

**Hans J. Wulff**

## **Ein Gefängnisfilm aus Österreich: FLEISCHWOLF (1990, Houchang Allahyari)**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Der neue österreichische Film*. Hrsg. v. Gottfried Schlemmer. Wien: Wespennest 1996, S. 253-265.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-59>.

The prison is the ultimate metaphor of social entrapment, where the individual disappears among the masses in an impersonal institution,

schreiben Peter Roffman und Jim Purdy in ihrem Buch *The Hollywood Social Problem Film* (1981, 26). Ihre Bemerkung markiert den Endpunkt, an dem Bedeutungen mit Motiven der Erzählung zusammenkommen: im Symbol und in der Allegorie. Am Ende dieser Untersuchung wird auf die These Roffmans und Purdys zurückzukommen sein. Beginnen werde ich mit einer knappen Darstellung des Films, um den es hier gehen soll; es folgen einige Überlegungen zur Beschreibung des Gefängnis-Motivs, dem der Film zugerechnet werden kann; sodann will ich versuchen, das Beispiel, um das es hier geht, mit Blick auf die Facetten des Motivs zu kritisieren.

### **1. FLEISCHWOLF**

Der Film [1] beginnt fast wie eine gefühlvolle Humoreske, mit einer langen Titelsequenz, in der Menschen in einem Wiener Park mit der Kamera beobachtet werden - belauscht bei belanglosen Alltagsdingen, beim Kuß, beim Füttern von Enten, beim Schaukeln, Lesen, Gehen. Immer wieder beiläufige Interaktionen, flüchtige Blicke und Berührungen. Das Gefühl einer unangestregten Nähe zwischen den Personen stellt sich ein. Der Eindruck von Vielfalt, Verschiedenheit, Buntheit; gegenseitiger Duldung. Unter dem Ganzen liegt eine sanfte Caféhaus-Musik. Die Außenwelt bekommt ein Gesicht, der Kontrast kann dann nur um so härter sein. Am Ende werden diese Bilder wiederkehren, man erkennt sie wieder, aber man sieht sie dann auch als Gegenbilder der Realität des Gefängnisses, in die der Film einführt.

Der Übergang ins Gefängnis erfolgt schleichend, mit Aufnahmen der Füße von Fußballspielern. Zunächst solcher im Park, einer schießt den Ball in die Luft, ein anderer fängt ihn auf - an einem anderen Ort,

beim Spiel der Insassen eines Gefängnisses, die in einem jammervoll engen Innenhof kicken. Die wichtigen Personen werden nacheinander bekanntgemacht. Da ist Jörg, der Mann, der den Ball aufgefangen hat, ein Langzeit-Insasse. Er stellt eine Art "graue Eminenz" der Anstalt dar: Er handelt mit Zigaretten und Drogen, hat beste Kontakte zur Anstaltsleitung, Einfluß in allen Abteilungen, sogar Verbindungen nach außen. Da ist Mario, der es geschafft hat, durch eine ganze Serie von Selbstverstümmelungen und Selbstmordversuchen einen Freiraum zugestanden zu bekommen und der eine Einzelzelle bewohnt. Die beiden anderen Protagonisten werden erst im Verlauf des Films eingeliefert und sind am Ende wieder draußen. Als Toter kehrt Karli heim, ein schweigsamer Bauernjunge, der nur wenige Monate abzusitzen hatte: Er wird von Jörg an die Küchenmannschaft ausgeliefert, die den Jungen in einem unbewachten Moment vergewaltigt; gedemütigt, beschämt und verzweifelt erhängt er sich am Fensterkreuz. Zurückgekehrt zu seiner Freundin, die inzwischen ein Kind bekommen hat, ist Richie, ein Gartenbauingenieur und Musiker, der auf Marios Zimmer gelegt worden war und dem Mario geholfen hat, vorzeitig entlassen zu werden.

Alle anderen bleiben blaß und ohne Profil - der schwule Anführer der Küchenmannschaft ebenso wie der Punk, der am Rande der Sozialordnung der Gefangenen steht und der Amok läuft, als Karlis Tod bekannt wird, der Häftling, der die Gärtnerei beaufsichtigt, ebenso wie der Drogenabhängige, der von Jörg mit "Stoff" versorgt wird. Die Wärter sind anonymisiert und werden größeren Teils als gesichtslose Vollzugsbeamte gezeichnet - mit Ausnahme eines inkompetenten Abteilungsleiters, der desinteressiert und selbstgefällig auf den Rat Jörgs hört, so daß die Kontrolle über die Anstalt letzten Endes von den Insassen selbst ausgeübt wird.

