

Von der Theorie zur Praxis:

Grenz konflikte

im Jugendmedienschutz



Quoten als Motiv

Entscheidung der Ministerpräsidenten zum 4. Rundfunkänderungsstaatsvertrag

editorial

Im Februar haben sich die Ministerpräsidenten der Länder über Eckpunkte zu Änderungen im Jugendschutz geeinigt, die in den 4. Rundfunkänderungsstaatsvertrag aufgenommen werden sollen. Indizierte Filme werden danach mit Erlaubnisvorbehalt durch die Landesmedienanstalten verboten, Sendeformate können, wenn einzelne Sendungen mehrere Male unter Jugendschutzgesichtspunkten zu beanstanden sind, eine generelle Sendezeitaufgabe erhalten. Für das digitale Fernsehen wurde beschlossen, daß bei einer senderseitigen Vorsperrung Sendezeitgrenzen wegfallen. Diese Sendungen können dann nur mit einem PIN-Code entschlüsselt werden, den Erwachsene erhalten.

Bisher wurden indizierte Filme nur mit einem entsprechenden Prüfvotum der FSF ausgestrahlt. An dieser Prüfpraxis wurde weder von den Landesmedienanstalten noch von anderer Seite eine sachliche Kritik vorgebracht. Auch in einer Anhörung der Länder im Oktober 1998 wurden keine Argumente vorgetragen, die aus Jugendschutzsicht eine Änderung des gegenwärtigen Verfahrens hätten rechtfertigen können. Obwohl in einem Gutachten zur Verfassungsmäßigkeit der geplanten Regelung, das von Bayern und Baden-Württemberg in Auftrag gegeben wurde, ein Verbot mit Erlaubnisvorbehalt nur unter der Voraussetzung akzeptiert wurde, daß die gegenwärtige Regelung nachweislich nicht ausreichend sei, ist die Politik diesen Nachweis bisher schuldig geblieben.

Ändern wird sich mit der neuen Regelung faktisch wenig, abgesehen davon, daß nun wohl alle bisherigen Entscheidungen der FSF nach dem Inkrafttreten des neuen Rundfunkstaatsvertrages noch einmal von den Landesmedienanstalten behandelt werden müssen. Da die Landesmedienanstalten von sich aus keine Schnittauflagen verlangen können, werden einzelne Filme dort vermutlich mehrmals in jeweils geschnittener Fassung vorgelegt, wenn die erste Fassung keine Freigabe erhält. Möglicherweise ist bei Ablehnungen mit langwierigen und teuren Verwaltungsprozessen zu rechnen. Sendeverbote durch die FSF sind im Wege der Mitgliedschaft in der FSF für die Sender bindend und wurden, wenn auch oft schweren Herzens, bisher akzeptiert.

Die Ministerpräsidenten haben mit ihrer Entscheidung dem Druck bestimmter Kreise der Öffentlichkeit nachgegeben, insbesondere dem der bayerischen Landfrauen. Dort gelten indizierte Filme als ein Symbol für schwerwiegende Verstöße gegen Jugendschutzbestimmungen. Die Forderung nach deren Verbot resultiert aus einer Verantwortung gegenüber dem Wohl der heranwachsenden Kinder und Jugendlichen, was man durchaus respektieren muß. Aber der Sachverhalt ist kompliziert. Und statt dem Druck einfach etwas genervt nachzugeben, hätte die Politik stärker über die Fakten aufklären sollen: Bereits jetzt wird nur ein geringer Teil der etwa 3.000 indizierten Filme ausgestrahlt, meist in einer Fassung, die um die von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften (BPjS) beanstandeten Szenen gekürzt ist. Bei der Prüfung von indizierten Filmen durch die FSF ist ein Vertreter der BPjS beteiligt, so daß gewährleistet ist, daß diejenigen in das Verfahren mit eingebunden sind, die für die Indizierung verantwortlich waren.

Die Entscheidung gegen das bisherige Verfahren bedeutet kein Bekenntnis für den Jugendschutz, sondern eine Absage an die Selbstkontrolle und eine Präferenz für staatliche Aufsichtsbehörden. Und das gerade in einem Bereich, in dem die Selbstkontrolle gut funktioniert hat. Das schwächt die Position der FSF gegenüber den Sendern und erschwert unsere Arbeit in den Bereichen, in denen sich die Selbstkontrolle noch stärker gegenüber den Programmverantwortlichen durchsetzen muß. Es ist vor allem enttäuschend, daß die Politik ohne sachliche Diskussion und entgegen dem gutachterlichen Rat allein mit Blick auf potentielle Wählerschichten zu entscheiden droht.

Ihr Joachim v. Gottberg

Abbildungsnachweis

Editorial

Seite 1
Abbildung
Joachim von Gottberg, FSF

Jugendmedienschutz in Luxemburg

Abbildungen
Jean-Pierre Thilges, FSF

Filmfreigaben im Vergleich

Seite 10/11
Alle Abbildungen DIF Bildarchiv, Frankfurt a. M.

Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgeschichte des Filmes

Seite 12ff.
Abbildungen aus:
Boerner, P.: *Johann Wolfgang von Goethe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1964.
Ceram, W. C.: *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek 1965.
Mayer, H.: *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1997, 26. Aufl.
Müller, U./Wapnewski, P. (Hg.): *Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986.
Paumgartner, B.: *Mozart*. Berlin, Zürich 1940.

Die Inszenierung der Freiheit

Seite 22ff.
Abbildungen DIF Bildarchiv, Frankfurt a. M.

Kinder als Experten

Seite 32ff.
Abbildungen
Kommissar Rex: Sat 1
Godzilla, *Bud Spencer*: DIF Bildarchiv, Frankfurt a. M.

Grenzkonflikte im Jugendmedienschutz

Titel, Seite 36/37
Abbildung
Der Sandmann: RTL 2

Auf schmalem Grat

Seite 38ff.
Abbildungen
Herkules, *Xena*: RTL
Walker Texas Ranger: RTL 2
True Romance, *Solo für Klarinette*, *From Dusk Till Dawn*: DIF Bildarchiv, Frankfurt a. M.
Akte X: ProSieben
Abbildungen Jugendschutzbeauftragte: FSF, mit Ausnahme von:
Arnold, H.-H.: VOX
Beckmann, U.: Marlies Henke
Durchleuchter, C.: RTL
Groh, M.: ProSieben
Rabius, M.: Privat

From Dusk Till Dawn

Seite 45ff.
Abbildungen DIF Bildarchiv, Frankfurt a. M.

Kulturtechnik Zapping

Seite 53ff.
Abbildungen: Georg Joachim Schmitt

Gewaltdarstellungen

Seite 60ff.
Abbildungen:
Jessup, R.: *Wunderbare Welt der Archäologie. Von Schriften, Münzen und Ruinen*. Freiburg i. B. 1969.
Martin, G.: *Platon mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1995, 19. Aufl.
Propyläen Geschichte der Literatur, Band 1 und 4. Frankfurt a. M., Berlin 1988.
Schwab, G.: *Sagen des klassischen Altertums*. Wien 1974.
Shakespeare, W.: *Das Trauerspiel vom Macbeth*. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden [Hans und Johanna Radspieler (Hg.)]. Zürich 1993.
Zentner, Chr.: *Zentners Illustrierte Weltgeschichte*. München 1972.

Drugs suck

Seite 93
Abbildungen: Videosequenzen der prämierten Filme

Ergänzender Abbildungsnachweis zu tv diskurs 7, Januar 1999:

In dem Artikel *Talkshows aus Sicht der Rezipienten* wurden neben FSF-Videoprints aus den zitierten Sendungen auch Bildmaterialien der Sender Sat 1, RTL und ProSieben verwendet (*Sonja*, *Birte Karalus*, *Traumhochzeit* und *Arabella*).

Editorial	Joachim von Gottberg	1
Thema Europa		
Auf kleiner Flamme	Jugendmedienschutz hat in Luxemburg wenig Bedeutung Gespräch mit Jean-Pierre Thilges	4
Jugendschutz in Europa	Filmfreigaben im Vergleich	10
Thema Serie		
Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgeschichte des Filmes und des Kinos und zu einer Geschichte ihrer vorbereitenden Praxis	Teil 3 Prof. Ernst Zeitter	12
Filme als Rezipienten des Gewaltdiskurses	Die Inszenierung der Freiheit <i>La vita è bella</i> von Roberto Benigni Georg Joachim Schmitt	22
Thema Prüfkriterien		
Jugendmedienschutz – alles eine Frage der Einstellung?	Ergebnisse einer Untersuchung bei Prüferinnen und Prüfern von FSF und FSK Prof. Franz Fippinger	26
Kinder als Experten	Petra Scheltwort	32

Titel	<i>Grenzkonflikte im Jugendmedienschutz</i>		
	Auf schmalem Grat	38	Dieter Baacke/Uwe Sander/ Ralf Vollbrecht/Sven Kommer u. a.:
	Die Arbeit der Jugendschutzbeauftragten im Fernsehsender		Zielgruppe Kind.
	<i>Claudia Mikat</i>		Kindliche Lebenswelten und Werbeinszenierungen
			<i>Tilmann P. Gangloff</i>
	From Dusk Till Dawn – ein Film als Geschmacks- und Generationsproblem	45	
	Anmerkungen zur Prüfpraxis bei einem indizierten Film		Kurzbesprechungen
	<i>Dr. Lothar Mikos</i>		80
Thema	<i>Fernsehnutzung</i>		
	Kulturtechnik Zapping	53	Rechtsreport
	Teil 2		Rechtsprechung
	<i>Georg Joachim Schmitt</i>		82
Thema	<i>Gewalt</i>		
	Gewaltdarstellungen – Schlüssel zur Erklärung von Subjektivität	60	Service
	<i>Prof. Ben Bachmair</i>		Info
Service	<i>Literatur</i>		Optimal für Werbespots
	Zentralstelle Medien der Deutschen Bischöfskonferenz und dem Gemeinschafts- werk der Evangelischen Publizistik (Hg.):	70	Die deutschen Bestimmungen zum Jugend- arbeitsschutz verhindern die Produktion von Filmen mit Kindern
	Debatte Kinderfernsehen. Analyse und Bewertung von TV-Programmen für Kinder		<i>Tilmann P. Gangloff</i>
	<i>Margret Albers</i>		The best of Drugs suck
	Anna Elisabeth Mayer:	72	Videokassette und Begleitbroschüre dokumentieren den bundesweiten Videowettbewerb zum Thema Genuß, Sucht und Drogen
	Kinderwerbung – Werbekinder. Pädagogische Überlegungen zu Kindern als Zielgruppe und Stilmittel der Werbung		<i>Barbara D'Emilio</i>
	<i>Klaus-Dieter Felsmann</i>		„Mit den Unterschieden müssen wir leben!“
	Ingrid Paus-Haase:	74	2. Treffen des wissenschaftlichen Arbeitskreises „Europäischer Jugendschutz“ in Den Haag
	Heldenbilder im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Symbolik von Serienfavoriten in Kindergarten, Peer-Group und Kinderfreundschaften		<i>Claudia Mikat</i>
	<i>Dr. Lothar Mikos</i>		Kurzberichte, Termine Vorschau, Impressum
	Monroe E. Price (Hg.):	76	96
	The V-Chip Debate. Content Filtering From Television to the Internet		
	<i>Dr. Lothar Mikos</i>		

Auf kleiner F l a m



Jugendmedienschutz hat in Luxemburg wenig Bedeutung

In fast allen europäischen Ländern betreibt man einen gewissen Aufwand, um Filme mit Alterseinstufungen zu versehen. Es gibt Ausschüsse, die nach mehr oder weniger festen Regeln besetzt sind. In Luxemburg ist das ganz anders. Zwar gibt es eine Kommission, die nach dem Gesetz über die Jugendfreigaben entscheiden muß, aber diese tritt so gut wie nie zusammen. Die Kinobranche fordert, das zuständige Ministerium solle die Arbeit der Kommission etwas ernster nehmen. tv diskurs sprach mit Jean-Pierre Thilges, Miteigentümer eines großen Kinocenters und Mitglied des zuständigen Gremiums, über gesetzlichen Jugendmedienschutz in Luxemburg.

Gibt es in Luxemburg eine Institution, die Filmfreigaben für das Kino erteilt?

Institution kann man das nicht nennen. Es gibt eine Kommission, bestehend aus sechs Personen, die vom Kulturministerium benannt worden ist. Grundsätzlich ist in Luxemburg jeder Film ab 17 Jahren frei. Wenn ein Film für Kinder und Jugendliche harmlos ist, kann er von der Kommission eine Jugendfreigabe erhalten.

Gibt es dafür eine gesetzliche Grundlage?

Ja. Das Gesetz stammt aus dem Jahre 1922 und ist bisher nie wesentlich geändert worden. Danach sind alle Filme zunächst ab 17 Jahren frei; darüber hinaus wird im Gesetz lediglich gesagt, daß eine vom Staat eingesetzte Kommission Filme ohne Beschränkungen freigeben kann. In den 50er Jahren wurde eine zweite Kategorie eingeführt, nämlich die Freigabe ab 14 Jahren. Allerdings war dies ein Agreement zwischen der Kommission, der Wirtschaft und dem zu-

m e

ständigen Ministerium. Im Gesetz steht die Kategorie bis heute nicht. Das zuständige Ministerium nahm in den letzten Jahren dieses Thema nicht besonders ernst. Wir von der Kinowirtschaft würden es begrüßen, wenn sich der Staat um dieses Thema etwas mehr kümmern würde. Wir hätten beispielsweise gerne eine zusätzliche Altersgrenze ab 6 Jahren. Viele Disneyfilme, die eigentlich für Kinder gemacht sind, sind in Deutschland auch nicht ohne Altersbeschränkung, sondern ab 6 Jahren frei. Wenn wir bei diesen Filmen für kleinere Kinder Bedenken haben, können wir sie erst ab 14 freigeben. Aber dann kriegen wir natürlich Ärger mit den Eltern, die mit ihren sechs- oder achtjährigen Kindern ins Kino wollen.

Wie wird Ihre Kommission zusammengesetzt?

Die Kommission sollte eigentlich aus sechs Personen bestehen, die zum einen aus dem Medienbereich kommen, zum anderen sollten sie Erfahrung in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen haben. Nach dem Gesetz soll die Kommission alle zwei Jahre vom Kulturministerium neu besetzt oder bestätigt werden. Seit sechs Jahren ist aber nichts mehr passiert, obwohl es dringend nötig wäre. Denn ein Mitglied der Kommission ist verstorben, den eigentlichen Präsidenten der Kommission, einen Museumsdirektor, habe ich seit Jahren nicht mehr gesehen. Es erstaunt mich nicht, denn für die Arbeit in der Kommission gibt es keinerlei Bezahlung. Außerdem hat er in seinem Beruf genug zu tun. Im Kulturministerium glaubte man, ich sei der Präsident.

In den meisten Ländern stellt die Verleihfirma einen Antrag, wenn sie eine Prüfung auf Jugendfreigabe erreichen will. Ist das in Luxemburg auch so?

Nein, allein schon deshalb, weil wir in Luxemburg keine Verleihfirmen haben. 99 Prozent unserer Filme bekommen wir von belgischen Filmverleihern, ein Prozent von deutschen. Freitags werden bei uns die neuen Filme gestartet, am Donnerstagabend kommen die Kopien erst aus Brüssel. Wir haben also keine Zeit, die Filme vorher zu sichten. Da ich aber sehr viele Filmfestivals und Previews besuche, kenne ich die meisten Filme, bevor sie ins Kino kommen. Und wenn die Filme freitags bei uns anlaufen, weiß ich meistens schon, welche Kategorie ich vergeben kann. Wenn ich einen Film nicht kenne, sehe ich ihn mir in der ersten Vorstellung an und entscheide danach.

Reicht es also, wenn Sie sich alleine für eine bestimmte Freigabe entscheiden?

Im Prinzip ja. Manchmal unterhalte ich mich mit den anderen Kommissionsmitgliedern darüber, in kritischen Fällen schauen wir uns den Film dann noch einmal zusammen an und diskutieren ihn. Aber das kommt selten vor, denn wir haben alle wenig Zeit.

Welche Kriterien legen Sie bei der Filmfreigabe an?

Das Gesetz nennt keine Kriterien, es sagt nur, daß eine Kommission über eine Jugendfreigabe entscheiden kann. Wenn ein Film in Luxemburg anläuft, dann haben wir meistens die Freigaben aus Deutschland, aus Frankreich und Großbritannien vorliegen. Die Kriterien in diesen Ländern sind sehr unterschiedlich, aber man macht so seine Erfahrungen. Ein Film, der in Großbritannien beispielsweise ab 12 Jahren freigegeben worden ist, wird bei uns normalerweise ohne Beschränkungen eingesetzt. Aber wir haben das Problem, daß wir keine Freigabe ab 6 oder ab 12 haben. Der Soldat James Ryan zum Beispiel hätte aus meiner Sicht ab 12 frei sein sollen, eine Freigabe ab 14 Jahren hätte ich etwas zu streng gefunden. Wir haben uns dann für eine Freigabe

ohne Altersbeschränkung entschlossen. Auf das Problem mit den Disneyfilmen habe ich schon hingewiesen. In dem Zusammenhang möchte ich noch eines bemerken: In Deutschland werden die Filme oft geschnitten, um eine günstigere Alterseinstufung zu erhalten. Das lehnen wir in Luxemburg ab. Manchmal bekommen wir aus Belgien Filme, die vom Verleiher noch einmal geschnitten vorgelegt worden sind, weil die gewünschte Altersfreigabe für die ungeschnittene Fassung nicht erreicht worden ist. Wir wollen keine geschnittenen Kopien spielen und fordern die Verleiher auf, entweder die Originalrollen zu schicken oder uns die Teile, die herausgeschnitten worden sind, zu überlassen. Wir fügen sie dann selbst wieder ein. In Luxemburg gibt es keine Zensur, und deshalb sind wir dagegen, daß Filme durch Schnitte verstümmelt werden.

Wie veröffentlichen Sie die Freigaben?

Zunächst einmal werden die Freigaben an den Kassen mitgeteilt. In unseren Kinos haben wir TV-Monitore, die die wichtigsten Informationen über den Film enthalten und auch auf die Altersfreigaben hinweisen. Freigabekarten wie in Deutschland brauchen wir nicht. Von den 25 Kinos, die es in Luxemburg gibt, gehören 16 zu Utopia, also zu uns. Aber auch die anderen Kinos werden von Utopia programmiert. Sie bekommen ihre Filmkopien von uns, und so können wir ihnen auch mitteilen, wie die Filme freigegeben sind. Darüber hinaus informieren wir die Presse über die Altersfreigaben. Allerdings sind die Informationen, die die Presse abdruckt, keineswegs immer korrekt.

Die katholische Presse in Luxemburg zum Beispiel orientiert sich mehr am katholischen Filmdienst aus Deutschland.

Wird in Luxemburg kontrolliert, ob Kinder oder Jugendliche zum Kinopublikum gehören, obwohl sie das Freigabealter des gezeigten Filmes noch nicht erreicht haben?

Nach dem Gesetz wäre es möglich, daß die Polizei Kinoveranstaltungen daraufhin kontrolliert. Der Kinobesitzer, der Kassierer und die Eltern können belangt werden, wenn sich herausstellt, daß ein Kind in einem Film war, den es laut Freigabe nicht hätte sehen dürfen. Aber in der Praxis passiert das so gut wie nie. Die Kinobesitzer haben in Luxemburg die Kassierer angewiesen, auf die Altersfreigaben zu achten. Wenn man den Verdacht hat, daß ein Kind jünger ist als es die Altersfreigabe vorsieht, muß sich der Kassierer notfalls den Ausweis zeigen lassen. Wir haben unsere Verantwortung gegenüber den Kindern und Jugendlichen, auch gegenüber den Eltern. Außerdem wollen wir vermeiden, daß sich durch schlechte Erfahrungen der Öffentlichkeit mit den Altersfreigaben der staatliche Einfluß verstärkt und womöglich über die Verschärfung von Gesetzen diskutiert wird.

Gibt es für Filme, die ab 17 Jahren frei sind, noch strafrechtliche Beschränkungen, zum Beispiel für Gewaltverherrlichung oder Pornographie?

Im Prinzip besteht die Möglichkeit, daß ein Film durch ein Gericht in Luxemburg verboten wird, aber das ist schon seit Jahren nicht mehr vorgekommen. In den 70er Jahren wurde der Film *Stille Tage* in Clichy verboten. Allerdings ging es dem Kläger dabei vermutlich weniger um erotische Darstellungen als um eine Szene, in der Luxemburger als Rassisten beschimpft werden. Das wollte er aber nicht zugeben, und so hat er geklagt, weil er den Film angeblich für pornographisch hielt. Es folgte auch zunächst ein Verbot, in der zweiten Instanz wurde das Urteil aber aufgehoben. Als der Film dann in den Kinos lief, wurde die fragwürdige Szene geschnitten, obwohl dies keine gerichtliche

Auflage war. Ich kann das ehrlich gesagt nicht verstehen. Auch Der letzte Tango in Paris wurde zunächst verboten. Das Gremium hat ihn ab 17 Jahren freigegeben. Aufgrund eines Gutachtens der Kommission, das dem Film künstlerische Qualitäten bescheinigte, hat das Gericht die Klage abgelehnt. Aber seitdem wurde keine ernsthafte Anzeige mehr erstattet.

Allerdings hatten wir vor einiger Zeit einmal Besuch von der Polizei. Eine Frau gab an, ihr Sohn habe sich heimlich Pornographie angeschaut. Sie behauptete, er habe den Film bei uns im Videoladen erstanden. Die Polizei hat die Sache aber nicht besonders ernstgenommen, denn der Sohn war 19 Jahre alt. Außerdem ist Pornographie auf Videos nicht verboten.

Gibt es Pornographie in öffentlichen Kinos in Luxemburg?

Es ist nicht verboten, aber hätten wir Pornographie im Kino, würde niemand kommen. Seitdem es Videokassetten gibt, schauen sich die Leute ihr erotisches Programm lieber zu Hause an.

Gibt es für den Videobereich irgendwelche gesetzlichen Regelungen?

Nein. Natürlich darf Pornographie nicht an unter 17jährige verliehen oder verkauft werden. Ansonsten gibt es keine gesetzlichen Beschränkungen. Die Videotheken verfügen meistens über ein Shop-in-the-Shop-System, das es früher auch einmal in Deutschland gab: Kassetten, die an Kinder und Jugendliche nicht abgegeben werden sollten, sind separat in einem eigenen Raum sortiert, zu



dem nur Erwachsene Zutritt haben. Und natürlich kommen in diesen abgetrennten Bereich auch andere Filme, von denen der Videothekar meint, sie seien für Kinder und Jugendliche nicht geeignet. Aber dies ist eine rein freiwillige Selbstbeschränkung. Das einzige, was bei uns verboten ist, ist Kinderpornographie, und auch Pornographie mit Tieren oder in Verbindung mit Gewalt darf bei uns nicht vertrieben werden. Das kommt in Luxemburg allerdings so gut wie nie vor.

Gibt es gesetzliche Vertriebsbeschränkungen für Printmedien?

Gesetzliche Beschränkungen gibt es keine, allerdings schweißen die Händler erotische Magazine ein, so daß Kinder und Jugendliche nicht darin blättern können. Da es in Luxemburg eigentlich nur einen Grossisten gibt, der mit den Händlern die Verträge macht, ist das ziemlich einheitlich geregelt. Verboten ist grundsätzlich nichts, aber Pornographie soll nicht an Kinder und Jugendliche abgegeben werden.

Gibt es gesetzliche Beschränkungen für das Fernsehen?

Nein, aber das ist in Luxemburg eigentlich auch nicht nötig. Die meisten Fernsehprogramme, die wir in Luxemburg empfangen, kommen aus dem Ausland. Es gibt im Grunde nur eine Sendung in luxemburgischer Sprache, und zwar zwischen 19.00 und 20.00 Uhr bei RTL. Die Programme, die aus dem Ausland kommen, sind manchmal nicht ganz unproblematisch. Canal+ zum Beispiel sendet einmal in der Woche einen ziemlich harten Porno. In Luxemburg dürfen wir zwar für Canal+ keine Decoder kaufen, doch es gibt einen belgischen Ableger von Canal+, der zeitversetzt die gleichen Filme bringt. Hierfür dürfen wir Decoder erwerben. Und so können wir auch in Luxemburg diese pornographischen Filme sehen.

Sie sagen, daß es in Luxemburg keine festgelegten Kriterien gibt. Spielt die Frage der Wirkung bei Ihnen eine Rolle, oder geht es mehr um moralische Kriterien?

Ich würde mich gerne intensiver um Wirkungsfragen kümmern, wenn ich dazu mehr Zeit und mehr Mittel hätte. Es wird weder Literatur bezahlt, noch bekommen wir Geld, wenn wir zum Beispiel auf Fortbildungsveranstaltungen fahren. Deshalb bleibt uns nichts anderes übrig, als die Kriterien aus dem Ärmel zu schütteln. Allerdings glaube ich auch nicht, daß Filminhalte in der Lage sind, Menschen wirklich zu beeinflussen und aus ihnen aggressive Charaktere zu machen, wenn sie vorher völlig harmlos waren. Bei Kindern mag dieses Risiko noch etwas größer sein, weil sie Filme für bare Münze nehmen und nicht zwischen Fiktion und Realität unterscheiden können. Es kommt auch manchmal vor, daß einige Freigaben etwas widersprüchlich sind. Den Gewinner des Goldenen Bären auf der Berlinale in Berlin, Der Schmale Grat, ist bei uns ab 14 frei, weil er einige harte Kriegsszenen beinhaltet. Vergleicht man das mit Der Soldat James Ryan, der ohne Altersbeschränkung frei ist, ist das nicht wirklich logisch. Romeo und Julia sowie Titanic sind bei uns ohne Altersbeschränkung freigegeben, neulich hörte ich, daß Romeo und Julia in den Niederlanden, die ansonsten sehr liberal sind, erst eine Freigabe ab 16 erhalten hat.

Gibt es in Luxemburg manchmal öffentliche Kritik an Ihren Freigaben?

So gut wie nie. Es gab natürlich ein paar Fälle, die in der Öffentlichkeit diskutiert wurden. In den 30er Jahren war dies der Nazifilm Morgenrot, in den 50ern gab es wie in Deutschland Proteste gegen Die Sünderin, in den 80er Jahren wurde der Film Die letzte Versuchung Christi diskutiert. Die katholische Presse ist inzwischen eigentlich recht vernünftig geworden und berichtet sachlich über Filme, die aus ihrer Sicht problematisch sind. Denn sie haben festgestellt, daß die Zuschauerzahlen von Filmen in die Höhe gehen, wenn sich die Kirche darüber aufregt. Die Sünderin war auch in Luxemburg ein entsprechendes Beispiel dafür. Im Fall von Die letzte Versuchung Christi gab es eine relativ konservative katholische Gruppe aus dem Norden Luxemburgs, die alles versucht hat, diesen Film verbieten zu lassen. Sie gingen sogar



so weit, daß sie eine Petition im Parlament anregten. Allerdings wurde diese ignoriert. Ansonsten gab es bei uns eigentlich keine Skandale, abgesehen davon, daß vor einiger Zeit einmal ein Filmvorführer versehentlich bei der Mittagsvorführung eines Disney-filmes die erste Rolle von Wild At Heart eingelegt hat. Gerade die Eröffnungssequenz dieses Filmes ist ja ungeheuer hart. Der Vorfall hat einiges Aufsehen erregt, allerdings handelte es sich wirklich um ein Versehen. Ansonsten wird in Luxemburg relativ wenig über Jugendschutz diskutiert. Das liegt vielleicht auch daran, daß es bei uns wenig Gewaltverbrechen und kaum soziale Probleme gibt. Wir haben bei etwa 450.000 Einwohnern nur ca. 5.000 Arbeitslose; praktisch kann jeder, der arbeiten möchte, auch einen Job finden. Es ist zwar auch in Luxemburg ein Ansteigen der Kriminalität zu beobachten, aber das vor allem im Bereich der Banküberfälle. Und da wir viele Banken haben, macht sich das schon bemerkbar. Gewaltkriminalität ist selten. Letztes Jahr wurde bei einem Tankstellenüberfall der Kassierer getötet, aber solche

Vorkommnisse sind in Luxemburg wirklich ausgesprochen selten. Dennoch möchte ich noch einmal darauf hinweisen: Wir von der Kinowirtschaft würden es begrüßen, wenn der Gesetzgeber und das zuständige Ministerium den Jugendmedienschutz im Kino wieder etwas ernster nehmen würden. Vor allem fordern wir eine bessere Differenzierung der Altersfreigaben, etwa so, wie sie in Deutschland gestaltet ist, und sei es nur, um Diskussionen im Kino vorzubeugen, wo Eltern ihre halbwüchsigen Kinder mit in den Saal nehmen wollen, obwohl der Film erst ab 17 Jahren zugänglich ist.

Das Interview führte Joachim von Gottberg.

JUGENDSCHUTZ IN EUROPA

Filmfreigaben im Vergleich

In den europäischen Ländern sind die Kriterien für die Altersfreigaben von Kinofilmen unterschiedlich.

tv *diskurs* informiert deshalb regelmäßig über die Freigaben aktueller Spielfilme.

Filmtitel	D	NL	A	GB	F	DK	S
1. Das Fest (OT: Festen)	12	16*	o.A.	15	12	11	15
2. Rendezvous mit Joe (OT: Meet Joe Black)	6	o.A./p.g.	o.A.	12	o.A.	7	7
3. E-Mail für Dich (OT: You've got message)	6	o.A.	o.A.	p.g.	o.A.	o.A.	o.A.
4. Das Große Krabbeln (OT: A Bug's Life)	o.A.	o.A.	o.A.	o.A.	o.A.	7	7
5. Jack Frost (OT: Jack Frost)	o.A.	—	—	p.g.		15*	—
6. Mädchen an die Macht (OT: Strike)	6	—	o.A.	12		15*	—
7. Rush Hour (OT: Rush Hour)	12	16	—	15		15*	15
8. Schweinchen Babe in der großen Stadt (OT: Babe-Pig in the city)	6	o.A.	o.A.	o.A.		7	7
9. Ausnahmezustand (OT: The Siege)	16	16*	—	15	o.A.	15*	15
10. Seite an Seite (OT: Stepmom)	6	12	o.A.	12	o.A.	7	7
11. Der schmale Grat (OT: The Thin Red Line)	16	16	14	15		15*	15
12. American History X	16	—	—	18		15*	15

- p.g. = parents guided/in Begleitung der Eltern
 o.A. = ohne Altersbeschränkung
 * = Film noch nicht geprüft, daher höchste Einstufung

Berichtigung

In tv *diskurs* 7, Januar 1999 wurde für *Der Soldat James Ryan* eine falsche FSK-Freigabe angegeben: Der Film ist in Deutschland nicht ab 12, sondern erst ab 16 Jahren frei!



Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgesch Teil 3 und zu einer

Ernst Zetter

Laterna magica

In den Herbst des Jahres 1816, also in das Jahr, bevor Goethe die Leitung des Weimarer Hoftheaters genommen wurde, verlegt Thomas Manns Goethe-Roman *Lotte in Weimar* ein Gespräch. Der Vater, der 77jährige Minister, führt es mit seinem Sohn August. Thomas Mann hat die spärlichen Quellen sorgfältig studiert. So könnte man von dem Gespräch sagen: Si e non vero, e bene trovato, wenn es schon nicht wahr ist, so ist es doch gut erfunden; eine Qualität, die an soziologischen Methoden geschulte Historiker dem historischen Roman in der Regel nur ungern zubilligen, weil das gut, also sachgemäß Erfundene dann durchaus einen eigenen Grad der historischen Legitimität beanspruchen darf.

Es geht in dem Gespräch um eine Redoute bei Hofe. Herder schon hatte, nicht ohne kritischen Unterton, Goethe den »directeur de plaisirs«, den „Verfasser schöner Festivitäten“ zum Vergnügen des Hofes genannt.

Goethe (bei Thomas Mann): „Ich hätte einen artigen Mummenschanz im Kopf, wovon ich wohl der Ordner und auch der ansagende Herold sein möchte, denn mit sinnig kurzem Wort und auch mit einiger Musik von Mandolinen, Gitarren, Theorben müßte alles begleitet sein ... Alsdann sollte der Herold die griechische Mythologie hervorrufen, und den Anmut verkündenden Grazien folgten auf dem Fuß die besinnlichen Parzen ... Und kaum sind dann die Furien vorüber ... als einnehmende, wenn auch leidlich schlangenhafte und boshafte junge Frauenzimmer, so schleppte sich auch schon ein wahrer Berg und lebender Koloß mit Teppichen behängt und turmgekrönt heran, ein veritabler Elephant ...“ Der Sohn August: „Ja, aber Vater! Wo nehmen wir denn einen Elefanten her und wie könnte ein solcher im Schloß – ...“

Goethe

Johann Wolfgang von Goethe.



lichte des Filmes und des Kinos

Geschichte

ihrer vorbereitenden Praxis

Was ist geschehen? Die platte Realität hat sich der Phantasie, dem schöpferischen Bild, dem Traumbild, dem Phantasma verweigert. Die Finanzen einer kleinen Bühne geben das nicht her: Der Vergnügungsmarkt in Weimar wäre für eine solche Investition zu eng. Goethe hat das gewußt: „Der kalt und einseitig urteilenden Welt ist nicht zu verargen, wenn sie alles, was phantastisch hervortritt, für lächerlich und verwerflich achtet ...“

Ein Maskenzug könnte auch die Einleitung eines Bühnenstücks, vor allem einer Oper sein. Was für die Redoute gilt, läßt sich auf das Theater übertragen. Im Theater steckt eine, die kalt einseitige Rechnerie einfach aufhebende schöpferische Potenz: „Alles was uns begrenzt, [scheint] für dasselbe [Wesen] durchdringbar; es [scheint] mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten; es [zieht] die Zeit zusammen und [dehnt] den Raum aus. Nur im Unmöglichen [scheint] es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden [scheint], [nenne] ich dämonisch.“

Dieser Dämon, der nach einem Medium verlangt, das Raum und Zeit blitzschnell zu wechseln imstande ist, geht noch weiter in seinen Forderungen. Viele Künste müßten sich zu einem Gesamtkunstwerk vereinen, bis den Anforderungen dieser Phantasie Genüge getan ist: „Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrens-wert ist; wenn Rhetorik mit allen historischen und dialektischen Erfordernissen höchst schätzenswert und unentbehrlich bleibt; dann aber auch persönlicher mündlicher Vortrag, der sich ohne eine gemäßigte Mimik nicht denken läßt; so sehen wir schon, wie das Theater sich dieser höchsten Er-

fordernisse der Menschheit ohne Umstände bemächtigt. Füge man nun noch die bildenden Künste hinzu, was Architektur, Plastik, Malerei zur völligen Ausbildung des Bühnenwesens beitragen, rechne man das hohe Ingrediens der Musik, so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen.“

In Weimar hat der Theaterleiter Goethe in „dreißig Jahren liebevoller Mühe“ diese Synthese nie zustande gebracht: Hier war der Weg vom Wünschenswerten zum beinahe Unmöglichen, zum Gesamtkunstwerk, aus Gründen platten Geldmangels immer frühzeitig zu Ende.

Thomas Mann läßt den Goethe seines Romans auf die ebenso platten Einwendungen seines nüchternen Sohnes reagieren: „Nun, basta, so will ich mein kleines Theater wieder einpacken, mitsamt den Spiritusflämmchen, und zu euch sprechen wie die Pharisäer zum Judas: ‚Da sehet ihr zu!‘ ... Das alles laß' ich auf sich beruhen und muß sehen, es anderswo unterzubringen, wo mich eure modischen Scrupel in Frieden lassen ...“

„Anderswo“? Das kleine Theater, das einem phantasielos nüchternen Publikum nun herbe entzogen wird, kann in C.W. Cerams *Eine Archäologie des Kinos* besichtigt werden (siehe Abbildung). Eine Lichtquelle projiziert Rollenpanoramen auf eine weiße Fläche und erzeugt so im Statisch-Zweidimensionalen die Illusion der perspektivischen Körperlichkeit ebenso wie den Anschein der Bewegung – etwa eines Maskenzuges oder einer in der Realisation besonders schwierigen Bühnenszene. Sprache und Musik können gleichzeitig produziert werden und ergänzen dann, wie der Klavierspieler in den frühen Stummfilmtheatern, den Eindruck eines freilich noch bescheidenen „Gesamtkunstwerks“.



Das Eidophusikon, von Philip Jacob de Loutherbourg erfunden, bot optische Spektakel für die vornehme Gesellschaft.



Die Phantasmagorie – ein Stich aus „Le Magasin Pittoresque“.

Wenigstens in Gedanken hat Goethe die Masse menschlicher Herrlichkeiten, die zum Gesamtwerk zusammentreten müssen, in der Illusionskraft eines projektiven Mediums vereint gesehen. Über Francis Bacon, den Philosophen, Staatsmann und Forscher des englischen 17. Jahrhunderts schreibt er in einem Brief aus dem Jahre 1809: „[Er hat] ebenso weit vom Aberglauben als vom Unglauben entfernt, alles in der Idee, nur nichts in der Wirklichkeit gehabt. Die ganze Magie der Natur ist ihm, im schönsten Sinne des Wortes aufgegangen. Er sah alles, was kommen mußte, die Sonnenmikroskope, die Uhren, die camera obscura, die Projektionen des Schattens“.

Das kleine Zaubertheater hat in der Projektion von Licht und Schatten, wenigstens in der technischen Möglichkeit, die ganze Magie der Natur zur Verfügung. Aus dem Phantasma, dem subjektiven Innenbild, wird, wo dieses Bild durch technische Herstellung und durch technischen Transport Zuschauer gewinnt, wo es öffentlich wird, die Phantasmagorie, ein Werk der Taschenspieler und der Artisten: konservierbar, transportabel, ein Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Das Phantasma, das Traumbild wie Trugbild bedeuten kann, erobert so die agora, den Marktplatz (Küntzel 1977, S. 907f.). Kann man Wesenselemente und Teilfunktionen des Filmes, später auch des Fernsehens in wenigen Sätzen treffender beschreiben?

Nun wird ein kritischer Historiker einwenden, es sei zumindest doch sehr gewagt, auf eine frühtechnische Marotte Goethes und auf ein Zitat aus Thomas Manns Goethe-Roman so etwas wie eine prospektive psychologische und soziologische Theorie des frühen, nur in der Idee manifesten Filmes aufzubauen. Merkwürdigerweise hat aber auch die germanistische Forschung Zusammenhänge zwischen Schlüsselstellen des Goethe'schen Werkes und der frühen nichtfotografischen Produktionstechnik entdeckt. Gerhard Küntzel spricht in seinem Kommentar zu *Wilhelm Meisters Wanderjahren* über den Begriff der Phantasmagorie, der sich um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in der gebildeten Gesellschaft zunächst für den Umgang „mit den technisch-optischen Mitteln der Laterna magica“ eingebürgert habe. Mit Recht weist Küntzel dann darauf hin, daß sich bei Goethe das projektionstechnisch fundierte Erlebnis der magischen Laterne gerade nicht auf die üblichen Horrorspektakel beschränkte,

an denen die Gesellschaft seiner Zeit Vergnügen fand. Das Medium provoziert für Goethe ebenso viel Geister(Geistes)schau wie dichterische Traumkraft. „Erscheinung“ und „wunderliches Schauspiel“ nennt Goethe diese Visionen (Küntzel 1977, S. 907f.).

Eine Schlüsselszene in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* führt wie in einem Zentrum Gedanken zur Phantasmagorie als dem Medium eines frühtechnischen Theaters zusammen mit einer Zeitgeistdiskussion der Goethe-Zeit, in der die alte, an Corneille und Racine geschulte Theaterdramaturgie gegen die geniale Bühnenwelt Shakespeares gestellt wird. Das hatte schon der Sturm und Drang begonnen; Lessing hatte die Kontroverse vertieft.

Wilhelm Meister, eine Figur, in der Goethes Theatererfahrungen unmittelbar deutlich werden, begegnet Jarno, einem schillernden Höfling, der nicht ohne Eitelkeit in Zeitgeistbahnen denkt und argumentiert. Jarno empfiehlt dem zögernden, noch den Perspektiven Corneilles und Racines verhafteten Wilhelm die Lektüre Shakespeares: Er tut dies mit Argumenten, die ebensogut für eine Begegnung mit der Phantasmagorie, mit der camera obscura gelten könnten. Bei Goethes gleichzeitigen Interessen für die Dramaturgie-Diskussion und die frühtechnisch nichtfotografische Projektion kann das kein Zufall sein: „Ich will Ihnen denn doch raten ... einen Versuch zu machen, es kann nichts schaden, wenn man auch das Seltsame mit eigenen Augen sieht. Ich will Ihnen ein paar Teile borgen, und Sie können Ihre Zeit noch besser anwenden, als wenn Sie gleich sich von allem losmachen und in der Einsamkeit Ihrer alten Wohnung in die Zauberlaterne dieser unbekanntten Welt sehen ... Nur eines halte ich mir aus, daß Sie sich an die Form nicht stoßen, das übrige kann ich Ihrem richtigen Gefühle überlassen.“

Der Schatten Mozarts

Im Jahre 1791, als Goethe die Direktion des Weimarer Hoftheaters übernahm, war Mozart in Wien im Alter von 36 Jahren gestorben. Ein armseliger Tod. Einem Barvermögen von nicht ganz 400 Gulden standen Schulden von ungefähr 3.000 Gulden gegenüber. Vom finanziellen Erfolg der *Zauberflöte* hatte Mozart nicht mehr profitieren können; beträchtliche Ehrengaben aus Ungarn und Holland wurden nicht mehr ausbezahlt: Der Umbruch des Musikmarktes kam für Mozart – wie der Umbruch des Literaturmarktes für Schiller – zu spät.

Goethe hat von diesem Sterben nichts gewußt und doch könnte, was der 83jährige Jahrzehnte später zu seinem Sekretär Eckermann sagte, über das anonyme Grab auf einem Wiener Vorstadtfriedhof gesprochen sein: „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen *Don Juan* komponiert! Komposition – als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt. Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.“

Von Mozarts *Zauberflöte* war Goethe fasziniert. Das Genie erkannte, daß in Wien – nicht in Weimar – die deutsche Nationaloper geschaffen worden war. Goethe hat die *Zauberflöte* in Weimar während der fast drei Jahrzehnte seiner Theaterdirektion 82mal aufführen lassen! (Qualitätsbesessen, wie wir heute sind, stellen wir uns besser nicht vor, wie das damals geklungen haben mag.)

Weil Goethe als Theaterchef hier eine nationale Aufgabe sah, hat er versucht, das Werk des Librettisten Schikaneder fortzusetzen, so etwas wie „der Zauberflöte zweiten Teil“ zu schreiben.

Die geradezu filmischen Regieanweisungen dieses Zauberspektakels verlangten nach einer neuen Bühnenmaschinerie. Goethe hat sie im Vorspiel auf dem Theater gefordert:



Von Goethe bewundert:
Wolfgang Amadeus Mozart.

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
Probiert ein jeder, was er mag;
Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht und nicht Maschinen!
Gebraucht das groß- und kleine Himmelslicht
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier- und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächtger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!

Schließlich führt der Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle über das Medium des „engen Bretterhauses“ hinaus, in die Sphäre des unablässig fordernden, kreativen Dämons.

Aber es fand sich kein kongenialer Komponist zum Librettoentwurf, und entmutigt gab Goethe die Arbeit schließlich auf. Die Oper freilich hat er, gerade in Verbindung mit den Projektionen der Phantasmagorie, nie aufgegeben.

Als Eckermann dem alten Goethe seine Hoffnung bekennt, die *Faust*-Tragödie lasse sich am Ende doch komponieren, antwortet der: „Es ist ganz unmöglich ... Die Musik müßte im Charakter des *Don Juan* sein. Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen.“

Am Ende steht, was auch Lessing für seinen *Nathan* tat: Goethe weigert sich, seine *Faust*-Tragödie einer deutschen Bühne anzuvertrauen. Furchtbare Sätze einer generellen Abrechnung enthält ein Brief aus dem Jahre 1825: „Ich hatte einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine *Iphigenie* und meinen *Tasso* und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. – Allein es regte

sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor.“

Seinen *Faust* schließt Goethe weg: „Der Tag ... ist wirklich so absurd und konfus, daß ich mich überzeuge, meine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäude würden schlecht belohnt und an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden. Verwirrende Lehre zu verwirrtem Wandel waltet über die Welt.“

Die Reaktion der Zeitgenossen hatte Goethe geahnt. Den *Faust*, vor allen Dingen den zweiten Teil der Tragödie, lehnen sie alle ab: Jakob Burckhardt, Franz Grillparzer, Eduard Mörike, Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer. Der Theaterpraktiker Hebbel kommt den Aufführungsproblemen im zweiten Teil der Tragödie noch am ehesten auf die Spur: Er sieht hier „nur eine mythologische Prozedur“.

