insofern ist die Beeinflussung des Publikums denn auch eine notwendige Bedingung dafür, dass der Film in einem grösseren Kontext einen Einfluss auf die Rechtskultur (im weiteren Sinne) auszuüben vermag. Das Problem ist allerdings, dass sich eine konkrete Einflussnahme des Publikums oftmals nur an äusseren Phänomenen festmachen lässt – sei es anhand des ein-stimmigen Abstimmungsergebnisses über Freispruch oder Verurteilung im eingangs der Untersuchung erwähnten Beispiel von *Terror – Ihr Urteil* oder im Hinblick auf die von Kuzina erwähnten Anpassungen des juristischen Handwerks von Juristen gemäss spezifischen filmischen Vorbildern. Diese Beispiele verdeutlichen insofern die Sichtbarmachung der offensichtlichs-ten Beeinflussungen – dann, wenn die filmischen Botschaften tatsächlich das Meinungsbild des Publikums geprägt haben. Gerade das Beispiel von *Terror – Ihr Urteil*, wo sich die Studiogäste von einer filmischen Täuschung in die Irre haben führen lassen, zeigt aber, dass eine Einflussnahme des Fil-mes auch auf einer dem Publikum nicht bewusst fassbaren Ebene erfolgen kann. Vorweggegangen ist all diesen bewussten oder unbewussten Beein-flussungen ausserdem ein wechselwirkender Prozess zwischen filmischem Werk und Publikum, im Rahmen dessen sich das Publikum dazu hinreissen liess, die auf der Leinwand gezeigten Realitäten – zumindest für den Mo-ment der Rezeption – zu übernehmen und als richtig zu empfinden. In an-deren Worten möchte das Publikum die von ihm rezipierten Filme und die in diesen vermittelten Botschaften gewissermassen als Vorbild betrachten.⁴⁴ Wenn also am Anfang all dieser Beeinflussung die filmischen Botschaften selbst stehen, so muss die Interpretation des Filmes die eigentliche Grund-lage sämtlicher Wechselwirkungen von Film, Publikum und Rechtskultur darstellen. Denn erst auf der Grundlage filmischer Botschaften lassen sich weitergehende Aussagen über anschliessende Beeinflussungen treffen.

43 Kuzina, *Der amerikanische Gerichtsfilm*, 282 f. mit weiteren Hinweisen; so auch Sherwin, *When Law Goes Pop*, 24, der darauf hinweist, dass Anwälte anlässlich von Plädoyers vermehrt auf Szenarien aus fiktiven Serien zurückgreifen.

44 Asimow und Mader, *Law and Popular Culture*, 65.