Eher ein Kammerspiel also, konzentriert auf Einzelpersonen. Die sozialen Prozesse im Gefängnis stehen eher im Hintergrund. Soziale Kontrolle, die sich ja gerade in der Art des Umgangs mit Abwechslern

und der Sanktionierung von Abweichung dokumentiert, ist nur in dezenten Formen spürbar: In einer Szene mit dem Punk etwa, der aufgrund seines Aussehens vom Zigarettengeschenk nach der Anstaltsmesse ausgeschlossen bleibt. Das Gefängnis erscheint eher als Zweck- oder besser Notgemeinschaft denn als ein eigenes, autokratisch verfaßtes System.

Zum Kammerspielcharakter paßt, daß individuelle Psychologien recht breiten Raum einnehmen. Der ganze Film ist durchsetzt mit subjektiven Bildern Marios, mit Halluzinationen und Erinnerungen: Seine Mutter ist die beherrschende Frau seines Lebens. Selbst in unsicheren Verhältnissen lebend, mit wechselnden Partnern, der Gewalt der Männer ausgesetzt, gibt sie doch den Jungen nicht zur Adoption frei, er wächst im Heim auf. Die Mutter ist als erotisches Wunschbild Marios inszeniert, wobei Marios Bindung zwischen sehnsüchtigem Verlangen, der nächtlichen Phantasie eines Beischlafs mit der attraktiven Frau, der Erinnerung an Schlägereien zwischen seiner Mutter und einem Liebhaber [2] und der erschreckten Phantasie einer Vergewaltigung schwankt. Marios künstlerische Ambitionen - er gilt als musischer Mensch, gibt sich selbst als Musiker aus - scheinen in engem Zusammenhang mit der Mutterbindung zu stehen. Er singt einmal in der Anstaltsmesse verzweifelt gegen die inneren Bilder an, Erinnerungs- und Phantasiebilder der Mutter, die ihn bestürmen und zu erdrücken drohen - und bricht noch vor dem Ende seines Vortrags zusammen. Die Bindung an die Mutter ist vollständig ambivalent: Hätte sie ihn zur Adoption freigegeben, hätte Mario eine Gesangsausbildung absolvieren können: Auch dies ist Thema einer der Erinnerungen Marios.

Ähnlich wie Mario, dessen Charakter aus der tragischen Verstrickung mit seiner Mutter entwickelt wird, ist auch Richie charakterisiert durch eine Bindung - an die schwangere Freundin. Sie besucht ihn einmal und kann mit ihm nur durch die Glasscheibe sprechen. Mario vermittelt einen Besuchstermin, zu dem Richie und seine Freundin in einem Besuchszimmer ohne trennende Glasscheibe zusammenkommen können - und sie fallen gierig übereinander her, wortlos, durch einen peinlich berührten Wärter kaum voneinander zu trennen. An der Wands warnt ein Schild vor AIDS.

So bildet sich ein mehrfach aspektivierter Themenkomplex heraus, der den Film durchzieht, in dem die

*Deformation und Deprivation der Sexualität* als Charakteristik der Anstalt erscheint. Weiter noch: Die globale Öffentlichkeit für alle körperlichen Vollzüge, von der Masturbation bis zu simpler Körperhygiene, ist in allen Phasen des Films verdecktes Thema. Das geht bis hin zu einer bezahlten Fellatio, die ein Häftling an seinen Mitinsassen unter dem Tisch vollzieht. "Disziplin und Reinlichkeit" seien die wichtigsten Lebensregeln, tut zynischerweise ein Beamter kund.

Selbst die Exposition des Films, jene enspannten Bilder aus einem Wiener Park, lassen sich auf dieser Folie nun lesen - im Kontrast zum Innenleben der Anstalt sind sehr vielfältige und bunte Formen der Zuwendung möglich und natürlich. "Sexualität" also als Gesichtspunkt, der das Gefängnis als einen Ort erschließt, an dem die Insassen zu Erfahrungen ihrer Leiblichkeit gezwungen werden, die sie nicht kontrollieren können. Sie erfahren die Gewalt des Strafvollzugs vor allem in der Gewalt, die ihnen als sexuellen Wesen angetan wird.