In der Tat hat Goethe die Visionen der Phantasmagorie nie aufgegeben – er hat sie opernhaft, mit der Musik Mozarts, mehr geahnt als gewußt. Opernhaft, an Arientexte erinnernd, sind auch die Szenen aus dem Helena-Akt im zweiten Teil des *Faust*. Goethe hat sie fast ein Jahrzehnt nach seinem Rückzug aus dem realen Theater vollendet. Für den ersten Entwurf notiert er die Überschrift: „Klassisch-romantische Phantasmagorie“. In der „Stimmungsschwebe von geisterhafter Ferne und andrängender Nähe“ (Küntzel 1977, S. 908), in einem Medium, das die Leistung des Theaters überfordert, das die reale Zeit aufhebt, begegnen sich in einem Raum, den nur noch der Film realisieren könnte, die ortlose Existenz Helenas und die traumhafte Fausts:

HELENA

Ich fühle mich so fern und doch so nah,
Und sage nur zu gern: Da bin ich! Da!

FAUST

Ich atme kaum, mir zittert, stockt das Wort;
Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.



Erscheinen des Erdgeistes,
Bleistiftzeichnung Goethes.

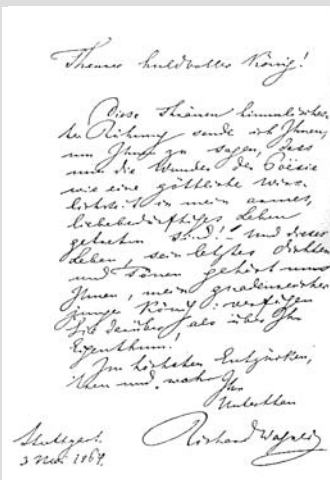


Richard Wagner, Paris 1942.

Don Juan

In dem kleinen Badeort Lauchstädt, südwestlich von Halle in der Nähe von Merseburg gelegen, tritt im Sommer des Jahres 1834 ein junger Musiker aus Leipzig seine Stelle als Musikdirektor am Theater des Ortes an. Vor einem Menschenalter hatte Goethe die hübsche Sommerfrische als Gastspielort für sein Weimarer Hoftheater entdeckt: Schillers *Braut von Messina* war in Lauchstädt aufgeführt worden. Nun, zwei Jahre nach Goethes Tod, sind Ort und Theater ziemlich heruntergekommen. Der junge Musiker, der zu Beginn seiner Tätigkeit Mozarts *Don Juan* in Lauchstädt dirigieren soll, trifft in der Wohnung des Impresario auf eine verlotterte Schauspielkompanie: Sie könnte eine Karikatur der Schauspielergemeinschaft in Goethes Theaterroman *Wilhelm Meister* abgeben. Das Orchester, die Merseburger Stadtmusikanten, ist zum Probetermin erst gar nicht erschienen.

Der junge Musiker beschließt, die Stelle nicht anzutreten. Nur übernachten will er am Ort. Vor seinem Nachtquartier trifft er auf eine außergewöhnlich hübsche Frau – die erste Liebhaberin der maroden Truppe. Der Musiker bleibt in Lauchstädt und führt den *Don Juan* schlecht und recht auf. Dann besucht er das nahegelegene Weimar. Dort sieht er das Goethe-Haus am Frauenplan „mit Neugier aber ohne Ergriffenheit“. Der junge Mann ist 21 Jahre alt und heißt Richard Wagner.



Brief Wagners an Ludwig II., 1864.

Eine Musikerkarriere

Ein Mann betritt – im wörtlichsten Sinn – die Bühne, an dessen Figur und Werk, an ihren Gegensätzen und Brechungen sich bis heute die Geister scheiden. Martin Gregor-Dellin hat in einer Biographie auf mehr als 900 Buchseiten Fakten und Deutungen zusammengetragen. Aber auch er kann sich dem diffusen Umriß der Gestalt nur in Andeutungen nähern: „Dialektische Selbstaufhebung“, „listenreicher Vereinfacher und Begriffsvertauscher“, „Vereiniger des Unvereinbaren“, „Jahrhundertmundstück“.

Dieser Essay wird in strenger thematischer Begrenzung nur wenige Linien der Figur holzschnittartig nachzeichnen können und gerät damit zwangsläufig in die Gefahr der Vereinfachung.

Zudem: Sieht man jetzt auf die im Rahmen der Essays schon veröffentlichten Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgeschichte des Filmes zurück, beginnen sich Strukturen abzuzeichnen, die eine historische Bewertung schwierig machen. Es gibt Wiederholungen des Ähnlichen, etwa den immer wieder zu beobachtenden Konflikt zwischen einem mehr oder minder risikobereiten Kapitalgeber, der Mitspracherecht einfordert, und den Visionen und dem Anspruch der schöpferischen Produzenten auf Alleinverantwortung. In einem Roman würde man diese Wiederholungen Leit motive nennen, in der Musik von Themen und ihren Variationen sprechen: Diese Essays zeichnen die Strukturen nach und verzichten auf eine grundsätzliche Bewertung. (Feststellen, aber nicht erklären kann man zum Beispiel die Tatsache, daß Goethe, völlig abweichend von seinem Altersstil, für die letzte Bemerkung zu seinem *Faust* Stabreimformen wählt, die bereits an die Sprache Wagners erinnern: „Verwirrende Lehre zu verwirrtem Wandel waltet über die Welt“.)

Mit den Namen Mozarts und Goethes beginnt in Bad Lauchstädt und Weimar eine Musikerbiographie. Noch der 65jährige Wagner bekennt seiner Frau Cosima, „ein für allemal wünschte er sein Verhältnis zu Mozart wohl mit dem Anspruch bezeichnet zu wissen, er sei ‚der letzte Mozartianer‘“. Aber ein Jahrzehnt früher findet der „Vereiniger des Unvereinbaren“: Was die Techniken der Instrumentierung betrifft, sei „auch Mozart schon wieder zopfig“. In Dresden nennt man Wagner spöttisch den „Dr. Richard Faust“ („Den Leser widert’s, ihn bangt und graust, / Wenn Wagner tut, als wär er Faust“).

Eine „Faustouvertüre“ entsteht in Paris „unter Herzensangst und sehr vielen Zahnschmerzen“ – aber komponieren wird Wagner den *Faust* nie.

Marter, Pein und Ungenügenheit

Was die „Herzensangst“ bei der künstlerischen Produktion anlangt, so denkt man an Schillers Warnung, Überspannung sei die Gefahr für den sentimentalischen Künstler, wenn man in Wagners Briefen liest: „Der eigentliche Grund meines Leidens liegt in der außerordentlichen Stellung zur Welt und zu meiner Umgebung, die mir nun einmal keine Freude mehr machen können ... Wenn ich den leidenvollen Zustand, in dem ich jetzt normal bin, empfinde, kann ich nicht anders, als meine Nerven für ruiniert halten; wunderbarerweise tun mir aber diese Nerven – wenn es gilt, und mir schöne entsprechende Anregungen kommen – die wundervollsten Dienste; ich bin dann von einer Hellsichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Produzierens, wie ich es früher nie gekannt habe. Soll ich nun sagen, meine Nerven sind ruiniert? Ich kann’s nicht. Ich sehe nur, daß der meiner Natur – wie sie sich nun einmal entwickelt hat – normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist.“

Diese produktive Reizbarkeit treibt Wagner immer wieder in die Extreme. Auch am Anfang seiner Künstlerkarriere steht – merkwürdige Wiederholung – das Werk Wilhelm Heinses, des Sturm-und-Drang-Dichters, den Goethe erst gelobt und dann getadelt hatte. Die Jungdeutschen, vor allem der Journalist und spätere Theaterchef Heinrich Laube und unter seinem Einfluß auch Wagner, haben aber in Heinses Werk neben der erotischen vor allem die politische Anarchie als Möglichkeit entdeckt. Im Jahre 1849 steht Richard Wagner in Dresden auf den Barrikaden des Mai-Aufstands; das zwingt ihn in den folgenden Jahren ins Exil. Heinses ist in Cosimas Aufzeichnungen eine der letzten Erinnerungen des todkranken Wagner in jenem düsteren Winter in Venedig. Noch einmal taucht in letzten Gesichten Heinses Zauberinsel auf, aber diesmal nicht, wie in Mannheim, als Fest der Musik, sondern als anarchische Versöhnung von Freiheit und Gleichheit. Wagner schaut auf die Paläste Venedigs: „Das Eigentum! Der Grund alles Verderbens ... Das hat mir gefallen von Heinses in seinen ‚Seligen Inseln‘, daß er sagt: Sie hatten kein Eigentum, um den vielen Übelständen vorzubeugen, die damit verbunden sind.“

Besondere Kennzeichen: trägt wegen Kurzsichtigkeit regelmäßig eine Brille.

Steckbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Capellmeister

Richard Wagner von hier ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon und schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.

von Oppell.

Wagner ist 37–38 Jahre alt, mittlerer Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

Steckbrief.

Polizeilicher Steckbrief gegen Richard Wagner.



„Nur ein vorübergehender Besuch“. Titelseite des Münchener Punsch, 1867.



Wagners Gönner König Ludwig II. – Karikatur als Lohengrin.

Aber derselbe Wagner, dessen politische Texte sich zum Teil lesen, als seien sie von Karl Marx, läßt sich im Jahre 1865 als 52jähriger, seiner korrumpierten Nerven wegen, die ein unabweisbares Luxusbedürfnis und eine extreme Schuldenlast erzeugen (der Bewunderer Thomas Mann: „ein Pumpgenie“), vom bayerischen König Ludwig II. für eine Summe von annähernd einer Million Mark nach gegenwärtigem Geldwert aus der königlichen Kabinettskasse sanieren (Ludwig zu Wagner: „O Heiliger, ich bete Dich an!“ Wagner zum König: „Mein angebeteter engelgleicher Freund!“ Wagner später zu Cosima: „Da herrscht kein guter Ton. Ich aber habe ihn nicht angestimmt.“ Die „Konvention“, rechtfertigt sich der Sanierte später, habe ihn gezwungen.)

Das schafft im königlichen Kabinett zu München böses Blut. Der Kabinettsminister Ludwig von der Pforten später an den König: „[Dieser Wagner] ist verachtet von allen Schichten des Volkes – verachtet wegen seiner Undankbarkeit und Verräterei an Gönnern und Freunden, wegen seiner übermütigen und liederlichen Schwelgerei und Verschwendung, wegen seiner Schamlosigkeit, mit der er die unverdiente Gnade Eurer Majestät ausbeutet“. Das Volk in München hat ein gutes Gedächtnis. Es hatte Ludwig I. gezwungen, seine Geliebte, die Tänzerin Lola Montez, aus der Stadt zu weisen. Als Richard Wagner schließlich die Stadt verlassen muß, nimmt er einen Spottnamen mit: „Lolus“.

Wenn es um seine Kunst geht, kennt Wagner allerdings keine Kompromisse. Als der König auf einem verfrühten Premierentermin für die Oper *Rheingold* besteht, kommt es zur offenen Auseinandersetzung. Der Dirigent, im Bunde mit Wagner, bietet seine Demission an und wird vom König gefeuert. Dem in Einvernehmen mit dem König bestellten neuen Dirigenten droht Wagner: „Hand weg von meiner Partitur! Das rate ich Ihnen, Herr, sonst soll Sie der Teufel holen!“ In einer Order an seine Ministerialbürokratie klingt nun auch der König gar nicht mehr engelhaft: „Wahrhaft verbrecherisch und schamlos ist das Gebaren von ‚Wagner‘ und dem Theatergesindel; es ist dies eine offenbare Revolte gegen Meinen Befehl, und dies kann ich nicht dulden“. Wagner dagegen, er existiert für den König nur noch in Anführungszeichen als der „Sogenannte“, nennt gegenüber Cosima Ludwig einen „Cretin“. Schließlich muß Wagner nachgeben. Der Premiere bleibt er demonstrativ fern. Aber er fragt wenig später den Kö-

nig: „Wollen Sie mein Werk, wie ich es will, – oder wollen Sie es nicht so?“ Mühsam kann der Konflikt beigelegt werden – seine Spuren freilich bleiben.

Das Musikdrama

„Wollen Sie mein Werk, wie ich es will?“ Aber wie wollte Wagner es denn? Wagners Leben war – das Klischee sei hier erlaubt – die Musik. Nicht die Musik der Konzertsäle – obwohl er dahin immer wieder Versuche unternahm –, sondern die Musik im Theater, die Oper. Nach einer nur für den oberflächlichen Blick regellosen Karriere als Komponist und Dirigent – Wagner absolvierte schon in jungen Jahren ein unglaublich weit gespanntes Repertoire – grenzt er sich unter dem Einfluß der Musiktheorie Schopenhauers hart gegen den Opernbetrieb seiner Zeit ab. Schon als 40jähriger verkündete er: „Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus, ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart.“ Eine Formulierung Wagners aus dem Jahre 1872, das Musikdrama – der szenische Vorgang – sei eine „ersichtlich gewordene Tat der Musik“, meint nichts Geringeres als daß im musikalisch-szenischen Kunstwerk die Musik das „Wesen“ darstelle, während Text und szenischer Vorgang zur bloßen Erscheinung gehören: Das Außermusikalische wird so zur „Außenseite“, zu der die Musik die „Innenseite“ bildet (Dalhaus 1986, S. 63f.). Woran Goethe mit seinem Versuch, die *Zauberflöte* Mozarts fortzusetzen, scheiterte, jetzt ist es erreicht: Musik und Text sind nun unter einer übergreifenden Idee in einer Hand vereinigt. Die Figur des Medienallroundproduzenten beginnt sich auf einem hohen Niveau abzuzeichnen.

Damit allerdings hatte das Außermusikalische, das Theatralische als Medium der absoluten musikalischen Innenseite für Wagner eine bestürzende Bedeutung gewonnen: Es wurde ihm nun unter den Ansprüchen seiner „Ungelegenheit“ immer wieder zum Anlaß für „Marter und Pein“. „Ich möchte das unsichtbare Theater erfinden“, sagte Wagner in den ersten Jahren der nun endlich etablierten Bayreuther Festspiele zu seiner Frau Cosima.

Cosima und Richard Wagner, 1872.





Notenzeile „Rheingold“,
Uraufführung in München
am 22. September 1869.

Architektonische Täuschung und die Maschinerie

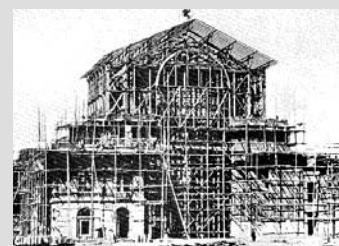
Der Vision des verschwindenden Theaters alten Stils kam Wagner schon früh auf die Spur. Als Freunde ihn später fragten, wie er denn als 24-jähriger Musikdirektor in einem primitiven Theater in Riga arbeiten können, sagte er: Drei Dinge seien ihm in dieser „Scheune“ in Erinnerung geblieben: das stark ansteigende, nach Art eines Amphitheaters sich erhebende Parkett, die Dunkelheit des Zuschauerraums und das tiefliegende Orchester. Später sagt Wagner: Das ermögliche „architektonische Täuschung“. Das ist nichts anderes als die Liquidation der herkömmlichen Guckkastenbühne. Die „architektonische Täuschung“ weitet Wagners Theater zum dramatischen Kosmos, dessen Kern die Musik ist.

Bei einer solchen „Täuschung“ – die Außen- seite des Theatralischen wird extrem fragil, technisch manipulierbar, kurz: filmisch – und so durchlässig für die Innenseite der Musik – bekommen auch all’ die Illusionsmittel der „Bühnenmaschinerie“ gesteigerte Bedeutung, von denen schon Goethe gesprochen hatte. Das „unsichtbare Theater“ und in ihm die Funktion der illusionierenden Bühnenmaschinerie läßt sich gerade am Schicksal des Bühnenwerks gut beobachten, das auch den schweren Konflikt mit Ludwig II. heraufbeschwor: an der Entwicklung und am teilweisen Scheitern der Oper *Rheingold*. Martin Gregor-Dellin: „[Richard Wagners] in die Textbücher eingearbeitete Regieanweisungen sind Projektionen innerer Gesichte, fast unrealisierbar, es sei denn im Film.“ Goethe hätte von Phantasmagorie gesprochen, wie auch Wagner bei seinen Anforderungen an die Leistung des Theaters die Devise Goethes hätte wiederholen können: „Nach und nach das Wünschbare bis zum beinahe Unmöglichen“. Ein Blick auf die Regieanweisung zur ersten Szene von *Rheingold* zeigt das ganz deutlich:

„Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt ... Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmern- de Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.“

Wie sollte man das auf der Bühne realisieren? Wagner blieb der Premiere fern. Sie war, nach Gregor-Dellin, „nicht geradzum Unglück“: Der Maschinenmeister Karl Brandt aus Darmstadt hatte sich mächtig ins Zeug gelegt. Wagner merkte sich den Mann. Die Kritik in der bayerischen Hauptstadt blieb kommod bis auf einen biermünchenerischen Aufschrei in bester Lola-Montez-Tradition: „Hurenaquarium!“

Um so mehr Mühe verwandte Wagner auf die Aufführung der Oper *Rheingold* während des ersten Festspielzyklus’ in Bayreuth. Durch ein Zahngeschwür auch stimmlich beeinträchtigt, wechselte er hektisch gestikulierend zwischen den Produktionsgruppen: Man verstand ihn kaum. In der Eile und Erregung vergaß er zudem immer wieder, was er angeordnet hatte. Der Maschinenmeister Brandt hatte eine tollkühne technische Improvisation zusammengestastet. Ein Zeuge nach Gregor-Dellin: „Die Geschwister Lilli und Marie Lehmann und Frl. Lammert [die Sängerrinnen der Rheintöchter] waren angekommen ... Sie sahen die Maschinen und die darinnen schwimmenden Turner. ‚Nein‘, sagte Lilli, ‚das kann mir kein Mensch zumuten, das tu ich unter keinen Umständen, ich



Festspielhaus Bayreuth im Bau. Die Grundsteinlegung erfolgte am 22. Mai 1872.

Zitat- und Literaturnachweise:

Beutler, E.:

Essays um Goethe.
Hier: Der Kampf um die
Faustdichtung.
Wiesbaden 1948.

Ceram, W. C.:

Eine Archäologie des Kinos.
Reinbek 1965.

Dahlhaus, C.:

*Wagners Stellung in der
Musikgeschichte.* In: Müller,
U./Wapnewski, P. (Hg.):
Wagner Handbuch.
Stuttgart 1986, S. 60–62.

Goethe, J. W.:

*Gedenkausgabe der Werke,
Briefe und Gespräche.* Hier
besonders Band 8: Wilhelm
Meisters Wanderjahre,
Wilhelm Meisters Theatrali-
sche Sendung [Gerhard
Künzel (Hg.)]. Zürich 1977.

Gregor-Dellin, M.:

*Richard Wagner. Sein
Leben. Sein Jahrhundert.*
München, Mainz 1995,
2. Aufl.

Gregor-Dellin, M. (Hg.):

*Richard Wagner: Mein
Leben.* Vollständige
kommentierte Ausgabe.
München 1976.

Mayer, H. (Hg.):

*Wagner, Richard. Mit
Selbstzeugnissen und Bild-
dokumenten.*
Hamburg 1997, 26. Aufl.

Paumgartner, B.:

Mozart. Berlin, Zürich 1940.

bin erst vor kurzem vom Krankenbette aufge-
standen, dazu mein fortwährender Schwindel.⁴
Die Damen mußten zu den Schwimm-Maschi-
nen, die auf dem Boden hin und her geschoben
wurden, über eine Leiter hinaufsteigen, sich
darauf legen und auf dem Bauch singen. Unter
Ach und Oh, Schreien und Quieken schnallten
wir sie fest, und die Fahrt beginnt ganz langsam.
Ein Mann saß am Steuerrad des Wagens, einer
bediente die Hebevorrichtung für die Sängerin,
die auf- und abbewegt wurde, und ein musika-
lischer Assistent gab die Einsätze nach der Par-
titur. Mit Schrecken erinnerte sich Lilli Leh-
mann der letzten Probe, bei der man auf den
Einfall kam, am Fußgestell einen über Draht-
gitter kaschierten Schweif anzuheften, dessen
dauernd zitternde Bewegung sich nicht nur der
Maschine, sondern auch uns mitteilte und uns
nicht mehr zur Ruhe kommen ließ. Noch immer
höre ich Floßhildens Ruf: ‚Mottl [der Dirigent],
ich spucke Ihnen auf den Kopf, wenn Sie mich
nicht ruhig halten!‘ Am Ende der Szene wurden
die Wagen in die Kulissen geschoben und auf
kleine Holzpodeste gestellt, und es dauerte ei-
ne Zeit, bis die Sängerinnen aus ihren Korsetts
befreit waren.“

Man muß hier noch einmal die Regieanwei-
sungen Wagners für die erste Szene von *Rhein-
gold* lesen, um zu begreifen, wie Wagner wäh-
rend des ganzen Opernzyklus, der immer wie-
der der illusionierenden Maschinerie bedurfte,
gelitten haben muß. Cosima berichtet über ei-
nen Abend in der Loge des Königs: „[Wagners]
Hauptempfindung während der Aufführungen
war ‚nie wieder, nie wieder‘ gewesen. Er habe so
gezuckt, daß der König ihn gefragt, was er denn
habe, worauf er sich mit Gewalt zurückgehal-
ten.“ Zu seiner Freundin Malvida von Meisen-
burg sagte Wagner tief deprimiert: „Sehen Sie
nicht zu viel hin! Hören Sie zu!“ Das „unsicht-
bare Theater“ wollte sich nicht verwirklichen
lassen.

Diesmal reagiert auch die Kritik. Nicht nur
die *Rheingold*-Szene, auch der „Auftritt“ des sa-
genumwobenen Drachens erhitze die Gemüter.
Der Kritiker Paul Lindau aus Berlin bekennt:
Auf die Musik habe er gar nicht mehr achten
können, weil ihn dauernd die Frage beschäftigt
habe, ob das Vieh mit dem Schwanz nicht nur
nach links, sondern auch nach rechts schlagen
könne: „Man sollte es nicht glauben, daß ein
großer Künstler wie [Wagner] sich dazu her-
gibt, zu einer Sehenswürdigkeit, die auf den
Jahrmarkt taugt, Musik zu machen.“

Der Wiener Kritiker Eduard Hanslick fragte, ob
es der Ehrgeiz von Opernkomponisten sein soll-
te, „zu einer Reihe von Zaubermaschinerien
Musik zu machen“. Hanslick wurde sehr bald
von den enthusiastischen Wagner-Verehrern zu
einer Mischung aus Beckmesser und Mephisto
hochgejubelt. Der Meister mochte ihn nicht, sei-
ne Fans aber mochte er noch weniger: „Die
Wagnerianer sind dumme Leute, man könnte
mit ihnen Wände einrennen“. (Das erinnert an
den zeitgleichen Karl Marx: „Moi je ne suis pas
Marxiste.“) Cosima hat Wagner zwei Jahre spä-
ter geklagt: „... ach, es graut mir vor allem Kos-
tüm- und Schminke-Wesen.“ Das Leiden an der
„Außenseite“, ohne die der musikalische Kern
nicht zu vermitteln war, der gleichzeitige Ver-
such, die Grenzen des Mediums Theaters zu
sprengen, haben Wagner immer wieder er-
schöpft und bedrückt.

Nun wird man einwenden können, die De-
fekte der „Außenseite“ seien heute auf moder-
nen Opernbühnen kein Problem mehr. Man
sollte dann allerdings bedenken, daß diese
Schwierigkeiten mit der Hilfe von Licht- und
Bühnentechniken überwunden werden, die der
Film zum großen Teil für seine optische Dra-
maturgie entwickelt hat: Das Medium Film ist
an seinen Ursprung, das Theater, zurückge-
kehrt.



Bayreuther Festspiele 1956:
Bühnenbild im *Fliegenden
Holländer*.

Abgesang

Aus Palermo, im Jahre 1881, zwei Jahre vor Richard Wagners Tod, letzte trübe Bekenntnisse, notiert von Martin Gregor-Dellin nach den Aufzeichnungen Cosimas: „Wiederum bemerkte R[ichard], daß er nach dem *Parsifal* [nach Wagners letzter Oper] nur noch Symphonien schreiben werde. Es ist aus all' dem nichts geworden. Aber es bleibt dabei, er wäre gern Symphoniker gewesen. Im Alter empfindet er fast den gleichen Widerwillen gegen das Theater, den er in seiner Jugend empfunden hat“.

Nach Jahrzehnten „liebervoller Mühe“ eine kaum verschleierte Absage an das Medium Theater, das Wagners Leben bestimmte, dessen Grenzen er aber mit der Idee des Gesamtkunstwerkes nicht sprengen konnte. Das Ende einer leitmotivischen Reihe von ähnlichen Infragestellungen, wenn man an letzte Äußerungen Lessings, Goethes und Schillers denkt. Immer deutlicher taucht hinter Anforderungen und Resignation eine mediale Hoffnung auf, die auf den Film hinweist.

Von den aufkommenden medientechnischen Neuerungen erlebt Wagner nur noch den Phonographen und erschrickt: Da würden die Menschen selbst zu Maschinen. Welche Chancen die akustische Aufzeichnung gerade dem Musiker bot, war an dem primitiven Frühprodukt nicht zu erkennen.

Die Bedeutung der viel ausgereifteren Fotografie, eines „Augenblicksmediums, das [Wagners] Unrast entgegenkam“ (Metken 1986, S. 767), hat Wagner sofort erkannt. Er ließ sorgfältig produzierte Portraitserien an Gönner seines Werkes verteilen: Public Relations am Ende des 19. Jahrhunderts.

Der Film begann in Wagners letzten Lebensjahren gerade, sich mit ersten primitiven Vorformen die Rummelplätze und Gasthushinterzimmer zu erobern. Daß Wagner einen

dieser Versuche gekannt haben sollte, ist nicht belegt. Hätte er Freude an diesem Medium haben können? Zu Malvida von Meisenburg hatte er in Bayreuth gesagt: „Sehen Sie nicht zu viel hin! Hören sie zu!“ Eine gnadenlose technische Beschränkung aber zwang gerade den Film zu seinem Glück, ausschließlich die optische Dramaturgie und Produktionstechnik zu entwickeln. Der Film blieb für Jahrzehnte stumm.

Hätte der Tonfilm in seiner gegenwärtigen Perfektion die dramaturgischen Ansprüche Wagners (die Visionen Lessings, Goethes, Schillers) einlösen können? Das ist eine neue Frage – und ein anderes Thema.

Prof. em. Ernst Zeitter war Schulfunkredakteur beim Südwestfunk und Professor für Medienpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.

Der Text entstand unter Mitarbeit von Burkhard Freitag.

Das Bioskop:
Doppel-Projektionsapparat zur intermittierenden Vorwärtsbewegung eines perforierten Zelluloid-Streifens.



Plakat zum Jahrmarktsvergnügen: Mit dem Zauberwort „Bioskop“ verband sich die Vorstellung von Unterhaltung schlechthin.

Filme als Rezipienten des Gewaltdiskurses

Die I N S Z e n i e r



FR E

Wie wirkt sich die Gewaltdebatte auf die Themenstellung und Gestaltungsform zeitgenössischer Filme aus? Wie greifen Filme direkt in die Diskussion um Mediengewalt ein und beziehen Stellung? Welche Standpunkte werden vertreten, und wie finden sie ihre Darstellung? Diesen Fragen soll anhand einiger zeitgenössischer Beispiele nachgegangen werden.

Im Unterschied zum herkömmlichen Diskurs, der die Wirkung behandelt, die von Filmen ausgeht, sollen an dieser Stelle Filme selbst als Rezipienten der gegenwärtigen Gewaltdebatte befragt werden.

Der vierte Beitrag der Reihe beschäftigt sich mit Roberto Benignis Film *La vita è bella*, der im Herbst letzten Jahres in den deutschen Kinos anlief und der die kontroverse Frage um die filmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust neu aufgriff.

Anmerkungen zu *La vita è bella* von Roberto Benigni

Georg Joachim Schmitt

„Denn sogar dort, bei den Schornsteinen, gab es in der Pause zwischen den Qualen etwas, das dem Glück ähnlich war.“

Imre Kertész

Darf man eine Slapstick-Komödie auf die Leinwand bringen, die in einem deutschen Konzentrationslager spielt? Diese Frage stellten sich viele Kritiker anlässlich des Filmes *La vita è bella*, der im vergangenen Jahr in den Kinos anlief. Roberto Benigni, Hauptdarsteller, Drehbuchautor und Regisseur des mit drei Oscars ausgezeichneten Filmes, wagte es, den Holocaust mit burlesken, subversiven Mitteln anzugehen. Ein Unterfangen, das zunächst skandalträchtig zu sein schien, vom Publikum jedoch gutgeheißen, ja geradezu befreit aufgenommen wurde.

Benignis Film erzählt die Geschichte eines italienischen Juden zur Zeit des Faschismus und Nationalsozialismus. Guido lernt in der Nähe der toskanischen Stadt Arezzo Dora kennen, in die er sich sogleich verliebt und deren Herz er schließlich gewinnt. Einige Jahre später hat sich Guido seinen Traum erfüllt und führt eine kleine Buchhandlung, als er und sein kleiner Sohn Giosué an dessen Geburtstag in ein Konzentrationslager deportiert werden. Dora entschließt sich, die beiden zu begleiten.

U N G der

Fortan spiegelt Guido seinem Sohn vor, der Aufenthalt sei Bestandteil eines Spiels, an dessen Ende ein echter Panzer zu gewinnen sei. Während Guido kurz vor der Befreiung des Lagers erschossen wird, können sich Dora und Giosué retten. Der Junge glaubt dem Spiel bis zum Ende, seine Befreiung auf dem Panzer eines amerikanischen Soldaten versteht er als Hauptgewinn.

Viel ist über diesen Film geschrieben worden, über seine Mängel und Vorzüge. Man hat ihn hoch gelobt, ihn ein Meisterwerk genannt, ihn mit Chaplins *The Great Dictator* und Lubitschs *To be or not to be* verglichen. Andere haben ihm maßlosen Egozentrismus vorgeworfen, ihn der Funktionalisierung des Holocaust bezichtigt.¹

Wenn es so etwas wie eine Debatte über die filmische Darstellbarkeit des Holocaust, ihre Grenzen und Möglichkeiten gibt, dann hat *La vita è bella* diese Debatte neu entfacht, indem er bisher geltenden Kanon seiner Darstellungsformen schlichtweg ignoriert. Im folgenden soll es weniger um filmästhetische Bewertungen gehen oder um eine moralische Prüfung. Vielmehr soll der Versuch gemacht werden, die Struktur des Filmes zu erhellen, um seinen Beitrag zur Diskussion um die Formen des filmischen Erinnerns an nationalsozialistische Gewalt zu verorten.

Was ist das Besondere an diesem Film? Indem *La vita è bella* in poetischer Form, in der Form eines Märchens, über das Grauen des Holocaust berichtet, bricht er mit den herkömmlichen Erzähltraditionen des Kinos. Es ist die Leichtigkeit, die irritiert und auf den ersten Blick pietätlos zu sein scheint. In eineinhalb Stunden demonstriert Benigni eine Haltung

zur Welt, die – in den unterschiedlichsten Situationen – gegen das Herkömmliche revoltiert, indem es einer vorgegebenen Situation einen eigenen, neuen Sinn verleiht.

Alles beginnt verspielt und atmet den Duft idyllischer Anarchie. Mit den Mitteln eines unbeschwerten Slapstick-Humors präsentiert Benigni eine Welt voller Leben und ungenutzter Möglichkeiten, deren er sich ohne Umschweife bedient. Sein Werben um Dora spricht von Guidos sanftem, kindlichem Gemüt. Seiner Statur nach eher unauffällig, erweist er sich zunehmend als souveräner Meister der spontanen Inszenierung. Indem er – scheinbar ungewollt – in Situationen hineinschliddert, münzt er sie sogleich um und verleiht ihnen einen Sinn. Das wirkt im Kleinen charmant, in der pausenlosen Wiederholung kindisch – größere Strukturen reagieren darauf allergisch.

Guidos Inszenierungsstil trägt das Merkmal des Zaubers. Seine Figur ist die unablässige Revolte gegen eine Welt der festen Bedeutungen. Scheinbar chaotisch stolpert er von einer unpäßlichen Situation in die nächste. Doch Guido besitzt die seltene Fähigkeit, dieses selbstgestiftete Chaos in spontaner Improvisation so zu handhaben, daß Sinn entsteht. Dies geschieht mit einer unglaublichen Vitalität. Jede dieser Situationen hat einen bestimmten Adressaten, sei es der Onkel, sein Studienfreund Feruccio, Dora, sein Sohn, ein Gast im Restaurant. Indem Benigni ständig zeigt, wie er inszeniert, macht er dem Zuschauer deutlich, wie man an Bedeutungen (Titeln, Übersetzungen, Handbewegungen) glaubt. Die unterschiedlichen Reaktionen der Adressaten, die sich auf sein Spiel einlassen,

verraten etwas über ihre Persönlichkeit. Sie treten aus ihrem Schatten hervor, werden mehr als bloßes Material, Kulisse für seine Inszenierung. Benigni funktionalisiert nicht, er bezieht jeden unweigerlich in sein Spiel ein, so daß man Stellung beziehen muß, um sein Gesicht zu wahren. Die Strategie, die er dabei anwendet, ist dabei so einfach wie grandios und erschütternd. Letzte Wahrheiten modelliert er um wie ein kleiner Junge. Er faßt die behauptete und geduldete Welt nicht als Ende, sondern als Anfang auf. Wie sehr dies an den Nerven angesehener Weltanschauungen zerren kann, demonstriert er meisterhaft am Beispiel Schopenhauer: Daß Feruccio seinen Schlaf allein seinem Willen zuschreibt, verwundert Guido so sehr, daß er es beweisen muß: Zunächst befiehlt er seinem Bettgenossen so eindringlich zu schlafen, daß er wach wird, der erste Fehlversuch. Dann befiehlt er der Lampe auszugehen, der zweite Fehlversuch. Erst als er beides miteinander verbindet, Lampe und Freund, den Freund magisch beschwört, das Licht zu löschen, „glaubt“ er Feruccio. Guido überträgt die hingeworfene philosophische Floskel auf den Bereich einer Magie, die so durchsichtig scheint, daß diese Überstrapazierung wie ein Kalauer wirkt. Er ignoriert den gemeinten Sinn von Feruccios Aussage, die nichts anderes besagen will als dies: „Der Einfluß des Willens auf den Menschen ist eine philosophisch bezeugte Tatsache, und jetzt laß’ mich bitte weiterschlafen.“ Er ignoriert diesen Sinn, indem er ihn ernst meint, ernster als dem Sprecher lieb ist. Indem er den Begriff des Willenseinflusses auf andere als das eigene Ich ausdehnt, erreicht er sein Ziel, die Lampe nicht selbst auszumachen. Aber er tut noch mehr: Er stellt den „Philosophen“ Feruccio auf sanft-heimtücki-

sche Weise bloß. Feruccio ist zu gutmütig und zu müde, um wegen dieses Schabernacks wütend zu werden. Er gehorcht und beweist so unfreiwillig den Bedeutungsüberschuß in seiner eigenen Rede.

Immer wieder greift Guido auf diesen neuen „Trick“ zurück, breitet die Hände wie ein Magier aus und versucht so die Welt nach seinem Willen zu beeinflussen. In Wirklichkeit durchzieht diese Geste jede Situation, in jedem Augenblick hat Guido seine Hände unsichtbar im Spiel. Daß er dies dem Zuschauer verrät, zeigt seine filmische Redlichkeit. Benigni hält kunstvoll die heikle Balance zwischen der Verkitschung einer solchen magischen Welt und deren rationalistischer Desavouierung. Während Feruccio seinem Freund die Treue hält, sich zum Werkzeug für seine Inszenierungen macht, einfach weil er ihn mag, nicht aber, weil er ihn versteht, gelingt es Guido, seine Angebetete Dora nach und nach mit dem Zauber, der diese Form der „Verwirklichung“ umgibt, zu infizieren. Nach und nach überzeugt er sie davon, daß auch sie in jedem Moment, der nicht von Bedeutungen übersättigt ist, die Freiheit ergreifen kann, sobald sie erkennt, wie langweilig das bloß Überkommene ist. Sie erkennt, daß es möglich ist, einen trockenen Hut herbeizuwünschen – obwohl sie ahnt, wer dahintersteckt. Es ist stets diese Doppelung von Zaubertrick und Überschuß an Verwunderung, mit der es Guido gelingt, daß Menschen an die Magie der Freiheit glauben.

Wie wird Guidos Umwelt dargestellt? Sie verhält sich latent. Die totalitären Strukturen werden nicht, wie sonst üblich, mit böser Fratze, mit dem hinlänglich bekannten Zeichen des Unguten versehen. Es sind zunächst Bedeutungssysteme, die jeder hinnimmt. In dieser Welt ist Tatsache, was alltäglich der Fall ist. Sie funktioniert, ist aber ansonsten so langweilig wie die nüchterne Realität sein kann. Diese Realität kann zwar stellenweise brauchbar sein, hat ansonsten aber keinerlei Anspruch auf Wahrheit. Benigni stellt sie auf die Probe. Von außen, ohne die bevorzugte Perspektive des Filmbetrachters, muß er wie ein lästiger, ärgerlicher Spinner, allenfalls als rätselhaftes Genie erscheinen. Wer der Inszenierung zu sehr auf den Leim geht, bleibt blind für die Fülle neuer Bedeutungen. Wer der Geltung von gegebenen Bedeutungen und Regeln zu großen Raum einräumt, wer auf



Sachzwänge plädiert, dem geht der Sinn für ein Maß verloren, das um so vehementer aufzutreten muß wie die Umstände, die es einschränken. Natürlich ist Guido klar, daß das Verbot „Für Hunde und Juden“ eine bösartige chauvinistische und rassistische Herabwürdigung darstellt. Wenn er auf Giosués Fragen diese Regel zu ernst nimmt und ihren (aus unserer erwachsenen, aufgeklärten Sicht) absurden Sprachkern freilegt, erreicht er zugleich, daß sein Sohn ihm glauben kann, ohne von der Wirklichkeit abgelenkt zu werden. Er nimmt ihr den menschenverachtenden Beigeschmack, indem er sie zu einer persönlichen Sache macht. Eine andere, märchenhafte Schicht dieser banalen, gewalttätigen Realität wird freigelegt: Sie wird ihrem beinahe unabweisbaren Zwangscharakter entkleidet. Diese defensive Geste, die Welt als frei und bevölkert von Personen zu sehen, ohne sie zu klittern, eine Haltung, die Guido schließlich mit dem Tod bezahlen muß, zeigt seinen Respekt vor dem Leben. Benigni macht nicht das Gute und Wahre aus, wo nur Gewalt und Ignoranz herrscht, er spielt schamlos mit Überkommenem und lädt ein, ihm, dem Zauberer, zu glauben. Erst dann ist Giosué gerettet, als sein Vater ihm die Wahl läßt, das Lager zu verlassen – und den Hauptgewinn, der doch schon so nah ist, sausen zu lassen.

Wenn *La vita è bella* nichts weiter wäre als ein humanistisches Lehrstück über die Pädagogik der Freiheit zur Zeit der schrecklichsten Zwangsgewalt, könnte man in der Konsequenz kalt behaupten, daß die Rettung des Jungen nicht mehr ist als ein bloßer Zufall. Die jugendschützerische Leistung des Vaters wäre vollbracht, sobald der Junge freiwillig versteckt bleibt. Dies allein grenzt an ein Wunder, und bis dahin stellen die mörderischen Gefah-

ren höchste Anforderungen an Guidos Talent dar. In aberwitzigsten Konstellationen gelingt es ihm immer wieder, eine zweite Welt zu erschaffen, die sich mit der „eigentlichen“ formal deckt, sie aber wie ein sprachlicher Virus unterminiert.

Doch an diesem Punkt geht Benigni einen entscheidenden Schritt weiter. Ein einziges Mal läßt er den Betrachter an der wirklichen Magie teilhaben, so kurz und entscheidend, daß die Gefahr des Verrates an den Kitsch vermieden wird. Als gegen Ende Giosuè in seinem Versteck, einem Eisenverschlag mit Sichtschlitz, ausharrt und beinahe von einem SS-Schäferhund entdeckt wird, hat es den Anschein – dies die einzige magische Geste, die direkt an die Adresse des Zuschauers geht –, daß die Beschwörung Guidos bewirkt, daß der Hund den Verschlag mit einem Mal in Ruhe läßt.

Diese vorsichtige Andeutung spricht wie viele andere Andeutungen für den seltenen Takt dieses Filmes: Dort, wo Unausprechliches sich in seinem ganzen Grauen jeder Darstellung verweigert, findet Benigni deutliche, aber maßvolle Bilder. Mit dem gleichen Takt, wie er ein märchenhaftes Synonym für die Zeugung seines Sohnes findet, zeigt er seine Erschießung. Ähnliches gilt für die Leichenberge, die als gemaltes Szenenbild auftauchen. Es widerspräche der Logik des Filmes, dieses Grauen durch seine bloße filmische Darbietung dem Publikum als begreifbar erscheinen zu lassen. Die Schrecklichkeit des inhumanen Zwanges der Bedeutungen und deren williger Vollstreckung wird vielmehr dadurch deutlich, daß trotz ihres scheinbar allumfassenden Herrschens kindliches Glauben, Witz und Liebe möglich sind. Würde er den Schrecken lapidar zitieren, käme er ebenso belehrend und bedeutungssüchtig daher wie Guidos Gegenspieler.

Giosués Antipode ist der Arzt Dr. Lessing. Gebildet und rätselversessen stellt er den Idealtypus eines Menschen dar, dessen Welt sich niemals einem Zauber erschließen würde. Solange die Lösung eines Rätsels aussteht, befindet Lessing sich in einem kindischen Spannungszustand. Er weiß, was er weiß, und hält sich Geheimnisse wie kurzlebige Haustiere.

Während er Rätselgeheimnissen hobbymäßig auf den Grund gehen will und sich dabei so ernsthaft wie tumb anstellt, ansonsten aber unbefragt den Anforderungen der Zeit

gehört, betreibt Guido sein Enträtseln der Welt hauptberuflich. Nicht ohne Grund ist er ein perfekter Diener, ein bißchen hochstaplerisch, zuvorkommend, der perfekte Dienstleister. Er lenkt Erwartungen, die er befriedigen kann. Guido betreibt eine Inszenierung der Freiheit. Er betrügt in keinem Moment, er zeigt, daß erst eine solche Inszenierung Freiheit begreifbar macht. Seine Mittel wachsen in ihrer Drastik und Verrücktheit mit den Umständen. Es kann keine Situation geben, in der Freiheit unmöglich wäre. Kein Zwang kann so übermächtig sein, daß nicht jemand an Freiheit glauben könnte. Benigni zeigt, daß es



auch in einem Konzentrationslager prinzipiell möglich war, an eine Wahl zu glauben und auf diese Weise ein Kind vor dem unausweichlichen Tod zu retten. Ist das verharmlosend? Wäre nicht jede Aussage, die erwartungsgemäß den Kosmos des Holocaust als schlechthin und undurchdringlich böse zeigt, eine Verunglimpfung der Wirklichkeit, die niemandem dient, nicht einmal der Glaubwürdigkeit und wohl auch nicht den Opfern?²

Nicht ohne Grund findet man Guido nur in einem Moment sprachlos: Als Lessing ihn zu sich bittet und statt Anteilnahme, statt eines persönlichen Einsatzes bloß sein wahnwitziges Versessensein auf Rätsel an den Tag legt, fällt Guido nichts mehr ein. Lessings Rätsel tickt in seiner Selbstvergessenheit so pervers, inhuman und deplaziert, weil er immun gegen das Offensichtliche und die tödlichen Folgen seiner Duldung macht.

Die jüngst aufgekommene Debatte über die Vergegenwärtigungsformen der Holocaust-Thematik, ausgelöst durch die umstrittene Rede des Friedenspreisträgers Martin Walser, aber auch durch die anhaltende Auseinandersetzung um eine Holocaust-Gedenkstätte in Berlin, hat bei aller Polemik und tabubelasteter Überspanntheit gezeigt, daß immer noch die Antwort auf die Frage nach einer angemessenen Sprache des Erinnerns im Umgang mit den nationalsozialistischen Greuelthaten gesucht wird, daß keine grundsätzliche Verständigung über die adäquate Form ihrer Vergegenwärtigung herrscht.