## 2. Das Gefängnis-Motiv

Die Motivgeschichte des Gefängnisses, der auch FLEISCHWOLF zugehört, ist lang und vielgestaltig [3] und bildet zusammen mit den Motiven der Irrenanstalt [4] einen eigenen Motivkreis. Das Gefängnis als ein Ort, über den zu erzählen sich lohnt: Das hängt daran, daß das Gefängnis eine Insel bildet und gegen die umgebende Gesellschaft abgeschottet ist; das hängt daran, daß Protagonisten hier unter Bedingungen überleben müssen, auf die sie kaum Einfluß haben; das hängt daran, daß es eine fast natürliche wirkende Handlungstendenz gibt, der Einkerkung durch Ausbruch zu entkommen. Menschen im Gefängnis leben in einer gespannten Ausgangslage, ihnen wird Gewalt angetan: Das ist für das Erzählen immer ein guter Vorwurf. Doch auch aus anderen Gründen genießt das Gefängnis Prominenz - kann doch der Erzähler an ihm (wie an der Irrenanstalt) untersuchen, wie eine Gesellschaft mit ihren Abweichlern umgeht. Dem Gefängnis gegenüber steht die Außenwelt. Die Kontrapositionierung von Innen und Außen bildet die Grundlage für die allegorisch-metaphorische Tendenz des Motivs. Poetologisch gehört das Gefängnis zu den engen Verwandten des Insel-Topos' [5]. Ähnlich der Irrenanstalt ist es "ein Ort außerhalb der umgebenden Gesellschaft [...], eine 'soziale Insel' [...], die sowohl räumlich wie so-

zial eine eigene gesellschaftliche Wirklichkeit und Verfassung hat oder haben kann" (Wulff 1985, 17). Weil das Gefängnis nun eine Insel ist, kann sie gedeutet werden als ein auf Kontrast, Prägnanz und Form gebrachtes Abbild der umgebenden Gesellschaft, als Gegenwelt der Gesellschaft, in der manche Eigenheiten der umgebenden Gesellschaft in ihrem zerstörerischen und menschenverachtenden Potential viel deutlicher zum Vorschein kommen als in der Außenwelt. Es findet sich auch, allerdings wesentlich seltener, das Gefängnis als Residuum und Fluchtort, als positives Gegenbild der Außenwelt.

Das Gefängnis ist so auch Anlaß für sozialkritischen Diskurs, nicht nur für aktionsdominierte Geschichten.

FLEISCHWOLF ist in vielen Details als ein Film in der Tradition des Motivs zu bestimmen. Er nimmt sein Thema mit Hilfe der für das Motiv charakteristischen Stereotypen von Handlungsraum und Erzählung auf. Auch wenn die Unterdrückung der Sexualität eine den Film dominierende Charakteristik des Anstaltslebens ist, die in der Geschichte des Motivs keine zentrale Rolle gespielt hat, finden sich zahlreiche andere Bezugnahmen auf die Facetten, die das Motiv im Lauf seiner Geschichte herausgebildet hat [6].

Innerhalb der Außenwelt bildet das Gefängnis eine Art "sozialer Enklave", einer Lebenswelt im kleinen, mit eigenen Gesetzen und eigenen Lebens- und Verhaltensregeln. Häufig reproduziert das soziale Innensystem des Gefängnisses Machtverhältnisse und Organisationsformen der äußeren Realität, erweist sich also als eine der Erscheinungsformen der kapitalistischen Wirklichkeitsordnung. Die Kontrolle über den Warenverkehr, wie sie hier Jörg ausübt, bildet dabei eine Grundlage für Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse. Gefängnisse bilden m.a.W. eigene kleine soziale Systeme, in der die tatsächlichen Machtverhältnisse in krassem Kontrast zu dem in der institutionellen Verfassung begründeten Rollenverhältnis von Wärtern und Insassen stehen [7].

Die meisten Gefängnisfilme sind Filme über Kollektive und die soziale Innenstruktur der Gefängniswelt, über Machtverhältnisse und Geheimbünde. Individuelle Freiräume existieren nicht oder werden radikal eingeschränkt. Tendenziell lebt der einzelne im Gefängnis unter dauernder Aufsicht, in einem potentiell immer öffentlichen Raum (Roffman & Purdy 1981,

26). In FLEISCHWOLF ist die Öffentlichkeit und Zugänglichkeit des Handlungsraums vor allem in der Art und Weise ausgedrückt, wie die Sexualität der Insassen ausgeübt und geachtet wird. In zwei einander scharf entgegenstehenden Szenen hat Allahyari gerade diesen Aspekt des Gefängnislebens ebenso lakonisch wie drastisch konzentriert. Zum einen findet sich eine Szene in der Gruppenzelle, in der auch Karli schläft: Jörg verschwindet mit Karli auf dem Abort, offensichtlich, um sich masturbieren zu lassen; andere spielen Karten, einige liegen auf den Betten und lesen; man wirft Geld zusammen, und einer, der bis dahin gelesen hatte, kriecht unter den Tisch, um an den Kartenspielern die Fellatio vorzunehmen. Gegen diese Szene, die die Nichtexistenz des Privaten illustriert, steht eine andere Szene in der Zelle von Mario und Richie, in der sich die beiden privaten Raum zugestehen (was dazu führt, daß in einem solchen Verhältnis auch "Heimlichkeit" und "Scham" entstehen können): Mario wird nachts wach und sieht, wie Richie selbstvergessen und entrückt onaniert; er wendet den Blick ab, verliert sich selbst in einen erotischen Traum (von seiner Mutter, natürlich).

Bedingt durch die Abgeschiedenheit des Gefängnisses gegen die umgebende Gesellschaft [8] erweist es sich als ein Sozialisationsrahmen, in dem besondere Persönlichkeitsmerkmale erworben werden können, in dem Kriminalisierung als "verborgenes Curriculum" verfolgt wird, usw. Dieser Aspekt des Gefängnismotivs ist in FLEISCHWOLF ganz zurückgenommen. Der Film zeichnet eher das Bild einer destruktiven Institution als das Gerüst von Lernprozessen nach. Entsprechend sind die Ankerpunkte für sozialisatorische Effekte nur sehr verhalten ins Spiel gebracht oder sogar zur Tradition auf Distanz gesetzt.

1) Im Gefängnis organisiert sich eine Männergesellschaft, eine in fast allen Filmen des Genres wiederkehrende Charakterisierung. Die männlichen Muster von sozialem Verhalten und sozialer Orientierung stehen ganz im Vordergrund. Auch die Mittel der Konfliktbearbeitung sind durch das Geschlechterrollen-Stereotyp determiniert [9]. Zwar finden sich auch in FLEISCHWOLF die Cliques, die Führerfiguren und ihr Hofstaat, die Reibereien, das Impogniergehebe der Mächtigeren; aber das ist brüchig, da sind eine ganze Reihe Figuren, die gegen die Gangs stehen.

2) Das Gefängnis bildet auch in Hinsicht auf die Klassenzugehörigkeit der Insassen eine soziale En-

klave - eine Gesellschaft, in der Klassenzugehörigkeit nichts gilt. Allerdings sind es traditionellerweise oft Verhaltensweisen und Sozialstrategien der *lower class*, die für das Überleben in der Sozialwelt des Gefängnisses erforderlich sind. An der Person Karlis wird etwas spürbar vom Verlust der sozialen Orientierungen, die aus dem sozialen Milieu entstammen, dem einer außerhalb des Gefängnisses zugehört. Für fast alle anderen aber gilt, daß ein Kontrast der Klassenzugehörigkeiten nicht spürbar ist, nicht inszeniert wurde, kein Gegenstand der Handlung ist.

Die Unterdrückung und Sublimierung von Sexualität bilden eines der verdeckten Dauerthemen aller Gefängnisfilme, FLEISCHWOLF ist also keinesfalls ein Film, der diesen Motiv-Aspekt neu erfunden hätte. Man könnte sogar so weit gehen, anzunehmen, daß die Untersagung der Sexualität und - im weiteren Sinne - die Verleugnung der Körperlichkeit des Gefangenen die eigentliche und rigideste Form der Strafe ist. Die Ersetzung sexuell aktiven Tuns durch alle möglichen Formen der Homosexualität (die hier oft in Verbindung mit Gewalt [10] und Prostitution auftritt) ist wiederum eine der Formen, in denen die Unterdrückung am Körper thematisiert werden kann. Dazu habe ich an anderer Stelle aber schon einige Bemerkungen gemacht.