Kann es sein, daß *La vita è bella* eine eigenständige Form der Darstellung zuwege bringt, die weder Kitsch noch Bilderverbot in Anspruch nimmt? Kann es sein, daß es dem gelungenen Stilwillen Benignis und seinem

äußerst sensiblen Taktgefühl zu verdanken ist, daß man sich ohne die dogmatische Schwere auch als Nachgeborener so auf die Gewaltrealität des Nationalsozialismus, auf seinen inhumanen Zwang, auf seine unumstößlichen „Wahrheiten“ einlassen kann, daß eine Belehrung vermieden wird und dennoch tiefes menschliches Mitgefühl aufkommen kann? Daß statt Tabuisierung und Mythologisierung dieses Terrors eine poetische, behutsame, indirekte und doch in keinem Moment überhöhende, verkleinernde oder verkitschende Annäherungsform gefunden wurde?

Wer sich der Unabänderbarkeit der Gefahr, dem scheinbar übermächtigen Zwang hingibt, ist verloren. Er reiht sich ein in das Meer namenloser Opfer. Vielleicht zeigt diese kleine Geschichte um die Rettung eines Jungen, daß auch im Diskurs um die filmische Vermittlung von Auschwitz eine Bedeutungsverfestigung eingetreten ist, die neu aufgebrochen wurde, um statt kollektiver Betroffenheit über abstrakte, weil uneinholbar schreckliche Tatbestände das Aroma des Zwanges, der Leblosgigkeit, wie sie der Nationalsozialismus in nie dagewesener Form zuwege gebracht hat, als Gestank entziffern zu können. Statt den Holocaust in seiner filmischen Rekonstruktion noch einmal zu „besiegen“, kann der Zuschauer dieses Filmes die lebendige Gegenwärtigkeit spüren, die den Opfern dieser Gewalt überhaupt erst ein Gesicht zu verleihen vermag.

Georg Joachim Schmitt war nach dem Studium der Philosophie Prüfer der FSK und FSE, bevor er für anderthalb Jahre Jugendschutzbeauftragter bei ProSieben wurde. Er lebt heute als freier Autor in Köln.



Anmerkungen:

1

Vgl.:

Pflaum, Hans Günther: *Wo hört der Spaß auf?* In: Süddeutsche Zeitung vom 12.11.1998. Pflaum bemängelt, Benigni laufe ständig Gefahr, den Holocaust „als Metapher dienstbar zu machen“.

2

Der ungarische Schriftsteller Imre Kertész hat in seiner Autobiographie *Roman eines Schicksallosen* die Welt von Auschwitz ohne die tabuisierte und überhöhende Verbrämung des Bösen geschildert. Er selbst war als Kind dort inhaftiert und schildert, unbefangt und ungeschönt, den Holocaust in eindringlichem Realismus, der um so skandalöser wirkte, als daß er auch dem Schönen einen Platz ließ.

Vgl.:

Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*. Hamburg 1996.

Jugend- M E D I E N

Ergebnisse einer Untersuchung bei Prüferinnen und Prüfern von FSF und FSK

Franz Fippinger

Bei der Beurteilung von jugendgefährdenden Filminhalten handelt es sich in hohem Maße um subjektiv orientierte Rating-Verfahren. Prüferinnen und Prüfer nehmen eine Einschätzung vor, die den dafür entwickelten und erprobten Grundsätzen möglichst gerecht werden sollten. Auffällig ist, daß trotz dieser Subjektivität die meisten Entscheidungen der Prüfungsgremien einstimmig getroffen werden, so daß man von einer durchaus vergleichbaren Spruchpraxis sprechen kann. Um zu erfahren, wie es dazu kommt, wurden Prüferinnen und Prüfer bei der FSK und der FSF zu ihren persönlichen Einstellungen und Haltungen befragt.

Die Prüfgrundsätze

Die Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle für die Filmwirtschaft (FSK) sind recht differenziert und in ihrer Konzeption plausibel. Dennoch liegt es in der Natur der Sache, daß z. B. § 2 der „Richtlinien für die Prüfung der Filme und Bildträger“ nur allgemeine Aussagen enthält wie „Sittliches und religiöses Empfinden“, „Würde des Menschen“, „Schutz von Ehe und Familie“, „Menschenrechte“, „Zusammenleben der Völker“, „Imperialistische und militaristische Tendenzen“ u. a. m. Eine Operationalisierung muß von den Prüferinnen und Prüfern geleistet werden.

Die Prüfgrundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) enthalten allgemeine Prüfkriterien zur Beurteilung von Fernsehbeiträgen (§ 19) und Kriterien für unzulässige Sendungen (§ 20). Dabei wird der Versuch unternommen, Aussagen auf einem hohen Abstraktionsniveau, wie Gefährdung, Beeinträchtigung, sozialetische Desorientierung u. a. zu präzisieren. Vor allem für den so bedeutsamen „Gewaltkomplex“ erscheint die vorgenommene Differenzierung sehr hilfreich. Gleichwohl gilt auch für die Prüfgrundsätze der FSF, daß ihre Umsetzung nur in einem subjektiv orientierten Prozeß möglich ist.

schutz

alles eine Frage der Einstellung?

Untersuchungsmethode

Einstellungen und Haltungen können durch das Bearbeiten eines Fragebogens erfaßt werden. In der sozialwissenschaftlichen Forschung bedient man sich dabei aus guten Gründen häufig der Methode des „semantischen Differential“: Komplexe Sachverhalte sind in Form eines Rating-Verfahrens nach ihrem jeweiligen Intensitätsgrad einzustufen.

Für die hier vorgestellte Untersuchung wurden 30 Problembegriffe (Konstrukte) ausgewählt, die eine Jugendgefährdung durch Film-inhalte induzieren können. Diese Begriffe beziehen sich nicht auf spezifische Darstellungen und Inhalte, um eine temporäre Beeinflussung bzw. Einwirkung durch konkrete Filmhandlungen zu vermeiden. So werden tatsächlich Einstellungen und Haltungen gesichtet, die der Persönlichkeitsstruktur der Prüferinnen und Prüfer zugeordnet werden können.

Alle Befragten sollten Angaben machen zur Größe ihres Wohnortes, dem Bundesland, ihrem Alter und Geschlecht, dem Schulabschluß und dem erlernten bzw. ausgeübten Beruf.

Die ausgewählten Begriffe (Konstrukte) wurden den Prüferinnen und Prüfern in alphabetischer Reihenfolge mit der Bitte vorgelegt, sie mit folgender Gewichtung für eine mögliche Jugendgefährdung zu versehen:

- 1 = nicht bedeutsam
- 2 = kaum bedeutsam
- 3 = bedeutsam
- 4 = sehr bedeutsam
- 5 = außerordentlich bedeutsam

Die Gruppenstruktur

Allgemein sind bei FSK und FSF Prüfer (62%) stärker vertreten als Prüferinnen (38%); diese Relation gilt auch für die Damen und Herren, die angeschrieben wurden. Die Gruppe der Befragten setzt sich folgendermaßen zusammen:

Rund 75% verfügen über einen Universitäts- und 15% über einen Fachhochschulabschluß, d. h., 90% haben ein Hochschulstudium absolviert.

Es handelt sich um folgende Berufsgruppen: Lehrer (23%), Sozialpädagogen (10%), kaufmännische Berufe (9%), Psychologen (7%), Journalisten (5%), Theologen (5%), Juristen (4%), Dipl.-Pädagogen (4%) und Sonstige (33%).

Am häufigsten sind die Bundesländer Nordrhein-Westfalen (17%), Hessen (15%) und Berlin (13%) vertreten. Dagegen erscheinen die Bundesländer Baden-Württemberg, Bayern und Sachsen hinsichtlich der Einwohnerzahl unterrepräsentiert.

Ein Drittel der Prüferinnen und Prüfer lebt in Wohnorten mit weniger als 100.000 und zwei Drittel in solchen mit mehr als 100.000 Einwohnern.

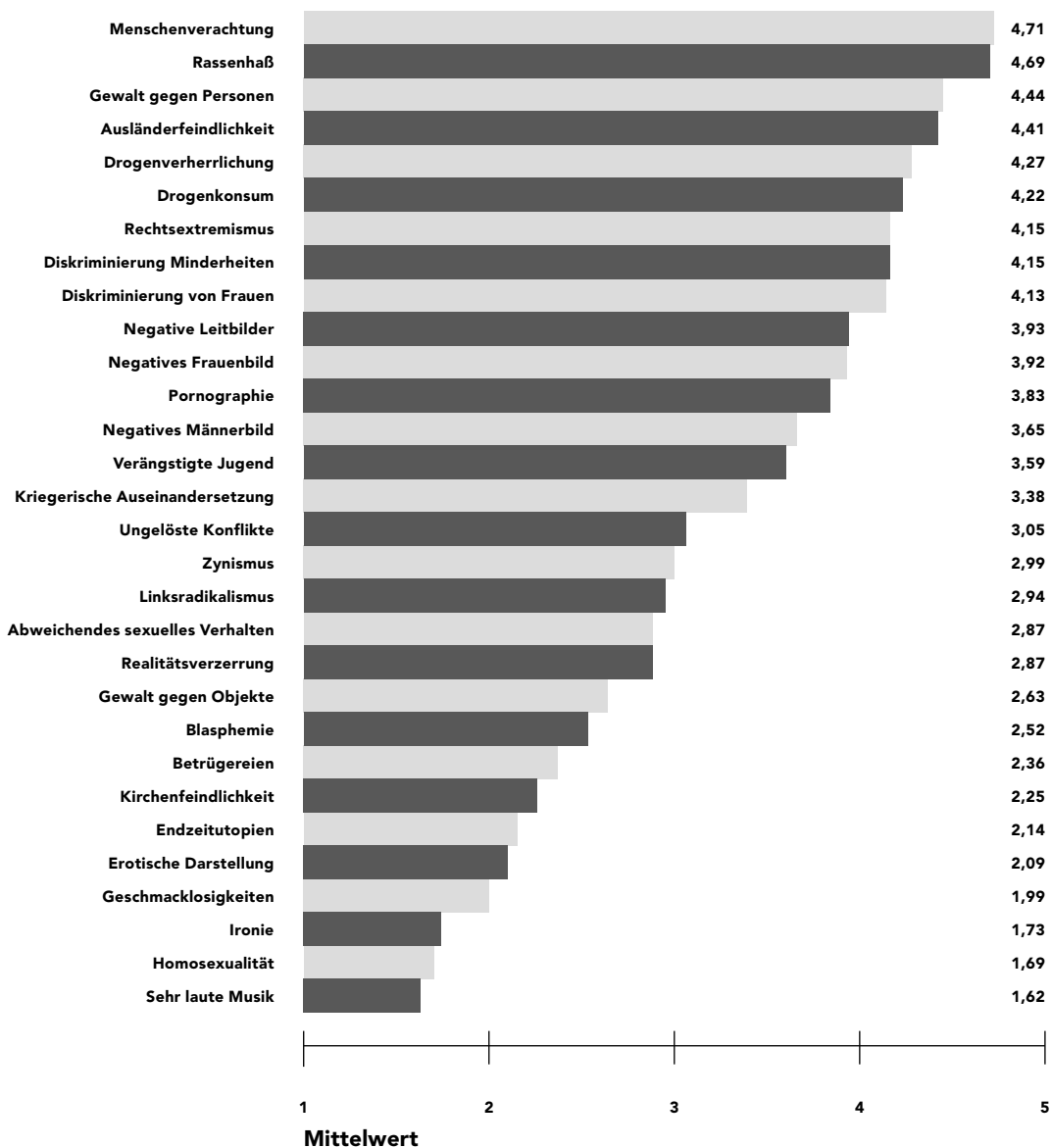
Die Altersstruktur ist relativ ausgeglichen; die größte Gruppe stellen die 36- bis 45jährigen (39%).

Ergebnisse

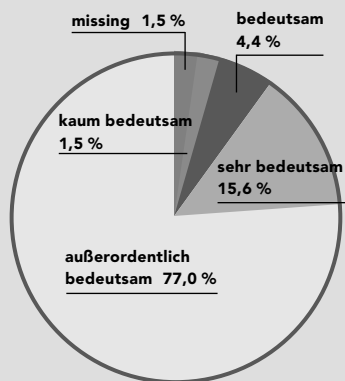
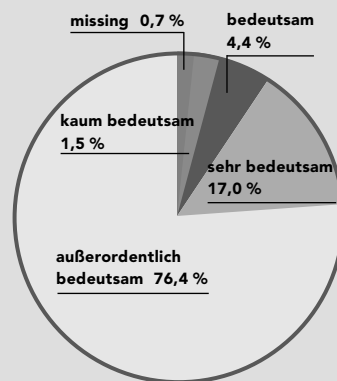
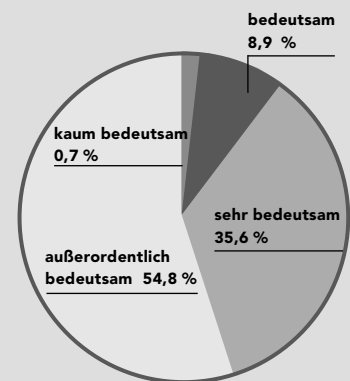
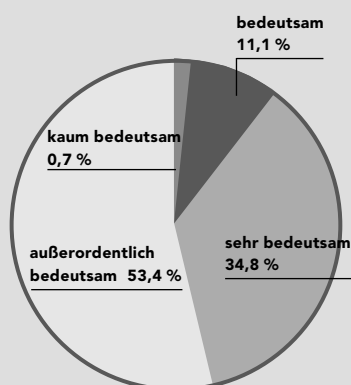
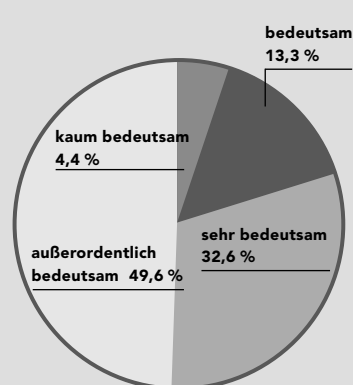
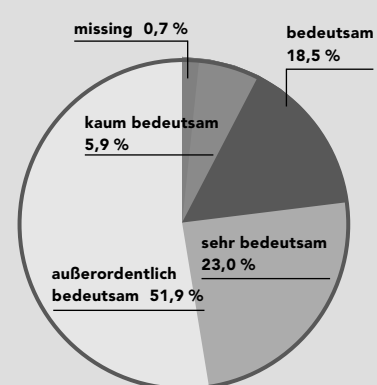
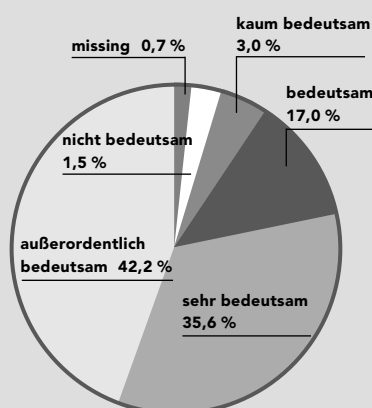
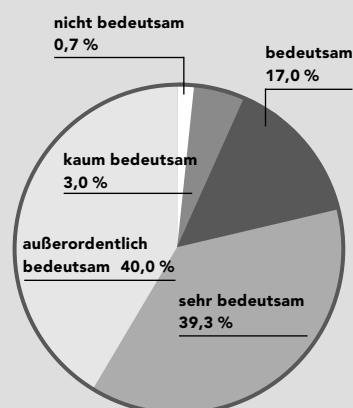
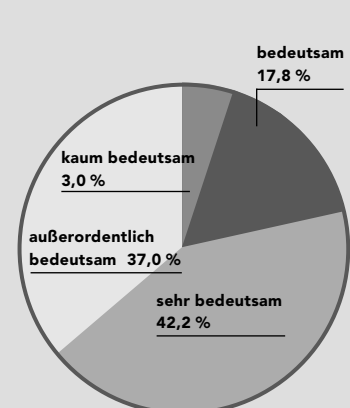
Von 211 angeschriebenen Prüferinnen und Prüfern haben 135 den Fragebogen beantwortet. Damit ist eine relativ hohe Rücklaufquote von 64% zu verzeichnen.

Folgende Gewichtung der Kriterien zur Jugendgefährdung bei Filmen wurde ermittelt:

Gewichtung der Kriterien zur Jugendgefährdung bei Filmen



Die Einzelergebnisse, die als „außerordentlich bedeutsam“ gewichtet wurden, können folgenden Diagrammen entnommen werden:

Menschenverachtung**Rassenhaß****Gewalt gegen Personen****Ausländerfeindlichkeit****Drogenverherrlichung****Praxisanleitung zum Drogenkonsum****Rechtsextremismus****Diskriminierung von Minderheiten****Diskriminierung von Frauen**

Als „außerordentlich bedeutsame“ Kriterien für eine Jugendgefährdung durch Filminhalte wurden Menschenverachtung, Rassenhaß, Gewalt gegen Personen, Ausländerfeindlichkeit, Drogenverherrlichung, Praxisanleitung zum Drogenkonsum, Rechtsextremismus, Diskriminierung von Minderheiten und Diskriminierung von Frauen eingestuft. Es handelt sich dabei in der Tat um sehr gravierende Gefährdungstatbestände, die weitgehend den Prüfgrundsätzen von FSK und FSF gerecht werden. Unter dem Aspekt, eine vertretbare Persönlichkeitsentwicklung junger Menschen zu gewährleisten, erscheinen auch die als „sehr bedeutsam“ klassifizierten Kriterien: negative Leitbilder, negatives Frauenbild, Pornographie, negatives Männerbild, verängstigte Jugendliche ohne Angstbewältigung, kriegerische Auseinandersetzungen sowie ungelöste zwischenmenschliche Konflikte angemessen und plausibel. Während filmische Darstellungen, die mit den Etiketten Zynismus, Linksradikalismus, abweichendes sexuelles Verhalten, Realitätsverzerrungen, Gewalt gegen Objekte, Blasphemie, Betrügereien, Kirchenfeindlichkeit, Endzeitutopien und erotische Darstellungen charakterisiert werden können, immerhin noch als bedeutsam eingeschätzt wurden, gilt dies für die Merkmale Geschmacklosigkeiten, Ironie, Homosexualität und sehr laute Musik nicht.

Bei der Interpretation der einzelnen Kriterien muß darauf hingewiesen werden, daß die über ein Rating-Verfahren ermittelte Gewichtung von Einstellungsmerkmalen zur Beurteilung von jugendgefährdenden Filminhalten nicht als eine verabsolutierte Rangreihe oder gar Rangordnung gedeutet werden kann. Dies ist bei Untersuchungen, die sich mit Einstellungen und Haltungen beim Menschen befassen, aus gegenstandsmanenten Gründen nicht möglich. Gleichwohl sind die unterschiedlichen Kategorien: „Außerordentlich bedeutsam“, „sehr bedeutsam“, „bedeutsam“ und „kaum bedeutsam“ in sehr hohem Maße aussagekräftig.

Inwieweit beeinflussen Geschlecht oder Alter die Bewertung?

Bei der vorgenommenen Gewichtung zeigten sich keine geschlechtsspezifischen Unterschiede, die statistisch signifikant wären. Dies gilt auch für die Kriterien negatives Frauenbild, negatives Männerbild, Pornographie und erotische Darstellungen.

Dagegen lassen sich hinsichtlich des Alters gesicherte Abweichungen nachweisen: Vergleicht man die Bewertung der vorgegebenen Kriterien zwischen den Unter-45jährigen und den Über-45jährigen, so finden sich bei folgenden Merkmalen nachweisbare Unterschiede:

Praxisanleitung zum Drogenkonsum:

Bis 45 Jahre	M = 4,00
Über 45 Jahre	M = 4,49

Dies bedeutet, daß Prüferinnen und Prüfer, die über 45 Jahre alt sind, eine Praxisanleitung zum Drogenkonsum in höherem Maße für jugendgefährdend halten als jüngere.

Auch Pornographie wird in signifikanter Weise von beiden Altersgruppen verschieden bewertet:

Bis 45 Jahre	M = 4,03
Über 45 Jahre	M = 3,55

Diese Divergenz bedeutet, daß ältere Beurteiler pornographische Inhalte im Sinne einer Jugendgefährdung eher tolerieren als jüngere.

Das Kriterium Kirchenfeindlichkeit wird von Über-45jährigen eindeutig kritischer beurteilt als von Unter-45jährigen:

Bis 45 Jahre	M = 2,00
Über 45 Jahre	M = 2,49

Betrügereien werden von älteren Prüferinnen und Prüfern als problematischer eingeschätzt als von jüngeren:

Bis 45 Jahre	M = 2,20
Über 45 Jahre	M = 2,56

Auch Homosexualität wird statistisch signifikant verschieden bewertet, wenn auch unter der Kategorie „kaum bedeutsam“:

Bis 45 Jahre	M = 1,54
Über 45 Jahre	M = 1,83

Hinsichtlich der Größe des Wohnortes ergab sich nur bei dem Kriterium Gewalt gegen Personen ein statistisch gesicherter Unterschied. Prüferinnen und Prüfer aus Orten mit mehr als 100.000 Einwohnern zeigten sich diesem Phänomen gegenüber toleranter:

Unter 100.000	M = 4,60
Über 100.000	M = 4,35

Ein Vergleich der Angehörigen verschiedener Berufsgruppen mit der Gesamtpopulation zeigt folgende Tendenzen: Lehrer beurteilen Zynismus, Sozialpädagogen Diskriminierung von Frauen und Theologen/Pfarrer Blasphemie sowie Kirchenfeindlichkeit kritischer.

Ausblick

Die durchgeführte Fragebogenuntersuchung erbrachte eine Reihe interessanter Ergebnisse. Vor allem die Gewichtung der Kriterien für eine Jugendgefährdung durch Filminhalte erscheint außerordentlich aufschlußreich. Die in hohem Maße deutlich werdende Orientierung an den Prüfgrundsätzen von FSK und FSF spricht insgesamt gesehen für das Prinzip einer freiwilligen Selbstkontrolle. Dabei kann allerdings auch davon ausgegangen werden, daß die Prüfgrundsätze den gegenwärtigen Gefährdungstatbeständen gerecht werden.

Es erscheint aus mehreren Gründen geboten, etwa nach einigen Jahren, analoge Erhebungen durchzuführen bzw. sich Teilfragen zu widmen. Der relativ hohe Anspruch, der an Prüferinnen und Prüfer gestellt wird, setzt eine unabweisbar notwendige Sach- und Fachkompetenz voraus, eine Bedingung, die – wie die ermittelten Ergebnisse zeigen – in hohem Maße erfüllt sein dürfte.

Prof. Dr. Franz Fippinger lehrt Psychologie an der Universität Landau. Er ist Prüfer bei der FSK und FSF

Literatur:**Brudny, W.:**

Jugendmedienschutz in Europa. In: Medien und Erziehung 6/1994.

Brudny, W.:

Zwischen Anspruch und Aufgabe. Die Gremien im Jugendmedienschutz und ihr kulturelles Selbstverständnis. In: Medien und Erziehung 2/1996.

Gottberg, von J.:

Selbstkontrolle in der Bundesrepublik Deutschland. In: Hamm, Ingrid (Hg.): Verantwortung im freien Medienmarkt: Internationale Perspektiven zur Wahrung professioneller Standards. Gütersloh 1996.

Gottberg, von J.:

Vermittler zwischen unterschiedlichen Interessen. Mit freiwilliger Selbstkontrolle für mehr Jugendschutz im Fernsehen.

In: tv-diskurs 4/1998.

Groebel, J. u. a.:

Bericht zur Lage des Fernsehens. (Hg.: Hamm, Ingrid). Gütersloh 1995.

Knoll, J. H.:

Staat, Gesellschaft, Selbstkontrolle. In: tv-diskurs 4/1998.

Urban, A.:

Filmfreigabe – ein objektiv subjektives Geschäft. In: Medien und Erziehung 1/1994.

Kinder als

Petra Scheltwort



Niemand wird ernsthaft vorschlagen, Filme oder Fernsehsendungen durch Kinder und Jugendliche selbst auf ihre Verträglichkeit hin prüfen zu lassen. So sind es die Erwachsenen, die sich das „körperliche, geistige und seelische Wohl“ der Minderjährigen vor Augen führen, wenn sie Medien nach Gesichtspunkten des Jugendschutzes beurteilen. Sie setzen damit auch Maßstäbe für die Pädagogen, die diese Entscheidungen vermitteln und mit ihnen arbeiten müssen, z. B., indem sie unermüdlich darauf hinweisen, daß eine Freigabe für eine Altersgruppe keineswegs eine Empfehlung ist.

Die Erwachsenen zerbrechen sich den Kopf über mögliche Wirkungen von Gewaltdarstellungen im Fernsehen und kommen kaum zum Konsens. Doch vor allem Pädagogen brauchen das Wissen darüber, wie Fernsehsendungen einzuschätzen sind. Wie wäre es also, einmal Kinder und Jugendliche als „Experten“ ihres Medienkonsums zu befragen (vgl. *tv diskurs* 1/1997, S. 76f.)?

Erzählte Beispiele von Alltagsgewalt einerseits, auf Video vorgeführte Beispiele von Mediengewalt andererseits waren die Grundlage einer Befragung von 22 Kindern (elf Mädchen, elf Jungen, acht bzw. neun Jahre alt), die im Rahmen eines Projekts von Prof. Ernst Zeitter an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg durchgeführt wurde. Die Kinder sollten die vorgestellten Beispiele nach ihrer Gewalthaltigkeit einschätzen und ihr Urteil begründen.

Es mag manchen verwundern, daß die Kinder durchaus über Bewertungsmaßstäbe verfügen und z. T. sehr genaue Vorstellungen von Gut und Böse haben. Um Begründungen sind sie im allgemeinen nicht verlegen, und Störfragen begegnen sie mit einer gewissen Unbeirrbarkeit.

Für die Kinder ist Gewalt in ihren Lebensbezügen unmittelbar existent – sei es in Form von Rangeleien auf dem Schulhof oder als consu-

Experten

mierte Fernsehgewalt. Krimis, *James Bond*, *Kommissar Rex*, Karatefilme, *Terminator*, *Godzilla* und *Killerman* – bestimmt keine Kost für Neunjährige –, aber auch Nachrichten nennen die Kinder auf die Frage nach Gewalt im Fernsehen.

Nur ein Mädchen erwähnt, daß es „brutale“ Sendungen nicht sehen darf, denn es träumt nachts davon. Ein anderes will Krimis lieber gar nicht sehen, weil es ebenfalls davon träumt: „Aber mein Papa guckt's gern.“ Ein drittes Mädchen schließlich klassifiziert Krimis als Gewalt und schiebt sofort hinterher: „Das find ich dann immer blöd.“

Einer der Jungen weiß, daß in Krimis meistens jemand erschossen wird, und guckt sie deswegen „net so gern“. Ein anderer Junge bewertet Spielfilme im Vergleich zu Zeichentrickfilmen negativ: „Da sieht man, wie einer erschossen wird oder erstochen mit dem Messer. Das ist zwar auch nur so'n Effekt, aber bei den Menschen [i. Ggs. zu Zeichentrickfilmen] wird's ja dann gespielt, und des find' ich halt net so gut.“

In Zeichentrickfilmen, meint dieser Junge, gäbe es keine Gewalt, weil das Gezeigte „nicht echt“ sei. Ein Mädchen ist derselben Meinung: „Das ist doch bloß Spaß, das sieht man doch! Das heißt doch schon so: Zeichentrick.“

Auch andere Kinder gehen spontan darauf ein, daß die im Fernsehen dargestellte Gewalt „nur Trick“ ist. „Das sind alles Schauspielerei. Die spielen das nur.“ Doch „manche Kinder nehmen das ernst und haben Angst“, formuliert ein Mädchen seine eigene Wirkungstheorie.

In der Tat ist das Repertoire der Gewaltbeispiele umfangreich und nicht eben harmlos. Es reicht vom unbestimmten „Jemanden töten“ über „Erschießen“, „Miteinander kämpfen“, „Prügeln“ bis hin zu detailgenauen Beschreibungen von Filmszenen.

Dabei kennen die Kinder zwar gesellschaftliche Regeln und Konventionen, die eher auf eine negative Bewertung von Gewalt schließen lassen, doch Gewalt wird von ihnen nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Und wenn die Kinder zu dem Schluß kommen: „Das ist keine Gewalt“, schwingt häufig ein Abwiegeln („Das ist doch nicht so schlimm“) mit.

Kinder berücksichtigen spontan moralische Kriterien in einem nicht unerheblichen Maß. Eine rigorose Ablehnung von Gewalt an sich äußert keines der Kinder. Die Kinder haben also ein vages Wissen oder Gespür für den Zusammenhang zwischen Gewalt und moralischen Fragen (vgl. Harris, 1992), nutzen es aber nicht nur, um Gewalt abzulehnen, sondern im Gegenteil auch, um sie zu rechtfertigen. Dabei sind sie sich der moralischen Implikationen und Sollensvorschriften durchaus bewußt („Wenn einer ihn schubst oder so schlägt, ... da muß man zurückschlagen. Aber wenn er anfängt so und die andere net zurückschlagen will, dann finde ich [das] von dem anderen besser...“).

Die Kinder greifen bei der Einschätzung von Gewaltbeispielen auf eine breite Palette moralischer Aspekte zurück. Rechtfertigungen, korrektive Handlungen, normative Gebote, empirisch-normatives (Regel-)Wissen, Rollenübernahme, negative Bewertungen, aber auch Fragen von Verantwortung, Schuld und Fairneß decken das Spektrum der Antworten ab.



Gewalt-Ja-Urteile werden meistens mit negativen Bewertungen versehen („Ich find' des irgendetwas gemein.“), Gewalt-Nein-Urteile mit einer ganzen Bandbreite von Rechtfertigungen („Das waren ja zehn gegen einen.“ „Der hat des ja nur gemacht, weil er traurig war.“ „Es war ja 'ne Polizei.“ „Der hat dem ja in den Bauch boxen müssen, weil sonst hätt' er [der andere] ja ... dann alles kaputtgemacht.“).

Rechtfertigungen wurden von Charlton/Neumann (1992) in Zusammenhang mit der Rollenübernahmefähigkeit untersucht. Demnach werden Darstellungen von Gewalthandlungen eher akzeptiert und eventuell sogar imitiert, wenn der Zuschauer sie moralisch rechtfertigen kann. Handlungen werden also durch Rechtfertigungen zunächst in ihrer Gewalthaltigkeit verharmlost („Nein, das ist keine Gewalt.“) und eher als Modell angenommen. Die „Gewaltschwelle“ (vgl. Theunert/Schorb, 1995) des rechtfertigenden Zuschauers wird herabgesetzt. Eine Medienpädagogik, die den Blick auf die Wirkungen von Fernsehgewalt richtet, sollte sich deshalb (auch) mit Rechtfertigungsmustern auseinandersetzen.

In der Bewertung von Gewalt (mehr oder weniger Gewalt, schlimme oder nicht so schlimme Gewalt) spiegeln sich folgende „Werte“:

- *körperliche Unversehrtheit* (des Opfers); psychische oder verbale Gewalt oder physische Gewalt geringen Ausmaßes gelten als nicht so schlimm,
- *soziale Verpflichtung*; die Kinder fordern korrektive Handlungen (Versöhnung, Entschuldigung),
- *Rationalität des Handelns*; Taten ohne Absicht gelten bei den Kindern als weniger Gewalt,
- *soziale Vereinbarung*; Gewalt „aus Spaß“ ist akzeptabel, wenn sich die Beteiligten in dieser Sicht einig sind.

„Nicht so schlimme“ Gewalt im Sinne der Kinder zerstört den sozialen Zusammenhalt nicht nachhaltig. Gewalt ist in gewisser Weise „verhandelbar“ (vgl. Neuhäuser/Rülcker, 1990) – vorausgesetzt, die Beteiligten halten sich an die sozial verbindlichen Regeln (z. B. Versöhnung, Entschuldigung).



Fast ebenso häufig wie moralische Fragen ziehen die Kinder den objektiv-physischen Tatbestand zur Begründung einer Gewaltsituation heran (36,6%). Im Gegensatz zur Annahme von Theunert/Schorb (1995) muß allerdings nicht unbedingt Blut fließen oder eine Verletzung sichtbar sein, damit eine Handlung als Gewalt eingeschätzt wird.

Die Kinder nehmen in ihren Argumentationen Rücksicht auf den Täter, das Opfer und auf die Dynamik zwischen ihnen (*Handlung*). Eine Opferzentrierung wie bei Theunert/Schorb (1995) läßt sich nicht nachweisen. Allerdings gilt: Das *Vorhandensein* von Gewalt wird mehr mit Variablen des Opfers begründet, das *Nicht-Vorhandensein* eher mit der *Täterperspektive*.

Selbstbezüge werden von den Kindern eher angesichts medialer Gewaltbeispiele als zu Alltagsbeispielen hergestellt. Mit Recht könnte man das Gegenteil annehmen, nämlich daß Alltagsbeispiele wegen der größeren Nähe zur eigenen Lebenswelt zu konkreten Übertragungen reizen – in der Art: „Wenn ich das jetzt wäre, ...“ Daß diese Erwartung durch das hier gefundene Ergebnis widerlegt wird, könnte in Anlehnung an Rogge (1990) und

Charlton/Neumann (1982) darauf deuten, daß die Kinder ihre medialen Eindrücke mittels Selbstbezüglichkeiten zu verarbeiten und zu bewältigen versuchen. Die Alltagsbeispiele wären den Kindern dann bereits so lebensnah, daß sie sie ohne die Brücke des Selbstbezuges verarbeiten können (vgl. Keasey, 1977).

Bei der Einschätzung der Videobeispiele ergab sich über alle Antworten der Kinder hinweg *keine durchgängige Theorie*, jedenfalls keine, die einem Erwachsenen sofort einleuchten würde.

Die Anknüpfungspunkte für die Begründungen der Gewalturteile sind unterschiedlich. So spielen *inhaltliche* Aspekte eine Rolle (eine Prügelszene aus einem Bud-Spencer-Film wird trotz ihrer unrealistischen, situationskomischen Darstellung von der Mehrheit der Kinder [13:9] als Gewalt erkannt), aber auch *dramaturgische* Charakteristika werden von den Kindern berücksichtigt („Weil man hat ja erst gedacht, daß er ihn wirklich erschießen würde.“ „Wegen der Melodie hat’ ich irgendwie so Angst.“).

Während die Kinder bei den Alltagssituationen häufig über die geschilderten Szenen hinausdenken, entdecken sie in Mediengeschichten weniger Handlungsspielräume und Alternativen. Sie lassen sich von der *Faktizität des Dargestellten* gefangennehmen. Man sieht ja schließlich, was da passiert.

Das hält die Kinder aber nicht davon ab, das Gesehene umzudeuten. So assoziierten sie zu manchen Videosequenzen entschuldigende Beweggründe der Täter oder präsentierten eigenwillige Interpretationen (z. B. könnten die von Bud Spencer brutal Zusammengeschlagenen ja nur ohnmächtig sein, oder die Pistole eines Täters war nicht geladen).

Wer sich die Einschätzung von lebensnahen Gewaltsituationen der Kinder anhört, muß zu nächst davon ausgehen, daß die Videobeispiele in der großen Mehrzahl als Gewalt eingeschätzt würden. Dem ist aber nicht so. Mit ihren alltagsbezogenen Maßstäben für Gewalt stoßen die Kinder bei den Fernsehenszenen schnell an Grenzen. Sie legen bei den Fernsehbeispielen ihre moralischen Bewertungsmaßstäbe weniger streng aus, deuten um und verweisen auf den speziellen medialen Charakter. Die Gewaltschwelle verschiebt sich.

Rezeptionsgewohnheiten schlagen sich tendenziell auf die *Art des Argumentierens* nieder: Kinder mit einem *höheren* Fernsehkonsum äußern in der Einschätzung der *Alltagssituationen häufiger moralische* Argumente; bei *Fernsehenszenen* erkennen sie im Schnitt *weniger Gewalt*, und sie argumentieren *weniger moralisch*. Die *Sensibilität* für Gewaltdarstellungen im Fernsehen hängt nach dieser Untersuchung *nicht* mit *moralischen Argumentationsmustern* zusammen, sondern eher mit den *Rezeptionsgewohnheiten*.

Insgesamt entsteht der Eindruck, daß das Medium *Einfluß auf das Argumentationsverhalten* der Rezipienten ausübt. Allerdings besteht *kein genereller Effekt* des Fernsehkonsums auf die kindlichen Vorstellungen. Vielmehr muß man wohl von einer bereichsspezifischen Wirkung ausgehen. Analogieschlüsse von Darstellungsinhalten auf Inhalte des Erlebens, Denkens und Verhaltens beim Zuschauer greifen jedenfalls zu kurz.

Literatur:**Charlton, M./ Neumann, K.:**

Das Kohlbergsche Moralstufen-Konzept als Ansatz einer Inhaltsanalyse von Medien. In: Hagemann/W., Heidbrink, H./Schneider, M. M. (Hg.): Kognition und Moralität in politischen Lernprozessen. Theoretische Ansätze, Forschungsergebnisse, Anwendungsmodelle. Opladen 1982, S. 108–119.

Charlton, M./ Neumann, K.:

Medienkonsum und Lebensbewältigung in der Familie. Methoden und Ergebnisse der strukturanalytischen Rezeptionsforschung – mit fünf Falldarstellungen. München 1986.

Charlton, M./ Neumann-Braun, K.:

Medienkindheit. Medienjugend. Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung. München 1992.

Harris, P. L.:

Das Kind und die Gefühle. Wie sich das Verständnis für die anderen Menschen entwickelt. Bern 1992.

Keasey, C. B.:

Young children's attribution of intentionality to themselves and others. Child Development, 48/1977, 261–264.

Neuhäuser, H./ Rülcker, T.:

Moralische Alltagstheorien von Kindern. In: Preuss-Lausicz, U./Rülcker, T./ Zeiher, H. (Hg.): *Selbständigkeit für Kinder – die große Freiheit?* Weinheim 1990, S. 192–205.

Rogge, J. – U.:

Kinder können fernsehen. Vom sinnvollen Umgang mit dem Medium. Reinbek 1990.

Theunert, H./ Schorb, B.:

„Mordsbilder“: Kinder und Fernsehinformation. Eine Untersuchung zum Umgang mit realen Gewaltdarstellungen in Nachrichten und Reality-TV. Hamburg 1995.



Die Varianz in den Antworten der Kinder zeigt, daß es lohnenswert ist, nicht nur die Medien in den Blick zu nehmen, sondern auch die Rezipienten. Nicht allein die medialen Reize sind pädagogisch zu gestalten. Wichtig ist auch, die Kinder und Jugendlichen mit Basiskompetenzen (z. B. moralische Argumentationen) auszurüsten und sie zu ermutigen, sich nicht alles anzusehen, was ihnen eigentlich nicht gefällt. Sich z. B. dem „Gemeinschaftserlebnis Fernsehen“ zu entziehen, wenn die anderen Familienmitglieder Sendungen sehen wollen, die das Verarbeitungsvermögen des Kindes überschreiten, aber auch Anerkennungsstrukturen unter Peers (z. B. Horrorvideo als Mutprobe oder Beweis des Cool-Seins) wären dann Gegenstand von medienpädagogischen Bemühungen.

Was die Fiktionalität der Darstellungen angeht, zeigt ein neunjähriges Mädchen, daß die vollständige Erfassung dieses Sachverhalts schwierig ist: Sie hat eigene Erfahrungen bei einer semiprofessionellen Videoproduktion der Familie gesammelt und weiß, daß Fernsehen „gemacht“ ist. Einige Tage nach dem Interview sagte das Mädchen zu seiner Mutter über einen Fernsehfilm, in dem Menschen getötet wurden: „Ach, dann gehen da die Schauspieler hin, die sterben wollen.“

Die rationale Einschätzung von Fernsehen – und hier liegt die Grenze der „Expertenbefragung“ – ist eben etwas anderes als das affektive Involviertsein der Zuschauer während des Fernsehens und als der gefühlsgeladene Nachhall, den das Gesehene hinterläßt.


Petra Scheltwort war Studentin an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg und ist dort zur Zeit wissenschaftliche Angestellte im Forschungsprojekt „Lehr- Lernwegeanalysen“. Sie hat an der Ausschreibung des Medienpädagogischen Preises von FSF und GMK 1998 teilgenommen.

Von der Theorie zur Praxis:

Grenz konflikte

Medienschutz

In der Zielsetzung ist man sich meist schnell einig. Filme oder Fernsehsendungen, die eine schädigende Wirkung auf Kinder oder Jugendliche haben können, dürfen für die entsprechende Altersgruppe nicht freigegeben werden. Für das Fernsehen gelten Sendezeitbeschränkungen, in besonders schweren Fällen darf der Film nicht ausgestrahlt werden. Aber über die Frage, welcher Film für welche Altersgruppe welche Schädigung aufweist, können sich selbst Fachleute gewaltig streiten. Die Beurteilung von Filmen oder Sendungen läßt sich nie ganz von persönlichem Geschmack, von eigenen Genrevorlieben trennen. Wenn man selber gerne Horrorfilme sieht, wird man sie auch für Jugendliche für weniger problematisch halten als wenn man privat lieber ins Theater oder ins Konzert geht. Wichtig ist aber auch, welche Erfahrungen man mit Kindern oder Jugendlichen hat und welches Bild über Jugend sich daraus ergibt.



Das Titelthema dieser Ausgabe beleuchtet zum einen, welche Überlegungen hinter den Entscheidungen zum Jugendschutz stecken und welche Kontroversen sich teilweise bei der Beurteilung ergeben, zum anderen aber auch, wie die Praktiker Jugendschutz umsetzen. Prof. Dr. Lothar Mikos beschreibt am Beispiel eines indizierten Filmes, wie Geschmack und Genreverständnis eine Jugendschutzbewertung beeinflussen können, die er für falsch hält. Prof. Dr. Franz Fippinger geht der Frage nach, welche Werturteile und Vorstellung von Jugend bei den Prüferinnen und Prüfern von FSK und FSF zugrunde gelegt werden (S. 26ff.). Claudia Mikat fragte bei den Jugendschutzbeauftragten der privaten Sender nach, mit welchen Problemen sie in der Praxis zu kämpfen haben. Ein Gespräch mit den Jugendschutzbeauftragten der öffentlich-rechtlichen Sender ist für die nächste Ausgabe von *tv diskurs* geplant.

Claudia Mikat

A u f s c h m a l e m G r a t

Die Arbeit der Jugendschutzbeauftragten im Fernsehsender

Seit dem 1. Rundfunkänderungsstaatsvertrag von 1994 muß

es in jedem Sender einen Jugendschutzbeauftragten geben.

Über ihre Aufgaben hat tv *diskurs* ausführlich berichtet.

Sie reichen von der allgemeinen Programmaufsicht über die

Programmberatung bis hin zu einer Vielzahl von Gremien-

tätigkeiten und medienpädagogischen Aktivitäten.¹

Zu unserem Titelthema „Jugendschutzpraxis“ haben wir in

den FSF-Mitgliedssendern nach aktuellen Schwerpunkten der

Arbeit gefragt: Wie sieht der Alltag in den Sendern aus?

Nach welchen Gesichtspunkten werden Programme bearbeitet,

bevor sie externen Gremien vorgelegt werden?

Und wo gibt es Konflikte – mit Prüfinstanzen und Aufsichts-

behörden, mit Programmredaktionen und mit den Zuschauern?

¹

Vgl.:

Schmitt, Georg Joachim:
*Jugendschutzalltag in
deutschen Fernsehsendern.*
Die Arbeit eines Jugend-
schutzbeauftragten. In:
tv diskurs 3/1998.

Auf einer Waldlichtung wird gekämpft. Die Szene ist erfüllt vom Klirren der Schwerter und dem lauten Geschrei der 10 bis 15 Männer in altertümlicher Kleidung, die entschlossen aufeinander losgehen. Es wird getreten, geschlagen und gestochen, z. T. in akrobatischer Manier, aber auch detailverliebt brutal. Einer der Männer wird durch einen gezielten Schwertstoß ins Herz hingerichtet, einem anderen wird ein Arm abgetrennt, der dann blutleer über eine Sekunde in Großaufnahme auf dem Rasen liegt. Bei einem für Jugendschutzfragen sensibilisierten Betrachter kommt eine

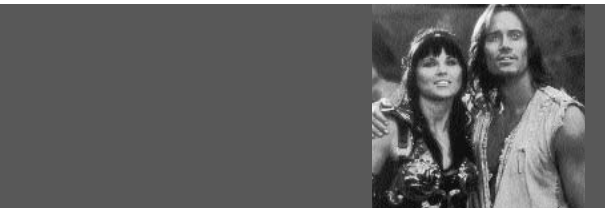
gewisse Ungeduld auf, und man beginnt unweigerlich, mit den Fingern auf dem Tisch zu trommeln.