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

Schließlich ist das Programm der Gefängnisse im Genre des Gefängnisfilms selbst ein Diskurs, der auch in den Gefängnisfilmen immer geführt wird. Da steht das Modell der Rache gegen das Modell der Verwahrung und gegen das Modell der Resozialisierung. Sozialarbeiterische Konzepte stehen gegen Konzepte der Sicherstellung. Und es stehen "heiße" Formen der Beziehung zwischen Helfern/Beamten und Delinquenten gegen entsprechend "kalte", empathische Formen der Teilnahme gegen bürokratische usw. Eine Kritik von FLEISCHWOLF könnte hier am elegantesten ansetzen, geht es hier doch um das ideologische Konzept von "Abweichung" und deren Behandlung. Allahyaris Film ist hier eigenar-

tig unentschlossen, argumentiert individualistisch gegen das Handlungsmotiv des Gefängnisses, das von seiner Anlage her eher soziologisch aufgebaut ist und die Beziehungen des einzelnen zum Kollektiv unter den besonderen Bedingungen des Einsitzens untersucht. Das analytische Konzept, das der Geschichte von FLEISCHWOLF zugrundeliegt, entstammt denn auch eher der Psychoanalyse als der Soziologie.

Ich will im folgenden zeigen, wie dramaturgische und formale Eigenheiten des Films mit seiner ideologischen Konzeption zusammenhängen, und ich will andeuten, wie eine Kritik des Films gerade am Umgang mit der Programmatik des Gefängnisses als sozialer Institution ansetzen kann.

### 3. Kritik

Wenn ich sage, daß FLEISCHWOLF in der Tradition steht, sage ich, daß der Film seinen Gegenstand nach Gesichtspunkten erfaßt, der auf andere Texte zurückweist. Für die Lern- und Kulturgeschichte mancher Gegenstände ist zentral, daß sie eigentlich nur aus mittelbarer Kenntnis entstammen, Gegenstände, auf die sich keine primäre Erfahrung (wenn es sie denn gibt) richten kann oder darf. Was man über Gefängnisse weiß, weiß man in der Regel nicht aus eigener Anschauung und eigenem Erleben, sondern aus Berichten, Erzählungen, Filmen und dergleichen Quellen mehr.

Gefängnisfilme sind fast immer *gefängniskritische* Filme gewesen, selbst dann, wenn das Gefängnis als eine Sozialisationsinstanz gezeichnet wird, in der Personen Reife erlangen können. FLEISCHWOLF ist da einerseits unentschiedener, andererseits aber auch realistischer. Die Gewalt, von der der Film erzählt, kommt nur zum Teil genuin der Kondition des Gefängnisses zu. So ist Marios fatale Fixierung auf seine Mutter - man erfährt übrigens nie, warum Mario einsitzt - etwas, das aus biographischer Verstrickung entsteht, nicht aus der klaustrophobischen Selbstbezüglichkeit des Gefängnisystems. Der Film wechselt hier die Bezugsgrößen, und das ist sicher Grundlage für harsche dramaturgische Kritik: Zu vieles gleichzeitig versucht der Film zu transportieren; er hat mehrere Protagonisten und kann sich auf keinen wirklich einlassen; er ist ganz beschränkt auf den Handlungsraum des Gefängnisses, erzählt aber Geschichten, die diesen Rahmen weit übergrei-

fen; manches scheint allzu plakativ dem Lehrbuch der Kriminologie oder der Mottenkiste des Genres entnommen zu sein; usw.

Kritik muß vor allem die *Perspektivenkonstruktion* auf sich ziehen: So dominierend auch der Blickpunkt Marios für die Inszenierung zu sein scheint, so viele Inkonsistenzen des Perspektivischen bleiben stehen und verstören. Die Subjektivierung des Geschehens aus den Augen von Mario geht so weit, daß der Film sogar Halluzinationen Marios durchaus als real zeigt: Eine Mädchengruppe aus dem Frauenstrafvollzug, die Shakespeares "Romeo und Julia" [11] einstudiert hat, ist zu Gast im Gefängnis; Mario sieht-imaginiert die Mädchen in Unterwäsche - zwischen ihnen sitzt seine Mutter herum, fern und ungehört. Die Kamera hält sie im Bild, schwenkt auf ihren Schoß; die Frau zerbricht ein Glas, führt die Scherben zwischen ihre Beine, die blutige Hand kommt wieder zum Vorschein [12]. Trotz solch extremer Perspektivübernahmen: Es ist nicht die Geschichte Marios, die der Film erzählt! Da finden sich dann andere Episoden und Sequenzen, die mit Mario gar nichts zu tun haben.

Ja, *wessen Geschichte* erzählt der Film eigentlich? Er hat einen (narrativen) Anfang und ein Ende mit der Einlieferung von Richie und Karli sowie einen doppelten (formalen) Rahmen, den die Bilder im Park und das Fußballspiel in Park und Anstalt bilden. Aber der Film ist nicht auf Seiten von Richie und Karlie, folgt nicht den Wegen, auf denen sie das Gefängnis erfahren. Perspektivisch ist er eher auf Seiten Marios, doch es ist eben auch nicht seine Geschichte, um die es geht. Die Unentschiedenheit, was eigentlich der Gegenstand ist, von dem gehandelt wird, ist der wichtigste Ansatzpunkt, an dem eine Kritik von FLEISCHWOLF ansetzen kann. Nicht nur, wenn man an eine Kritik des dramaturgischen Konzepts denkt; nein: vor allem, wenn man daran denkt, daß die Unentschiedenheit in der Gestaltung es auch verhindert, daß die Kritik an der Institution "Gefängnis" in der Schärfe artikuliert würde, wie es möglich gewesen wäre.

Eine Kritik am herkömmlichen Strafvollzug ist in FLEISCHWOLF durchaus angelegt. Einander ganz und gar widersprechende Auffassungen von Sozialarbeit und Strafvollzug treffen gleich zu Beginn des Films aufeinander, als Mario in einem Gespräch zwischen seiner Bewährungshelferin und dem Gefängnisdirektor eingeführt wird: "Um den ist's

schad', den muß man ein bißchen anders behandeln," gibt die Frau zu bedenken, und: "Der Bub ist ein Genie..." Der Direktor kontert: "... ein Genie - ein Psychopath ist er!" (Es folgt der Umschnitt auf Mario, ein Abschwenk auf sein Gesicht, *Groß*, in blauem Licht.) Die hier angelegte Auseinandersetzung um verschiedene Programme der Behandlung Straffälliger wird aber fallengelassen, spielt im folgenden Film keine Rolle mehr. Die so exponiert eingeführte Bewährungshelferin hat nur noch einen winzigen Auftritt, bei dem sie Mario von seiner Mutter berichtet.

Dieser Bruch überrascht. Es soll ja hier um die Frage gehen, in welcher Art und Weise Allahyari das Gefängnis *konzeptualisiert*, welcher Modellvorstellung der Film folgt. Der Autor und Regisseur ist von Beruf auch Psychiater. Er kennt die medizinische und sozialpflegerische Seite des Problems also aufs Beste, so daß der Ansatzpunkt der Kritik sogar der professionellen Kritik des Strafvollzugs eng verbunden sein könnte. Eine solche Verbindung professionellen und erzählerischen Engagements hat es seit den sechziger Jahren öfters gegeben [13] - als sollte der Film als Mittel aufklärerischer Propaganda dazu eingesetzt werden, dem Publikum humanistischen Strafvollzug nahezubringen. Geschichten sind nicht nur eines der effektivsten pädagogischen Mittel, sondern bilden auch eine Art Brennglas oder Spiegel, in dem das, was in einem Handlungsraum wie dem Gefängnis relevant ist, in äußerst prägnanter Form greifbar und erlebbar wird. In Geschichten werden Modellvorstellungen der Realität errichtet, will ich damit sagen. Solche Modelle verändern sich im Lauf der Zeit - weil sich die Vorstellungen der Menschen ändern, weil Erzähler mit besonderen Absichten an ihrer Veränderung arbeiten, weil vieles, was natürlich schien, seine Plausibilität verliert.