Karla Durchleuchter, Cutterin und Mitarbeiterin der Abteilung Jugendschutz bei RTL, fährt zum Anfang der Szene zurück und erklärt, wie sie diese für den vorgesehenen Senderplatz im Tagesprogramm bearbeiten wird. „Zunächst eine Totale, damit man sieht, daß die aus dem Wald kommen und zu kämpfen beginnen ... und hier geht das los“ – zu sehen ist der erste Zweikampf in Halbnaheinstellung – „alles, was jetzt kommt, nehme ich weg“ –, es entfallen Großaufnahmen mit schmerzverzerrten Gesichtern, ein Schnitt durch eine Kehle und natürlich der Arm – „und jetzt kann das Ganze schon zu Ende gehen, hier: wo die anderen schon auf dem Boden liegen und der da zusammensackt, das würde ich wieder nehmen und den Schrei drunterlegen“. Die Anbindung stimmt. Von der ausgespielten Hau- und Stechszene in dieser Folge der amerikanischen Serie *Herkules* ist eine unspektakuläre Rangelei geblieben, wie sie in jedem Mantel- und Degenfilm vorkommt.

Sichtung des Programms, Überprüfung der Sendezeit und Bearbeitung machen einen Großteil der täglichen Arbeit aus – je nach Senderprofil mit verschiedenen Schwerpunkten. Einkäufe aus dem Fernseh- und Videobereich, die nicht von der FSK geprüft worden sind, müssen zunächst selbst eingeschätzt werden, und viele Serienstaffeln und TV-Movies werden stark bearbeitet, bevor sie zur

Ausstrahlung kommen oder der FSF vorgelegt werden. Bei FSK-geprüften Kino- und Videofilmen bestimmten die Altersfreigaben die Sendezeiten im Fernsehen. Hier muß anhand der Schnittlisten z. B. entschieden werden, ob die 16er- oder 18er-Fassung eines Filmes vorliegt, die entsprechend ab 22.00 Uhr oder erst ab 23.00 Uhr plaziert werden darf. Originalfassungen, die nur unter Schnittauflagen von der FSK freigegeben wurden, müssen für die jeweilige Sendezeit entsprechend gekürzt werden. Möchte ein Sender von den gesetzlich vorgeschriebenen Sendezeiten ab-

Probleme geringer aus. Vieles ist schon bei anderen Sendern gelaufen und „durchgeprüft“. Anträge auf Ausnahmegenehmigung werden vor allem für ältere Filme gestellt, die im Programm anderer Sender nicht auftauchen oder dort ohnehin auf späteren Sendeplätzen landen. Für einen Sender wie Kabel 1 mit einem breiten Angebot an klassischen Filmen und dem „Touch eines Filmmuseums“ ist es dagegen interessant, einen FSK-16-Film aus den 50er Jahren im Nachmittagsprogramm zu zeigen. Die Ausnahmeanträge für alte Filme haben große Aussicht auf Erfolg,



weichen und beispielsweise einen FSK-16er Film bereits um 20.00 Uhr ausstrahlen, muß er einen Antrag auf Ausnahmegenehmigung bei der zuständigen Landesmedienanstalt stellen – dies geschieht natürlich nur, wenn auch die FSF dem früheren Sendeplatz zustimmt. Der Film kann auch der FSK erneut vorgelegt werden, um eine 12er-Freigabe zu beantragen. In beiden Fällen werden die Filme oft um kritische Szenen gekürzt und in ihrer Gesamtwirkung abgemildert, um sie „Primetime-tauglich“ zu machen.

Bei attraktiven Filmen sprechen für einen früheren Sendeplatz am Abend wirtschaftliche Argumente: Je mehr Zuschauer, um so höher sind die Werbeeinnahmen. Aus programmwirtschaftlicher Perspektive gilt daher die Prämisse, alles zu versuchen, um einen Film auf einem begehrten Programmplatz auszustrahlen. Auf der anderen Seite muß geprüft werden, inwieweit diese Sendezeit aus Jugendschutzsicht vertretbar ist und welche Kürzungen gegebenenfalls vorgenommen werden müssen, aber auch, ob die Bearbeitung unter ästhetischen Gesichtspunkten den Zuschauererwartungen nicht zuwiderläuft. Das Abwägen zwischen den wirtschaftlichen Interessen, denen des Jugendschutzes und den Erwartungen der Zuschauer ist ein ständiger Spagat.

Für kleinere Sender wie Kabel 1 oder tm 3, die am Ende der Verwertungskette Kino – Video – Fernsehen stehen und kaum Erstausstrahlungen im Programm haben, fallen die

denn nach § 3 Abs. 5 des RStV kann eine Ausnahmegenehmigung vor allem dann erteilt werden, wenn die Bewertung eines Filmes länger als 15 Jahre zurückliegt.

Bei der Einschätzung, welche Filme oder Serien für welche Sendezeit geeignet sind, hat sich mittlerweile eine gewisse Routine entwickelt. Es gibt eindeutige Fälle und „typische Vertreter“ für das Tages-, Hauptabend- und Spätabendprogramm, wobei die Argumentation in den Gutachten von FSK und FSF zu verschiedenen Filmgenres und für die einzelnen Sendeplätze eine Rückwirkung auf die eigene Einschätzung hat. Aber auch der Blick auf die öffentlich-rechtliche Konkurrenz spielt eine Rolle, denn für das Hauptabendprogramm ist das durchschnittliche „Tatort-Niveau“ durchaus Orientierungspunkt. Problematisch sind eher die Wiederholungen. „Kommissar Rex beispielsweise läuft im Hauptabendprogramm, wird dann aber am Vorabend oder nachmittags wiederholt“, erklärt Bertold Brüne, Jugendschutzbeauftragter von SAT.1. „Einige Szenen sind für diese Sendeplätze ein Problem und müssen bearbeitet werden“.

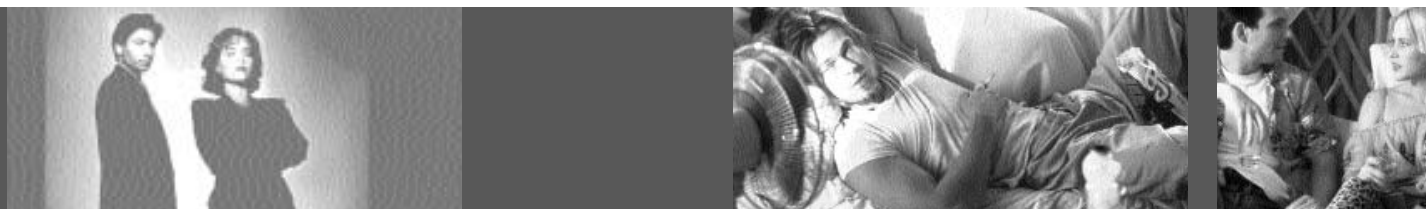
Die Kriterien bei der Bearbeitung ergeben sich aus der Spruchpraxis von FSK und FSF. Meist sind es sogenannte „Gewaltspitzen“, die gekappt werden, also etwa zynische, gewaltverharmlosende Äußerungen, drastische Darstellungen von Gewalt und ihren Folgen oder breit ausgespielte Szenen. Die Frage ist

hier immer, was dramaturgisch notwendig ist: Muß in der Prügelszene dem Opfer dreimal in den Bauch geboxt werden, oder reicht auch der erste Schlag, um die Handlung fortzuführen? Daneben ist die Grundstimmung der Sendung von Bedeutung und die Frage, wie Gewalt im Handlungskontext bewertet wird. „Atmosphärische Verdichtungen“ werden gegebenenfalls entschärft, Szenen, in denen die Gewalt von der positiven Identifikationsfigur ausgeht, oder Dialoge, in denen Selbstjustiz propagiert wird, werden entfernt.

Oft sind die Ergebnisse der Bearbeitung unfreiwillig komisch: links unten im Bild ein weiblicher Haarschopf, rechts oben ein männliches Oberhemd – was dazwischen passiert, deutet leises Aufstöhnen an.

Die Bearbeitung des Programms beginnt häufig bereits mit der Synchronisation. Im Erotikbereich geht es in der Regel darum, Aussagen in die Dialoge einzubauen, die signalisieren: Die beiden kennen sich und vereinigen sich in liebevoller Zugewandtheit. Denn ein wesentliches Merkmal für Pornographie ist

bei der Mischung noch auf verschiedenen Tonspuren und können getrennt voneinander bearbeitet werden. In Studios der Hamburger Synchron, in denen gerade für verschiedene Walker-Folgen die sogenannten „Mengen-szenen“, d. h. die Gruppen- und Nebendarstellerstimmen aufgenommen werden, weiß der Tonmeister Oliver Großmann längst, was für das deutsche Hauptabendprogramm „nicht zu machen“ ist. Zunächst geht es auch hier darum, „Spitzen zu kappen“: Laute wie Geräusche von Genickbrüchen oder Knochensplittern werden eliminiert, der langge-



Stark bearbeitet werden auch Erotikfilme, die klar von Pornographie abgegrenzt werden müssen, – ein Bereich, der vor allem für die Pay-Sender Premiere und DF 1 relevant ist. Obwohl die Auslegung der Pornographiekriterien alles andere als eindeutig ist, wissen Ulrike Beckmann von Premiere und Anja Humberg von DF 1 sehr genau, wann und wo sie schneiden müssen, denn nachdem bei beiden Sendern einige Filme als pornographisch beanstandet wurden, existieren gewisse Erfahrungen. „Wir wissen zwar nicht genau, was Pornographie ist“, erklärt Ulrike Beckmann, „aber wir wissen zumindest, was die Landesmedienanstalten nicht sehen wollen“. Diese Kriterien finden sich auf einem senderinternen Katalog wieder, an dem sich Mitarbeiterinnen und Cutter orientieren können. Da sind zunächst die sogenannten „grob anreißerischen“ Darstellungen wie die Großaufnahme eines erigierten Penis, die entfernt werden, aber auch Schamhaare im Bild sind zu vermeiden. „Parasprachliche Äußerungen“, z. B. Stöhnen, sollten nicht gehäuft auftreten, und für die Anzahl der sexuell aktiven Personen gilt, daß es sich um eine durch zwei teilbare Menge handeln muß, wobei die Paare sich nicht vermischen dürfen. „Zwei geht, drei nicht, und vier geht nur, wenn immer zwei zusammenbleiben“, bringt Anja Humberg dieses Kriterium auf den Punkt. „Bei Triolen dürfen also nur zwei der Frauen im Bild sein, und entsprechend bearbeiten wir das“.

die Darstellung von Sexualität ohne zwischenmenschlichen Beziehungszusammenhang. Ein Film kann daher durchaus „gerettet“ werden, indem die im Original recht derben Texte bei Sexszenen durch Off-Monologe ersetzt werden, die einen Bezug auf vergangene Begegnungen verbal herstellen. Beliebt ist die Verwendung von Kosenamen wie „Liebling“ oder „mein Engel“, aber auch Texte wie „Schatz, wir kennen uns jetzt schon so lange“ oder „Es ist immer wieder so schön mit Dir“ erfüllen ihren Zweck, – ob das Ergebnis dramaturgisch überzeugt, bleibt dahingestellt.

Auch Andrea Weller, Jugendschutzbeauftragte von RTL 2, ist intensiv am Prozeß der Synchronisation beteiligt. Seit April 1995 befaßt sie sich mit der Serie *Walker Texas Ranger* und hat bislang mehr als 120 Folgen für das deutsche Hauptabendprogramm bearbeitet. „Bevor sich die Autoren an die deutschsprachigen Drehbücher gesetzt haben, haben wir uns mit der Serienredaktion Gedanken über die Charaktere gemacht. Den Zynismus der Figur im Original wollten wir rausnehmen, Walker sollte durchgängig die positive Identifikationsfigur sein, und entsprechend haben wir die Dialoge verändert“.

Wichtiger noch als die Übersetzung von Textpassagen ist die enge Zusammenarbeit mit der Synchronfirma, die dafür sensibilisiert werden muß, wie das Endprodukt aussehen bzw. sich anhören soll. Schließlich sind Geräusche, Stimmen und Musik wesentlich für die Atmosphäre und Gesamtaussage. Sie liegen

zogene Schrei eines Mannes, der in slow-motion aus dem Fenster stürzt, wird durch ein kurzes Aufstöhnen ersetzt und mit Hall leicht verfremdet. Um die Atmosphäre zu entschärfen, werden Hintergrundgeräusche und -musik heruntergefahren, eine Schlägerei wird mit Seufzlauten versehen statt mit lustvollem Kampfgeschrei. Wichtig ist vor allem, wie die Gewalt im Gesamtkontext bewertet wird. In einer Szene dringen Anhänger einer rechtsradikalen Verbindung in eine Kirche ein und bedrohen den farbigen Pfarrer. Das Schweigen der Umherstehenden im Original soll – so die Regie – einer „lauten und präzisen Reaktion der Anwesenden“ weichen. Die drei Frauen und Männer am Mikrofon im Aufnahmestudio gehen mit dieser Anweisung individuell unterschiedlich um. Einige schreien erschreckt oder empört auf, als die Nazis die Kirche betreten, andere rufen dem Pfarrer zustimmend zu.

Ein besonderes Problem stellt die Serienprogrammierung dar. In der Regel werden ganze Staffeln für einen bestimmten Sendeplatz eingekauft und rechnen sich nur, wenn sie in diesem time-slot auch laufen. Manche Sender bestreiten einen Großteil des Nachmittags- und Vorabendprogramms mit „gestriptten“ Serien, die täglich auf demselben Sendeplatz programmiert werden. Normalerweise wird die ganze Staffel gesichtet und eine Gesamtbewertung vorgenommen. Dabei springen die „Ausrutscher“, die über das übliche Gewaltmaß hinauschießen, schnell ins Auge und werden mit Blick auf das Gesamt-

bild der Serie bearbeitet. Ein solcher Ausrutscher ist der Pilotfilm zur Serie *Stargate*, die bei RTL 2 im Hauptabendprogramm läuft. Ausschlaggebend für die 16er-Einstufung des Filmes durch die FSK war vor allem eine sehr ausgespielte Szene, in der ein Alien-ähnliches Monster aus dem Bauchnabel einer Frau entschlüpft, die nackt auf einer Bahre liegt. Unter der Voraussetzung, daß eine Bearbeitung möglich ist, ohne daß Inhalt und Aussage für die Zuschauer verlorengehen, wird in solchen Fällen gekürzt. Die Horrorelemente und das sexistische Moment konnten in der Szene re-

strahlungszeit, und die Folge kann zurückgegeben werden, wenn sie nicht die entsprechende Freigabe erhält. Manchmal kann man auch tricksen. Von der Mystery-Serie *Akte X* beispielsweise, die bei ProSieben im Hauptabendprogramm läuft, gibt es Folgen, die nie um 20.15 Uhr gezeigt worden sind. „Einige davon sind bei der FSF ‚durchgerauscht‘ und wurden für 22.00 Uhr entschieden, andere haben wir gar nicht erst vorgelegt, weil die zu hart und zu düster waren“, erklärt Michael Groh, Jugendschutzbeauftragter von ProSieben. Die Episoden wurden in einen Event ein-



duziert werden, lediglich der Spannungsbogen wurde um ca. fünf Minuten gerafft. Andrea Weller hat die Fassung der FSK vorgelegt und die gewünschte 12er-Freigabe erhalten.

Natürlich gibt es auch Fälle, bei denen selbst eine Bearbeitung wenig ausrichten kann. Bei der Serie *XENA*, die bei RTL im Tagesprogramm läuft, war eine sehr mystische Folge, in der mehrere Mädchen durch eine Art Teufel infiziert wurden, Katzenaugen und lange Fingernägel bekamen, ein solcher Problemfall. Diese Folge war in den USA für die Halloween-Zeit produziert worden. „In den USA“, so Karla Durchleuchter, „geht man anders mit diesem Spiel um Geister und Tod um, da stellen sich die Leute zur Halloween-Zeit auch Plastikgrabsteine in den Vorgarten, aus denen Hände herausgreifen, – das ist für die Klamauk“. Für das deutsche Tagesprogramm nicht machbar, entschied sie. Die Folge wurde aus der Zeitschiene herausgenommen und nachts ausgestrahlt. „Für unsere Serienredaktion ist das dann schwer zu schlucken“.

Es ist immer ein Problem, wenn einzelne Serienfolgen ganz aus einer Zeitschiene fallen. Sind es nur wenige Episoden, muß überlegt werden, die ganze Staffel später zu plazieren. Ist es eine von 30 oder 60 Folgen, die die FSF auf einen späteren Sendeplatz verschiebt, wird die Episode in der Regel ganz herausgenommen. Im günstigsten Fall garantieren die Lizenzverträge eine bestimmte Aus-

gebetet, in diesem Fall: ein *Akte-X*-Abend, an dem eine Folge um 20.15 Uhr, die zweite um 21.15 und die dritte um 22.15 Uhr plazierte wurde. „Dadurch verlierst du nichts an Quoten, nichts an Werbeeinnahmen und hast sogar noch für den Zuschauer eine schöne Sache gebastelt“.

In der Regel gelingt es, die zuständigen Redakteure zu überzeugen, daß ein Programm nur für einen späteren Sendeplatz geeignet ist. Die Akzeptanz der FSF-Voten ist weniger ein Problem als die Notwendigkeit, einen gewissen zeitlichen Vorlauf einzuhalten. Sobald die Programmplanung veröffentlicht ist – spätestens sechs Wochen vor Ausstrahlung –, ist es sehr schwierig, etwas zu verändern und eine Serienfolge oder einen Film aus dem Programm zu nehmen. Es ist immer auch ein Imageschaden, nicht das zu senden, was man in der Programmzeitschrift ankündigt. Martin Rabijs von Kabel 1 kann das bestätigen. „Bei der *Geschichte der O.* gab es einen ziemlichen Rummel, weil wir den Film nicht zum angekündigten Termin gesendet haben“, erinnert er sich. Beide Teile des Filmes wurden von der FSF zunächst ganz abgelehnt, in der Berufung jedoch für 24.00 Uhr entschieden, Teil 2 nur unter Schnittauflagen. Berufungs- und Ausstrahlungstermin lagen allerdings so nah beieinander, daß der Sender entschied, den Film vorsorglich aus dem Programm zu nehmen. „Es gab die größte Zuschauer-Response, die ich je erlebt habe“, so Rabijs, der alle Hände voll zu tun hatte, Zuschriften zu

beantworten wie: „Können Sie mir mitteilen, warum der Film abgesetzt wurde und wann ich mit einer erneuten Ausstrahlung rechnen kann?“ oder: „Die Verhaltensweise der FSF ist sicher nicht überraschend und wohl getragen von einer Menge Ahnungslosigkeit, was diesen Film eigentlich ausmacht“.

Vehemente Zuschauerreaktionen gibt es auch, wenn prominente Filme in gekürzter Fassung gezeigt werden. Manche Filme sind von 90 Minuten auf 75 Minuten gekürzt, so daß die Handlung leidet. Liebhaber und Fans kennen

meintlichen Tod der männlichen Hauptfigur. „Mit einer derart verschnittenen Videofassung hatten wir nicht gerechnet. Wir hatten keine Zeit, bei der FSK in Berufung zu gehen, und mußten die verstümmelte Version ausstrahlen, – das gab einen riesigen Aufschrei in der Presse und bei den Zuschauern“, erklärt Andrea Weller. In ihrer alternativen Bearbeitung, die letztlich auch eine Freigabe ab 16 Jahren erhielt, wurden die wesentlichen Aspekte des FSK-Entscheidens berücksichtigt, ohne das Ende des Filmes zu verändern.



Jugendschutzbeauftragte der Sender:

(von links nach rechts)
 Martin Rabius, Kabel 1
 Ulrike Beckmann, Premiere
 Dieter Czaja, RTL
 Karla Durchleuchter, RTL
 Frank Klasen, SuperRTL
 Uwe Jansing, SuperRTL
 Karin Rüdinger, tm 3
 Dr. Hans-Henning Arnold, VOX
 Tilmann Kühnel, VOX
 Andrea Weller, RTL 2
 Holger Hain, RTL 2
 Annette Rohn, DSF

den Film aus dem Kino und beschwerten sich über zerstückelte Fassungen. Die Schnittlisten der FSK sind z. T. so rigoros, weil sie von den antragstellenden Videovertriebsfirmen erstellt wurden. „Manchen Schnittauflagen merkt man an“, so Tilmann Kühnel von VOX, „daß sie nach den Anweisungen eines Anwaltes am Schreibtisch formuliert und dann am Amateur-Videoschnittplatz ausgeführt worden sind. Das sind theoretische Schnittlisten, die mit der praktischen Durchführbarkeit nichts zu tun haben. Man muß sich daher immer fragen, was man aus Jugendschutzgründen in Kauf nehmen möchte und was unter dem Aspekt der Zuschauerakzeptanz nicht mehr vertretbar ist. Wir raten generell vom Ankauf eines Filmes ab, wenn er für den vorgesehenen Sendeplatz nicht in Frage kommt.“ Leichter umsetzbar sind die Schnittauflagen der FSF, in denen es z. B. heißt: „Die Szene ist zu entschärfen“, denn das läßt dem Cutter die Freiheit zu entscheiden, wie er die Auflage ausführen kann, ohne den Inhalt zu verändern.

Manchmal ist es auch möglich, Kompromisse zu finden. Andrea Weller hat gemeinsam mit der Spielfilmredaktion versucht, für die Tarantino-Inszenierung *True Romance* eine alternative Schnittfassung für 22.00 Uhr zu erstellen. Während in der 18er-Version des Filmes die jugendlichen Identifikationsfiguren mit dem durch Kokainverkauf erbeuteten Geld davonkommen und am Ende friedlich mit einem gemeinsamen Kind auf einer Südseeinsel leben, endet die 16er-Fassung mit dem ver-

Bei Premiere sind Zuschauerbeschwerden gleich Kundenbeschwerden, die bis zur Kündigung des Abos gehen können, und nicht immer gelingt es Ulrike Beckmann, den Kunden zu erklären, warum sie für z. T. zerstückelte Filme Geld bezahlen sollen. „Im Berufungsausschuß zu *From Dusk Till Dawn* wurde z. B. diskutiert, ob die Eingangsszene, die letztlich auch bearbeitet werden mußte, zur Euthanasie auffordert, – das konnte ich nicht nachvollziehen, und wenn mir Kunden an solchen Stellen erboste Briefe schreiben, weiß ich auch nicht, was ich ihnen sagen soll“.

In jedem Fall führen Längenkürzungen zu zeitlichen Verschiebungen und damit zu Problemen für die Programmplanung. „Wenn fünf Minuten fehlen, muß die Sendeplanung rechtzeitig informiert werden, damit die Zeit mit Trailern oder zusätzlichen Werbespots aufgefüllt werden kann und der 16er-Film auch wirklich erst um 22.00 Uhr beginnt“, erklärt Karin Rüdinger von tm 3. Doch nicht nur wegen zeitlicher Verschiebungen ist die Zusammenarbeit mit der Promotionabteilung wichtig, die Programmtrailer müssen auch abgenommen werden. Sofern es FSK-geprüfte Filme sind, unterliegen sie denselben Sendezeitgrenzen wie die Filme selbst. Bei FSK-12er-Filmen, die tagsüber betrailert werden können, muß darauf geachtet werden, daß nicht die spektakulärsten Szenen verwendet werden und man hinter dem Trailer zu einer eher harmlosen Mystery-Serie einen Horrorfilm vermutet.

Üblich ist, verschiedene Trailer-Versionen für nachmittags und abends zu produzieren.

Welche Formate in welchem Umfang relevant für den Jugendschutz sind, hängt von Programmangebot und -struktur des Senders ab. Für SuperRTL mit einem breiten Angebot an Kinderprogramm spielen Jugendschutzfragen eine geringere Rolle, zumal die Senderphilosophie – Familienfreundlichkeit und „Fernsehen mit Happy-End“ – auch nach außen demonstriert werden soll. FSK-16er-Filme werden, sofern sie überhaupt vorkommen, bewußt erst um 23.00 Uhr plaziert. Die zeitliche Einordnung

Beim Sportsender DSF wird die Jugendschutzbeauftragte Annette Rohn bei der Planung actiongeladener Kampfsportprogramme wie Kickboxen hinzugezogen. Sendungen wie *Wrestling* oder *Rodeo* werden in der Abendschiene ab 22.00 Uhr plaziert. Zu hartes Material wird entfernt, von einer Wiederholung im Tagesprogramm wird abgesehen. Die *Wrestling*-Sendungen werden für den deutschen Markt komplett überarbeitet und neu vertont. Manche Titel im Programm klingen martialisch, entpuppen sich aber als harmlos. *American Gladiators* beispielsweise, ein ty-

sieht oder ob die Szene zurückhaltender aufgelöst und etwa aus der Totalen aufgenommen wird“, erklärt Bertold Brüne von SAT.1. In manchen Fällen werden verschiedene Versionen dieser Szenen mit unterschiedlichen Kameraeinstellungen gedreht, so daß beim Rohschnitt zwischen härterer und entschärfter Fassung ausgewählt werden kann.

Schwierig ist es, anhand des Drehbuches die Atmosphäre des Filmes abzulesen, wobei die Anlage der Figuren oder die Wahl des Genres Hinweise liefern. Thriller oder Horrorfilme sind für das Hauptabendprogramm im-



und die Weitergabe von Altersempfehlungen an die Programmzeitschriften übernehmen Uwe Jansing und Frank Klasen von der Spielfilm- bzw. Serienredaktion in Absprache mit dem Jugendschutzbeauftragten Claude Schmit. Dabei geht es beispielsweise im Bereich der Actiontrickschiene mit Serien wie *Mummies Alive* oder *Gargoyles* neben inhaltlichen Fragen vor allem um dramaturgische Aspekte. „Manche Serien sind für jüngere Kinder zu schnell geschnitten und in der Gesamtwirkung zu aggressiv“, erklärt Frank Klasen, „und die FSF hat uns zum Teil darin bestätigt, diese Serien nicht frühmorgens zu plazieren, bevor die Kinder zur Schule gehen“.

Für viele Sender spielen auch Non-Fiction-Formate eine Rolle. Magazine und Reportagen werden meist sehr kurzfristig produziert und treffen manchmal erst am Tag der Ausstrahlung ein, weshalb gerade in diesem Bereich die Sensibilisierung der Kolleginnen und Kollegen in den Redaktionen wichtig ist. Wird trotzdem zu heftig zugelangt, muß bearbeitet werden. Bilder werden gepixelt oder entfernt, die Texte verändert, im Extremfall wird die Sendung aus dem Programm genommen. Oft laufen diese Formate zu späteren Sendezeiten und bereiten aus Jugendschutzsicht weniger Probleme, bei VOX werden Sendungen wie *Spiegel-TV* oder das Erotikmagazin *Wahre Liebe* im dctp-Fenster ab 22.00 Uhr ausgestrahlt und auch von den unabhängigen Programmveranstaltern verantwortet.

pisch amerikanisches Show-Sport-Entertainment-Format, erinnert eher an *Spiel ohne Grenzen*, wenn sich die Kämpfer etwa mit Schaumstoffkeulen von Podesten schubsen. Dagegen können andere, harmlos klingende Sendungen durchaus relevant werden, z. B. *Sport kurios*, eine Sendung, die Sportunfälle à la *Bitte lächeln* zeigt. „Vieles ist unproblematisch“, so Annette Rohn, „zum Beispiel ein Fensterputzwettbewerb in Hamburg, aber bei manchen Unfällen muß in der Vertonung deutlich gemacht werden, daß den Betroffenen nichts passiert ist, daß sich niemand verletzt hat“.

Ein hochsensibler Bereich sind Eigenproduktionen. Bei Projekten, die mehrere Millionen kosten, müssen Jugendschutzfragen so früh wie möglich einfließen, – der Druck, die Produktion auf dem vorgesehenen Sendeplatz auszustrahlen, ist enorm. Bei Sendern mit eigen- oder koproduzierten Serien und TV-Movies im Programm beraten die Jugendschutzbeauftragten daher die Produktionsfirmen von der Drehbuchphase über Roh- und Feinschnitt bis zum fertigen Produkt.

Die Drehbücher werden gelesen, relevante Szenen angestrichen. Auch hier ist bei manchen Gewaltspitzen eindeutig, daß sie im Hauptabendprogramm nichts zu suchen haben, oft ist es aber eine Frage der Inszenierung. „Wenn es im Drehbuch heißt: ‚Dem Mann wird die Kehle durchgeschnitten‘, dann kommt es sehr auf die Umsetzung an, ob man das Ganze zum Beispiel in Großaufnahme

mer ein Problem, ebenso ambivalente Themen wie Kindesmißbrauch, die sich nicht immer für eine fiktionale Bearbeitung eignen. „Ein Drehbuch haben wir abgelehnt“, erinnert sich Tilmann Kühnel von VOX, „weil auch durch die Art der Umsetzung die Gesamtaussage nicht zu verändern war. Es ging um eine Liebesbeziehung zwischen Vater und Tochter. Die Affäre war nicht eindeutig negativ sanktioniert, beide Seiten wurden gezeigt, auch die Faszination, die von dieser Beziehung ausging – für das Hauptabendprogramm müssen bestimmte Aussagen eindeutiger sein“.

„Wichtig ist der konstruktive Dialog mit den Produktionsfirmen“, so Dieter Czaja, Jugendschutzbeauftragter von RTL. „Es reicht nicht, bestimmte Dinge abzulehnen, sondern wir müssen auch kreative Vorschläge machen, für ein alternatives Filmende etwa oder die Anlage einer Figur“. In vielen Fällen kommt es bis zum Drehbeginn zu drei oder vier verschiedenen Drehbuchfassungen.

Wird eine Produktion auch im Kino ausgewertet, ist die Gratwanderung zwischen Dramaturgie und Jugendschutz schwieriger. „Bei *Solo für Klarinette* war uns schon beim Lesen des Drehbuches klar, daß der Film mit 90prozentiger Sicherheit eine 16er-Freigabe bekommen wird, und wir haben mit dem Autor und dem Regisseur diskutiert, was man eigentlich abschwächen müßte“, erklärt Michael Groh von ProSieben. „Letztlich haben wir aber das 16er-Kennzeichen riskiert, damit der

Film so, wie der Regisseur ihn sich vorgestellt hat, in die Kinos kommt. Für das Fernsehen müssen wir jetzt eben hinterher ansetzen“. Daß der Film trotz seiner düsteren Grundstimmung für 20.15 Uhr entschärft werden kann und dem Antrag auf Ausnahmegenehmigung stattgegeben wird, hält Michael Groh vor allem wegen der Qualität des Filmes für möglich. „Man hat wesentlich bessere Chancen, einen qualitativ anspruchsvollen Film durchzubekommen. Und Qualität macht man meistens fest an guten Schauspielern, einem vermeintlich guten Script und einem bekannten

bearbeitung oder kreative Drehbuchideen, und nicht die Tatsache, daß wir direkt dem Geschäftsführer unterstellt sind“, sagt Dieter Czaja von RTL. „Wir sehen uns eher als Koordinator, als Sensor für Probleme“. Das ist eine schwierige Position, zumal Redaktionen, die annehmen, mit grenzwertigen Themen oder Bildern mehr Zuschauer zu erreichen, allzuoft bestätigt werden. Der Wettbewerb zwischen den Veranstaltern wird eben nicht über Jugendschutz oder Qualität entschieden.



Bertold Brüne, SAT.1
Anja Humberg, DF 1
Michael Groh, ProSieben
Anne Langen, Alexandra
Möhrle und Markus
Gaitzsch, ProSieben
Elke Grohs, n-tv

Regisseur – manchmal habe ich den Eindruck, daß die Qualität des Filmes im Vordergrund steht und erst an zweiter, dritter Stelle der Jugendschutz“.

Nicht erst seit den Freiwilligen Verhaltensgrundsätzen des VPRT gehört bei den Sendern, die Talkshows anbieten, die Beratung der Produktionsfirmen zum Aufgabengebiet der Jugendschutzbeauftragten. Meetings und Seminare mit den Redaktionen werden veranstaltet, über die geplanten Themen werden die Jugendschützer vorab informiert. Ähnlich wie bei Drehbüchern sind die Konzepte aber nur ein Teil der Information: Die Charakteristiken und Profile der Gäste mögen zwar feststehen, welche Gesprächsdynamik sich entwickelt, ist aber nicht abzusehen. Gäste können der Situation nicht gewachsen sein, Diskussionen können eskalieren. Es gibt zwar Fälle, die nach Sichtung des Sendebandes aus dem Programm genommen worden sind, aufgrund der hohen Produktionskosten ist dies aber eine Entscheidung, die schwerfällt, – vor allem dann, wenn nicht eindeutig Jugendschutzaspekte, sondern Geschmacks- oder Wertfragen berührt sind.

Der Zielkonflikt zwischen programmlichen und jugendschützerischen Interessen läßt sich auch durch die Sonderstellung der Jugendschutzbeauftragten innerhalb der Senderstruktur nicht auflösen. „Inhaltliche Kompetenz und Vertrauen sind wichtig, um zu überzeugen, also beispielsweise eine professionelle Schnitt-

Kommunikation ist daher alles, einsame Entscheidungen werden selten getroffen. Was zählt ist das Briefing aller Beteiligten in der Kette bis zur Ausstrahlung – ein längerfristiger Lernprozeß, der z.T. durch ein gewisses Druckpotential – seitens der Öffentlichkeit, der Aufsichtsgremien oder Selbstkontrollenrichtungen – begünstigt wird. Wichtiger aber ist die inhaltliche Argumentation, um ein Verständnis für die Belange des Jugendschutzes zu entwickeln. Denn einfache Regelkataloge gibt es nicht, und wer immer nur auf externe Kontrollinstanzen als Buhmann verweist, verliert im Haus die Akzeptanz.

Man darf sich nichts vormachen: Die Arbeit basiert auf Kompromissen. In der öffentlichen Wahrnehmung erfüllen Jugendschutzbeauftragte oft nur eine Feigenblattfunktion, im Sender sind sie eher teure Pflicht oder Fremdkörper. Michael Groh von ProSieben geht ganz pragmatisch mit dieser Grätsche um: „Unsere Abteilung hat mit fünf Mitarbeitern ein recht hohes Budget, aber man muß dem Sender klarmachen, daß dieses Geld gespartes Geld ist – durch Ärger nämlich, den man nicht bekommt. Und wir verhindern auch vieles: Die Leute machen sich gar keine Gedanken, was alles gezeigt werden könnte, wenn wir nicht dazwischengingen.“

Claudia Mikat studierte Erziehungswissenschaften und Medienpädagogik und leitet seit 1994 die Geschäftsstelle der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) in Berlin.



FROM DUSK TILL DAWN

Ein Film als Geschmacks- und Generationsproblem

Anmerkungen zur Prüfpraxis bei einem indizierten Film*

Lothar Mikos

* Die Zitate entstammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, aus den Protokollen von FSF, FSK und BPJS. Ein Dank gebührt Axel Hahn für die schnelle Recherche der Kritiken.

Der Film *From Dusk Till Dawn* von Robert Rodriguez, nach einem Drehbuch von Quentin Tarantino, erlebte im Februar 1996 auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin seine Erstaufführung. Schon damals zeigte sich, daß diese Mischung aus Roadmovie, Gangster-, Horror-, Vampir- und Splatterfilm das Publikum entzweite. Während zahlreiche, vor allem ältere Besucher, das Kino vorzeitig verließen, entfachte der Film bei jüngeren Zuschauern Begeisterungstürme. Auch die Kritik hatte diese zwei Lager aufzubieten: Diejenigen, die den Film rundherum ablehnten, und diejenigen, die ihn priesen. Daneben gab es aber auch nicht wenige Kritiker, die sich dem Film mit kritisch distanzierendem Blick näherten, ohne in das eine oder andere Lager abzudriften.

Filme wie *From Dusk Till Dawn*, die sich selbst nicht richtig ernst nehmen und häufig Effekte um ihrer selbst willen einsetzen, spalten immer wieder das Publikum. Solche Filme wollen sich als Teil der Populärkultur verstehen. Sie enthalten eine Unmenge von Anspielungen in ihren Aktionen, ihren Bildern, ihrer Ausstattung und ihren Dialogen, die den in das optische Imperium der Populärkultur „Eingeweihten“ großes Vergnügen bereiten, den „Uneingeweihten“ aber ratlos zurücklassen, so daß letztere solchen Filmen nur noch „Geschmacklosigkeit“ vorwerfen können. Letztere sind es auch, die dann für einen Film wie *From Dusk Till Dawn* die Indizierung beantragen. Sowohl die Indizierungsentscheidung der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften (BPjS) als auch die Jugendentscheide der FSK und die Prüfentscheide der FSF zeigen, daß die Prüfungen des Filmes nicht frei von Geschmacksfragen sind. Das können sie auch gar nicht. Doch in den einzelnen Instanzen wird unterschiedlich mit ihnen umgegangen.

Der Weg des Filmes durch die Instanzen ist schnell erzählt. Die ursprüngliche Fassung von *From Dusk Till Dawn* (108 Kino-Minuten) lag am 17. Mai 1996 der FSK mit dem Antrag auf Freigabe ab 16 Jahren vor. Ergebnis: keine Jugendfreigabe und keine Kennzeichnung „nicht freigegeben unter 18 Jahren“. Der FSK-Berufungsausschuß entschied am 11. Juni 1996 für die Kennzeichnung „nicht freigegeben unter 18 Jahren“. In dieser Fassung erlebte der Film seinen offiziellen Kinostart in Deutschland am 4. Juli 1996. Am 18. Juli wurde der FSK eine um neun Minuten gekürzte Fassung vorgelegt, für die eine Jugendfreigabe erreicht werden sollte. Doch wieder hieß es: „nicht freigegeben unter 18 Jahren“. Mehr als ein halbes Jahr später, am 4. Februar 1997, erhielt schließlich eine auf 87 Minuten gekürzte Fassung das 16er-Kennzeichen. Am 23. Mai 1997, mit Bekanntmachung am 31. Mai, gab die BPjS dem Antrag des Sozialministeriums Baden-Württemberg auf Indizierung des Filmes statt. Vorgelegen hatte die FSK-18-Fassung mit einer Videolänge von 103 Minuten. Diese Fassung lag dann auch am 16. Dezember 1997 einem Prüfausschuß der FSF vor, der über den Antrag auf verschlüsselte Ausstrahlung ab 23.00 Uhr zu entscheiden hatte. Der Antrag wurde abgelehnt. Der FSF-Berufungsausschuß gab den Film am 22. Dezember für eine Ausstrahlung frei, jedoch mit diversen Auflagen (verschlüsselte Ausstrahlung

ab 24.00 Uhr, nicht am Wochenende, eine Schnittauflage). Soweit die Fakten. Wie sahen aber die Begründungen aus? Welche Auffassungen von Filmen, speziell Gewaltfilmen, zeigen sich in ihnen? Wie gehen Geschmacksfragen und möglicherweise ein Generationenproblem in die Diskussionen und die Entscheidungen ein? Gibt es einseitige Herangehensweisen oder wird abgewogen? Worum geht es eigentlich in *From Dusk Till Dawn*, und wie hat die Öffentlichkeit in Form der Filmkritik auf diesen Film reagiert?

Der Film *From Dusk Till Dawn* ist eine Genre-mischung. Beginnt er zunächst als eine Mischung aus Roadmovie und Gangsterfilm, so wird er im zweiten Teil zu einem Vampir- und Splatterfilm, in dem mit zahlreichen Spezialeffekten reichlich Blut vergossen und Körper zerstückt werden. Das *Lexikon des internationalen Films* beschreibt den Inhalt mit wertendem Unterton: „Zwei brutale Gangster, Brüder, ziehen sich auf ihrer Flucht mit Geiseln in einen mexikanischen Nachtclub zurück, der als Treffpunkt mit ihren Partnern vereinbart wurde. Unversehens sind sie mit einer Riege von Untoten und Vampiren konfrontiert, die ihre Bluttaten forcieren. Ein äußerst blutiger Spuk, der den Kultstatus seiner Macher festigen soll, sie jedoch als zynische Handwerker entlarvt, die die Geschichte den mannigfaltigen Effekten opfern“. Der *Fischer Film Almanach* von 1997 schreibt zu dem Film: „Zwei psychopathische Killer nehmen auf ihrer Flucht aus dem Ge-



fängnis einen Prediger und seine zwei Kinder gefangen, um über die Grenze nach Mexiko zu gelangen. Dort machen sie halt in einem üblen Striptease-Bier-Rocker-Lokal. Um Mitternacht verwandeln sich die dort lebenden Menschen in Zombies und greifen die Gäste an. In einer 40minütigen Metzerei, in der ziemlich alle Arten demonstriert werden, auf eklige Weise das Zeitliche zu segnen, bleiben nur der intelligente Gangster und die Tochter des Predigers übrig“. Man fragt sich, ob der von George Clooney dargestellt Seth Gecko nun ein „psychopathischer Killer“ ist oder doch ein „intelligenter Gangster“. Vielleicht soll aber auch nur angedeutet sein, daß psychopathische Killer auch intelligent sind und intelligente Gangster auch psychopathische Killer. Wie dem auch sei, es schließt sich im *Film Almanach* noch eine Bewertung an, in der dem Regisseur Robert Rodriguez nachgesagt wird, „seiner hemmungslosen Lust an Ballerballaden, Zombiekriegen und Totmacher-Symphonien“ zu huldigen, und weiter: „Auch der gepriesene Genre-Wechsel – mitten in der Handlung des Thrillers wechselt Rodriguez zum Horror – kann nicht über die blutrünstig-spekulative Tendenz des Filmes hinwegtäuschen“. Während im ersten Text aus dem *Lexikon des internationalen Films* noch zwischen Inhalt und Bewertung getrennt wird, ist dies im zweiten Text miteinander verwoben. Hier zeigen sich in der Verwendung von Vokabeln wie „übel, eklig, hemmungslos“, daß der Film für den Autor oder die Autorin die Grenzen des guten Geschmacks überschreitet. Die Ge-

schmacksurteile schlagen in vermeintliche Werturteile um und offenbaren sich bereits in der angeblichen Inhaltsbeschreibung.

Das zeigt sich auch in den Kritiken, die den Film negativ bewerten. Da ist von einem „ekelhaften Splatter-Movie“ die Rede, das in einer „unsäglichen Blutorgie“ ende und „sogar die biblische Apokalypse“ überbiete (Peter Zander in der Berliner Zeitung). Im Magazin *Tip* sieht Volker Gunske den Film als „Gewalt- und Blutrausch“, in dem Tarantino „mit Hingabe einen Kotzbrocken“ mime und damit „neue Maßstäbe“ setze. Da wird der Film als „geistiger Unflat“ bezeichnet (Kurt Ludwig in der Berliner Morgenpost), und die Leipziger Volkszeitung sieht ihn von einem „gewalttätigen Roadmovie“ zu einem „maskensüchtigen Schlachtfest“ mutieren. Der Rheinische Merkur Christ und Welt nimmt „keineswegs jugendfreie Schockeffekte“ wahr. Andere negative Kritiken gehen distanzierter mit dem Film um. Sie sehen ihn als „furioses, den special effekts verpflichtetes Spektakel“, das „nicht nur die Geschichte des Kinos, sondern auch die Malerei von Bosch bis Bacon unbekümmert verwurstet“ (H. G. Pflaum in der Süddeutschen Zeitung) oder als „zähe Genrepanne, angerührt mit unzähligen Zitaten auf die Popkultur und garniert mit den spektakulären Auftritten einiger Ikonen des B-Films“ (Annette Kilzer in der Berliner Zeitung). In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung faßt Lars-Olav Beier seine Kritik mit den Worten zusammen: „Mit enervierender Penetranz will uns der Film davon überzeugen, wie ‚cool‘ es ist, Dinge, die

gemeinhin als schockierend gelten, komisch zu finden. Doch der einzige Zynismus, der in der Kunst etwas wert ist, ist der eines Humanisten. Den eines Kindskopfes kann man sich schenken. Wer sich *From Dusk Till Dawn* aussetzen will, soll es tun. Aber er kann auch einfach auf die Straße gehen und sich das Imponiergehabe Jugendlicher anschauen.“ In dieser zuletzt zitierten Kritik wird bereits die Ebene der Komik und des Comichaften angesprochen, die in zahlreichen positiven Kritiken eine große Rolle spielen. Allerdings läßt der Kritiker diese Ebene ebensowenig gelten wie die Prüfer in den verschiedenen Ausschüssen, die sich mit dem Film befaßten.

Auch der FSF-Prüfausschuß, der den Film begutachtete, sah hier „brutalste Grausamkeiten“ am Werk, „die durch Wort und Bild äußerst menschenverachtend sind“. Im zweiten Teil des Filmes sei „die Lust an brutalsten und widerlichsten Gewaltdarstellungen“ das zentrale Thema. Dies ist um so verwunderlicher, als frühere Instanzen der FSK und BPjS zwar ebenso diese geschmackliche Seite des Filmes sahen, aber anders damit umgingen. Sie ließen nicht so offensichtlich ihrem eigenen Geschmack und den daraus resultierenden Bewertungen freien Lauf, sondern sie thematisierten genau dies. Der FSK-Arbeitsausschuß, dem der Film zuerst vorlag, nennt ihn eine „ungewöhnliche Mischung aus brutalem Gangster- und Splatterfilm. Die Grenzen vom schwarzen Humor zum zynischen, selbstzweckhaften Töten sind deutlich überschritten. Unterlegt mit einem abwertenden Sprachduktus zeigt der erste Teil des Fil-

mes zwei skrupellose Gangster, die gefühllos morden. Verbal und visuell dokumentiert dies die Kamera in aller Deutlichkeit“. Über den zweiten Teil des Filmes heißt es, daß er eine „Gewaltorgie“ ohne Botschaft sei. Daher könne er auf Jugendliche übererregend und „in hohem Maße verrohend“ wirken. Der FSK-Berufungsausschuß stellt zum zweiten Teil des Filmes fest, daß er „in einer monströsen Horror-, Zombie-, Monster- und Vampir-Show – ein absurdes Gruselkabinett: grell, geschmacklos, brutal“ gipfelt. Zugleich wird hervorgehoben, daß der Film die Fan-Gemeinde von Quentin Tarantino bediene und „daß dieser Film nicht sympathisch wirkt, aber auch nicht um Sympathie beim Zuschauer wirbt. Er beschönigt / verherrlicht die dargebotene Gewalt nicht, sondern bietet sie als Scheußlichkeit dar, die abstoßend wirkt“. Die „Gewaltorgie“ und das „Horrorspektakel“ im zweiten Teil werde derart auf die Spitze getrieben, „daß es nicht nur Grusel und Ekel erregt, sondern vor allem Lacher beim erwachsenen Publikum hervorrufen wird“. Und dann heißt es noch treffend: „Ein degoutantes, böses Spiel ohne Botschaft, das die Anhänger dieses Genres erfreut, von anderen hingegen als menschenverachtende Geschmacksverirrung eingestuft wird.“ Ergebnis: Der Film wurde mit dem Kennzeichen „nicht freigegeben unter 18 Jahren“ versehen. Der FSK-Berufungsausschuß hat in der Begründung seiner Entscheidung die Problematik des Filmes auf den Punkt gebracht. Während der eine Teil des Publikums lacht und sich an den Spezialeffekten und Anspielungen erfreut, findet der andere Teil das alles nur noch geschmacklos und eklig.

Zu letzterer Gruppe zählt sicher auch der Antragsteller für die Indizierung, das Sozialministerium Baden-Württemberg. Da ist im Antrag von Szenen mit außerordentlicher, menschenverachtender Brutalität die Rede, und der Film sei „eine einzige Orgie von ununterbrochen ablaufenden Gewaltaktionen, die sowohl an Menschen, aber auch an menschenähnlichen oder sich in Menschen verwandelnden Wesen vollzogen werden“.

In der BPjS-Begründung für die Indizierung wird der Film dann als verrohend eingestuft. Anhand einiger Szenenbeispiele wird die „zynische und menschenverachtende Grundstimmung“ des Filmes aufgezeigt. Einige dieser Beispiele deuten jedoch auf eine hinter der Entscheidung liegende Moral, der Sexualität, zumindest deren ungewöhnliche Formen, nicht



ganz geheuer zu sein scheint: Da ist davon die Rede, wie Kate den irritierten Richie auffordert, ihr „die Muschi auszuschlecken“ – besonders hervorgehoben wird dabei, daß Kate in dieser Szene einen „knappen Bikini“ trägt. Weiter wird behauptet, daß sich der Türsteher im Titty-Twister-Club in „rüder Vagina-Typologie“ ergehe und Kate als „Apfelkuchenpussi“ anpreise, und im Club tanzt Santanico „einen erotischen Schlangentanz, – läßt Whiskey vom Knie abwärts über die Schenkel rinnen und steckt Richie die Zehen in den Mund. Alsdann stößt sie ihn rüde zurück“. Geil machen gilt nicht, wenn keine Befriedigung erfolgt. Schließlich wird geprüft, ob für *From Dusk Till Dawn* der Kunstvorbehalt geltend gemacht werden kann. Es wird eindeutig festgestellt, daß es sich um ein Kunstwerk i. S. von Art. 5 Abs. 3 Satz 1 Grundgesetz handelt. Allerdings herrscht nun Beweisnot, denn zunächst wird „diesem perfekt inszenierten und tricktechnisch versierten Splatter-Horror die kunsthandwerkliche Qualität“ nicht abgesprochen. Doch unter Hinweis auf die zahlreichen negativen Kritiken und „in Ermangelung von Bewertungen der Kategorie ‚Pro‘“ wird dem Jugendschutz der Vorrang eingeräumt. Einseitig werden hier wahlweise negative und unentschiedene Kritiken ausschnittsweise zitiert, positive aber geflissentlich übersehen. Offenbar stand aufgrund der konstatierten menschenverachtenden und zynischen Grundstimmung des Filmes bereits die Indizierung fest. Eine Indizierung, die auf moralischen Wertungen und einem Geschmacksurteil basiert.

Ein Film wie *From Dusk Till Dawn*, der nicht auf irgendeinem Horror-Festival, sondern auf einem international renommierten A-Filmfestival wie der Berlinale im Wettbewerb – wenn auch außer Konkurrenz – gezeigt wurde, muß als Kunstwerk gesehen werden, dem ein Kunstvorbehalt eingeräumt wird, ansonsten disqualifiziert man Filmfestivals wie die in Berlin, Cannes und Venedig. Zumal der Regisseur, Robert Rodriguez, 1999 die Berlinale Kamera verliehen bekam, eine „Auszeichnung für Filmpersönlichkeiten, denen sich die Internationalen Filmfestspiele Berlin verbunden fühlen“, wie es in der Pressemeldung dazu heißt. Dabei wird nicht versäumt, darauf hinzuweisen, daß Rodriguez 1996 „erfolgreich mit seinem Film *From Dusk Till Dawn* auf den Filmfestspielen“ war. Die notwendige künstlerische Wertschätzung des Filmes findet sich u. a. in einer Kritik der Frankfurter Rundschau, dort heißt es: „Man muß den Film nicht bewundern oder preisen. Doch wer ihn verdammt, der hat auch *Pulp Fiction* nicht begriffen: den Einbruch des spielerischen Chaos in die erzählerische und moralische Ordnung des Hollywood-Kinos, die heiter-zynische Gewißheit, daß nichts ernst ist und jeder Action-, Vampir-, Polizei- oder Familienfilm, der sich selbst ernst nimmt, nur Spielmaterial ist, das man beliebig durcheinanderwirbeln kann“. Der Film als Verhohnepipelung des Mainstream-Hollywood-Kinos, das ja auch immer wieder mit moralischem Ernst operiert. Offenbar trifft dann so ein Film wie *From Dusk Till Dawn* mitten ins Herz von Moral- und Ge-

schmackswächtern, die die Grundfesten des moralischen Konsenses und des guten Geschmacks bedroht sehen.

Die Diskussionen in den Arbeitsausschüssen der FSK und den Prüfausschüssen der FSF sind nicht frei von solchen Moral- und Geschmacksfragen. Wie sollten sie auch. Wenn darüber entschieden werden soll, ob ein Film zu einer sittlichen Desorientierung von Kindern und Jugendlichen führen kann, müssen moralische Fragen und solche der Werte und Normen im Mittelpunkt stehen. Dabei ist letztlich auch zu berücksichtigen, daß selbst eine von einem Prüfausschuß als sittlich desorientierend eingestufte Botschaft eines Filmes vom Publikum nicht auch so wahrgenommen werden muß. Allerdings muß zwischen einer inhaltlichen Aussage oder Botschaft eines Filmes in seiner Gesamtheit und einzelnen Elementen des Filmes, die lediglich dramaturgische Funktion haben, unterschieden werden. Vom FSF-Berufungsausschuß wurde der Film mit der Auflage einer Schittbearbeitung freigegeben. Es entspannt sich im Ausschuß eine Diskussion, ob die betreffende Dialogstelle menschenverachtend sei oder nicht. Es handelt sich um einen Dialog zwischen einem Likörshop-Besitzer und einem Sheriff: „Gibt es nicht ‘nen Gesetz, wonach Schwachsinnige einem kein Essen servieren dürfen? Ja, sowas sollte es geben, wer weiß schon, was so einem Mongo in der Birne ‘rumgeht. Natty [die Mutter] hätte den Jungen wie ‘ne Katze ersäufen und ihre Milch verkaufen sollen. Dieser Spasti gehört in ein Zirkuszelt und nicht in eine Imbißbude. Jetzt hat sie diesen Sabberheini am Hals.“ Während die Mehrheit des Ausschusses hier eine „menschenverachtende Grundaussage“ sah, argumentierte eine Minderheit, „daß der Dialog von Nebenfiguren in einer Nebenhandlung, die im Verlauf des Filmes ohne Bedeutung bleibt, geführt wird, und er im Handlungskontext eine x-beliebige Aussage unter anderen Aussagen ist und gleichzeitig eine Satire auf die Figuren, die sich so abfällig äußern, darstellt“. Hier wird einer Szene, die zur Charakterisierung von Nebenfiguren dient, eine inhaltliche Botschaft zugeschrieben. Anders ausgedrückt: Ein dramaturgisches Element wird als Inhalt gesehen. Wenn man der Auffassung ist, daß der Film in seiner Grundtendenz menschenverachtend ist, gäbe es sicherlich andere Szenen und Sequenzen, in denen diese Tendenz noch viel offensichtlicher ist. Die abfälligen Äußerungen gegenüber Behin-

derten verletzten offenbar das moralische Selbstverständnis der Mehrheit des Ausschusses. In solchen Situationen ist es besonders schwer, noch Unterscheidungen zwischen Inhalt resp. Botschaft eines Filmes und Dramaturgie – oder in anderen Fällen Inszenierung – gelten zu lassen. Das zeigt sich immer wieder in Diskussionen. Derartige Unterscheidungen sind aber notwendig und sinnvoll, will man nicht nur dem künstlerisch-ästhetischen Wert eines Filmes gerecht werden, sondern auch dem Gedanken des Jugendschutzes.

Im Berufungsausschuß der FSF wurde dem u. a. dadurch Rechnung getragen, daß der Film entgegen der Auffassung des BPJS als nicht schwer jugendgefährdend eingeschätzt wurde. Im Protokoll heißt es dazu: „Die Entscheidung wird im wesentlichen damit begründet, daß durch die Parodie der einzelnen Filmgenres (die Persiflage des Splatterteils und den Surrealismus der Monster-Gewalt-Orgie), die Gewaltwirkung minimiert und dadurch weder quantitativ noch qualitativ die Grenze der einfachen Jugendgefährdung überschritten wird.“ Allerdings befindet sich der Film „an der Grenze zur schweren Jugendgefährdung“. Weiter heißt es: „Der von der Wirklichkeit abgehobene und phantastisch-überhöhte Charakter der ganzen Action ist deutlich erkennbar und von tatsächlicher Realität unmißverständlich weit entfernt.“ Oder anders ausgedrückt: Daß Jugendliche die Darstellung mit der Realität verwechseln, ist weitgehend ausgeschlossen. An diesem Punkt zeigt sich ein Problem, das m. E.



ein Generationsproblem ist. Während nicht alle Mitglieder der verschiedenen Ausschüsse das Phantastische und die „comichaftige Übertreibung“ des Splatterteils nachvollziehen konnten, weil ihnen Moral und guter Geschmack den Blick dafür verstellten, können Jugendliche dies in der Regel sehr wohl. Dabei geht es nicht nur um Jugendliche, die als Fans der Filme von Robert Rodriguez und Quentin Tarantino oder von Horror-, Splatter- und Vampirfilmen gelten können und daher so einen Film wie *From Dusk Till Dawn* auch unter dem Etikett Kult rezipieren, sondern auch um „normale“ Jugendliche. Denn wenn es richtig ist, daß Kinder bereits im Alter von zehn Jahren zwischen Realität und Fiktion unterscheiden können, dann trifft dies für Jugendliche, die sicher noch mehr Medien-erfahrungen als Kinder haben, sicher auch zu. Man muß also davon ausgehen, daß Jugendliche einen derartigen Film mit seinen phantastischen Elementen verstehen können. Die Äußerung eines 15jährigen, der diesen Film eigentlich gar nicht hätte sehen dürfen, belegt dies: „Zum Beispiel der Film *From Dusk Till Dawn*. Diesen Film würde ich mehr als eine Gewaltkomödie einschätzen und nicht als einen Gewaltfilm ... Wenn sie jetzt Vampire töten, sieht man sehr oft, wie diese auf einmal zu Schaufensterpuppen werden und dann plötzlich explodieren. Dies ist sehr komisch, denn ich habe noch nie gesehen, daß ein Reh, nachdem es angeschossen worden ist, aufgrund der Kugel explodierte“ (zitiert aus einem Eintrag ins Gästebuch der FSF-Homepage). Hier wird mit

eigenen Worten der Unterschied zwischen Realität und der phantastischen Überhöhung in dem Film thematisiert. Dieser 15jährige ist eher der von Regisseur Robert Rodriguez anvisierte Zuschauer als diejenigen, die sich vor diesen Bildern ekeln. In einem Interview zu seinem Film sagte Rodriguez: „Wir werden Gewalt immer in überhöhten, märchenhaft wirkenden Situationen einsetzen. Die Zuschauer merken sofort, daß sie nichts mit der Wirklichkeit gemeinsam haben“ (Neues Deutschland vom 4. 7. 1996). Man muß so einem Film nicht im Sinne des Regisseurs rezipieren, allerdings sollte man zwischen ästhetischer Überhöhung von Gewalt und realistischer Darstellung von Gewalt ebenso unterscheiden können wie zwischen Fiktion und Realität. Und dazu sind Jugendliche in der Lage.

Dies gilt um so mehr, als der Film eine Vielzahl von Anspielungen und Zitaten auf andere Filme ebenso wie auf das Fernsehen, Comics und andere Medien der Populärkultur enthält. So sind alle Hauptdarsteller aus anderen Filmen bekannt. Der Schauspieler George Clooney hatte zum Start von *From Dusk Till Dawn* bereits eine Fangemeinde um seine Person versammelt, die ihn als liebenswürdigen Kinderarzt aus der Krankenhaus-Serie *Emergency Room* verehrte. Die Serie war am 30. Oktober 1995 mit großem Erfolg auf ProSieben gestartet, also knapp acht Monate, bevor der Film in die deutschen Kinos kam. Der Film ist Bestandteil der Populärkultur, zu der auch Film und Fernsehen zählen, in der sich heute Kinder und Ju-

gendliche mit großer Selbstverständlichkeit bewegen. *From Dusk Till Dawn* ist denn auch eher ein Film für Jugendliche und junge Erwachsene als für ältere Menschen. Der Kritiker Harald Martenstein brachte im Tagesspiegel anlässlich der Premiere des Filmes auf der Berlinale das Problem auf den Punkt: „*From Dusk Till Dawn* stellt aufs Lebhafteste die Generationenfrage. Bist Du schon im Zapping-Zeitalter aufgewachsen? Hast Du's verstanden, daß Bilder soviel mit der Realität zu tun haben wie das Märchen vom *Wolf und den sieben Geißlein*? Dann erwartet Dich ein geiler Höllentrip von *El Mariachi* Robert Rodriguez. Die Mutter aller B-Pictures, ein VampirSplatterComicKungFuAlienGangsterWestern, gegen den sogar *Pulp Fiction* alt aussieht. Die älteren Gevattern und Basen aber werden in Abgründe an Zynismus und Amoral blicken.“ Wie recht er behalten sollte! Aber Martenstein liefert gleich noch die Begründung mit, warum dies so ist: „Diese Filme haben den Versuch aufgegeben, sich zur realen Welt irgendwie zu verhalten. Sie sind damit zufrieden, Teil der Medienverhältnisse zu sein. Ihre Dramaturgie ist die neueste Antwort des Kinos aufs Fernsehen – einerseits sind sie von Fernsehkids für Fernsehkids gemacht, andererseits funktionieren sie nur im Kino.“ Diese Fernsehkids gehen anders als die „älteren Gevattern und Basen“ mit den Bildern im Fernsehen um. Sie haben in dieser Hinsicht eine Medienkompetenz entwickelt, die sie vor vermeintlichen gefährlichen Einflüssen schützt. Denn sie wissen, daß die Realität anders ist.

Geschmacksfragen und Fragen der Moral werden in den Ausschüssen der FSK und der FSF immer eine Rolle spielen, denn letztlich ist die Bewertung und Einschätzung eines Filmes und einer Fernsehsendung nicht frei von subjektiven Einstellungen und Wertungen. In be-

zug auf den Jugendschutz sollte dies aber zumindest reflektiert werden. Gefühlsäußerungen wie Ekel, die zur Abqualifizierung künstlerischer Werke als „geschmacklos“ führen, haben mehr mit demjenigen zu tun, der Ekel empfindet, als mit den tatsächlichen Darstellungen auf der Leinwand oder dem Bildschirm. Letztere sind es zwar, die beim Anschauen Ekel auslösen können, aber ob ein Zuschauer Ekel empfindet, hängt vor allem von seinen biographischen Erfahrungen, seinen Moral- und Wertvorstellungen sowie dem Verhältnis zu seinem Körper ab. Daß die Zerstückelung einer Leiche als ekelhaft empfunden wird, ist nur „normal“, denn wer möchte schon selbst am eigenen Leib diese Erfahrung machen. Daß dies nichts mit der Realität zu tun hat, wenn es im fiktionalen Rahmen einer Filmhandlung geschieht und möglicherweise einerseits noch ästhetisch überhöht wird und andererseits nicht bei Menschen, sondern Zombies und Vampiren gezeigt wird – wie in *From Dusk Till Dawn* –, sollte eigentlich auch klar sein. Die Prüfer sollten sich jenseits eines moralischen und geschmacklichen Urteils mehr mit den ästhetischen und dramaturgischen Mitteln, die solche Filme benutzen, auseinandersetzen. Zugleich muß der popkulturelle Kontext, in dem solche Filme stehen, stärker berücksichtigt werden. Denn solche Filme „von Fernsehkids für Fernsehkids“, wie es Harald Martenstein in seiner bereits zitierten Kritik zu *From Dusk Till Dawn* genannt hat, erfordern einen anderen Zugriff als auf einer rein inhaltlichen Ebene. Sie werden auch von Jugendlichen in ihrer Künstlichkeit erkannt, und das relativiert mögliche Gefährdungen stark, wenn es sie nicht gar unmöglich macht. Ziel der Prüfer muß es sein, entsprechend den Erkenntnissen der Entwicklungspsychologie zur Entwicklung der kognitiven, emotionalen, sozial-ethischen und moralischen Fähigkeiten von Kindern und Jugendlichen und den Erkenntnissen der Sozialisations- und Jugendforschung zu Lebenswelten und Lebensstilen, die Fähigkeiten von Kindern und Jugendlichen nicht zu unterschätzen, sondern sie ernst zu nehmen. Dann werden Generations- und Geschmacksprobleme in der Prüfpraxis nebensächlich.

Lothar Mikos ist Diplomsoziologe und Professor an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF), Potsdam-Babelsberg.

Kultur *technik*

Z a p p i n g

Georg Joachim Schmitt



Teil 2



1
Ich möchte an dieser Stelle Gereon Siebigs für seine Zusammenarbeit und Hilfsbereitschaft bei der Durchführung der Befragungen danken.

Bei der Diskussion um die Mediennutzung junger Fernsehzuschauer, insbesondere um ihre Kompetenz im Umgang mit Programmangeboten, bleibt ein alltägliches Phänomen häufig unbeachtet: In den allermeisten Fällen konkreten Fernsehalltags spielt die Fernbedienung bzw. ihre selbstverständliche und unentwegte Nutzung eine wesentliche Rolle, was die Programmabfolge angeht. Nur noch selten wird ein Film bzw. eine Programmeinheit ohne Unterbrechung an einem Stück rezipiert; nicht nur die häufigen Werbeunterbrechungen der privaten Anbieter, alleine die übermächtige Präsenz der Programm-Konkurrenten laden geradezu dazu ein, sich mittels Zappens in parallel laufenden Angeboten umzuschauen.

Wie wirkt sich dieser zum Alltag gewordene Umgang mit dem Medium Fernsehen auf das Rezeptionsverhalten gerade auch jüngerer Zuschauer aus? Kann die immer wieder vorgebrachte These argumentativ bzw. empirisch untermauert werden, die besagt, durch das wahllose Herumzappen vieler jüngerer Zuschauer seien die gängigen Wirkungsdiskussionen neu zu überdenken, die Filme als einheitliche Gefüge im Blick haben, da Sequenzen kontextfrei wahrgenommen würden?

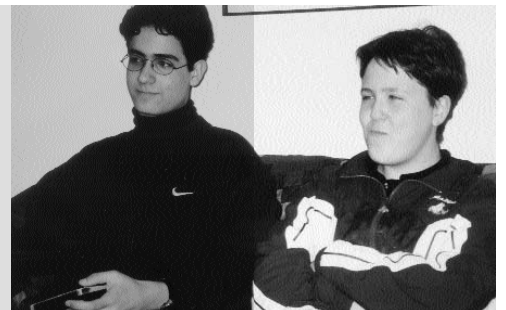
Der folgende Beitrag will neben einem grundsätzlichen Klärungsversuch, was das Verständnis der medialen Nutzungstechnik „Zapping“ angeht, vor allem die Diskussion um dieses wichtige Thema anregen. Kulturpessimistische Pauschalkritik und undifferenziertes Unbehagen am „Zerstreuungsinstrument“ Nr. 1, der Fernbedienung, führen nicht weiter, wenn es darum geht, dieses Alltags-Phänomen rezeptionskritisch zu begreifen und angemessen zu beurteilen.

Im vorliegenden zweiten Teil wird von den konkreten Erfahrungen berichtet, die der Autor mit jugendlichen Zappern in Supervisionen, Interviews und Befragungen machen konnte und die das Gesagte konkretisieren sollen.

1. Befragungen in einer Schulklasse

Im Herbst vergangenen Jahres hatte ich die Gelegenheit, in einer achten Klasse des Hollenberg-Gymnasiums in Waldbröl bei Köln eine Befragung zum Thema „Zapping“ durchzuführen.¹ Schwerpunktthema zu dieser Zeit war „Manipulation durch Medien – Umgang mit Medien“. Nach anfänglichem Zögern – allem Anschein nach war das freie Reden über Zappen im Unterricht eine ungewohnte Angelegenheit – ergaben sich interessante Einblicke, was die Nutzung der Fernbedienung im Alltag der Kinder angeht.

Anhand eines Fragebogens, der auf verschiedene Aspekte der alltäglichen Fernsehgewohnheiten einging, wurde im Unterricht das Thema vertieft. Folgende Fragen wurden den Schülern gestellt, die einige Tage Zeit hatten, sich mit ihrem Umgang mit der Fernbedienung zu befassen:



1. Wie oft in der Woche siehst Du fern?

- Wenn überhaupt, dann mal am Wochenende
- Auch schon mal an Werktagen
- Fast täglich
- So gut wie jeden Tag
- Überhaupt nicht

2. Siehst Du Dir nur ganz bestimmte Filme/Sendungen an, die Du Dir vorher aus der Fernsehzeitschrift herausgesucht hast oder von denen Du gehört hast, oder schaust Du auch mal, was es so gerade im Fernsehen gibt?

- Nur ganz bestimmte Filme
- Auch mal rumzappen

3. Mit welchen Sendungen kannst Du am meisten anfangen?

(Du kannst mehrere Dinge ankreuzen)

- Comic/Zeichentrickfilme
- Kinderfilme (Tierfilme, Märchenfilme ...)
- Serien
- (Sendung mit der Maus, Roseanne ...)
- Spielfilme
- Shows
- (Wetten daß, Die 100.000-Mark-Show ...)
- Musiksendungen (MTV/Viva ...)
- Politische Themen
- Nachrichtensendungen

4. Siehst Du überwiegend allein fern oder gemeinsam mit Freunden/in der Familie?

- Eher allein
- Eher mit anderen zusammen

5. Du sitzt nachmittags vorm Fernseher, und es wird langweilig/es kommt Werbung. Was machst Du?

- Ich sehe so lange weiter, bis die Werbung zu Ende ist, bis es wieder spannender wird.
- Ich mache etwas anderes und lasse dabei den Fernseher laufen.
- Ich schalte den Fernseher meistens ab.
- Ich schaue auf den anderen Kanälen, was es noch so gibt.

6. Der Werbeblock ist längst vorüber, als Du wieder zu Deiner alten Sendung zurückzappst. Wie schnell kommst Du wieder „rein“?

- Ich muß schon eine Weile zusehen, um wieder zu verstehen, worum es geht.
- Sowas ist kein Problem für mich. Bei den meisten Sendungen kapiert man doch sowieso ganz schnell, um was es geht; da kann man schon mal auf den anderen Programmen „rumsurfen“.

7. Manchmal läuft einfach nichts Vernünftiges im Fernsehen. Du fängst an, herumzuzappen und auf einmal wird es ganz witzig: Durch das Hin- und Herschalten entsteht so etwas wie ein neuer Film. Situationen werden kombiniert, die so gar nicht zusammengehören, und ergeben einen neuen Sinn.

- So etwas kenne ich!
- Kenne ich nicht, ich zappe immer völlig wahllos rum!

8. Hast Du bestimmte „Techniken“, Teile von Sendungen (z. B. Musik, Interviews, Spielfilmausschnitte) spielerisch miteinander zu verbinden?

Dazu fällt mir folgendes ein:

9. Es gibt mittlerweile fast 30 verschiedene Programme im Kabelnetz. Über Satellit sind es noch ein gutes Stück mehr, und demnächst werden es wohl an die 200 Programme sein, die man sich im Fernsehen ansehen kann. Wenn Du den heutigen Zuschauer mit seiner Fernbedienung in einem Bild beschreiben wolltest, welches Bild würdest du wählen?

- Abenteurer
- Regisseur
- Schiffbrüchiger/Ertrinkender
- ...

10. Hättest Du Lust, mehr über Deine Erfahrungen beim Zappen zu berichten?

- Ja, das würde mich interessieren!
- Kein Interesse, es ist alles gesagt!

Auswertung

Dieser erste Erfahrungsaustausch mit jugendlichen Fernsehnutzern bot mir einen konkreten Einblick in deren Fernsehalltag und die mehr oder weniger selbstverständliche Nutzung der Fernbedienung. Die Auswertung war die Grundlage für die eingehenden Interviews mit Kölner Jugendlichen, wie sie weiter unten beschrieben sind. Auffallend war, daß das Interesse der Schüler groß war, sich über diese alltägliche Beschäftigung mit Fernsehbildern auszutauschen und eigene Positionen zu entwickeln. Viel zu selten, so die Schüler, könne man mit Erwachsenen darüber reden, bei den Eltern sei das Zappen ja sowieso verpönt.

Allgemein zeigte sich bei den meisten Schülern eine vergleichsweise hohe Medienkompetenz. Ein Großteil der Schüler gab an, praktisch täglich fernzusehen und hierbei regelmäßig die Fernbedienung zu benutzen. Bei den Gesprächen zeigte sich, daß das Hin- und Herspringen zum alltäglichen Umgang mit den oft von Werbeblöcken unterbrochenen Programmen gehört. Viele gaben an, gemeinsam mit Freunden regelrechte Zapping-Touren zu veranstalten: an bestimmten Nachmittagen, wenn Lieblingssendungen laufen, trifft man sich um sich die Höhepunkte herauszupicken, ansonsten aber andere Sendungen (Talkshows, Serien) gleichzeitig mitzuverfolgen. Der Reiz des Neuen sei schnell verflogen, sobald man kapiere, um was es ginge. Daher war die Antwort auf die Frage nach einem Vergleichsbild für den Zapper bei der Mehrheit der Befragten eindeutig in der Nähe des Regisseurs und Abenteurers zu finden. Statt einer passiven Hinnahme eines unübersichtlichen Wirrwarrs deuteten die Jugendlichen ihr eigenes Fernsehverhalten als aktives Mitgestalten des Angebotes. Bedenklich stimmte die Aussage, daß die große Eintönigkeit an manchen Tagen beinahe nichts anderes zuließe als sich ein „eigenes“ Programm zusammenzustellen. Da könne es schon mal vorkommen, daß interessante Sendungen, die auf den ersten Blick nicht so viel hergäben, unter den Tisch fielen. Eindeutig fiel die Frage nach der Orientierung und Zuordnung erzappter Sequenzen aus: beinahe alle Befragten gaben an, keine Schwierigkeiten damit zu haben, Kontexte innerhalb kurzer Zeit zu erschließen und inhaltlich-dramaturgische Zuschreibungen vorzunehmen. Zurückhaltender gaben sich die Jugendlichen bei der Frage nach bewußten Tech-

niken der Zusammenstellung. Sie gaben an, sie interessiere weniger die Erstellung neuer Sinnzusammenhänge. Vielmehr faßten sie die bewußte Durchmischung der jeweils bevorzugten Sendungen als das eigentliche „Fernsehgucken“ auf. Ein Schüler meinte, die ständigen Werbeunterbrecher seien schon eine Art von unfreiwilligem Zappen, das man sich aber nicht ohne weiteres aus der Hand nehmen ließe. Ein Hinweis auf das eindeutige Vorherrschen kontextueller Rezeption ist der Umstand, daß keiner der befragten Jugendlichen angab, sich in der Programmvielart zu verirren, den Zusammenhang der einzelnen Programme aus dem Blick zu verlieren.

Die Befragung zeigte, daß Zapping von Kindern und Jugendlichen selbstverständlicher und souveräner gehandhabt wird als oft angenommen. Hierbei wurde insbesondere die Vermutung bestätigt, daß der dekonstruktive Charakter des Zappens zum festen Bestandteil des jugendlichen Fernsehalltags geworden ist, andererseits aber auch eine spezifische Distanzierungsform zum allzuoft uniformen Charakter der Programminhalte gefunden wurde, die ein emotionales Einlassen auf dramaturgisch konzipierte Sinnzusammenhänge zurücknimmt. Der relativierende Charakter, der bei der Wirkungsdiskussion oft allein dem Kontext von jugendschutzrelevanten Szenen zugesprochen wurde, scheint sich in der Rezeptionspraxis selbst niedergeschlagen zu haben.

Wann wird konkret in ein anderes Programm gewechselt, und wie werden die Sequenzen miteinander verbunden? Warum wird an einer bestimmten Stelle gezappt? Diesen Fragen ging ich in einem zweiten Befragungsschritt nach.

2. Interviews/Kamera-Supervisionen mit Jugendlichen

In mehreren Sitzungen, vor- und nachbereitenden Gesprächen hatte ich die Gelegenheit, mit einer Gruppe von Kölner Jugendlichen zu arbeiten, die ihrem eigenen Bekunden nach regelmäßige Zapper sind. Vor allem die Beobachtungen ihres Fernsehverhaltens, das ich mit einer Videokamera aufzeichnete, anschließend auswertete und mit den Jugendlichen besprach, gab mir Aufschluß über die konkrete Sequenzierung des Programms und ihre kognitive Verarbeitung.



Die Jugendlichen treffen sich nach eigenem Bekunden regelmäßig, um sich Sportsendungen, Serien und Spielfilme gemeinsam anzusehen. Dabei wird regelmäßig das umliegende Programmangebot „abgegrast“ und immer wieder in konkurrierende Sendungen, je nach Präferenz der einzelnen Jugendlichen, zugeschaltet. Mir fiel auf, daß je nach Gruppenzusammensetzung die Frequenz des Umschaltens stark schwankte. Bei Einzelsitzungen waren die Hemmungen, sich sein „eigenes“ Programm zusammenzustellen, weit geringer. Hier kam es zu einer durchschnittlichen Verweildauer von wenigen Sekunden, es kam immer wieder zu neuen Selektionsanläufen, neuen Favorisierungen. Saßen mehrere Jugendliche vor dem Fernseher, ging nach einiger Zeit die Fernbedienung reihum, die Sequenzen waren im Durchschnitt sehr viel ausgedehnter. Dies mag zum einen an der Gruppensituation liegen (des „lieben Friedens“ willen wurde weniger als sonst gezappt), zum anderen an den unterschiedlichen Temperamenten der Jugendlichen. Während der Aufzeichnungen hielt ich mich soweit wie möglich zurück, um eine weitgehend lockere Atmosphäre aufkommen zu lassen.

Da die Supervisionen nachmittags stattfanden, waren jugendschutzrelevante Programminhalte nicht zu sehen. Hauptsächlich wurden Sportübertragungen, Daily Soaps und Spielfilme bzw. Fernsehfilme favorisiert. Jede Sitzung wurde kurzfristig vereinbart, fand also nicht anlässlich eines besonderen „Fernseh-Highlights“ statt, sondern stellte einen beliebigen Ausschnitt aus dem Fernsehalltag dar.

Im folgenden möchte ich anhand eines signifikanten Beispiels, das ich aus dem Auswertungsmaterial ausgewählt habe, meine Beobachtungen veranschaulichen. Hier kamen die Schritte von Selektion, Evaluation und Kombination deutlich zum Vorschein: Nach einigen Versuchen, sich im aktuellen Angebot zu orientieren, wurden zwei Programme als Favoriten ausgewählt, aus beiden ein Zapping-Kontext erstellt.

Während auf einem Kanal eine Episode der Familienserie *Die Simpsons* lief, wurde gleichzeitig ein Basketball-Spiel der amerikanischen Champions-League übertragen. Schon nach kurzer Zeit waren sich die Jugendlichen einig, daß die Zeichentrick-Folge nicht zu den besten gehörte, weshalb man sich für das spannende Qualifikationsspiel der beiden amerikanischen

Mannschaften als Programmkonkurrent entschied. Die Jugendlichen gaben an, daß *Die Simpsons* normalerweise zu den Sendungen zählten, die einen dichten Wortwitz hätten und daher oft nur in den Werbeunterbrechungen umgeschaltet würde, weil man sonst den ein oder anderen Gag oder eine kurze Nebenepisode verpassen könne. In dieser Folge stand jedoch statt der chaotischen Familie der Firmenchef von Hooper Simpson im Mittelpunkt der Story; er befand sich in einer Lebenskrise, weshalb sein persönlicher Referent alles daran setzte, ihn aufzumuntern. Da in diesem Zusammenhang häufiger das Fernsehen selbst thematisiert wurde (in mehreren fiktiven TV-Sendungen wurde retrospektiv auf frühere Folgen angespielt), waren die häufigsten Umschaltungen dort zu beobachten, etwa dann, wenn in einer solchen „Sendung“ der Chef sich selbst in seiner gewohnt überheblichen und langweiligen Art präsentierte.

Die zugeschaltete Sportsendung zeigte einen relativ spannenden Spielstand; jedoch wurde, wie bei Basketballspielen häufig, der Spielverlauf immer wieder unterbrochen, Zeitlupe- und Wiederholungen wurden eingeblendet, Be-



ratschlagungen mit den Trainern erfolgten, und schließlich liefen verschiedene Verlängerungen an. Diese Paarung eines spannenden Basketball-Matches mit einer Serienepisode, die herkömmlicherweise (auch bei Jugendlichen) erhöhte Aufmerksamkeit beansprucht, in diesem Fall aber „durchzappt“ werden konnte, bot eine gute Gelegenheit, die Situationen auszumachen, an denen bei gleichzeitiger Verfolgung mehrerer Sendungen umgeschaltet wurde (die durchschnittliche Verweildauer lag in diesem Fall bei ca. zehn Sekunden). Bei beiden Programmen stellte ich bald fest, daß den Jugendlichen die interne „Fein-Struktur“ beider Abläufe hinlänglich bekannt war: Die Gepflogenheiten eines Basketballspiels, die Spielstärke der Mannschaften und die Eigenart der einzelnen Spieler waren allen klar; man wußte, bei welchem Duell es besonders spannend wurde und auf was die Mannschaften zu achten hatten. Diese Kompetenz verhalf ihnen, oftmals mitten im Spiel – und zwar dann, wenn es nicht „um die Wurst“ ging – auf *Die Simpsons* umzuschalten und sich über das gerade Übergangene zu verständigen. Waren bestimmte Konstellationen nicht bald geklärt, blieb man einige Momente länger dabei, bis die Möglichkeit anstieg, einen wichtigen Treffer, ein spannendes Duell im Basketballspiel zu verpassen. Vor allem wurden die Sport-Kommentare übergangen, manchmal aber auch mitten im Spiel umgeschaltet, insbesondere wenn eine eher langweilige Sequenz der *Simpsons* (etwa einer der „Fernsehauftritte“ von Hoomers Chef) aller Wahrscheinlichkeit zu Ende gehen mußte.

Viele Umschaltungen leuchteten mir nicht unmittelbar ein. Im anschließenden Gespräch und der gemeinsamen Auswertung der Aufzeichnungen wurde mir jedoch überzeugend klargemacht, daß der Großteil der Programmänderungen aufgrund einer äußerst differenzierten Auffassung vom Handlungsablauf beider Programme vollzogen wurde. Dies war deshalb frappant, da man es mit einem fiktionalen Programm zu tun hatte (das zwar wie bei den *Simpsons* immer wieder mit Unvorhergesehenem überrascht), das mit einem unvorhersehbaren Spielablauf zwischen zwei etwa gleichstarken Mannschaften verbunden wurde. Die Gespräche zeigten zudem eine genaue Kenntnis auch kleinerer „überzappter“ Sequenzen, die in den Nacherzählungen relativ detailgetreu rekonstruiert werden konnten.

Schwer auszumachen war im anschließenden Gespräch, bei welcher der beiden Sendungen die Präferenz lag: Die Jugendlichen gaben an, ihnen sei es eigentlich um das Basketballspiel gegangen, sie hätten jedoch auch immer wissen wollen, was die Serienfolge bietet, da beide Programme zu ihren Lieblingsformaten gehören. Ähnliche Aussagen fielen auch bei anderen Programmgegenüberstellungen (etwa einer Folge von *Unter uns* und *Alle unter einem Dach*).

Fazit

Bei aller Begrenztheit des Untersuchungsmaterials, das lediglich vereinzelte Aspekte anschaulich machen und allgemeine Trends dieser interessanten und für weitergehende Untersuchungen sicher sehr ergiebigen Thematik beleuchten kann, konnten einige Vermutungen über kulturtechnischen Gebrauch der Fernbedienung bei Jugendlichen ihre ansatzweise Bestätigung finden. So zeigte sich – oft erst nach eingehenden klärenden Gesprächen über das Zappingverhalten, die die ständig gehandhabten Strategien des Kontextverständnisses offenlegten – eine durchgängig hohe Kompetenz, was das – nicht zuletzt durch die Fernbedienung – geschulte inhaltlich-dramaturgische Erfassen von Programmen und Programmteilen angeht. Mit ihr scheint ein spezifischer Distanzierungseffekt einherzugehen, der in der gleichzeitigen Rezeption verschiedener Handlungsabläufe begründet zu sein scheint. Durch ständiges Timing, gleichzeitiges Verfolgen von aktuellem und rekonstruktives Überbrücken von latentem Programm, wird zumindest in einigen Formen des „favorisierenden“ Zappings ein Abstand zum Spannungsgefüge erreicht. Man konnte den Eindruck gewinnen, daß viele Programme erst ihren Eigencharakter für Jugendliche entwickeln, wenn sie in ihrer spezifischen Form mit fremden (mehr oder weniger gleich stark präferierten) Sendungen verschaltet werden.

Bei allen Vorbehalten scheinen die Befunde jedoch eines eindeutig zu bestätigen: In vielen Fällen ist das Eingreifen in Sendungen, das Unterbrechen und Zurückschalten, bereits Ergebnis eines ausgebildeten und an Inhalten geschulten Kontextverständnisses, das die auf den ersten Blick planlosen Eingriffe als souveräne Handhabungen mit der komplexen Programmviefalt erscheinen läßt und eine Gleichzeitigkeit von verschiedenen Kontexten ermöglicht, die sich in ihrer (von den Produzenten beabsichtigten) Eindringlichkeit relativieren.



Georg Joachim Schmitt war nach dem Studium der Philosophie Prüfer der FSK und FSF, bevor er für anderthalb Jahre Jugendschutzbeauftragter bei ProSieben wurde. Er lebt heute als freier Autor in Köln.



Gewaltdarstellungen – Schlüssel zur Erklärung von Subjekt

Gewaltdarstellungen
Schlüssel
Erklärung Subjektivität

Ben Bachmair

Anmerkungen:

1

Hier der Text, der dem Hörspiel zugrunde liegt:

Martin, Christoph:

Die Odyssee, erzählt von Christoph Martin. Frankfurt a. M. 1996, S. 140ff.

2

Platon (427 – 347 v. Chr.): *Politeia*, 3. und 10. Buch. In: Platon: Sämtliche Werke 3: Phaidon, Politeia. (Hg.: Otto, Walter F., Grassi, Ernesto, Plamböck, Gert). Reinbek 1990.

Odysseus blendet Polyphem.
Halsbild auf einer attischen
Amphora, aus Eleusis, kurz vor
650 v. Chr.



Mit Homer ist man seit langem in bester Bildungsgesellschaft, hat es hier mit diversen Buchversionen zu tun – und heute nicht nur damit. So sehnte sich einst Goethes Werther in einer Fußnote nach seinem Homer, um in edler Sprache den Problemen der Alltagsbewältigung etwas entgegenzusetzen. Auch als fernsehender Mensch braucht man auf den archaischen Griechen nicht zu verzichten. So gab es bei ProSieben im Dezember 1997 zur besten Primetime den listigen Odysseus zu sehen, in einer Inszenierung, die sich nicht hinter dem Hörspielprojekt des öffentlich-rechtlichen Rundfunks (ARD/Hessischer Rundfunk, 1996) zu verstecken braucht. Sollte man Kindern jedoch alle Teile dieses Textes vortragen, beispielsweise die Szene, in der der einäugige Riese Polyphemus zuerst die Gefährten des Odysseus frisst und dann geblendet wird¹:

„Doch erbarmungslos unhöflich wie er [Polyphemus] war, gab er keine Antwort. Statt dessen erhob er sich, streckte die Hände aus, packte zwei meiner Gefährten und schlug sie – wie man Kötter erschlägt – auf den steinernen Boden. Ihr Hirn spritzte heraus und bedeckte die Erde. Er zerlegte sie Glied für Glied in Portionen und verschlang sie restlos als Abendessen, genau wie ein Berglöwe es tut, der Innereien, Fleisch und die markgefüllten Knochen zusammen vertilgt. ... Der Schlaf, der jeden irgendwann überwältigt, hatte ihn. Im Vollrausch erbrach sich der Riese, Wein und Brocken von Menschenfleisch quollen aus seinem Mund.

... Sie hoben den Pfahl an und rammten die Spitze tief ins Auge des Riesen ... Kochend heiß war das Blut, das – wo das Holz eindrang – aus dem Augapfel hervorquoll, die Hitze versengte noch Brauen und Lider. Die Pupille qualmte“.

Man steht in einer langen Traditionslinie, falls man dieser Art des Erzählens ablehnend gegenübersteht, und zwar aus pädagogischen Gründen. So formuliert schon Platon² im „Dritten Buch“ seiner *Politik* ein „Verbot für die Dichter, die Schrecken der Unterwelt darzustellen“ (S. 120). Dabei bezieht sich Platon explizit auf Homer, den er rhetorisch geschickt tadelt, denn er weiß ja um dessen selbstverständlichen Ruhm. In der Begründung wendet er sich im ersten Schritt seiner Kritik nicht gegen Dichtung als solches („nicht als ob es nicht dichterisch wäre und dem Volk angenehm zu hören“, S. 121), sondern nur gegen deren Wirkung auf die Hörer. Natürlich ist er darüber hinaus prinzipiell gegen Dichtung, weil sie nicht theoretisch, sondern fiktional vorgeht. Fiktionale Stoffe, so die moderne Formulierung, wie die *Odyssee* oder die *Ilias* liefern schlechte Vorbilder und lösen heftige Emotionen bei den Hörern aus („Schädlichkeit der Lachlust und der Unwahrhaftigkeit“, S. 122). Die Möglichkeit, Kinder oder Jugendliche könnten fiktionale Angebote nachahmen, ist auch heute noch selbstverständliche Annahme. Gleiches gilt für die von Platon befürchteten heftigen Emotionen, die unter dem Stichwort „Angstlust“ immer noch in der Diskussion sind. Platons Argumentationsmuster ist u. a. deswegen noch bzw. wieder aktuell, weil „Gewalt“ ein tragendes Element der fiktionalen Angebote unserer Kultur ist. Im Gegensatz zu Platon jedoch sind es heute die elektronischen Bildmedien und nicht die erzählten Geschichten oder gespielten Theaterstücke, die Fiktionales präsentieren.