Berücksichtigt man dieses, fällt auf, daß der Film einerseits Konventionen des *traditionellen Gefängnis-motivs* nutzt, andererseits mit Modellen operiert, in denen das Gefängnis nur eine der Institutionen ist, die in der *Biographie von Straftätern*, insbesondere jugendlichen Straftätern, auftreten und die erst zusammen mit Schule, Jugend- und Sozialamt, Erziehungsheimen usw. diese besondere Konstellation von Kontrolle und hilfloser Unterdrückung, von Versagen und dumpfem Protest ausmacht, die schließlich in der Kriminalisierung endet. Einerseits steckt der Film in den Traditionen des Genres "Gefängnisfilm", andererseits in denen eines filmischen Sozial-

realismus', in dem es darum ging, für eine Humanisierung der Gesellschaft auch und gerade in den Verfahren zu kämpfen, in denen gesellschaftliche Abweichung, Delinquenz oder sogar nur Auffälligkeit behandelt und geahndet wird. Rabiate Orientierung auf soziologische Modelle der sogenannten "Dreh-tür-Psychiatrie" zeichnete diese Versuche aus - gemeint ist der Effekt, daß ein einmal als "auffällig", "krank" oder "kriminell" etikettierter Abweichler diese Etikettierung behält, so daß er in einen Zyklus von Einweisung, Entlassung und erneuter Auffälligkeit gerät, den er aus eigener Kraft nicht mehr verlassen kann (Wulff 1985, 85-90). Filme wie Kückelmanns DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (1979) haben diese Motive, die eigentlich aus einer wissenschaftlich-kritischen Beschäftigung mit gesellschaftlicher Abweichung stammen, auch in filmischen Geschichten oder Fallbeschreibungen ausgearbeitet.

Solche Filme haben *Biographien von Straftätern* zum Gegenstand, nicht Institutionen wie das Gefängnis oder die psychiatrische Anstalt. Erst wenn man die Umfriedung des Gefängnisses verläßt, den Blick auf die Geschehnisse lenkt, die zur Verurteilung und Einweisung geführt haben, werden die Muster deutlich, in denen mit den Menschen verfahren wird, um deren Schicksal es hier ja geht. Allahyaris Film konterkariert gerade diese notwendige Ausweitung des Feldes, von dem dann zu handeln ist: Über das Vorleben der Inhaftierten erfährt man so wenig, daß es keine Kontur gewinnen kann.

Es geht darum, die Institution "Gefängnis" als solche und die mit "Verwahrung" verbundenen Vorstellungen von Gerechtigkeit anzuprangern, dieser Impuls ist allenthalben spürbar. Der Nachspruch erweist sich als Programm:

Wenige Institutionen, die von Menschen ersonnen wurden, sind so offenkundig erfolglos geblieben, [!] wie die Gefängnisse (Christian Brod).

FLEISCHWOLF gibt eine Momentaufnahme wieder, und man muß fragen, was Allahyari dadurch gewinnt.

Es sind drei Dinge, die mir bemerkenswert zu sein scheinen und die nach der Besichtigung von FLEISCHWOLF hängenbleiben. Es bleibt die Vorstellung des Gefängnisses als eines Ortes, an dem den Insassen ihre Intimität genommen und auf diese

Weise eine perfide Rache an ihnen vollzogen wird. Es bleibt die Metapher vom Gefängnis als einer Maschine (auf die auch der Titel Bezug nimmt), realisiert in Bildern der Maschinen aus der Nähabteilung, die immer wieder als Transitionselemente eingesetzt werden und insbesondere Karlis Einlieferung skandieren. Und es bleibt ein den Film übergreifendes Farbschema, das mit Mario assoziiert ist, in dem blauminierte (bis hin zu monochromem Blau) Bilder farbigen Aufnahmen kontrastieren. Auf diese Weise wird der Wechsel von Realitätsebenen ebenso unterstrichen (Traum, Erinnerung, Wunschphantasie, Realität) wie auch die Differenz von Affektbezügen: Der Depression steht die Lust gegenüber, der Kirche und dem liturgischen Ritual kontrastiert Gewalt, der Nacht steht die erotische Phantasie entgegen, dem Selbstmord korrespondiert die Rettung. Kombiniert ist das Farbschema mit Aufnahmen Marios, Nah bis Groß, meist mit sehr kurzen Weitwinkeloptiken fotografiert, oft aus großer Kamerahöhe. Gestalterisch ist FLEISCHWOLF so doch auf der Seite Marios, auch wenn die Erzählung sich oft von ihm löst.