Was bewog denn nun vor über 2.000 Jahren den Philosophen Platon, sich gegen fiktionale Angebote zu wenden, und worum könnte es denn heute gehen? Platons Anliegen war die theoretische Orientierung. Ein Handwerker, der

ivität

einen Stuhl oder Tisch baut, war seinen Vorstellungen von Theorie mit dem Bauplan eines Stuhls oder Tisches wesentlich näher als die fiktionale Abenteuer- und Identitätsgeschichte eines Odysseus. Daß die „rechtschaffenen Männer“ von Homer mehr von ihrer emotionalen Unterwelt erfuhren denn von einer vernünftig geordneten Welt und ihrem göttlich theoretischen Plan, war für Platon der Anlaß, sich Sorgen zu machen. Wo liegt nun bei uns der zentrale Punkt, der uns Sorgen bereitet? Warum ist denn eine Figur wie die des Rambo sowohl faszinierend für die Zuschauer und gleichzeitig so ängstigend, daß jede Art von gewalttätig erscheinendem jungen Mann sofort als „Rambo“ etikettiert wird? Die Nachahmung kann es wohl nicht sein. Die Geschichte des Rambo ist in ihren Kampfmotiven deutlich so unreal und fiktional erfunden, daß sie sich eigentlich nicht zur Nachahmung eignet. Die Rambo-Geschichte ist ähnlich fiktional wie die Menschenfresserei des Polyphem. Trotzdem ist mit der Fiktionalität von Gewaltdarstellungen etwas verbunden, was zu Befürchtungen und Sorge Anlaß gibt.

These: Mit fiktionalen Gewaltdarstellungen werden Typen von Subjektivität vorgestellt. So scheint der listige und redegewandte Odysseus einen immer wiederkehrenden Typ von Persönlichkeit zu beschreiben: Es treibt ihn herum, er läßt sich treiben. Erst nach vielen Umwegen und Irrfahrten von Monstern zu Hetären kann er am heimischen Herd leben, den er sich zudem erneut erobern muß. Nun, diese Art männlicher Persönlichkeit ist heute weder anstößig noch ängstigend. Das ist sicherlich anders beim sprachlos kämpfenden Rambo, dem List und Lust gleichermaßen fehlen.

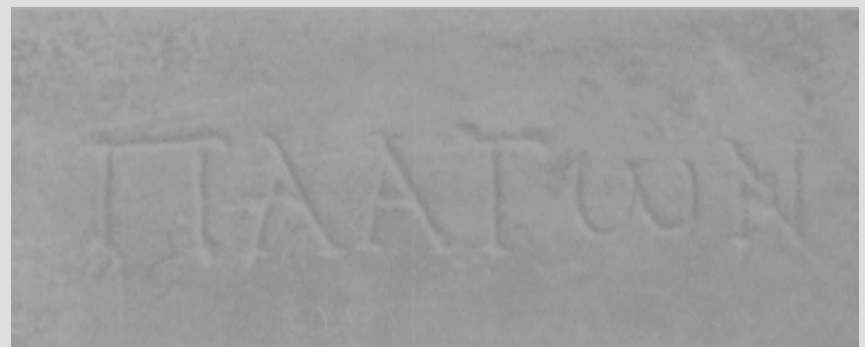
Um Anregungen für die funktionale Einordnung und Bewertung fiktionaler Gewaltdar-

stellungen des heutigen Medienmarktes zu bekommen, lohnt sich ein Blick zurück in die Literatur- und Theatergeschichte. Gerade Gewaltdarstellungen markieren Übergänge in der Subjektivität. Das sind Übergänge, wie sich Menschen zu sich, zur sozialen und dinglichen Umwelt verhalten. Der Spezialterminus dazu ist „Subjektkonstitution“. Vermutlich sind Gewaltdarstellungen zum einen Indikatoren für Subjektkonstitution, sie gehen zum anderen prägend in die Konstitution der Subjekte ein.

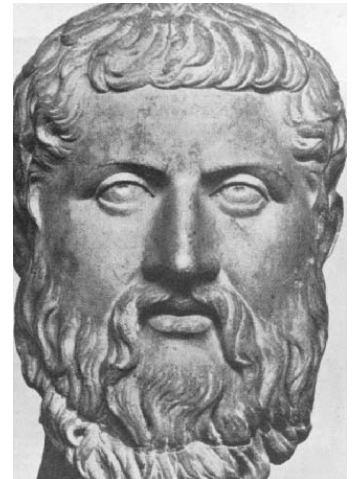
Was läßt sich beispielsweise aus Gewaltdarstellungen bei Homer³ im Vergleich zu Aischylos (525 – 456 v. Chr.) für die Art der Subjektivität in Griechenland bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. feststellen?

Übergänge in Griechenland: Von der Bewältigungs- und Überhöhungszeremonie des Tötens zum Mitfühlen

Hier ein kurzer Ausschnitt aus der *Ilias*⁴:



Unterschrift Platon



Der blinde Homer, zwischen 460 und 450 v. Chr. (links); Platon, vermutlich um 365 v. Chr.. Römische Marmorkopien von Bronzeoriginalen.

³ Die diversen Arbeiten und Überarbeitungen homerischer Dichtung stammen vermutlich aus der Zeit etwa vom 12. bis 7. Jh. v. Chr.

⁴ 20. Gesang der *Ilias*, übertragen von Hans Rupé. München 1948.

5

Die oben zitierte Interpretation der homerischen Odyssee von Christoph Martin von 1996 vermeidet diesen Stil und stellt so den Odysseus auch als Alltagsfigur mit Witz heraus.

6

Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst.* Frankfurt a. M. 1986.

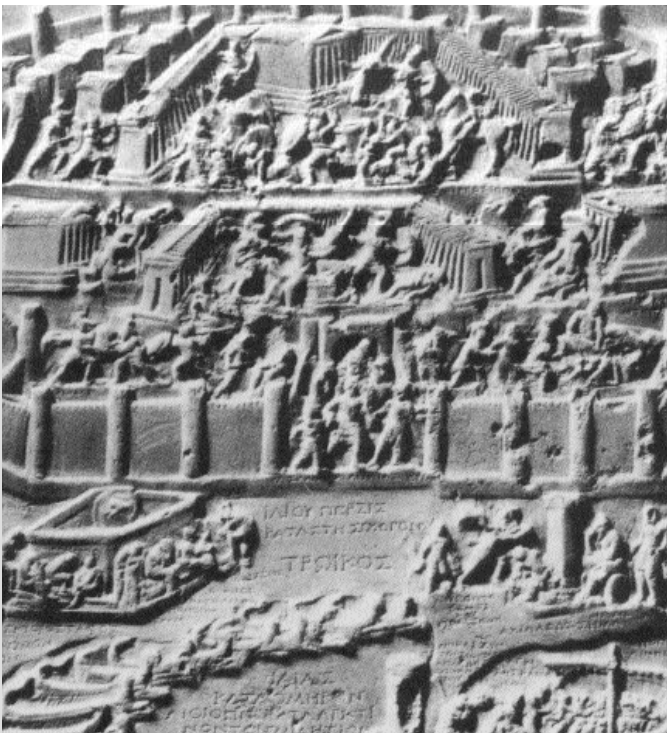
Wertheimer, Jürgen: *Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos.* In: Gendolla, Peter/Zelle, Carsten (Hg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien.* Reihe Siegen, Bd. 72, Beiträge zur Literatur-, Sprach-, und Medienwissenschaft. Heidelberg 1990, S. 13–18.

„Als er gegen ihn lief, da traf ihn der edle
Achilleus
Mitten am Kopf mit dem Speer, der barst
auseinander in Stücke.
Dumpf erdröhnte sein Fall; frohlockend rief
nun Achilleus:
Liegst du nun, Sohn des Otrynteus, du
schrecklichster unter den Männern?
Hier ist also dein Tod, doch fern am See von
Gygaie
Bist du geboren, am fischbelebten Gewässer
des Hyllos
Ist deiner Väter Besitz und am Ufer des
strudelnden Hermos.
So frohlockt' er; doch jenem umschattete
Dunkel die Augen,
Und von den rollenden Rädern zermalmt der
Achaiergespanne
Lag er vorn im Gewühl. Demoleon aber als
nächstem,
Diesem erfahrenen Kämpen der Schlacht, dem
Sohn des Antenor,
Stieß der Pelide den Speer durch die Wangen
des Helms in die Schläfe.
Nicht aber hemmte der eherner Helm den
Stoß, und die Spitze
Stürmte hindurch und zerschlug das Gebein;
es färbte sich blutig
Innen das ganze Gehirn; so stieß er ihn nieder
im Angriff“.

Dieser Art der Kampfdarstellung fehlt der Zugang zu Schmerz und Leid. Kampf und Tod haben nichts mit Lebens- und Leidenserfahrungen zu tun. Sie fungieren vielmehr ähnlich Requisiten als Rahmen, um die agierenden Helden in ihrer Qualität herauszustellen. Die menschliche Qualität eines Achilleus macht sich am Kampf fest. Und die hat nichts mit Einfühlung in andere und deren Leben, Leiden und Tod zu tun. Die Übersetzung von 1948 unterstützt die Überhöhung der Helden durch den mörderischen Kampf sprachlich recht unbekümmert.⁵ Der Mensch dieses Textes ist Mann und Kämpfer, und nur dieses und nur in dieser Kombination. Wo bleiben die Emotionen für den Unterlegenen, dessen körperliche Zerstörung, die der Text ja rüde, schonungslos vorführt: Die Speerspitze zerstört den Kopf; Blut und Gehirnmasse werden sichtbar? Doch ist auch hier ein eigener Typ von Trauer zu erahnen: Kampf und seine überhöhende Darstellung werden zum Trauerritual. Die Überhöhung beraubt die kämpfenden Menschen nicht nur des erlebten Grauens der Zerstörung, sie überspringt sozusagen diese Phase und verbindet Kampf mit einer jenseitigen Heldenwelt. Kampf ist schon die Trauer um die Helden, die auf dem Schlachtfeld in ihrem Kampfhimmel angekommen sind.

Wie passen Stilisierung des Kampfes und seine Funktion als Trauerritual in die Zeit des Homers als Erzähler dieser Geschichte (ca. 13./12. Jh. v. Chr.)?

Mit dem Sieg der griechischen Stämme über die Trojaner hatte sich die attische Oberhoheit herausgebildet, die mit der Ablösung matriarchaler Strukturen und der Ablösung von Sippen und Stämmen als wesentliche gesellschaftliche Veränderung einherging. Die Heldenfiguren der *Ilias* beschreiben staatliche Führungsfiguren und einen spezifischen Menschentyp, der „zwischen Tier und Gott, Bestie und Idol steht“ und der „neue Kategorien des Handelns“ objektiviert (Wertheimer, 1986, S. 21)⁶. Kampf und Kämpfer werden ästhetisch zum Modell verwandelt: Eiserne Leiber, glänzende Waffen, leuchtendes Blut, funkelnd gerüstete Helden, deren oberste Maxime der Sieg ist. „Provokation, Kampf, Tod, Tötung, Schändung werden zu integralen Elementen nicht nur der Wirklichkeitserfahrung, sondern auch ihrer Bewältigung ... Kampfrituale gelten wie Trauerrituale stets ausschließlich der Bestätigung eigener Identität“ (ebd., S. 22), und zwar der Identität eines „Kriegeradels“ (ebd., S. 31). Der *Volks-*



Szenen aus dem Sagenkreis des Trojanischen Krieges. Relief mit Inschrift nach der *Iliupersis* oder ihrer späteren Bearbeitung durch Stesichoros auf dem oberen Teil der *Tabula Iliaca*, erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

*ploetz*⁷ skizziert den historischen Rahmen für Subjektivität folgendermaßen: „In den Epen Homers werden die politischen Verhältnisse der mykenischen Zeit gezeichnet: Heerkönigtum der griechischen Einzelstämme ... Die Burgherren der Landschaften oder Inselgruppen werden unter einem gemeinsamen Gefolgsherren zusammengefaßt. Dieser ist Primus inter pares bei ausgeprägtem Selbstbewußtsein der Könige. Das Fußvolk wirkt nur als Kampfmasse im Krieg, es unterhält den König durch Abgaben und Geschenke“.

Der jetzt folgende Zeitsprung zu Aischylos und seinem Theaterstück *Agamemnon* (458 v. Chr.) ist riesig. Riesig ist auch die Änderung in der Art, wie mit „Gewalt“ umgegangen wird. In *Agamemnon* kommt der siegreiche Heerführer Agamemnon aus dem Trojanischen Krieg zurück und wird von seiner Frau Klytämnestra ermordet. Das hat eine grauenhafte und tragische Vor- und Nachgeschichte mit geopfertem Kindern, einem Sohn, der die Mutter, einer Tochter, die den Stiefvater tötet. Bei Aischylos wird diese überkommene Geschichte erneut, jedoch reflexiv und diskursiv „erzählt“. Die Figuren leiden, bedenken, ahnen voraus, sehen ihren Handlungszwang und ihre Verkettungen in Ereignisse, die sie nicht beeinflussen können. Die reflexiv kommentierende Funktion übernimmt besonders der Chor. Hier die Szene, in der Klytämnestra ihren gerade heimgekehrten Ehemann Agamemnon tötet. Es spricht Cassandra, die aus dem zerstörten Troja in die Sklaverei verschleppte Tochter des trojanischen Königs Priamos.

KASSANDRA

O menschlich Tun und Wandel! Was da lebt im Glück,
Ein Schatten kann es wenden. Doch wo
Unglück ist,
Ein Schwamm, nur leicht befeuchtet, löscht
das Schriftbild aus.
Weit mehr beklag ich dies Geschick als meinen
Tod.

CHOR

Nie wird an Fülle des Glücks genug
Den Sterblichen allen. Und keiner drängt
Von fingergewiesenen Giebeln es weg
Und ruft: Nicht halte mehr Einkehr!
Ihm gaben zur Beute die Seligen preis
Des Priamos Stadt,
Und er kehrt mit der Gnade der Götter heim.

Doch wenn er nun zahlt für der Früheren Blut
Und für die Toten in eigenem Tod
Der Tode Sühne vollendet,
Wer rühmt sich noch, der solches hört,
Es schone seiner der Daimon.

AGAMEMNON

(im Inneren des Palasts)

AH! AH! Ins Innre trifft mich tief ein
Todesstreich.

CHORFÜHRER

Stille! Wer, von einem Schlag zu Tode
getroffen, schreit da auf?

...

Daß die Tat getan ist, mir bezeugt's des Königs
Schmerzensruf.

Einig laßt uns sein und fassen
unerschütterlichen Rat!

ERSTER CHOREUT

Ich also gebe euch als meine Meinung kund:
Die Bürger zum Palast entbiete her ein Ruf.

ZWEITER CHOREUT

Mir schiene es besser, schleunigst
einzudringen mit ...
Gezücktem Schwert und gleich zu prüfen, was
geschah.

Macht man sich mit der Sprache vertraut, dann erscheinen Menschen auf der Bühne, die nichts mit Homers Kriegeradel zu tun haben, Menschen, auf die wir uns heute sehr wohl einlassen können. Da spritzt kein Blut, da wird argumentiert, beklagt. Der passive Chor zeigt sich ambivalent: Soll die Sache öffentlich erörtert werden, oder ist schnelles und juristisch eindeutiges Handeln geboten?

Für das Gemeinwesen der Polis, das sich im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. herausbildete, taugte der Krieger- und Adelsheld wenig. Eine differenzierte Emotionalität, z. B. die des Jammers und Klagens, die Schrecken und Entsetzen auch bei anderen wahrnimmt, mußte gezeigt werden (Wertheimer 1990, S. 18f.). Das Theater benutzte deshalb Gewaltdarstellungen, um widersprüchliche soziale Prozesse, Ordnung und Destruktion, Emotionen und Handlungsweisen besprechbar zu machen. Gewaltdarstellungen dienten dazu, um den „diffizilen Grenzbereich zwischen Intensivierung und Sublimierung von Gewalt, zwischen Erregung und Abbau von Gefühlen“ (ebd., S. 19) zu

7

Volksploetz. Auszug aus der Geschichte. Schul- und Volksausgabe. Freiburg, Würzburg 1984, S. 53.

Krieger vom Westgiebel des Aphaia-Tempel auf Aegina.



8

Das ist die Theorie von Aristoteles: *Poetik*. Deutsch / Griechisch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1993, S. 33ff.

thematisieren, was eine kathartische Auseinandersetzung mit sozialen und individuellen Themen und Emotionen zuließ und ermöglichte.⁸

Aischylos schreibt zwar vom traditionellen Tod im Rahmen der archaischen Geschichte, präsentiert jedoch das Morden zwischen den Generationen kompliziert und reflexiv. Der Chor reflektiert Zusammenhänge, Agamemnon äußert sich als leidendes Opfer, Chor und Chorführer erhöhen die Spannung im Zuhörer, indem der Geschehensablauf sich dramatisch steigert. Danach tritt Klytämnestra als Täterin auf und ermöglicht einen Diskurs zur Tat. „Lange und oft vergebliche Diskurse, kläglich scheiternde Dialoge markieren den Weg der Urteilsfindung als komplexen überindividuellen Vermittlungsprozeß“ (ebd., S. 24) im Sozialsystem der Polis und ihrer Ordnung. Eiserne Leiber, glänzende Waffen, leuchtendes Blut, funkelnend gerüstete Helden taugen nicht zur Repräsentation der Auseinandersetzung in der „kleinräumigen Polis-Kultur“ (ebd., S. 31). Notwendig sind dagegen zuschauende Bürger, die mit heftigen Emotionen sublimierend und reflektierend umzugehen in der Lage sind. „Katharsis als Reinigung asozialer Erregungszustände, ... ein hohes Maß an Reflexivität und dialogischer Kompetenz“ sind wichtig (Wertheimer 1990a, S. 20).

Rambo: Moral, Verdrängung und Sprachlosigkeit

Wie ist es dann um das Publikum der Actionfilme vom Typ *Rambo* oder *Terminator* und ihr Verhältnis zu unserem Gemeinwesen bestellt? Die Actionfiguren eines Stallone oder Schwarzenegger sind doch den homerischen Kriegerfiguren (in der Übersetzung von 1948) näher als denen des Aischylos. Können wir nicht mit Platon diese heroisierenden Kampf- und Todesdarstellungen als „verwerflich“ ablehnen, weil sie mit unseren Vorstellungen von Menschlichkeit und Gemeinwesen ganz und gar nicht vereinbar sind? So ist zum Beispiel das undemokratische und extrem reduzierte Repertoire von Handlungsmöglichkeiten der Figur des Rambo auf den ersten Blick mehr als nur ärgerlich. Rambo zieht sich als einsamer Wolf zurück, leckt seine Wunden oder kämpft, weil er angegriffen wird. Die Angreifer, ob Sheriffs ohne Moral und Sinn für das Gemeinwesen oder russi-

sche Despoten in Afghanistan, sie sind immer unmoralisch. Rambo schlägt dann als eingekreister Wolf oder als stellvertretender Freiheitskämpfer zu, und zwar mit allen nur denkbaren Kampfmitteln, vom Pfeil und Bogen über Maschinengewehr bis zum Kampfhubschrauber. Seine eigenen Verletzungen bleiben ohne Schmerz, seine tödlichen Schläge eliminieren Angreifer, die nicht leiden, sondern schmerzlos von der Bildfläche verschwinden.

Unter der Persönlichkeits- und Handlungsschicht des moralischen, schmerz- und mitleidlosen Kämpfers gibt es jedoch noch eine tiefer liegende Schicht, sozusagen eine Schicht des Verdrängten. So kulminiert am Ende des Filmes *Rambo I* der Kampf Rambos gegen Sheriff und Nationalgarde nahezu zum Bürgerkrieg. Jetzt taucht Rambos ehemaliger Oberst aus dem Vietnamkrieg auf. In einem anklagenden Monolog „kommt“ Rambo zur Sprache und formuliert verdrängte Leiderfahrung:

Oberst: „Rambo! (*Rambo schreckt auf, der Oberst steht im dunklen Raum*). Rambo, tue es nicht. – Rambo, du hast keine Chance. (*Kommt langsam auf ihn zu*). Laß deine Waffe fallen!“ (*Rambo schaut orientierungslos aus dem Fenster in die Blaulichter der Polizei- und Feuerwehrfahrzeuge. Der Oberst schreit nach draußen*):

„Feuer einstellen! (*zu Rambo gewandt*): Überleg' dir, was du machst. Das Gebäude ist umstellt. Es gibt keinen Ausweg. Es sind fast zweihundert Männer da draußen, die alle bewaffnet sind. (*Rambo läßt das Gewehr*). Du hast wirklich alles getan, damit es zu diesem Krieg kommt. Du hast genug Schaden angerichtet. (*Der Oberst packt Rambos Gewehr; Rambo blickt ihm erschrocken ins Gesicht*). Dein Einsatz ist vorbei, Rambo, verstehst du mich?“

(*Rambo dreht sich plötzlich heftig um, deutet auf den Oberst und schreit*): „Nichts ist vorbei! Gar nichts! Ihr könnt nicht einfach aufhören! Es ist nicht mein Krieg gewesen, ihr wolltet es so, ihr habt angefangen. Ich habe nur alles getan, um zu gewinnen, aber irgend jemand ließ uns nicht gewinnen. Als ich zurückkam in diese Welt (*deutet zum Fenster hinaus*), empfangen mich all' diese Maden auf dem Flughafen. Sie haben gegen mich demonstriert, mich einen Baby-mörder und Frauenschänder genannt. Was haben die sich gedacht, gegen mich zu demonstrieren, hä? Wer sind die denn? Niemand von denen war da draußen in diesem Dschungel. Sie wußten gar nicht, worum es geht!“



Verteidigung Trojas, alte Vasenmalerei.

Oberst (*geht auf Rambo zu*): „Es war eine schlimme Zeit für alle, Rambo. Aber das ist jetzt vorbei.“

Rambo (*deutet wieder auf den Oberst*): „Für Sie! Mir bedeutet das Zivilleben gar nichts. Im Krieg, da hatten wir einen Ehrenkodex: Du deckst meinen Arsch und ich decke deinen. Aber hier gibt's so was nicht.“

Oberst: „Du bist der letzte einer Elitetruppe. Du solltest es nicht so zu Ende führen.“

Rambo: „Da drüben flog ich einen Hubschrauber, oder ich bin Panzer gefahren. Ich war verantwortlich für eine Million Dollar Ausrüstung. Und hier krieg' ich nicht mal einen Job als Parkwächter! (*Schreit und wirft sein Gewehr krachend weg. Er stöhnt, greift sich an den Kopf und sinkt zu Boden*). Oh, Gott, vergib mir. (*Leise und weinend*). Ich kann doch nichts dafür. – Ich kann doch nichts dafür. Ich hatte Freunde, wir waren ein Haufen, alles Wahnsinnskumpels, wir sind zusammen durch die Hölle gegangen. Ich habe ihnen vertraut! Und hier ist gar nichts mehr. Es war Waffenstillstand, als ich mit Johnny zusammen im Dorf war. Wir wollten uns amüsieren, und wir sprachen über Las Vegas. (*Schüttelt weinend den Kopf*). Plötzlich war da ein Kind. Ein Junge, der zu uns kam, und er hatte so einen Schuhputzkasten, und er sagte: ‚Schuhe putzen.‘ Und dieser Kasten hatte Drähte, und Jo macht das Ding auf, es explodiert, und Jo fliegt quer über den Platz. Er hat dagelegen und geschrien, er hat so verteufelt geschrien, und überall lagen Körperteile von ihm. Er war mein Freund, zerfetzt über mir. Und dann dieses verdammte Blut. Ich versuchte ihn zusammenzuhalten, aber es ging nicht, seine Gedärme kamen immer weiter aus ihm raus. Niemand wollte uns helfen. Jo hat geweint, er sagte: ‚Ich will nach Hause, ich will nach Hause.‘ Er hat es immer wieder gesagt: ‚Ich will nach Hause. Ich will meinen verdammten Chevey fahren.‘ Und ich konnte seine verdammten Beine nicht finden. Er lag da und hatte keine Beine mehr, ich kann das nicht vergessen. Es ist sieben Jahre her, jeden Tag sehe ich das. Nachts wache ich auf, weil ich davon träume. Was soll ich denn nur machen? Er war völlig hilflos, wie er da lag und schrie. Ich krieg' das nicht aus meinem verdammten Schädel. Er ist verblutet.“

(*Rambo weint. Der Oberst geht mit zitternden Lippen auf ihn zu und bleibt vor ihm stehen. Rambo greift nach seinem Arm, schluchzend und wimmernd. Der Oberst kniet sich vor ihm, Rambo legt den Kopf an seine Brust und weint weiter. Der*

Oberst blickt mitleidvoll auf ihn hinab und legt zögernd seine Hand auf Rambos Rücken. Musik setzt ein. Rambo geht mit dem Oberst und Polizeifolge die Straße hinab).

Abspann und Ende des Filmes

In dieser Schlußepisode wandelt sich Rambo vom perfekten Kämpfer, dem Kampf als einzige Verständigungsform zur Verfügung steht, zum redenden und leidenden Menschen, der seine Deklassierung beklagt, seine inneren Horrorbilder beschreibt und Verständnis sucht. Die Horrorbilder sind am realen Ereignis des Vietnamkrieges festgemacht, haben also einen empirischen Ankerpunkt, entsprechen jedoch einer Vielzahl von Höllenbildern. Krieg und Kampf sind hier als Neuauflage von Höllen-Szenarien zu verstehen, die sowohl mit der Erfahrung der Deklassierung als auch mit dem Verlust eines einfachen Soziallebens im Männerbund der Kampfgenossen einhergehen. Es ist zudem eine vorpubertäre Welt ohne Frauen, Erotik und Sexualität, die in zwei klare Lager zerfällt, in das der Guten, der Moralischen und das der Unmoralischen und der Alltagsbürger. Die Beziehung zwischen beiden Lagern ist klar: Es ist der körperliche Kampf, der Rambo immer wieder zu Märtyrerphantasien verhilft. Rambos Lösung heißt nicht Alltagsleben, also den Job als Parkwächter zu akzeptieren, sondern seine Moral jenseits des Alltags zu suchen. Rambos Lösung ist dabei in die Vergangenheit der eigenen Lebensgeschichte gerichtet: Von der Vaterfigur verstanden zu werden, zu regredieren und von dort aus zur erklärenden Sprache zu kommen. Die Vaterfunktion erfüllt sich nicht im Alltagsleben, sondern ist in die militärische Männer- und Führungshierarchie eingegliedert. Der deklassierte Einzelkämpfer als Metapher für isolierte Individualität gewinnt menschliche Züge im Militärsystem mit dem verstehenden männlichen Führer. Die empirische Erfahrung von Individualität überschreitet zudem die alltägliche Lebenswelt, indem es ein Kriegs- und Höllenszenario als Ursache für Bedrohung und Angst bietet. Die Alltagswelt bekommt den militärischen Führer als utopische Perspektive angeboten, der moderne, quasi therapeutische Funktionen erfüllt, indem er Regression ermöglicht und über den Realitätsbezug zur sprachlichen Kommunikation verhilft.

9

Elias, Norbert:

Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen.

Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes.

Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt a. M. 1979, 6. Aufl. (1. Aufl. 1937).

10

Eine gegenteilige Einschätzung bringt eine aktuelle Untersuchung im Auftrag der UNESCO. Hier die Schlagzeile aus WATCHwords, Christmas 1997, S. 6.

„Watch“ ist eine internationale Vereinigung von Redakteuren des Kinderfernsehens. „Violence in media is growing globally: Children and adolescents have always been fascinated by violent stories and fairy tales, but the prevalence of TV and video around the world has vastly increased the amount of aggressive content the young everywhere are exposed to on a daily basis... The effect has been a widespread adoption of action heroes as role models, a rising tendency for risk-seeking, and, particularly among children living in problematic environments, heightened anxiety and a pessimistic world view. Withal, media violence is contributing to development of an aggressive global culture“.

11

Schmidbauer, Michael/Löhr, Paul:

Was „fernsehen“ Kinder tatsächlich?

In: TELEVISION 7/1994/2, S. 7–19.

Das Zivilisationsmodell von Norbert Elias

Der deklassierte Held mit extremer Moral und perfekten Kampfformen als vorrangige Handlungs- und Kommunikationsmöglichkeit – und das ist ein wesentliches Moment von Actionfiguren – hat große Nähe zu faschistischen Männerbildern. Bedenkt man zudem die fortschreitende Enttraditionalisierung der Lebensführung und die vielfältigen Risiken individueller Lebensgestaltung, u. a. bedingt durch die Auflösung der Arbeitsgesellschaft, läßt sich schon erahnen, warum klare Actionlösungen, in denen jeder demokratische Diskurs von vornherein obsolet ist, nicht nur Filmproduzenten, sondern auch Zuschauer hat. Die vom Kulturoziologen Norbert Elias⁹ skizzierte Form der Persönlichkeits- und Subjektivitätsentwicklung zeigt, wie die offenen Interdependenzprozesse laufen.

Elias untersuchte die Veränderung des Persönlichkeitstyps zu Beginn der Renaissance, die mit dem veränderten Alltagsleben einherging. Er fragte, wie denn die moderne Persönlichkeit des sich selbst organisierenden und selbst kontrollierenden Subjekts entstanden ist. Diese war bzw. ist als Persönlichkeitstyp Voraussetzung für eine funktionierende Industriegesellschaft, in der sich Arbeiter und Angestellte selber bei ihrer zielorientierten Arbeit kontrollierend anleiten.

Wichtig war dabei die Distanz, die im Alltagsleben u. a. mit der Gabel prägend mit der lebenswichtigen Ernährung ausprobiert und eingeübt wurde. In der Wahrnehmung lief diese Distanz „über“ die Zentralperspektive: Die Menschen begannen als Zuschauer der Welt gegenüberzustehen. Sie waren von da ab nicht mehr Teil der Welt, sondern konnten zu deren Konstrukteuren werden. Dabei begannen die Menschen auch in ihrem eigenen Wahrnehmungsmittelpunkt zu stehen. Mit dem Messer übten sie darüber hinaus die Selbstkontrolle ihrer aggressiven Wünsche und Strebungen. Parallel dazu übernahm der Staat das Gewaltmonopol.

Mit Selbstkontrolle und Distanz zur sozialen und dinglichen Welt, die in die Distanz zur traumhaften inneren Trieb- und Wunschwelt der Menschen einmündete, entwickelte sich eine Flut literarisch und bildhaft gefaßter Gewaltdarstellungen, was kein Zufall ist. Das hat sicherlich auch mit den Selbstzwängen, wie es Elias nennt, und deren Dynamik zu tun, die Sigmund Freud in der Beziehung von Verdrängtem

und Über-Ich theoretisch beschrieben hat. Die Horrorwelt der Enttäuschung, des Zwanghaften und der Abspaltung braucht auch die kollektiven Bilder. Die sexuellen Macht-, Zerstörungs- und Entwürdigungsphantasien eines Marquis de Sade sind hier prägnantes und erschreckendes Beispiel.

Als zweites gehen mit Gewaltdarstellungen – ob im Bereich von Action, Horror, Reportagen oder auch nur des Slapstick – heftige Emotionen einher. Diese heftigen Emotionen „verhelfen“ den Rezipienten, sich selber als Fühlende, Hassende, Erleichterte, Genießende zu erleben. So bekommt die rationale Dimension der distanzierenden Zentralperspektive ihr egozentrisches Erlebnispendant.

Wichtig ist hier folgende relativierende Anmerkung: Die skizzierte kulturhistorische Argumentation versucht, die kulturelle Selbstverständlichkeit von Gewaltdarstellungen zu erläutern, nicht jedoch zu legitimieren. Zu fragen ist, mit welcher Heftigkeit bei uns Kinder und Jugendliche mit Gewaltdarstellungen, insbesondere des dominierenden Mediums Fernsehen, konfrontiert werden. An dieser Stelle darf man nicht vergessen, daß das Verhältnis „mediale und öffentliche Gewaltdarstellungen“/„Kinder und Jugendliche“ seit geraumer Zeit kontinuierlich öffentlich bedacht wird. Die vielfältigen Proteste der letzten Jahre haben u. a. dazu geführt, daß die Werbeindustrie aufmerksam darauf schaut, in welchem Genrekontext sie ihre Werbung plaziert.¹⁰ Ein Blick auf die Fernsehfavoriten der Kinder zeigt, daß sie „Gewalt“ weitgehend meiden.¹¹



Höhepunkt der *Ilias*, der Kampf zwischen dem griechischen und dem trojanischen Helden, Achilles und Hektor.

Notwendige Gewalt? – Konfliktlinien bei Shakespeare

Selbstverständlich ist, Kinder nicht nur vor Gewalt, sondern ebenso vor Gewaltdarstellungen zu schützen. In Sachen Gewaltdarstellungen darf man nur nicht vereinfachend aus dem Auge verlieren, daß und wie Gewaltdarstellungen in die Auseinandersetzung um Formen von Subjektivität und Persönlichkeitsmodelle verwoben sind. Auch heute geht es mit den Stichwörtern „Erlebnisgesellschaft“¹², „Individualisierung“ und „Risikogesellschaft“¹³ um diese Auseinandersetzung.

Noch einmal ein Zeitsprung zurück in die Renaissance, und zwar zu Shakespeares *Macbeth*¹⁴. Shakespeare führt uns im *Macbeth* eine Übergangssituation des Gemeinwesens zum modernen Staat vor: Am Ende des Schauspiels sind die archaisch um die Macht kämpfenden schottischen Stammesfürsten entmachteter; es entsteht ein staatlich organisiertes Königtum.¹⁵ Das geschieht in wüsten Kämpfen, bei denen sich Macbeth besonders blutrünstig hervortut. Blutiger Machtrausch im Übergang zu einem vergleichsweise modernen Staatswesen ist verbunden mit spezifischen Erlebnisweisen, für die die weissagenden Hexen des Prologs und blutige, blutrünstige Gewalt auf der einen Seite und sensible Reflexion, gerade auch bei Macbeth, auf der anderen Seite stehen.

Der Plot der Geschichte ist einfach und brutal: Macbeth, einer der siegreichen Feldherren im Kampf gegen Invasoren, ermordet seinen König, macht sich selbst zum König und regiert dann brutal, tyrannisch. Nach einem Feldzug wird Macbeth geschlagen und getötet. Am Ende der blutigen Abrechnung mit Macbeth ruft einer der traditionellen schottischen Fürsten

den legitimen Thronfolger des alten Königs, seinen Sohn Malcom, zum neuen König aus. Obwohl sich dieser junge König im Kampf nicht sonderlich hervorgetan hat, fällt ihm die Königswürde und -macht zu, weil sie ihm legitimerweise als Erbe des von Macbeth verdrängten und ermordeten Königs zusteht. Daß mit dem Ende des Tyrannen und Usurpators Macbeth Recht und Ordnung statt kriegerischer Kampf das erneuerte schottische Königtum und eine neue Zeit prägen, unterstreicht die Form der Proklamation. Nicht der siegreiche englische Feldherr ruft den Kronprinzen zum König aus, sondern einer der traditionellen Gefolgsleute, also einer der regionalen Fürsten. Gleichzeitig macht der neue König aus den alten Gefolgsleuten („Thans und Vetter“) Grafen („Earls“), und das sind die in eine neue staatliche Ordnung eingebunden Fürsten: „Seid Gra-

12

Schulze, Gerhard:

Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1992.

13

Beck, Ulrich:

Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M. 1986.

14

William Shakespeare (1564–1616) schrieb *Macbeth* 1605/06.

15

Die Situation des Macbeth als Usurpator und Stammesfürst ist nicht unähnlich der Situation, von der Homer berichtet und die Aischylos nur noch als Plot, jedoch nicht mehr als Handlungsmuster in seiner Tragödie *Agamemnon* verwendet. Das Handlungsmuster von Protagonisten und Chor des *Agamemnon* ist das der Polis.



Maria Casarès als Lady Macbeth und Jean Vilar als Macbeth. Théâtre National Populaire, 1947, Regie: Jean Vilar.



fen nun: als erste, welche Schottland mit dieser Würde ehrt“ (5. Akt, 8. Szene). Damit setzt sich der neue König gegen den „toten Schlächter“ Macbeth und „dessen Teufelsweib“ klar ab.

Diese Linie zwischen brutalem Machtkampf der Feldherren und Stammesfürsten einerseits und dem legitimierte Staat mit geregelter, friedlicher Thronfolge andererseits markieren sowohl der blutige Kampf als auch die widersprüchlichen Persönlichkeitsmerkmale der Protagonisten und deren Erkenntnisformen. Deswegen spart Shakespeare auch nicht mit blutrünstigen Szenen, um die Brutalität der Auseinandersetzung und die zu Ende gehende archaische Seite der Auseinandersetzung zu markieren und zu veranschaulichen. So wird in der Schlussszene der abgeschlagene und aufgespießte Kopf des Macbeth der Öffentlichkeit präsentiert: „... schau hin, dort steht des Usurpators fluchbeladenes Haupt“. Gleichmaßen blutig huldigen zu Beginn des Dramas (1. Akt, 2. Szene) alle Macbeth als dem siegreichen General:

„Der tapfere Macbeth –
Dies Beiwort ziemt ihm! –, spottend der
Fortuna,
Haut sich, das Ebenbild der Tapferkeit,
Den Weg mit seinem hochgeschwungenen
Stahl,
Der von der blutigen Vollstreckung dampft,
Bis diesen Schandkerl Aug' in Aug' er trifft.

Da gab's nicht Händedruck noch Lebewohl:
Bis zum Genick haut er den Hals ihm durch
Und pflanzt sein Haupt auf unsre Zinnen auf.“

Die Hexen – sie repräsentieren in besonderem Maße das Archaische, Schicksalhafte – benutzen brutale Bilder, als sie ihren Hexentrank kochen (4. Akt, 1. Szene):

„Eines Galgenvogels Rippe,
Gallensaft vom wilden Eber
und des Lästerjuden Leber,
...
Eines Hurensäuglings Hand,
Den im Pfuhl erwürgt ich fand:
...
Blut der Sau, die ihre Jungen,
Neun auf einen Wurf, verschlungen,
Und das Fett ins Feuer spritzt,
Vom Gehenkten ausgeschwitz.“

Den Konflikt zwischen divergierenden Persönlichkeitsmerkmalen und Erkenntnisformen zeigt Shakespeare dagegen subtil: Da ist wieder das archaische Modell, für das die Hexen stehen. Sie prophezeien das Ende Macbeth' (1. Akt, 3. Szene), geben ihm jedoch Siegesgewißheit (4. Akt, 1. Szene). Diese Prophezeiung ist auf der Oberfläche so simpel wie die Aussagen zum Hexengebräu, hat jedoch eine komplexe Tiefenstruktur, die sich erst mit Macbeth' Ende erschließt:

„Sei blutig, kühn, voll Niedertracht,
Verlache du der Menschen Macht;
Von keinem, den ein Weib gebar,
Droht dir, Macbeth, jemals Gefahr.
...

Macbeth wird einzig nur besiegt, sobald
Zum Berge Dunsinan der Birnamswald
Heranzieht gegen ihn.“

Wie wenig tauglich und schon bald überholt das archaisch magische Denken und Wünschen ist, zeigt sich kurz vor Macbeth' Tod. So stellt sich der wandernde Wald als Kriegsstrategie heraus. Der Mensch, den nicht ein Weib gebar, ist Macduff: „... schon vor der Zeit aus seiner Mutter Leib geschnitten“ (5. Akt, 8. Szene). Die archaische Prophezeiung entlarvt der Verlauf der Handlung als falsch und gibt eine rationale – keine magische Erklärung, die Macbeth auch nachvollziehen muß. Als Protagonist des überholten archaischen Kampfes um die Macht muß er an der Schwelle zu seinem Tod auch diese neue Logik akzeptieren (5. Akt, 8. Szene):

„Ich will mich nicht ergeben, um den Staub
Zu küssen vor des Knaben Malcoms Fuß,
Will nicht gehetzt sein von des Pöbels Fluch.
Ob Birnams Wald nach Dunsinan auch rückte

Und Dich, mein Widerpart, kein Weib gebar,
Wag ich das Letzte doch.“

Im blutigen Machtkampf gewinnt Macbeth immer wieder reflexive Tiefe. Zwar befreit er sich nicht aus dem archaischen Gemetzel, distanziert sich jedoch reflexiv und gewinnt so neben der rationalen Einsicht eine zweite der neuen Qualitäten, die moralische Reflexion:

Macbeth vermeint den Geist des Banquo, den von ihm ermordeten Feldherrn, zu sehen (3. Akt, 4. Szene):

Versammlung der drei Hexen
in der Tragödie *Macbeth* von
Shakespeare.

Lavierte Zeichnung von Goethe,
zwischen 1776 und 1780.



„Blut ward vergossen schon in alter Zeit,
 Eh' Menschensatzung das Gemeinwohl schuf:
 Ja, und seitdem beging man auch noch
 Morde,
 zu furchtbar für das Ohr; und einst war's so,
 Daß, war's Gehirn heraus, der Mann auch
 starb,
 Und dann war's aus, jetzt stehn sie wieder auf

Mit zwanzig Todeswunden an den Häuptern
 Und stoßen uns vom Stuhl – seltsamer ist's
 Als solch ein Mord.“

Als Macbeth' Frau sich in den Tod stürzt, tau-
 chen seine Taten nicht nur als Gespenster bzw.
 unterbewußte Bilder auf, er weiß, daß er un-
 widerruflich Grenzen überschritten hat
 (5. Akt, 5. Szene):

„Fast kenn ich kaum noch den Geschmack von
 Furcht
 Einst war es so, daß kalt mich's überlief
 Des Nachts bei einem Schrei, daß all mein
 Haar
 Bei einem schaurigen Gespräch sich sträubte
 Und zitterte, als ob's lebendig wär.
 Ich habe mich am Grauen übersättigt;
 Furchtbares, meinem Mordsinn so vertraut,
 Läßt mich nicht ein Mal mehr
 zusammenzucken.“

Nach dieser Reflexion ist er wieder derjenige,
 den Gewalt, hier der Tod seiner Frau, nicht
 rührt: „Gestorben wär sie später auch.“ Er be-
 denkt zugleich die Konflikte grundsätzlich, oh-
 ne emotionale Teilnahmen (5. Akt, 5. Szene):

„Das Leben zieht vorüber wie ein Schatten,
 Ein armer Komödiant, der auf der Bühne
 Sich ziert und quält sein Stündchen, aber
 dann
 Hört niemand mehr von ihm; es ist ein
 Märchen,
 Von einem Tropf erzählt, voll Lärm und
 Unrast;
 Bedeutend nichts.“

Die Zuschauer können *Macbeth* als politische
 Theorie interpretieren: Von der brutalen, prä-
 staatlichen Gesellschaft zum legalen und hier-
 archisch gegliederten Königtum der Renais-
 sance. Gewaltdarstellungen stehen für die bru-
 tale archaische Gesellschaft und ihren ständi-
 gen Kampf um die Macht. Das Publikum hat zu-

dem die Möglichkeit, *Macbeth* als eine Art an-
 thropologische Theorie zu „lesen“: So lassen
 sich „hinter“ der archaischen Welt der Hexen,
 „hinter“ Himmel und Hölle handelnde und
 fühlende Menschen entdecken. Diese Men-
 schen, obwohl als totzuschlagende Monster be-
 schrieben, haben wie Macbeth, dem negativen
 Helden einer untergehenden Welt, die Chance
 nachzudenken und zu fühlen.

Anstoß zur weiteren Diskussion: Die Themen der Zeit und die Themen der Kinder

Präsentieren *Agamemnon* oder *Macbeth* noch
 die Themen unserer Zeit und die unserer Kin-
 der? *Rambo* tut es sicher. Ob *Agamemnon*,
Macbeth oder *Rambo*, alle nutzen sie „Gewalt“
 als nicht ersetzbares Darstellungsmittel ihrer
 zentralen Themen. Die Frage ist, welches denn
 nun heute unsere Themen sind und wie diese
 mit, aber auch ohne Gewaltdarstellungen in
 den Medien „besprochen“ werden. Die Stich-
 worte „Individualisierung“, „Enttraditionalisie-
 rung“, „Ende der Arbeitsgesellschaft“ lassen un-
 sere Konfliktlinien und Verwerfungen ahnen,
 die sich sicherlich mit distanziert wissenschaft-
 licher Sprache beschreiben lassen. Ist dagegen
 die Präsentation im Genre der Nachricht und ih-
 rer neuen emotionalisierenden Form, dem In-
 fotainment, nicht näher an den Ängsten der
 Menschen?

Der kürzlich verstorbene französische Kul-
 turhistoriker Georges Duby¹⁶ hat Traditionslin-
 ien unserer aktuellen Themen skizziert und
 mit entsprechenden Bildern versehen. Vom Mit-
 telalter bis heute sieht er folgende Ängste, die
 sehr wohl mit Hilfe von Gewaltdarstellungen
 „besprochen“ werden: Die Angst vor der Not,
 vor anderen, vor den Seuchen, vor der Gewalt
 und vor dem Jenseits.

Die traditionellen Themen der Kinder sind
 andere. Bruno Bettelheim hat sie mit Hilfe der
 Märchen beschrieben.¹⁷ Mit den Märchen als
 Ausdrucksmittel typischer Kinderthemen ist
 auch offensichtlich, wie wesentlich Gewaltdar-
 stellungen Ausdrucksmittel unserer Kultur sind,
 und zwar von Homer an.

*Ben Bachmair ist Professor für Erziehungswissenschaft
 und Medienpädagogik an der Universität Kassel.*

16

Duby, Georges:
*Unseren Ängsten auf der
 Spur. Vom Mittelalter zum
 Jahr 2000. Köln 1996.*

17

Bettelheim, Bruno:
Kinder brauchen Märchen.
 Stuttgart 1977.

Literaturbesprechung



Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.):

Debatte Kinderfernsehen. Analyse und Bewertung von TV-Programmen für Kinder.
Berlin: Vistas, 1998.
30,00 DM, 298 Seiten.

Debatte Kinderfernsehen

Am 29. Mai 1995 fand die konstituierende Sitzung des von den beiden großen deutschen Kirchen initiierten Runden Tisches: „Qualitätsfernsehen für Kinder“ in Mainz statt. Besorgt durch die zunehmende Marktorientierung der medialen Angebote für Kinder und bestrebt, Qualität zu steigern und Vielfalt zu sichern, starteten die evangelische und die katholische Kirche diese Initiative. Sie holten Senderverantwortliche, Eltern und Erzieher, Medienpädagogen, Produzenten, Programmkritiker sowie soziale und bildungspolitische Institutionen an einen Tisch.

Seither trafen sich die 27 Mitglieder neunmal; es wurden Thesen formuliert, Gespräche mit Produzenten, der Programmpresse und Politikern geführt und am 28. Mai 1998 ein Programmbericht mit dem Titel *Debatte Kinderfernsehen* vorgelegt.

Das Herausgebergremium, bestehend aus Mechthild Appelhoff, Ben Bachmair, Claudia Cippitelli, Hans Dieter Erlinger (Red.), Paul Löhr, Uwe Rosenbaum, Dirk Ulf Stötzel und Ludger Verst, legte einen Band vor, der die Situation des Kinderfernsehens in Deutschland in vier Kapiteln beleuchtet. Unterschiedlich ausführlich widmet man sich den Kindern als Zielgruppe, den expliziten Kinder-sendungen und -programmen, den Sendern und Programmanbietern in Deutschland sowie den Produktions- und Marktbedingungen.

Ausgehend von den GfK-Daten des Jahres 1996 und des ersten Halbjahres 1997 wird in den ersten vier Arbeiten unter der Überschrift „Die Kinder als Ziel-

gruppe“ sehr dezidiert über die Fernsehfavoriten (Paul Löhr, Gerlinde Schumacher) und die Nutzungsweise der jungen Zuschauer (Thomas Windgasse/Walter Klingler, Erik Simon) referiert. Es schließen sich zwei weitere Aufsätze an (Ingrid Paus-Haase, Ben Bachmair), die die Fernsehnutzung in einen weiteren kulturellen Kontext (Alltag bzw. Kinderkultur) stellen. Die folgenden drei Abschnitte sind leider nicht so deutlich strukturiert bzw. ausführlich ausgefallen. Unter zwei Überschriften: „Traditionelle Genres und Formate sind in Bewegung“ und „Innovation: neue Genres und Formate entstehen“ wird das Thema „Die Sendungen für Kinder – oder: das ‚explizite‘ Kinderprogramm“ abgehandelt. Abgesehen davon, daß die Begriffe „Genre“ bzw. „Format“ nicht näher expliziert werden, vermißt man Beiträge, die etwa in der Art von Kerstin Berit Eßers Aufsatz „Genres verändern sich: Trick TV, gestern und heute“ oder Birgit Hollsteins „Der (Kinder-/Fernseh-)Club – Die Idee von der initiierten Gemeinschaft“ *senderübergreifend* die Entwicklung von Fernsehserien und Spielfilmen für Kinder aufgreifen, die zweifellos Bestandteil des expliziten Kinderprogramms sind. In den Aufsätzen von Irene Wellershoff („Siebensteins Geschichten“), Alice Ammermann („Informationsprogramme für Kinder“), Susanne Müller („Kinderfernsehen im Umbruch“) und Uwe Rosenbaum („Die 90er Jahre im Kinderfernsehen der ARD“) werden in diesem Abschnitt Entwicklungen und Tendenzen des Kinderprogramms von ZDF und ARD geschildert. Dennoch wäre es für das sich anschließende Kapitel „Die Sender und ihre Angebote für Kin-

der“ wünschenswert gewesen, neben den Selbstdarstellungen der Spartensender für Kinder und der Übersicht über das Kinderprogrammangebot der privaten Vollprogramme auch eine Übersicht über diese Angebote von ARD und ZDF vorzufinden. So ist dieses Kapitel ein wenig kurz ausgefallen – ebenso wie das folgende, das sich mit „Marketing und Produktion“ befaßt.

Während der Bereich Marketing mit Aufsätzen zu Mediamarketing (Norbert Endres), Werbung (Uwe Sander/Ralf Vollbrecht) und Merchandising (Christiane zu Salm) umfassend abgedeckt wird, stehen Armin Maiwalds Thesen zur Produktion von Programmen für Kinder in Deutschland allein. Ein weiterer Text, der sich mit der Entwicklung der Jugendarbeitsschutzbestimmungen in Deutschland und ggf. dem europäischen Kontext befaßt, hätte durchaus eine Berechtigung gehabt, da im öffentlichen Diskurs über das Kinderfernsehen dieses gewichtige Problem erst allmählich ins Bewußtsein tritt.

Es gibt kaum einen Bericht ohne Lücken, die hier erwähnten sollen nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser Band jedem, der sich in die Debatte einlesen und mit der Materie und seinen verschiedenen Aspekten vertraut machen will, einen guten Einstieg und Überblick gewährt.

Von Interesse ist ebenso, wie die verschiedenen Aufsätze miteinander korrespondieren (z. B., daß es in den letzten Jahren kaum Innovationen gab) oder sich widersprechen. Teils irritiert, teils amüsiert nimmt der geneigte Leser beispielsweise zur Kenntnis, daß *Hugo* einerseits nichts anderes als der

Fernsehklassiker *Der Goldene Schuß* ist (Susanne Müller, S. 156) und andererseits als Symbol für die Zukunft des Fernsehens gilt: „Ein Meilenstein mit allen Auswirkungen auf die Fernsehindustrie.“ (Hans Fink, Zitat Karlheinz Jungbeck, S. 168).

Den durchweg pointierten Fazits am Ende der jeweiligen Kapitel ist es zu danken, daß der Band nicht in eine disparate Aufsatzsammlung zerfällt. Die Fäden werden im letzten Kapitel aufgenommen, in dem konsensfähige Forderungen im Sinne der Zielsetzung des Runden Tisches gestellt werden. Nichtsdestotrotz bleibt, daß trotz guten Willens massive Interessenkonflikte bestehen und die Qualität des bestehenden Programms unterschiedlich eingeschätzt wird. Dies ist wenig überraschend und auch notwendig – es hält die zweifellos wichtige Qualitätsdebatte am Leben.

Darüber hinaus zeigt *Debatte Kinderfernsehen*, wie schnell eine Situationsbeschreibung Historizität erlangt: Das genannte Beispiel *Hugo* gibt es nicht mehr, und vier Tage nach der Präsentation dieses Programmberichts stellte Nickelodeon Deutschland seinen Sendebetrieb ein. So verdeutlicht der Band mehr über die Situation des Kinderfernsehens in Deutschland, als in ihm zu lesen ist. Das macht ihn empfehlenswert und läßt auf eine Fortsetzung hoffen.

Margret Albers



Anna Elisabeth Mayer:
Kinderwerbung – Werbekinder. Pädagogische Überlegungen zu Kindern als Zielgruppe und Stilmittel der Werbung. München: KoPäd Verlag (Hochschulschriften), 1998.
39,00 DM, 284 Seiten mit Abbildungen.

Kinderwerbung – Werbekinder

Die Autorin Anna Elisabeth Mayer ist zweifelsohne ein guter Mensch. Als solcher ging sie über viele Jahre ihrem pädagogischen Tagewerk nach, bis sich da gewisse Widersprüche auftaten. Wie aus dem Vorwort der vorliegenden Arbeit zu erfahren, beobachtete sie bei ihrer Nichte eine Vorliebe für Markenspielleuge, und im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit im Bereich der Spendenwerbung bei einem kirchlichen Hilfswerk zeigten sich Dinge, die in das Feld der Werbung führten. Wenn ein guter Mensch plötzlich etwas scheinbar Ungewöhnliches in seiner lieben Umgebung feststellt, dann urteilt er nicht einfach, dann macht er sich kundig. Natürlich kann er nicht gleich größere empirische Untersuchungen einleiten, doch er kann alle Literatur zum Sachverhalt studieren und daraus eigenes Deuten ableiten. Die diesbezügliche Methode wird dann auch folgerichtig der Hermeneutik (S. 11f.) zugeordnet. Das ist hier insofern richtig, als das Verstehen eines Phänomens über die Interpretation von Texten gesucht wird (allerdings leider kaum im Sinne von Walter Benjamin, als ein Gegen-den-Strich-Bürsten von Texten). Wenn am Schluß des Werkes wieder der gute Mensch in der Autorin die Feder führt und den vorangegangenen Interpretationen einen positiv ausgerichteten Handlungsleitfaden anhängt, so wird damit das selbst vorgegebene methodische Postulat nicht zum ersten Mal unvermittelt durchbrochen. Offensichtlich wacherüttelt durch die Erfahrung mit der Nichte geht A. E. Mayer die Problematik mit einer grundsätzli-

chen und sehr elementaren Fragestellung an. „Es wird von der Annahme ausgegangen, daß Werbetreibende die Zielgruppe der Kinder genau zu erforschen versuchen, um in optimaler Weise neue Möglichkeiten zu finden, die Kinder kurzfristig zum Konsum zu motivieren und langfristig an bestimmte Marken zu binden.“ (S. 13) Diesem Allgemeinplatz gewinnt die Autorin die zentrale Fragestellung ihrer Arbeit ab, indem sie davon ausgeht, daß die Werbewirtschaft durchaus positive pädagogische Ansätze transportieren könnte. Man müsse dafür miteinander kooperieren. Aus diesem Zusammenhang werden dann die Perspektiven für eine Werbepädagogik abgeleitet. Bevor das aber soweit ist, werden zunächst die zentralen Begriffe der Arbeit, Kinder und Werbung, geklärt. Dabei lehnt sich die Autorin bei beiden Begriffsdefinitionen an die weithin bekannten Arbeiten Dieter Baackes in Bielefeld und Werner Kroeber-Riel in Saarbrücken an. Unter Kindheit versteht A. E. Mayer die Lebensphase vom 3. bis zum 14. Lebensjahr. Da dies von anderen Studien zum Teil erheblich abweicht (z. B. Kids Verbraucher Analyse'98, 6–17jährige), muß dies bei vergleichender Lektüre bewußt bleiben. Kapitel zwei der Publikation geht ausführlich – und das ist tatsächlich ein Wert für denjenigen, der sich einen Überblick über die Materie verschaffen möchte – auf die Werbung in Deutschland aus der Sicht der werbetreibenden Wirtschaft ein. In einer zusammenfassenden Feststellung werden die wesentlichen Gedanken abschließend nochmals zusammengetragen. Dann folgt wieder der gute

Mensch, der erklärt, daß dieses Kapitel ein Beitrag zum Verständnis des Zentralverbandes der deutschen Werbewirtschaft (ZAW) sein sollte. Kapitel drei, auch sehr umfangreich, beschäftigt sich mit der Kindheit in Deutschland unter dem Einfluß der Werbung aus der Sicht der Pädagogik. In diesem Kapitel werden drei Zäsuren gesetzt.

1. Aspekte heutiger Kindheit,
2. Werbung als Sozialisationsfaktor,
3. Forschungsergebnisse und Forderungen.

In Teil drei sind alle wesentlichen Studien der letzten Jahre zum Thema referiert. Zu jedem Abschnitt gibt es eine Teilsammenfassung und schließlich auch hier eine Gesamtzusammenfassung. Aus dieser werden dann Lücken innerhalb der bisherigen pädagogischen Forschung abgeleitet, zu deren Schließung die Arbeit im folgenden beitragen möchte. So geht es um die Analyse von Kindern als Zielgruppe und Stilmittel der Printmedien-Werbung und um den Dialog mit der werbetreibenden Wirtschaft. Gewissenhaft werden zunächst die Analysekriterien erläutert, die dann an einigen Beispielen exemplarisch vorgeführt werden. Werbemittel der Barbie-Puppe, des Playmobil, der Postbank und des Reiseveranstalters TUI werden betrachtet. Unter werbewirtschaftlichen Kriterien sind sie alle hervorragend, unter pädagogischen Kriterien allerdings kann höchstens das Reiseunternehmen bestehen. Das hat aber nichts mit den Werbemitteln zu tun, sondern mit dem Gegenstand an sich. Reisen in fremde Länder sind von der Warte der Autorin her pädagogisch halt wertvoller, als die Angebote der Postbank wahrzu-

nehmen. Ähnlich widersprüchlich verhält es sich bei den Analysen zum Thema Kinder als Stilmittel. Ein Kind auf einem Plakat der Deutschen Welthungerhilfe bekommt aus pädagogischer Sicht Pluspunkte, zwei Babys in Kochtöpfen als eye-catcher einer Werbung für einen Kücheneinrichter dagegen nicht. Diese Beurteilung ist logisch, nur sie zeigt auch, daß eine direkte Kooperation zwischen Werbewirtschaft und Pädagogik nur partiell möglich ist. Da helfen auch keine Kompromisse, die ohnehin nur auf der Grundlage von subjektiven Befindlichkeiten geschlossen werden. Warum beispielsweise ein Kind als Motiv einer Automarke pädagogisch wertvolle Geborgenheit und Sicherheit signalisiert, bleibt in der vorliegenden Arbeit ein Geheimnis der Autorin. Was würde sie darüber sagen, daß Calvin Klein von der New York Post als pädophil beschimpft wird, weil er Kinder in Unterwäsche für ein Werbefoto auf einem Diwan herumhopsen läßt (vgl. Berliner Zeitung vom 19.02.1999)? Wäre sie auch empört, oder könnte sie hier häusliche Gemütlichkeit und Geborgenheit erkennen? Der gute Mensch, der in erster Linie Pädagoge ist, muß in Konflikte kommen. Zwar haben ihm die Aussagen und die Produkte der Werbewirtschaft gefallen, doch es mangelt an pädagogisch Wertvollem. Das möchte er einfordern. Doch schon die eigene Feststellung in der Zusammenfassung, daß es Ziel der Anbieter nur sein kann, die Kinder in die Rolle von Kaufentscheidern zu bringen, wirkt hilflos. Kapitel fünf ist als ein Plädoyer für die Werbepädagogik angelegt. Dafür wurde das Modell eines „Pentagon“ entwickelt. Da-

mit der Leser nicht angesichts des letzten Kapitels auf falsche Gedanken kommt, wird vor-sichtshalber darauf hingewiesen, daß der Begriff hier nichts mit einem gleichnamigen Kriegsministerium zu tun hat, sondern auf deutsch einfach „Fünfeck“ bedeutet. Bezugnehmend auf andere Quellen der medienpädagogischen Forschung verdeutlicht dieses „Fünfeck“ die miteinander verbundenen Seiten der Werbepädagogik:

1. Persönlichkeit des Kindes,
 2. Sozialisationsinstanzen,
 3. Gesellschaftliche Bedingungen,
 4. Werbetheoretische Erkenntnisse,
 5. Pädagogische Forschung.
- Hervorzuheben ist hier die Einbeziehung von werbetheoretischen Erkenntnissen, die als ein Baustein zu den in der modernen Medienpädagogik bereits gängigen Aspekten gleichberechtigt hinzugefügt werden. Es geht also darum, Medienkompetenz zu vermitteln, Werbung als solche zu erkennen und mit ihr selbstverständlich als Bestandteil der individuellen Lebensumwelt umzugehen. Im Ausblick, dem letzten Teil des Buches, spricht A. E. Mayer dann von ihren „Visionen“ für werbepädagogische Praxis und Forschung. Und hier ist dann wieder viel Platz für den guten Menschen. Die Verhältnisse zwischen Werbewirtschaft und Pädagogik sollten sich in harmonischem Einvernehmen gestalten. Man berät sich gegenseitig, nimmt sich ernst und beachtet natürlich vorrangig die pädagogischen Maßstäbe. Ist das nicht die Kehrseite der einstigen fundamentalen Medien- und Werbekritik? Sie ist es. Anna Elisabeth Mayer nimmt zwar, solange sie an den Quellen ar-

beitet, die aktuellen Sichten der Medienpädagogik auf, sie spricht von „Werbung als selbstverständlichem Kulturfaktor“, von Kindern, die in „riskanter Freiheit einer individualisierten Gesellschaft aufwachsen“, doch wenn sie aus eigener Sicht die Dinge reflektiert, dann plädiert sie für Rezepte, die nicht auf die Befähigung zur Auseinandersetzung und Emanzipation setzen, sondern auf eine Harmonisierung, die letztendlich Bewahrung bedeutet. Werbung wird somit letztendlich isoliert wahrgenommen. Sie ist hier nicht Teil einer Welt, in der alles zur Ware geworden ist, sondern sie ist für die Autorin eine Erscheinung, die es zwar nicht mehr im Sinne linker Kulturkritik zu bekämpfen gilt, die man aber aus wertekonservativer Sicht läutern sollte. Wenn dann das Plakatprojekt „Mehr Zeit für Kinder“ besonders hervorgehoben wird, dann wird die pure Heuchelei zum Maßstab der Dinge.

Klaus-Dieter Felsmann



Ingrid Paus-Haase:

Heldenbilder im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Symbolik von Serienfavoriten in Kindergarten, Peer-Group und Kinderfreundschaften. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. 58,00 DM, 322 Seiten mit 1 Abb. und 6 Tab.

Heldenbilder im Fernsehen

Prüfern der FSF und der FSK ist in der Regel die Tatsache bekannt, daß Kinder in Filmen und in Fernsehsendungen nach Personen suchen, mit denen sie sich identifizieren können. Das Vorhandensein solcher Figuren beeinflusst manche Prüfentscheidung nicht unwesentlich. In der Medienwissenschaft ist unumstritten, daß sich Kinder und Jugendliche in den Medien ihre Heldenbilder suchen, und zahlreiche Untersuchungen haben gezeigt, daß es vor allem starke Helden sind, die vor allem die Jugendlichen beeindruckten. Die Identifikation mit Medienhelden und -heldinnen ist nun aber kein böser Schachzug der Medien, sondern ist in den Bedürfnissen der Kinder und Jugendlichen, die sie in der Zeit des Aufwachsens ausbilden, begründet. Helden und Heldinnen aus dem Fernsehen oder von Hörkassetten und anderen Medien thematisieren oft typische Konflikte des Aufwachsens, „sie bieten sich Kindern zur Bewältigung ihrer Entwicklungsaufgaben an“ (S. 15). Kinder setzen sich anhand der Medienhelden und -heldinnen sowohl mit ihrem eigenen Selbstbild als auch mit den Anforderungen ihrer sozialen Umgebung auseinander. Das Leben als Kind ist schon gar nicht einfach. Die lieben Kleinen sind vielfältigen Anforderungen ausgesetzt, die sie zu meistern suchen: „Die Ambivalenz von Stärke und Schwäche, Größe und Kleinheit, von Allmacht und Ohnmacht gewinnt insbesondere in der Sozialisation von Kindern zentrale Bedeutung. Sie benötigen in besonderer Weise Vorbilder und Orientierungshilfen. Kinder verlangen nach attraktiven Helden, die sie – virtuell – an die

Hand nehmen und ihnen einen Weg weisen durch die Schwierigkeiten des Identitätsaufbaus“ (S. 14f.). Im Mittelpunkt des Kinderinteresses stehen Fernsehhelden und -heldinnen vor allem aus den Serien und Reihen, „sie genießen eine hohe emotionale Zuwendung seitens der jungen Zuschauer“ (S. 17). Mit diesen Serienhelden und -heldinnen hat sich die Autorin in ihrer Untersuchung auseinandergesetzt. Im Zentrum stehen dabei nicht die Medienfiguren selbst, sondern die Kinder und wie diese die Figuren in ihr Leben und ihren Alltag integrieren. Es geht also im wesentlichen um die Funktionen, die Medienhelden und -heldinnen für die lieben Kleinen haben.

Nachdem die Autorin zunächst das Bedeutungsangebot in den Fernsehfavoriten der Kinder anhand verschiedener Studien dargestellt hat, beschäftigt sie sich in ihrem Hauptteil mit der Befragung von Kindern und Eltern bzw. Erziehern in zwei Kindergärten (einem in einer dörflichen Umgebung in den alten Bundesländern mit 75 Kindern und einem in einer mittleren Stadt in den neuen Bundesländern mit 30 Kindern). Insgesamt 20 Kinder (14 aus dem Westen und 6 aus dem Osten) wurden dann genauer befragt und beobachtet. Die Kinder verfügten über breite Medienkenntnisse und waren in Peer-Groups, in Freundschaftsgruppen von Gleichaltrigen im Kindergarten eingebunden. Das jüngste Kind, ein Mädchen im Osten, gehörte zur Altersgruppe dreieinhalb bis vier Jahre, in der Altersgruppe fünfeinhalb bis sechs Jahre fanden sich insgesamt acht Kinder. Die Auswertung der Untersuchung ergab dann, daß die Kinder vor allem Zeichentrickprogramme bevorzugten. Dane-

ben spielen Actionserien wie die *Power Rangers* und *Bat Man* eine große Rolle. Sendungen der öffentlich-rechtlichen Sender wie *Sesamstraße* und die *Sendung mit der Maus* spielen nur bei den Kindern im Kindergarten/West eine Rolle. Die Actionserien sind nur bei den Jungen beliebt, allerdings gibt es hier Ausnahmen. Die Autorin schreibt zur Vorliebe der Jungen für Actionhelden wie den *Power Rangers* und anderen: „Alle diese Angebote kreisen um das Thema ‚Überwinden von Gefahr mit Hilfe von Superkräften‘; lediglich der Figur des ‚Robin Hood‘ scheint es an übernatürlichen Kräften zu mangeln, er zeichnet sich dafür jedoch durch Intelligenz und Cleverneß aus“ (S. 185). Die Mädchen stehen mehr auf „niedliche“ Figuren. Zu ihren Favoritinnen zählt die Cartoonfigur *Arielle* sowie die weiblichen Figuren aus der Soap *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*. Aber die Mädchen verlangen auch nach starken Heldinnen wie *Pippi Langstrumpf*. Die Trennungslinie der Favoritenwahl zwischen den Geschlechtern ist sehr strikt, wie die Autorin festgestellt hat: „Die Film- und Fernsehfavoriten der Mädchen werden von den Jungen kaum beachtet oder sogar abgelehnt, während die Mädchen den Favoriten der Jungen zumeist den Rücken kehren“ (S. 186).

Nach diesen allgemeinen Ergebnissen stellt die Autorin ihre 20 Fallbeispiele sehr ausführlich dar. Die Leser/-innen erfahren dabei nicht nur etwas über die Medienvorlieben und die Mediennutzung der einzelnen Kinder, sondern auch über deren familiären und sozialen Hintergrund. Die Lektüre dieser Fallbeispiele ist äußerst aufschluß-

reich, zeigt sich hier doch deutlich, welche Zusammenhänge zwischen dem Alltag der Kinder, ihren sozialen und familiären Bindungen und ihrem Medienkonsum sowie ihren Vorlieben bestehen. Aus ihren Ergebnissen kristallisiert die Autorin dann insgesamt zehn kindliche Medienhandlungstypen heraus, die sie drei Funktionen zuordnet. Zur ersten Funktion, „Medieninhalte als Script – Raum für unausgelebte Teile der Persönlichkeit“, zählt sie fünf Typen: Inszenierung von Stärke- bzw. Überlegenheitsphantasien, Inszenierung von Beschützerphantasien, Projektion von Helferphantasien, Projektion von inneren und äußeren Konflikten und Projektion von Fluchtphantasien. Während die Projektion von Helferphantasien vorwiegend bei älteren Mädchen vorkommt, werden Beschützerphantasien ausschließlich von Jungen inszeniert. Der soziale Hintergrund dieser Mädchen ist dadurch gekennzeichnet, daß sie sich in ihrer Familie oder der Kindergartengruppe in einer Helferrolle sehen und versuchen, sich für andere einzusetzen. Ihre Medienhelden sind vor allem weibliche, reale Figuren, z. B. aus der *Sesamstraße* sowie *Bibi Blocksberg* und *Chip und Chat*. Die beschützenden Jungen sehen sich oder die eigene Familie von außen bedroht und äußern den Wunsch, Angehörige zu beschützen oder setzen sich konkret für sie ein. Ihre Helden sind *Prinz Artus*, *Robin Hood* und *Zorro*. Dabei handelt es sich durchweg um Figuren, die stark sind und anderen aus der Gefahr helfen. Zur Gruppe der Kinder, die Fluchtphantasien entwickeln, gehören vor allem solche Kinder beiderlei Geschlechts, die „in einem über-

durchschnittlichen Maße sozialem Druck ausgesetzt sind“ (S. 253). Durch die Verbindung von sozialem Hintergrund, Medienvorlieben, Verarbeitungsweisen der Medieninhalte und den Funktionen wird mehr als deutlich, wie sehr der kindliche Medienkonsum in den alltäglichen Sorgen, Konflikten und Problemen der Kinder verankert ist.

Eine zweite Funktion, die die Autorin benennt, ist der Einsatz von Medieninhalten zur Regulierung von Beziehungen. Da die verbale Ausdrucksfähigkeit der Kinder noch stark begrenzt ist, greifen sie auf allgemein bekannte Symbole und Figuren aus den Medien zurück, um sich mit anderen zu verständigen. Die gemeinsame Begeisterung für Medienangebote eröffnet „den Kindern die Möglichkeit, harmonische Situationen herzustellen, beispielsweise durch Gespräche über die betreffenden Inhalte, über gemeinsames Spiel oder über den Austausch von medienbezogenem Spielzeug“ (S. 255). Unter diese Funktion fallen drei Handlungstypen: Bekräftigung einer überlegenen Position, wobei Mädchen eher eine dominante Position in Freundschaftsbeziehungen einnehmen und Jungen in einer Peer-Group; Stabilisierung einer ungleichen Beziehung, in der sich vor allem Jungen um einen höher positionierten Spielpartner bemühen; schließlich die Harmonisierung einer konfliktträchtigen Beziehung, die vorwiegend Jungen betreiben, um ein ausgeglichenes Kräfteverhältnis in der Beziehung herzustellen. Die dritte Funktion nennt die Autorin „Medieninhalte als Realitätsverlängerung“. Hier werden die Medien von den Kindern zur Er-

weiterung der eigenen Handlungsmöglichkeiten genutzt, „um unerfüllte Bedürfnisse zu befriedigen“ (S. 259). Hierzu zählen zwei Handlungstypen, die vorwiegend bei Mädchen vorkommen. Medienfiguren dienen hier einerseits als „Ersatz für fehlende Beziehungen“ bei Kindern, die sich in ihrer Familie oder in der Kindergartengruppe isoliert fühlen und Verlassensängste haben, andererseits dienen Medienfiguren auch als „Ersatz für (noch) nicht gelebte Erfahrungen“, um ein Bedürfnis nach sozialem Lernen zu befriedigen. Es sollte noch darauf hingewiesen werden, daß nicht einzelne Kinder einem Handlungstyp zugeordnet werden können, sondern daß „bei allen Kindern mehrere Typen von Medienhandlungsweisen beobachtet wurden“ (S. 265). Insgesamt zeigte sich, daß „die Kinder bei bestimmten sozialen Hintergründen auf ‚passende‘ Medienhandlungsweisen zurückgreifen“ (S. 266f.), um mit den Medienfiguren ihre Entwicklungsaufgaben und die psychischen Anforderungen, denen sie ausgesetzt sind, zu bewältigen. Dabei sind deutliche Unterschiede zwischen Jungen und Mädchen zu beobachten: „So übertragen Jungen eher innere und äußere Realität auf virtuelle Hintergründe, während Mädchen umgekehrt versuchen, die virtuellen Welten in ihre eigene Realität einzuweben“ (S. 266). Kinder nutzen Medienhelden und -heldinnen, um sich unter Gleichaltrigen auszuprobieren und sich in der sozialen Welt zu verorten.

Die Studie von Paus-Haase macht unter anderem dank der ausführlichen Darstellung der Fallbeispiele deutlich, wie komplex und vielfältig das Medien-

handeln der Kinder ist. Zugleich wird deutlich, wie sich die Vorlieben für Medienfiguren aufgrund der alltäglichen Erfahrungen der Kinder in Familie und Kindergarten entwickeln. Die gleichen Medienfiguren können für Kinder teilweise unterschiedliche Funktionen haben. Das macht gerade die Bewertung von Identifikationsangeboten in der Prüfpraxis nicht einfach. Das Buch kann aber allen uneingeschränkt empfohlen werden, die sich mit dem kindlichen Alltag und daraus resultierenden Bedürfnissen und Medienvorlieben beschäftigen wollen oder müssen. Aha-Erlebnisse sind garantiert.

Lothar Mikos

Die Debatte um den V-Chip in Nordamerika

Seit in den Vereinigten Staaten die Debatte um den sogenannten V-Chip (V steht für Violence) losgetreten wurde, wird bei den Diskussionen um wirksamen Jugendschutz im Fernsehen in Deutschland zwar nicht direkt nach Amerika geschickt, aber im Hinterkopf haben technische Lösungen einen festen Platz. Die Kindersperre in der d-box des Digitalen Fernsehens ist ja bereits untersucht worden. Mit Hilfe dieser Sperre können z. B. Eltern bestimmte Sendungen oder Kanäle für ihre lieben Kleinen unzugänglich machen. Ob sie das tatsächlich tun, ist eine andere Sache und umstrittene Frage.

Der V-Chip funktioniert anders. Wie J. M. Balkin treffend formuliert, ist der V-Chip „nicht einfach nur ein einzelner Chip, sondern eine Kombination von verschiedenen Technologien“ (S. 59). Erstens werden zusammen mit dem Fernsehsignal nicht nur Bild und Ton, sondern auch weitere Informationen übertragen. Zweitens kann eine elektronische Schaltung in einer TV- oder Kabel-Box so gestaltet werden, daß bestimmte Programme aufgrund eines numerischen Codes geblockt werden. Drittens können die Nutzer mit Hilfe ihrer Fernbedienung aus einem Menü auswählen, wieviel Gewalt, Sex, Nacktheit und üble Ausdrücke („bad language“) sie tolerieren wollen. Für die Programme ist viertens ein Rating-System notwendig. Wenn ein Programm gesendet wird, bei dem der V-Chip nun ein Rating findet, das die vom Nutzer festgelegten Standards überschreitet oder ihnen entspricht, wird das Bild von einer großen schwarzen Box ersetzt. Außer-

dem kann der Ton gesperrt werden, wenn es sich um sogenannte „bad language“ handelt. In Deutschland wird das Überbiepen von vulgärer Sprache ja bereits seit der Verabschiedung des Verhaltenskodex für Talkshows in den entsprechenden Sendungen praktiziert. Allerdings ist hier der ausstrahlende Sender verantwortlich und nicht ein V-Chip, bei dem ein Rating-System erst zusammen mit den Standards der Nutzer seine Wirkung entfalten kann. Das verweist bereits auf Probleme, die auch in den USA heftig diskutiert wurden: Die Frage, wer denn aufgrund welcher Kriterien welche Sendungen welchen Ratings zuordnet, genau wie die Frage nach der Kompetenz der Nutzer, Standards festzulegen. Mechanismen der Filterung sind, wie J. M. Balkin anmerkt, „keine neutralen Mittel der Organisation, Sperre und Selektion“ (S. 78). Der V-Chip wird so zu einer politischen und ideologischen Frage, und er wird sich auf vielfältige Weise auf die Entwicklung der Kultur und die Produktion von Fernsehsendungen auswirken.

Aber der Reihe nach. In den Vereinigten Staaten wird seit 1996 intensiv über den Einsatz des V-Chip diskutiert. Das liegt daran, daß der *Telecommunications Act* von 1996, der in dem vorliegenden Buch mit den entsprechenden Passagen dokumentiert ist, den V-Chip ab 1998 verbindlich für Fernsehgeräte vorschreibt. Da die Manuskripte für dieses Buch bereits 1997 abgeschlossen wurden, ist die konkrete Praxis des V-Chip noch nicht berücksichtigt. Dafür ist der Weg zu dieser technischen Möglichkeit des Jugendschutzes genau nachgezeichnet und die Debatte um seine Vor-

und Nachteile genau dokumentiert. Im *Telecommunications Act* wurde die Fernsehindustrie gleichzeitig aufgefordert ein Rating-System zu entwickeln. Nach mehreren Entwürfen, die der Rundfunk- und Telekommunikationsaufsichtsbehörde FCC vorgelegen hatten, wurde schließlich im September 1997 ein überarbeiteter Vorschlag von der Motion Picture Association of America, der National Cable Television Association und der National Association of Broadcasters vorgelegt. Immerhin konnte der Herausgeber des Buches noch die Anmerkung unterbringen, daß dieser Vorschlag am 12. März 1998 von der FCC akzeptiert wurde.

Danach gibt es zwei Kategorien, die auf Programme angewendet werden, die nur für Kinder produziert wurden:

– *TV-Y All Children* für Programme, die alle Kinder sehen können und auch Zwei- bis Sechsjährige nicht ängstigen können.

– *TV-Y7 Directed to Older Children* für Programme, die für Kinder ab sieben Jahren produziert wurden. Dabei wird davon ausgegangen, daß Kinder in diesem Alter zwischen Fiktion bzw. Phantasie und Realität unterscheiden können. Allerdings wird hier noch die Unterkategorie *TV-Y7-FV* eingeführt für Programme, in denen phantastische Gewalt intensiver ist als in den anderen Programmen dieser Kategorie.

Schließlich gibt es noch vier Kategorien für Programme, die für das gesamte Publikum – oder wie man in Deutschland sagen würde: „für die ganze Familie“ – produziert wurden:

– *TV-G General Audience* für Programme, die Eltern als geeignet für alle Altersgruppen einschätzen.

– *TV-PG Parental Guidance*

Suggested für Programme, die Eltern als nicht geeignet für jüngere Kinder einschätzen und die sie zusammen mit ihren Kindern sehen sollten.

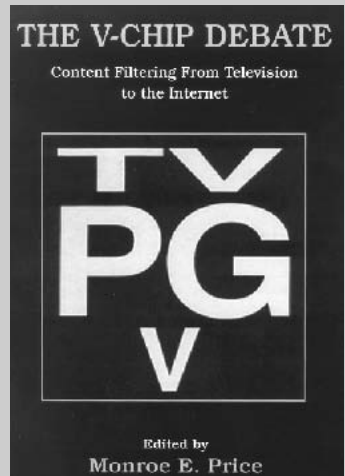
– *TV-14 Parents Strongly Cautioned* für Programme, die Eltern als ungeeignet für Kinder unter 14 Jahren ansehen und die auf keinen Fall unbeaufsichtigt angeschaut werden sollten.

– *TV-MA Mature Audience Only* für Programme, die für Erwachsene bestimmt sind und nicht von Kindern unter 17 Jahren gesehen werden sollten.

Diesen vier Rating-Kategorien liegt eine Steigerungsform der Art von Gewalt- und Sexdarstellungen sowie vulgärer Sprache zugrunde. Während in TV-G-Sendungen nur wenig oder gar keine Gewalt und Sex zu sehen sind, enthalten die der Kategorie TV-PG moderate Formen der Gewalt und nur einige sexuelle Situationen, wie es heißt. In den beiden anderen Kategorien wird zwischen der intensiven Darstellung von Gewalt, Sex und vulgärer Sprache und der expliziten Darstellung unterschieden. Diese Ratings orientieren sich an der Regelung der Kennzeichnung von Kinofilmen, die im Beitrag von Richard M. Mosk vorgestellt und kritisch diskutiert werden.

Diese „TV Parental Guidelines“ sind allerdings heftig umstritten. Einerseits wird die Frage gestellt, wer denn die Ratings bewertet, wie sie James T. Hamilton in seinem Beitrag „Who Will Rate The Ratings?“ stellt. Andererseits wird diskutiert, ob solche „evaluativen“ Ratings überhaupt sinnvoll sind und nicht eher „deskriptive“ Ratings, die den Inhalt klassifizieren, sinnvoller sind. Joel Federman kommt nach einem Vergleich der Rating-Systeme in Australien, Deutschland,

Großbritannien, Schweden und den USA zu verschiedenen Medien wie Film, Fernsehen und Computerspielen zu dem Ergebnis, daß deskriptive Ratings den evaluativen vorzuziehen sind. Er nennt vier Gründe: Erstens könnten evaluative Ratings einen gegenteiligen als den beabsichtigten Effekt haben, weil einige Kinder gerade von einem hohen Rating angezogen werden könnten. Zweitens seien evaluative Ratings weniger konsistent, weil sie verschiedene Kategorien kombinieren würden. Drittens seien sie aufgrund dieses Fehlens der Konsistenz nicht so zuverlässig wie deskriptive, und schließlich könnten viertens deskriptive Kategorien viel weniger als evaluative Kategorien dazu mißbraucht werden, ein Wertesystem der Gesellschaft zu repräsentieren. Abschließend stellt Federman fest: „Eine Gesellschaft, die die Meinungsfreiheit (freedom of expression) hoch bewertet, muß extrem vorsichtig bei der Anwendung von Warnhinweisen auf Ideen sein, ungeachtet der Tatsache, ob diese Ideen in der Form von politischer Rhetorik oder fiktionalen Geschichten daherkommen. [...] Der Preis, der durch die Einstufung von Medieninhalten für die Meinungsfreiheit gezahlt wird, kann durch die Verwendung von Rating-Systemen verringert werden, die Beschreibung (description) maximieren und Verurteilung (judgement) minimieren“ (S. 129). Aber auch diese Sichtweise ist umstritten. Denn beschreibende Kategorien für Medieninhalte zu finden, ist sehr aufwendig. Andererseits gibt es z. B. so viele Arten, Gewalt darzustellen und ebenso viele Arten der sozialen Bedeutung von Gewalt, daß es keine einfachen Lösungen der Codie-



Monroe E. Price (Hg.):
The V-Chip Debate. Content Filtering From Television to the Internet. Mahwah, N. J./London: Lawrence Erlbaum Associates, 1998. 29,00 £, 363 Seiten m. Tab.

rung von Gewalt geben kann, wie J. M. Balkin anmerkt. Jede Form der Filterung von Medieninhalten und die Verwendung von V-Chips führe letztendlich zum „Verlust einer gemeinsamen Fernsehkultur“ (S. 83). Der V-Chip ist also keineswegs der Weisheit letzter Schluß, wie auch der Feldversuch im Jahre 1997 in Kanada gezeigt hat. Die Debatte um Jugendschutz, auf welche Art auch immer, und um die Freiheit der Meinungsäußerung wird weitergehen.

Das vorliegende Buch bietet einen ausgezeichneten Überblick über die Diskussion um den V-Chip. Es werden amerikanische, australische und europäische Perspektiven berücksichtigt, wobei Deutschland ein wenig kurz kommt. Das mag aber gerade für die deutschen Leserinnen und Leser ein Vorteil sein. In zwei Aufsätzen wird auch auf das Internet eingegangen. Die Diskussion kreist jedoch um denselben zentralen Punkt: Wie kann trotz des Jugendschutzes eine größtmögliche Freiheit der Meinungsäußerung gewährleistet werden. Im Anhang sind alle wichtigen Richtlinien, Berichte, Rating-Systeme und Statements, die für die amerikanische und kanadische Situation zentral sind, dokumentiert; ebenso die „Fernsehen-ohne-Grenzen“-Direktive der Europäischen Union sowie Regelungen der französischen CSA. Eine umfangreiche Bibliographie bietet zahlreiche Hinweise für diejenigen, die die Debatte um den V-Chip noch intensiver verfolgen möchten. Das Buch sollte gerade wegen der sehr reflektierten Diskussion der Problematik zur Pflichtlektüre von Jugendschützern und Mitarbeitern von Landesmedienanstalten gehören.



**Dieter Baacke/Uwe Sander/
Ralf Vollbrecht/Sven Kommer u. a.:**
*Zielgruppe Kind. Kindliche Lebenswelten
und Werbeinszenierungen.*
Opladen: Leske + Budrich, 1999.
49,00 DM, 357 Seiten.