So macht ein zunächst paradox erscheinendes Plädoyer die Substanz von Allahyaris Film aus, das aus dem manchmal irritierenden Umgang mit den motivgeschichtlichen Ausprägungen des Handlungsraums "Gefängnis" herauskommt. "The prison is the ultimate metaphor of social entrapment", hatten Roffman und Purdy am Beginn dieses Artikels behauptet. Genau diese traditionelle Bedeutung, die dem Gefängnismotiv zugewiesen ist, unterläuft FLEISCHWOLF: Weil Mario mindest ebenso ein Gefangener seiner Obsessionen und fatalen Bindungen an die Mutter ist wie ein Delinquent des Strafvollzugs. Auch wenn es evident sein dürfte, daß das Gefängnis kein Ort ist, an dem Mario zur Ruhe kommen kann (wenn er es denn je kann): Der Film macht sich auch stark für die Kraft des Individuums, selbst an einem solchen Ort wie dem Gefängnis, dessen Motivgeschichte sich mit mannigfachen Aspekten, unter denen der einzelne beschnitten, gebrochen und zerstört wird, befaßt hat, einem individuellen Trauma nachzuhängen. Die Würde des Individuums zu achten heißt auch: ihm sein Recht auf Komplexe, Obsessionen und Wahnvorstellungen zu lassen. Leidensgeschichten machen die menschliche Substanz aus, nicht Momente des Glücks.

Oder konterkarieren die Alltagsdinge im Park, von denen die Eröffnungs- und die Schlußszene berich-

ten, auch diese These, der der Film zuzuarbeiten scheint?

## Anmerkungen

[1] FLEISCHWOLF, Österreich 1990; Farbe, 70 Minuten; gedreht auf 16mm, aufgeblasen zu 35mm; Regie: Houchang Allahyari; Drehbuch: Houchang Allahyari, Tom D. Allahyari; Kamera: Herbert Tucmandl, Udo Maurer; Schnitt: Charlotte Müllner, Michaela Müllner; Ton: Harald Hennicke; Musik: Christian Clemente, Erdem Tunakan, Thomas Morris; Produktion: Bertram Hübner für EPO-Film, Graz; Darsteller: Hanno Pöschl (Jörg), Cecile Nordegg (Marios Mutter), Maximilian Müller (Mario), Christopher Heinz (Karli), Thomas Unger (Richie), Edith Nordegg (Bewährungshelferin), Günther Einbrot (Priester), Rainer Artenfels (Vollzugsbeamter), Robert Hauer-Riedl (Marios Vater).

[2] Der Abspann macht den Mann als "Marios Vater" kenntlich, was dem Film selbst aber nicht zu entnehmen ist.

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

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

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

[6] Es sollte am Rande vermerkt werden, daß die Bezüge zwischen einem Text und seinem Motiv bzw. Genre einen der Typen der Intertextualität fundiert.

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

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

[9] Gegen diesen Normaltyp steht eine zweite Gruppe von Gefängnisfilmen, die in Frauengefängnissen spielen und die ihre Spannung oft gerade aus dem Kontrast der Weiblichkeit der Akteure und der Männlichkeit ihrer Handlungsorientierungen und -motive gewinnen.

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

[11] Welches Drama auch sonst - paßt sich der Stoff doch ein in die Sexualitätsthematik; diese thematische Beziehung wird noch unterstrichen dadurch, daß alle Rollen mit Mädchen besetzt sind.

[12] Die Szene erinnert an eine ähnliche Selbstverstümmelung in Bergmans Film SCHREIE UND FLÜSTERN (1972).

[13] Die bekanntesten Regisseure, auf die man hier verweisen muß, sind André Cayatte und Norbert Kückelmann - beide sind professionelle Juristen. Verwiesen sei auch auf Frederick Wise.

## Literatur

Crowther, Bruce (1989) *Captured on film. The prison movie*. London: Batsford.

Dooley, Roger (1979) *From Scarface to Scarlett: American films in the 1930s*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Liebs, Elke (1977) *Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des "Robinson Crusoe" in deutschen Jugendbearbeitungen*. Stuttgart: Metzler (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 13.).

Parish, James Robert (1991) *Prison pictures from Hollywood. Plots, critiques, cast and credits for 293 theatrical and made-for-television releases*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Querry, Ronald B. (1973) Prison movies: An annotated filmography 1921 to the present. In: *Journal of Popular Film* 2,2, S. 181-197.

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

Russo, Vito (1981) *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*. New York: Harper & Row.

White, David Manning / Averson, Richard (1972) *The celluloid weapon. Social comment in the American film*. Boston: Beacon Press.

Wulff, Hans J. (1985) *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturalen Lerngeschichte"*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 2.).