Erforschte Werbewelten: „Zielgruppe Kind“

Ein gefährlicher Zustand, der unbedingt erforscht gehört: Kinder leben heute, kann man den einleitenden Worten des Buches „Zielgruppe Kind“ entnehmen, „in einer überwältigenden Allgegenwärtigkeit symbolischer Querschraffierungen“. Was immer das heißen mag. Die Quintessenz des Buches läßt sich griffiger formulieren: Kinder leben zwangsläufig und unvermeidbar in einer Warenwelt. Die einzig interessante Frage ist nicht, wieviel Werbung sie abkriegen (wie stark sie kontaminiert werden, würden Kulturpessimisten vielleicht formulieren), sondern wie gut sie damit klar kommen. Die Forscher der Universitäten Bielefeld und Halle (Saale) haben viele Ergebnisse zusammengetragen, die vor allem für die Fachwelt spannend sind, dem interessierten Laien aber nicht unbedingt neue Erkenntnisse verschaffen. Will sagen: Was man vorher schon zu wissen glaubte, in Wirklichkeit aber bloß ahnte, hat man nun schwarz auf weiß; das ist Wissenschaft. Anders als der gleichnamige Film zur Forschung, den RTL 1997 gezeigt hat und der neben artigen Kindern und aufgeklärten Müttern eigentlich kaum etwas zu bieten hatte (er wird zeitgleich mit dem Buch für den völlig unangebrachten Preis von 149 Mark auf den Markt gebracht), hat das Buch immerhin eine Menge mitzuteilen. Es gelingt den Autoren, den von Werbung durchdrungenen Medienmarkt aus Sicht der Kinder zu rekonstruieren. Entscheidender aber – und vor allem neuer – ist ihre Rekonstruktion der kindlichen Distanzierungstechniken: Ab wann sind Kinder in der Lage, Werbung als solche zu er-

Lothar Mikos

kennen und sich zu wappnen? Und können Kommerzialisierung und Konsumorientierung zu Gefährdungen führen? Der Aufwand für die entsprechende Untersuchung war enorm: In Bielefeld und Halle wurden jeweils circa 800 Kinder befragt, 400 von ihnen hier wie dort ein Jahr später ein zweites Mal, um anhand einer Längsschnittuntersuchung den Entwicklungsprozeß verfolgen zu können; hinzu kamen 30 Einzelinterviews. Außerdem begutachteten die Forscher 200 Programmstunden von neun Fernsehsendern und 60 Stunden im Hörfunk. Die Werbung bewerteten die Forscher aus Kindersicht („nicht über den Spiegel der Verarbeitung von Forschungsansichten und Werbeinterpretationen“) vor dem Hintergrund des für die GMK (Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur) grundlegenden Menschenbildes: Kinder sind keine Erwachsenen von morgen, sondern „Subjekte ihrer selbst“. Die Werbung hat das viel früher erkannt als die gemeine Bewahrpädagogik, weshalb viele Pädagogen nach wie vor ein Problem mit der Werbung haben. Werbung spricht Kinder als wirtschaftsorientierte Wesen an: mit eigenem Geld (angeblich verfügen die 6- bis 17jährigen Deutschen über mehr als 17 Milliarden Mark pro Jahr), mit eigenen Vorlieben, mit ausgeprägter Markenorientierung. Wer sich, sei es journalistisch oder wissenschaftlich, mit diesem Themengebiet näher befaßt, für den ist die ausführliche Einführung ins Thema Gold wert. Baacke & Co. liefern nicht nur sämtliche Grundlagen, die man braucht: Taschengeld, Freizeitaktivitäten, Mediennutzung et cetera (allerdings fand die erste Befragung 1995 statt, die zweite 1996; seit-

her wurden der Kinderkanal eingeführt und Nickelodeon sogar schon wieder liquidiert); sie setzen sich zudem auch im Detail und höchst kritisch mit der bereits vorhandenen Literatur auseinander. Die in populär-pädagogische Formeln gefaßten Vorurteile tauchen allerdings auch in diesem Buch wieder auf, wenngleich differenzierter – und eben belegt: Die Diskrepanzen zwischen Werbeversprechungen und den eigenen Möglichkeiten führen zu Defiziterlebnissen, Werbung programmiert Konflikte zwischen Eltern und Kindern, Stereotype aus der Werbung prägen das Weltbild. Je älter die jungen Medienkonsumenten sind, desto eher erkennen sie Werbung als solche und durchschauen, daß Werbung Produkte vermarkten soll; außerdem ist Werbekompetenz eine Frage der Schulbildung. Bestätigt wird auch Neil Postmans Aphorismus, Fernsehen sei eine Tätigkeit, in der man durch ausdauerndes Training nicht besser werde: Werbekompetenz steht in keinerlei Zusammenhang mit der Sehdauer. Rettung bringt laut Baacke und seinen Mitforschern eine Gruppierung, die sonst stets als Zeuge der Anklage erhalten muß, weil sie erst für den Markendruck sorgt: die Gleichaltrigen. Sie helfen bei der „Selbstsozialisation“ und stärken das „Autonomiepotential“. An dieser Stelle auf die Ergebnisse im einzelnen einzugehen, würde viel zu weit führen. Hochinteressant – neben all' den Fragen nach der Bewertung von Spots, nach intermedialer Verknüpfung, nach dem Einfluß der Eltern – sind vor allem die Parallelen: Weder zwischen Stadt und Land noch zwischen Ost und West (jedenfalls bei Kindern, die nach 1990 geboren sind) ließen sich große

Unterschiede feststellen. Eher wenig ergiebig ist hingegen die Analyse der Werbung selbst, zumal die Zahlen hier wieder aus dem Jahr 1995 stammen; zur Frage der geschlechtsspezifischen Besonderheiten zum Beispiel gibt es weitaus kompetentere Veröffentlichungen (zum Teil von den Autoren selbst). Trotzdem finden sich auch in diesem Abschnitt in der Fülle an Einzelbeobachtungen viele interessante Details. Die Quintessenz der Schlußfolgerungen aus dem umfassenden Zahlenmaterial, das nahezu alle Fragen beantwortet, die man Kindern in diesem Zusammenhang stellen kann: Die gängige Pädagogik muß grundsätzliche Positionen ändern. Eine zeitgemäße Pädagogik muß zwischen Medienalltag und Medienhandeln vermitteln: nicht vor dem Störenfried bewahren, sondern vielmehr „Bereitschaft und Fähigkeit zu einem sachgerechten, selbstbestimmten und sozialverantwortlichen Handeln in einer wesentlich durch Medien beeinflussten Welt entwickeln“. Das gilt auch für die Eltern. Deren werbeerzieherische Bemühungen haben laut Baacke & Co. sehr wohl Einfluß auf die Werbekompetenz der Kinder, es sei denn, sie kämen in Form „hyperkritischer Werbeabwehr“ daher: Dann sind sie kontraproduktiv.

Tilman P. Gangloff

In der Redaktion eingegangen...

In dieser Rubrik stellen wir künftig Bücher, Broschüren und Materialien vor, die in der Redaktion eingegangen sind. Aufgrund der begrenzten Seitenzahl für Rezensionen können nicht alle ausführlich besprochen werden. Doch sollen sie nicht unerwähnt bleiben und unbeachtet in den Regalen verschwinden.

Rolf Platho:

Fernsehen und Hörfunk transparent. Recht, Wirtschaft, Programm, Technik.
München: Verlag Reinhard Fischer, 1999.
26,00 DM, 134 Seiten.

Das Buch bietet einen knappen Überblick über die Entwicklung des dualen Rundfunksystems in Deutschland. Die wirtschaftliche Bedeutung des Rundfunks wird ebenso dargestellt wie die Funktion des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, die Konzentration im privaten Fernsehen ebenso wie das digitale Fernsehen. In zwei abschließenden Kapiteln wird kurz auf die Medienforschung eingegangen. Aufgrund der Kürze sind einige Darstellungen etwas ungenau. Für einen Einstieg in die Thematik mag das Buch nützlich sein, für alle, die es genauer wissen wollen, muß auf andere Literatur verwiesen werden. Hilfreich ist der Serviceteil mit zahlreichen Adressen. Die kurze Literaturübersicht hilft jedoch nicht viel weiter, da die Auswahl der dort aufgeführten Titel eher wahllos erscheint und wichtige Grundlagenliteratur nicht erwähnt wird.

Peter Glotz:

Die Benachrichtigung der Deutschen. Aktuelle Fernsehberichterstattung zwischen Quoten- und Zeitzwang.
Frankfurt am Main: IMK (Schriftenreihe „Kommunikation und Medien“ von RTL), 1998.
48,90 DM, 221 Seiten.

Die in diesem Buch versammelten Texte entstammen zum Teil einem Seminar, das der Herausgeber Peter Glotz an der Universität München durchgeführt hat. Einleitend beschreibt Glotz den Strukturwandel des Nachrichtsjournalismus in Deutschland. In einem zweiten Teil sind Gespräche und Interviews mit „Machern“ dokumentiert, u. a. mit Nina Ruge, Heinz Klaus Mertes und Ulrich Deppendorf. In einem letzten Teil setzen sich drei Autoren mit künftigen Formen des Journalismus auseinander. Die einzelnen Beiträge sind mehr oder weniger informativ, die Interviews ebenso.

Peter Voß:

Rundfunk in Bewegung und Mündigkeit im Mediensystem. Hat Medienethik eine Chance? Band 1 und 2.
Baden-Baden: Nomos, 1998.
28,00 DM, 272 Seiten;
24,00 DM, 199 Seiten.

Im ersten Band sind Aufsätze und Interviews des Intendanten des SWR, Peter Voß, zur Situation des Rundfunks im dualen System zusammengestellt. Ein Großteil der Texte widmet sich der Rundfunkreform im Südwesten. Die anderen setzen sich mit dem Beruf des Journalisten, dem Kulturauftrag des Rundfunks und den eigenen Standpunkten auseinander. Der zweite Band faßt in zwölf Kapiteln die Gedanken des Autors zur Medienethik anhand aktueller Tendenzen im Rundfunk und im Journalismus zusammen. Der Subtitel, „Anmerkungen eines Verantwortlichen zur Theorie und zur Praxis der Massen-

medien“, trifft den Nagel auf den Kopf. Voß erweist sich mit seinen Überlegungen als teilweise tiefgründiger, immer analysierender und die Ethik im Auge habender Geist, der, wie diese beiden Bücher zeigen, nicht davor zurückscheut, sein eigenes Tun als Verantwortlicher im Mediensystem kritisch zu reflektieren. Das tut nicht jeder. Allein deshalb lohnt die Anschaffung der Bände. Gelesen werden sollten sie sonntags vormittags mit der nötigen Andächtigkeit.

Hedwig Lerchenmüller-Hilse, Jürgen Hilse:

Elternratgeber: Kinder und Fernsehen. Was, wann, wie oft, warum überhaupt?
München: Humboldt Taschenbuchverlag, 1998.
14,90 DM, 126 Seiten.

Die zentralen Fragen, die Eltern beschäftigen, sind im Titel bereits angesprochen. Sie werden in dem Büchlein auch beantwortet. Wohltuend ist, daß die Autoren nicht das Medium zum Sündenbock machen und die Kinder zugleich in eine pädagogische Schutzzone drängen wollen. Vielmehr gehen sie sehr differenziert mit dem kindlichen Fernsehen um. Vorurteile werden hinterfragt und aus pädagogischer Perspektive unge wohnte Standpunkte vertreten. So zum Beispiel, wenn sie von der Lust der Kinder an der Angst berichten. „Licht- und Schattenseiten des Fernsehens“ werden dargestellt und die Eltern als „Fernsehpädagogen“ in die Pflicht genommen. Dem Kinder- und Jugendschutz im Fernsehen ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Zahlreiche Beispiele lockern die Darstellung auf. Kritisch ist nur anzumerken, daß im Adressenteil nur Anschriften von Fernsehsendern und Landesmedienanstalten verzeichnet sind, nicht aber an-

dere Institutionen des Jugendschutzes und der Medienpädagogik.

Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf (Hg.):

Arbeiten mit DEFA-Kinderfilmen. Alltagsgeschichten (Band 1), Vergangene Zeiten (Band 2), Märchen (Band 3). München: KoPäd Verlag, 1998.

In den drei Bänden sind thematisch zugeordnet Arbeitsmaterialien zu DEFA-Kinderfilmen zusammengestellt. Neben je einem Grundsatzartikel, der ausführlich auf das jeweilige Thema hinführt, gibt es mehrere Analysen zu einzelnen Filmen, verbunden mit Hinweisen auf den Umgang mit den Filmen im Schulunterricht. Allgemeine Tipps zum Kino in der Schule bzw. der Schule im Kino schließen sich an. Die Bände liefern wertvolle Hinweise zur Arbeit mit Filmen im Unterricht. Besonders seien sie Lehrern in den alten Bundesländern empfohlen, denn über die Arbeit mit den ausgewählten Filmen (deren Bezugsadressen angegeben sind) kann ihnen selbst und ihren Schülern die Kultur und das Leben in der DDR nähergebracht werden. Die drei Bände sollten in keiner Schulbibliothek fehlen – oder vielleicht besser doch, weil sie dauernd von Lehrern ausgeliehen sind.

Jürgen Kirschner (Hg.):

Kinder- und Jugendtheater in den Medien. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Band 52). Berlin: Vistas, 1998. 42,00 DM, 213 Seiten.

Der Band versammelt elf Aufsätze, die sich mit dem Kinder- und Jugendtheater in Film, Fernsehen und Hörfunk beschäftigen. Im Mittelpunkt stehen dabei die Probleme und Perspektiven des Medientransfers. Im Anhang sind der Bestand des Kinder-

und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik zu deutschen Kinder- und Jugendtheaterproduktionen ebenso dokumentiert wie die Kinder- und Jugendtheaterproduktionen in deutschen Filmen und Rundfunksendungen. Für alle am Thema Interessierten ist der Band ein unverzichtbares Standardwerk.

Anastasia Koukoulli:

Jugendkonzepte in Vorabendserien. Lebensweltliche Inszenierung in den Daily Soaps „Unter Uns“ und „Verbotene Liebe“. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Band 53). Berlin: Vistas, 1998. 30,00 DM, 133 Seiten.

Die Autorin hat ihre Diplomarbeit an der Universität Siegen als Buch vorgelegt. Anhand von zwei Daily Soaps beschäftigt sie sich mit dem Jugendkonzept und den lebensweltlichen Inszenierungen in den beiden Serien. Unter diesem Aspekt sind die Soaps bisher noch nicht behandelt worden. Dabei liegt eigentlich genau das nahe, richten sie sich doch mehrheitlich an ein jugendliches Publikum. Koukoulli kommt zu interessanten Einsichten, die die Diskussion um Daily Soaps befruchten können. Denn die Darstellungen der Jugendlichen sind weit von der Lebenswirklichkeit heutiger Jugendlicher entfernt. Im Anhang sind noch Interviews mit Producern und Autoren der beiden Serien dokumentiert.

Andreas Hepp:

Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. 49,80 DM, 278 Seiten.

Neben einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Fernsehaneignung aus der Perspektive der Cultural Studies steht im Mittelpunkt des Buches die Aktivität „Fernsehen“ als soziale Veranstaltung. Wer immer noch glaubt, daß dieses Medium die Kommunikation in den Familien zerstört, wird hier eines Besseren belehrt. Die Lektüre erfordert zwar wissenschaftliche Vorkenntnisse, ist aber dennoch amüsant, wenn die Ausschnitte aus Gesprächen vor dem Fernseher und über das Fernsehen dargestellt und interpretiert werden.

Lothar Mikos

Rechtsprechung

BVerwG,

Urteil vom 18. Februar 1998 – 6 C 9.97

1. Ordnet die Bundesprüfstelle einen zur Indizierung anstehenden Videofilm dem Bereich der Kunst i. S. v. Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG zu und ist somit eine Abwägung der Belange des Jugendschutzes und der Belange der Kunstfreiheit mit dem Ziel eines angemessenen Ausgleichs geboten, so folgt unmittelbar aus Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG eine Pflicht der Bundesprüfstelle zur prinzipiell umfassenden Ermittlung der für den Jugendschutz und der für die Kunstfreiheit sprechenden Belange; dazu gehört grundsätzlich auch die Anhörung derjenigen Personen, die an der Herstellung des „Kunstwerks“ (bei einem Videofilm typischerweise der Regisseur und möglicherweise auch der Produzent) schöpferisch und/oder unternehmerisch mitgewirkt haben.

2. Diese Ermittlungspflichten der Bundesprüfstelle werden indessen u. a. durch den Zweck der Abwägung in der Weise eingegrenzt, daß z. B. dann, wenn im Einzelfall allenfalls geringfügigen Belangen der Kunstfreiheit schwerwiegende Belange des Jugendschutzes gegenüberstehen und jene offenkundig überwiegen, es nicht geboten ist und unverhältnismäßig wäre, die Ermittlungen weiter zu betreiben, als es zur Feststellung eines eindeutigen Übergewichts der Belange des Jugendschutzes erforderlich ist (im Anschluß an Urteil vom 28. August 1996 BVerwG 6 C 15.94 – Buchholz 436.52 § 1 GJS Nr. 20).

Gründe:

I.

1. Die Beteiligten streiten um die Rechtmäßigkeit einer Indizierungsentscheidung der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften – BPS –.

Die Klägerin vertreibt in der Bundesrepublik den 1989 in den USA hergestellten Videofilm *Lost Girls – Verloren in der Dunkelheit*. Der Film versteht sich als Adaption von Edgar Allan Poes Roman *Buried Alive*, worauf das Cover hinweist; dessen Überschrift kennzeichnet den Inhalt als „schockierend – okkult – bizarr“. Der Arbeitsausschuß der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) stufte im August 1990 den Film als „nicht freigegeben unter 18 Jahren“ ein.

Am 13. Februar 1991 beantragte das Landesjugendamt des Landeswohlfahrtsverbandes Baden bei der BPS, diesen Film in die Liste der jugendgefährdenden Schriften aufzunehmen. Die BPS unterrichtete die Klägerin daraufhin mit Schreiben vom 21. Februar 1991 über ihre Absicht, im vereinfachten Verfahren gemäß § 15 a des Gesetzes über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften und Medieninhalte – GJS – zu entscheiden, gab ihr Gelegenheit zur Stellungnahme binnen einer Woche und stellte anheim, den Verfasser des Videofilms zu benachrichtigen oder dessen Anschrift mitzuteilen. Die Klägerin widersprach mit Schreiben vom 26. Februar 1991 einer Entscheidung im vereinfachten Verfahren und beantragte, den Indizierungsantrag zurückzuweisen, hilfsweise eine Entscheidung des Zwölfergremiums gemäß § 9 Abs. 3 GJS herbeizuführen. Ferner teilte sie Namen und Anschriften der Drehbuchautoren, des Produzenten, des Regisseurs und des Verlegers – sämtlich ansässig in den USA und über den Verleger zu laden – mit. Die BPS übersandte daraufhin mit Schreiben vom 21. März 1991 dem Verleger des Films in den USA den Indizierungsantrag und unterrichtete ihn von ihrer Absicht, über die Indizierung des Films im vereinfachten Verfahren zu entscheiden; die Übersendung geschah mittels Einschreibens gegen Rückschein; letzterer ging am 8. April 1991 vollzogen bei der BPS ein.

Mit Entscheidung vom 13. Mai 1991 ordnete das Dreiergremium gemäß § 15 a Abs. 1 und 2 GjS die Aufnahme des Videofilms in die Liste an. Zur Begründung führte es nach einer ausführlichen Inhaltsangabe des Films im wesentlichen aus, die Häufung von Gewaltszenen in Verbindung mit der angsterfüllten Spannung, die die ausweglose Lage der meist jugendlichen, hilflosen Opfer hervorruft, sei offenbar geeignet, eine Jugendgefährdung zu begründen. Dem Jugendlichen sei es unmöglich, zwischen Realität und Fiktion im Handlungsgeschehen zu unterscheiden, wodurch dem jugendlichen Betrachter eine Distanzierung nicht gelingen könne. Weiter heißt es:

„Ausnahmetatbestände im Sinne des § 1 Abs. 2 Nr. 2 GjS – hier insbesondere der Kunstvorbehalt – stehen der Indizierung nicht entgegen. Es kann dahingestellt bleiben, ob, ausgehend von dem in der höchstgerichtlichen Rechtsprechung vertretenen sogenannten ‚weiten‘ Kunstbegriff, der Videofilm als Kunstwerk zu betrachten ist und damit dem Schutzbereich des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG unterfällt. Bei der in diesem Fall erforderlichen Abwägung zwischen den Belangen der Kunstfreiheit und denen des Kinder- und Jugendschutzes wäre letzteren der Vorrang einzuräumen und hat der Videofilm die mit den §§ 3 bis 5 GjS verbundenen Beschränkungen hinzunehmen.“

Für die überwiegende Gewichtung des Kinder- und Jugendschutzes spricht, daß die jugendgefährdende Wirkung des Videofilms unter mehreren Gesichtspunkten zu bejahen war. Außerdem erreichen die auf den Betrachter einstürmenden spekulativen Gewaltdarstellungen einen hohen jugendgefährdenden Grad.

Demgegenüber ist die künstlerische Bedeutung des Videofilms als gering einzuschätzen. ... In der für die Akte ausgewerteten Fachpresse hat der Videofilm keine Beachtung gefunden.

Ein Fall von geringer Bedeutung gemäß § 2 GjS konnte aufgrund der von dem Videofilm ausgehenden Jugendgefährdung nicht angenommen werden. ...“

Die Klägerin beantragte daraufhin, diese Entscheidung unverzüglich aufzuheben, hilfsweise durch das Zwölfergremium überprüfen zu lassen. Sie macht geltend: Die Entscheidung leide an schwerwiegenden offensichtlichen Mängeln. Den Verfahrensbeteiligten in den USA seien die Indizierungsanträge nicht zur Stellungnahme übersandt worden. Die Abwägung zwischen Kunstfreiheit und Jugendschutz sei unzureichend, weil die Kunstqualität des Films in der Entscheidung dahingestellt geblieben sei.

Das Zwölfergremium der BPS bestätigte mit Entscheidung vom 7. November 1991 die Entscheidung des Dreiergremiums. In den Gründen der Entscheidung machte sich das Zwölfergremium die Begründung der jugendgefährdenden Wirkung des Films durch das Dreiergremium zu eigen, nahm zu den Anhörungspflichten der BPS Stellung und führte ferner aus:

„Hinsichtlich des Vortrags der Verfahrensbeteiligten, in der Entscheidung sei die Kunstfreiheit des Films dahingestellt geblieben und somit eine ordnungsgemäße Abwägung zwischen Kunstfreiheit und Jugendschutz nicht erfolgt, hat das Zwölfergremium festgestellt, daß in der Indizierungsbegründung in der Tat offengeblieben ist, ob es sich bei dem Film um ein Kunstwerk handelt. Nicht jedoch konnte der Verfahrensbeteiligten darin zugestimmt werden, daß deshalb eine unzureichende Abwägung zwischen der Kunstfreiheit und dem Jugendschutz erfolgt sei. Im Gegenteil: Am Ende des ersten Absatzes auf Seite 5 der Indizierungsentscheidung wird die Kunstfreiheit des Films unterstellt, in den zwei folgenden Absätzen wird in der Begründung eine Abwägung mit dem Jugendschutz vorgenommen, mit dem Ergebnis, daß in diesem Fall die jugendgefährdende Wirkung des Films als so gravierend eingestuft wurde, daß die eventuell in Erwägung zu ziehende Kunstfreiheit zurücktreten mußte.“

Das Zwölfergremium vertritt dazu die Auffassung, daß eine Abwägung mit einer schlicht unterstellten Kunstfreiheit, die einem Objekt zukommen könnte, zulässig ist. Eine unzureichende Abwägung zwischen Kunst- und Jugendschutz ist dadurch in seinen Augen nicht zu befürchten. ...

Im übrigen ist das Zwölfergremium der Auffassung, daß im Fall des Videofilms *Lost Girls* dem Jugendschutz der Vorrang vor einer möglicherweise in Betracht zu ziehenden Kunstfreiheit des Films eingeräumt werden muß. ...“

Die Klägerin hat daraufhin Klage mit dem Antrag erhoben, die Entscheidung über die Aufnahme des Videofilms *Lost Girls* in die Liste der jugendgefährdenden Schriften aufzuheben. Dies hat sie wie folgt begründet: Die Entscheidung der BPS sei schon deshalb rechtswidrig, weil die BPS es unterlassen habe, den ihr bekannten Verfasser des Films in den USA anzuhören. Diese Anhörung hätte das Ergebnis der Entscheidung maßgeblich beeinflussen können. Nicht haltbar sei außerdem die Auffassung der BPS, es könne offenbleiben, ob es sich bei dem Videofilm um ein Kunstwerk handle, zumal der Film nach einem Roman von Edgar Allan Poe gedreht worden sei; in der Begründung der BPS liege daher eine nur scheinbare und deshalb fehlerhafte Abwägung der Rechtsgüter Kunst und Jugendschutz.

Die Beklagte hat demgegenüber die Auffassung vertreten, es gebe keine gesetzliche Pflicht zur Beteiligung der von der Klägerin benannten Personen (Autoren, Regisseur, Produzent und Verleger des Videofilms) in den USA. Versuche, Beteiligte im Ausland anzuhören, seien in der Vergangenheit überwiegend ohne Ergebnis geblieben. Die an der Herstellung beteiligten Personen hätten regelmäßig kein Interesse am Indizierungsverfahren. Auch hätte die Anhörung meistens zu Verzögerungen geführt, die mit dem Ziel eines zügigen Jugendschutzes nicht vereinbar seien. Im übrigen sei die Klägerin durch einen etwaigen Anhörungsmangel nicht in eigenen Rechten verletzt.

Das Verwaltungsgericht hat der Klage stattgegeben. Es hat die Indizierungsentscheidung unter anderem deshalb aufgehoben, weil die BPS es im Verfahren vor dem Zwölfergremium unterlassen habe, die ihr namentlich bekannten Drehbuchautoren des Films in den USA anzuhören, obwohl ihr dies möglich und zumutbar gewesen sei. Die Vorschrift des § 12 GJS diene der Wahrung des rechtlichen Gehörs sämtlicher Teilnehmer und solle gewährleisten, daß deren Argumente in die Entscheidung des pluralistisch zusammengesetzten Gremiums der BPS einfließen könnten. Im übrigen sei es nach der neueren höchstrichterlichen Rechtsprechung hinsichtlich der gebotenen inhaltlichen Abwägung zwischen Kunstvorbehalt und Jugendschutz nicht mehr zulässig, die Frage, ob es sich bei dem zu indizierenden Gegenstand um ein Kunstwerk handle oder nicht, offenzulassen.

Auf die Berufung der Beklagten hat das Oberverwaltungsgericht das Urteil des Verwaltungsgerichts aufgehoben und die Klage abgewiesen. Zur Begründung hat es unter anderem ausgeführt: Ein Anhörungsmangel zum Nachteil der Klägerin sei nicht gegeben. Dabei könne unerörtert bleiben, ob die BPS gemäß § 12 GJS gehalten gewesen sei, den an der Herstellung des Films in den USA beteiligten Personen (Drehbuchautoren, Regisseur und Produzent) vor der Entscheidung des Zwölfergremiums erneut Gelegenheit zur Stellungnahme zu geben; denn auch ein rechtswidriges Unterlassen dieser Anhörung verletze die Klägerin jedenfalls nicht im Sinne des § 113 Abs. 1 Satz 1 VwGO in ihren Rechten. Die Regelung des § 12 GJS diene nämlich, soweit sie die Anhörung Dritter verlange, nicht zugleich dem Schutz der sonstigen Beteiligten. Auch könne die Anhörung nicht als vorgezogenes Rechtschutzverfahren verstanden werden. Das zeige sich schon daran, daß § 12 GJS mit der Formulierung „soweit möglich“ sogar zulasse, von der Anhörung der Verfahrensbeteiligten im Einzelfall ganz abzusehen. Die Indizierungsentscheidung sei auch in der Sache nicht zu beanstanden, insbesondere leide sie nicht an einem Abwägungsmangel. Allerdings sei hier eine Abwägung geboten, weil der in Rede stehende Videofilm dem äußerst weiten Schutzbereich der Kunstfrei-

heit im Sinne des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG unterfalle. Betreffe aber die Indizierungsentscheidung den Schutzbereich der Kunst, so bedürfe es einer von der BPS vorzunehmenden Abwägung zwischen den Belangen des Jugendschutzes und der Kunstfreiheit. Diese Abwägung setze die Feststellung voraus, was im konkreten Fall auf Seiten der Kunstfreiheit und auf Seiten des Jugendschutzes jeweils in die Waagschale falle. Insoweit sei der Klägerin und dem Verwaltungsgericht beizupflichten, daß es im Rahmen der von Verfassungen wegen geschuldeten Gesamtabwägung zwischen Kunst- und Jugendschutz grundsätzlich nicht genüge, den Kunstcharakter lediglich zu unterstellen. In die Abwägung einzubeziehen sei jedoch stets nur das, was sich nach Lage der Dinge dazu anbiete und eine auf Rechtsfehler beschränkte Richtigkeitskontrolle im Einzelfall ermögliche. Der Prüfungsaufwand dürfe sich auch daran ausrichten, was die Beteiligten selbst (§ 12 GJS) zum Wert des Kunstwerks anführten. Die Passagen zur Kunsteigenschaft des Videofilms in der Indizierungsentscheidung seien anhand dieser Maßstäbe zu bewerten. Danach müßten die Formulierungen so verstanden werden, daß ein Kunstwert des Films angenommen werde, der im unteren Bereich der Bewertungsskala angesiedelt sei; denn es heiße in der Entscheidung des Dreiergremiums vom 13. Mai 1991 ausdrücklich, die „künstlerische Bedeutung des Videofilms (sei) als gering“ einzustufen. Diese Einschätzung der BPS sei nicht zu bemängeln. Bei einer solchen Lage – geringer Kunstwert und hoher Grad der Jugendgefährdung – sei nicht zu beanstanden, daß die BPS den Belangen der Jugendgefährdung mit angemessen knapper Begründung Vorrang vor der Kunstfreiheit eingeräumt habe. Die BPS habe auch ihre Pflichten aus § 2 GJS nicht verletzt, insbesondere einen Fall von „geringer Bedeutung“ mit der Folge, daß von einer Aufnahme in die Liste abgesehen werden könne, zu Recht verneint. Die Nichtaufnahme in die Liste stelle eine Ausnahme dar; allenfalls außergewöhnliche Umstände könnten daher die Aufnahme ermessensfehlerhaft erscheinen lassen. Solche außergewöhnlichen Umstände seien hier nicht erkennbar, insbesondere garantiere die FSK-Kennzeichnung des Videofilms keinen hinreichenden Jugendschutz.

Die Klägerin hat gegen das Urteil des Berufungsgerichts die vom Senat wegen grundsätzlicher Bedeutung der Rechtssache zugelassene Revision eingelegt und diese wie folgt begründet: Das Berufungsurteil leide zunächst an dem Verfahrensmangel der unterlassenen Beiladung des Verlegers, des Regisseurs, des Produzenten und des Drehbuchautors des Films, weil diese gemäß § 65 Abs. 2 VwGO notwendig zum Gerichtsverfahren hätten beigeladen werden müssen; wie sich nicht zuletzt aus § 12 GJS ergebe, könne die Entscheidung der BPS nämlich auch diesen (weiteren) Betroffenen gegenüber nur einheitlich ergehen. Die Indizierungsentscheidung der BPS verletze im übrigen § 12 GJS, weil sie ohne Beteiligung und Anhörung der weiteren Beteiligten nach § 12 GJS ergangen sei und weil nicht auszuschließen sei, daß sie anders ausgefallen wäre, wenn den weiteren Beteiligten rechtliches Gehör eingeräumt worden wäre. Dieser Verfahrensfehler habe sich noch im Verfahren vor dem Berufungsgericht fortgesetzt. Aufgrund der fehlerhaften Nichtanhörung der weiteren Verfahrensbeteiligten könne auch nicht davon ausgegangen werden, daß die BPS die durch den Videofilm konkret betroffenen Belange der Kunstfreiheit hinreichend gewürdigt und mit dem ihnen zukommenden Rang in die Abwägung zwischen Kunstfreiheit und Jugendschutz eingebracht hätte, wie dies eine Indizierung nach dem GJS voraussetze. Die Rechtsbeeinträchtigung der Klägerin liege also bereits in der fehlenden Ermittlung der betroffenen Belange der Kunstfreiheit (Abwägungsdefizit). Außerdem habe die BPS die Frage der Kunstwerksqualität des Videofilms offengelassen, was nach der neuesten Rechtsprechung des Bundesverwaltungsgerichts unzulässig sei. Das Berufungsgericht habe zwar die Frage der Kunstwerksqualität selbständig prüfen können, die Güterabwägung zwischen den Grundrechten sei jedoch der BPS vorbehalten. Die fehlende Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Jugendschutz könne auch nicht damit gerettet werden, daß die Kunstwerksqualität vom Gericht geprüft und bejaht werde und auf dieser Grundlage eine Hilfsargumentation der BPS zum Zuge komme.

Weiter habe die BPS die Frage, ob ein Fall von geringer Bedeutung im Sinne von § 2 Abs. 1 GjS vorliege, mit völlig unzulänglicher Begründung zu Unrecht verneint. Auch die Erwägungen des Berufungsgerichts hierzu verletzten § 2 Abs. 1 GjS. Unter anderem habe es die Konsequenzen der bereits erfolgten FSK-Kennzeichnung „nicht freigegeben unter 18 Jahren“ tatsächlich und rechtlich falsch eingeschätzt. Die daraufhin verbliebene nur geringfügige Auswirkung einer nachfolgenden Indizierung mache den Videofilm zu einem Fall von geringer Bedeutung, der einer Aufnahme in die Liste entgegenstehe, weil den Belangen des Jugendschutzes bereits anderweitig Genüge getan sei. Für einen Fall von geringer Bedeutung spreche schließlich der Umstand, daß der Film bereits mehrfach im Fernsehen gesendet worden sei.

Die Beklagte beantragt, die Revision zurückzuweisen.

Sie verteidigt das angefochtene Urteil und trägt ergänzend vor: Wenn das Gericht die Sachverhaltsermittlungen der BPS im Rahmen des Abwägungsprozesses zwischen Kunstfreiheit und Jugendschutz für unzureichend halte, stelle sich die Frage, inwieweit es aufgrund seiner Pflicht zu einer vollen Rechtskontrolle diese Sachverhaltsermittlung selbst nachhole oder der BPS im Rahmen des Gerichtsverfahrens hierzu Gelegenheit gebe. Gemäß § 114 Satz 2 VwGO könne dies notfalls selbst im Revisionsverfahren nachgeholt werden. Zu beachten sei schließlich, daß ein mögliches Defizit bei den Sachverhaltsermittlungen wie auch bei der Abwägung selbst nur dann relevant sei, wenn es sich auf das Ergebnis der Abwägung auswirken könne; das sei hier auszuschließen.

II.

Die zulässige Revision ist nicht begründet. Die von der Klägerin gerügten Verletzungen von Bundesrecht lassen sich nicht feststellen.

1. Das Verfahren vor dem Berufungsgericht leidet nicht deshalb an einem Verfahrensmangel, weil das Gericht es unterlassen hat, gemäß § 65 Abs. 2 VwGO etwa den in den USA ansässigen Verleger des Videofilms im gerichtlichen Verfahren beizuladen. Zu Recht hat das Berufungsgericht hinsichtlich einer möglichen Beteiligung sonstiger durch die Indizierung des Videofilms *Lost Girls* Betroffener am gerichtlichen Verfahren keinen Fall einer notwendigen Beiladung gemäß § 65 Abs. 2 VwGO angenommen. Zwar sieht das Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften und Medieninhalte – GjS – bei einer Schrift jedenfalls den Verleger und den Verfasser als durch eine Indizierungsentscheidung (zumindest mit-) betroffen an, wie sich aus § 12 GjS ergibt; bei einem Film, der gemäß § 1 Abs. 3 GjS einer Schrift gleichsteht, ist außer dem „Verleger“ typischerweise jedenfalls der Regisseur als schöpferischer „Haupturheber“ (vgl. Fromm/Nordemann/Hertin, Urheberrecht, 8. Aufl., § 89 Rdnr. 3 m. w. N.) des „Gesamtkunstwerks Film“ (vgl. Fromm/Nordemann/Vinck a. a. O., § 2 Rdnr. 76) und damit als Verfasser im Sinne des § 12 GjS, darüber hinaus möglicherweise auch der Produzent (Filmhersteller) als Inhaber der Nutzungsrechte am Filmwerk als solchem (vgl. § 89 Abs. 1, § 94 UrhG), nicht aber der Drehbuchautor und der Komponist (mit-)betroffen, da diese ohnehin nur (mittelbar) als Urheber der sog. „benutzten Werke“ (§ 89 Abs. 3 UrhG) und nicht als weitere Miturheber des Filmwerks mitbetroffen sein können (h. M., vgl. etwa Rehbinder, Urheberrecht, 9. Aufl., § 21 I., 1. und 2., S. 128 f.; Fromm/Nordemann, a. a. O., § 8 Rdnr. 13; BGH GRUR 1963, 41; vgl. zum Meinungsstreit auch Fromm/Nordemann/Hertin, a. a. O., vor § 88 Rdnr. 22). Die Art und das Maß der (Mit-)Betroffenheit selbst des Regisseurs und gegebenenfalls des Produzenten reichen jedoch nicht aus, einen Fall der notwendigen Beiladung gemäß § 65 Abs. 2 VwGO anzunehmen, der voraussetzt, daß die vom Gericht zu treffende Entscheidung auch ihnen gegenüber nur einheitlich

ergehen könnte; denn die Indizierung eines Films nach den Vorschriften des GjS hat unmittelbar lediglich eine Beschränkung der Verwertung des Films durch den im konkreten Fall Verwertungsberechtigten zur Folge, durch welche die sonstigen Betroffenen aber allenfalls mittelbar berührt sind; insbesondere läßt sie die in ihren Wirkungen ohnehin stark begrenzten Urheberrechte dieser Personen (§§ 89, 90 UrhG) unangetastet. Erst recht fehlt es an einer unmittelbaren Betroffenheit der im Ausland ansässigen Inhaber dort gültiger Verwertungsrechte durch die allein für das Inland geltende Indizierung der deutsch synchronisierten Fassung eines ausländischen Films. Dies gilt insbesondere dann, wenn an dieser synchronisierten Fassung deutsche Verleiher oder Vertreiber – wie hier – Verwertungsrechte mit Ausschließlichkeitscharakter besitzen. Auch eine im Einzelfall aufgrund entsprechender Vertragsgestaltung gegebene wirtschaftliche (Mit-)Betroffenheit der im Ausland ansässigen Inhaber von Verwertungsrechten an der Originalfassung würde für eine notwendige Beiladung nicht ausreichen.

2. Soweit die Klägerin als Mangel im Verfahren vor dem Berufungsgericht eine Verletzung ihres Anspruchs auf rechtliches Gehör dadurch rügt, daß das Berufungsgericht ihren Hinweis, daß der Videofilm bereits insgesamt viermal von einem privaten Fernsehsender gesendet worden sei, im Rahmen der Prüfung eines „Falles von geringer Bedeutung“ im Sinne von § 2 Abs. 1 GjS nicht hinreichend berücksichtigt habe, ist diese Rüge schon deshalb unbegründet, weil die Klägerin versäumt hat darzulegen, inwiefern dieser Umstand im Rahmen der Rechtsauffassung des Berufungsgerichts zu § 2 Abs. 1 GjS überhaupt entscheidungserheblich hätte sein können.

3. Nicht aus Gründen des Bundesrechts zu beanstanden ist die Rechtsauffassung des Berufungsgerichts, die Klägerin könne sich auf eine mögliche Verletzung der in § 12 GjS normierten Pflicht der BPS zur Anhörung „weiterer“ Betroffener deshalb nicht berufen, weil § 12 GjS nicht „drittschützend“ sei und folglich eine Verletzung von § 12 GjS die Klägerin nicht in ihren Rechten verletze. In diesem Zusammenhang ist zu unterscheiden

zwischen der in § 12 GjS für jegliches Indizierungsverfahren normierten Pflicht der BPS, „soweit wie möglich“ dem Verleger und dem Verfasser der Schrift in dem Verfahren vor der BPS Gelegenheit zur Äußerung zu geben, und der letztlich aus Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG folgenden Pflicht der BPS, immer dann, wenn die fragliche Schrift (oder der fragliche Film) ein „Kunstwerk“ darstellt und deshalb gemäß § 1 Abs. 2 Nr. 2 GjS eine Aufnahme in die Liste grundsätzlich ausgeschlossen ist, zum Zwecke der gebotenen Abwägung der Belange des Jugendschutzes einerseits und der Kunstfreiheit andererseits die in diese Abwägung einzustellenden, beiderseitigen Belange umfassend zu ermitteln. Wie das Bundesverwaltungsgericht bereits durch Beschluß vom 27. Februar 1984 – BVerwG 1 B 20.84 – entschieden hat, wollte der Gesetzgeber des GjS mit der Vorschrift des § 12 dem auf einer entsprechenden Anwendung von Art. 103 Abs. 1 GG beruhenden, aber auch aus dem Rechtsstaatsgrundsatz folgenden Anspruch Rechnung tragen, denjenigen, deren Interessen von einem belastenden Verwaltungsakt berührt werden, vor dessen Erlaß Gelegenheit zur Äußerung zu geben. Geschützt werden durch die in § 12 GjS normierte Anhörungspflicht diejenigen Personen, die als Inhaber von Nutzungsrechten, wie z.B. der Verleger, unmittelbar oder als Inhaber von Urheberrechten mittelbar durch die Indizierungsentscheidung betroffen sind. Aus diesem Grund verletzt die Rechtsauffassung des Berufungsgerichts, die – insoweit unterstellt – Unterlassung einer möglichen Anhörung der neben der Klägerin als „Verlegerin“ in § 12 GjS genannten Betroffenen sei zwar rechtswidrig, verletze die Klägerin aber nicht in ihren Rechten, nicht Bundesrecht.

4. Mit dieser Feststellung ist indessen die Frage nicht beantwortet, welche sonstigen Anforderungen das hier anzuwendende Bundesrecht, insbesondere Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG i. V. m. § 1 Abs. 2 Nr. 2 GjS, an das Indizierungsverfahren der BPS und das ihm nachfolgende gerichtliche Kontrollverfahren im Hinblick darauf stellt, daß es sich nach der Beurteilung des Berufungsgerichts bei dem Videofilm *Lost Girls* um Kunst handelt; hieran schließt sich die Frage an, ob das Berufungsgericht diesen sonstigen, speziellen Anforderungen gerecht wird. Auch diese Frage ist im Ergebnis zu bejahen.

a) Gemäß § 1 Abs. 2 Nr. 2 GjS darf eine Schrift (Gleiches gilt gemäß § 1 Abs. 3 Satz 1 für Ton- und Bildträger) grundsätzlich nicht in die Liste aufgenommen werden, wenn sie der Kunst dient; dieses Merkmal schließt zwar eine Indizierung nicht von vornherein aus, erfordert aber die Herstellung eines angemessenen Ausgleichs und zu diesem Zweck eine Abwägung zwischen den durch das GjS konkret geregelten Belangen des Jugendschutzes auf der einen Seite und den Belangen der Kunstfreiheit, Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG, auf der anderen Seite. Das Bundesverfassungsgericht spricht in diesem Zusammenhang von dem Ziel der Optimierung des gebotenen Ausgleichs, das als ersten Schritt eine umfassende Ermittlung der widerstreitenden Belange voraussetzt, ehe diese gegeneinander abgewogen werden können (vgl. BVerfGE 83, 130, 146, 147). Deshalb hat eine unzureichende Ermittlung der widerstreitenden Belange zwangsläufig ein Abwägungsdefizit und damit die Rechtswidrigkeit der Entscheidung zur Folge. Zu einer umfassenden Ermittlung der widerstreitenden Belange gehört auf der Seite der Belange der Kunstfreiheit dann aber grundsätzlich auch die Beteiligung und Anhörung derjenigen Personen, die schöpferisch an dem Kunstwerk mitgewirkt haben und insofern typischerweise in der Lage sind, etwas über die in dem Kunstwerk umgesetzten, von einer etwaigen Indizierung betroffenen Belange der Kunstfreiheit im Widerstreit zu den Belangen des Jugendschutzes auszusagen. Da die BPS „Herrin des Indizierungsverfahrens“ ist, folgt hieraus ihre prinzipielle Pflicht, immer dann, wenn es sich bei dem zu indizierenden Film um ein Kunstwerk

handelt und folglich die Belange der Kunstfreiheit, Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG, gegen die Belange des Jugendschutzes abgewogen werden müssen, zwecks umfassender Ermittlung der beiderseitigen Belange die an dem Gesamtkunstwerk schöpferisch beteiligten Personen anzuhören. Diese Pflicht besteht dann auch gegenüber der Klägerin als der von der Indizierungsentscheidung unmittelbar Betroffenen, so daß eine Verletzung dieser Pflicht die Klägerin in ihren Rechten im Sinne von § 113 Abs. 1 Satz 1 VwGO verletzt.

b) Allerdings besteht diese Pflicht der BPS nicht uneingeschränkt; vielmehr wird sie insbesondere durch den Zweck des Indizierungsverfahrens mit seiner spezifischen gesetzlichen Ausgestaltung entsprechend eingegrenzt. So ist das Indizierungsverfahren insgesamt darauf angelegt, schnell zu einer Entscheidung zu gelangen, weil der mit dem GjS angestrebte Jugendschutz – nämlich durch Verbreitungsverbote und eine Beschränkung der Werbung, §§ 3 bis 5 GjS – erst dann zum Tragen kommt, wenn die fraglichen Schriften oder Filme, die als jugendgefährdend beurteilt werden, in die Liste aufgenommen worden sind und dies gemäß § 19 GjS bekanntgemacht worden ist; bis zu diesem Zeitpunkt dürfen sie uneingeschränkt verbreitet werden. Nur vor diesem Hintergrund ist die Einschränkung in § 12 GjS (und ebenso in § 14 Abs. 1 Nr. 3 GjS) zu verstehen, wonach dem Verleger und dem Verfasser zwar Gelegenheit zur Äußerung zu geben ist, dies aber nur „soweit möglich“. Führt die Anhörung von Betroffenen zur erheblichen Verzögerung im Indizierungsverfahren, ohne daß die BPS diese Verzögerungen zu vertreten hat, so darf sie um so eher entscheiden, je stärker die Belange des Jugendschutzes durch eine verzögerte Entscheidung gefährdet sind.

Begrenzt sind die Pflichten der BPS sowohl im Rahmen der Anhörung gemäß § 12 GjS als dann auch im Rahmen der durch Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG gebotenen umfassenden Ermittlung der Belange der Kunstfreiheit einerseits und der Belange des Jugendschutzes andererseits, außerdem durch Beibringungslasten desjenigen, zu dessen Lasten eine Indizierung unmittelbar geht, in der Regel also des Verlegers bei Schriften bzw. des Verlei-

hens oder des in ähnlicher Weise zur Verwertung im Geltungsbereich des GjS Berechtigten bei Filmen. Da eine Indizierung nur begrenzte rechtliche Folgen, nämlich in der Form der Beschränkung der Verwertung des Films durch Verbreitungsverbote und eine Beschränkung der Werbung (vgl. §§ 3 bis 5 GjS), hat, liegt die Abwendung einer Indizierung unmittelbar in seinem Interesse, während etwa die an einem Kunstwerk schöpferisch beteiligten Personen durch eine Indizierung – wie oben zu § 12 GjS bereits dargelegt – nur mittelbar in etwaigen Urheberrechten (vgl. bei Filmen auch § 89 Abs. 1, § 93 UrhG) betroffen sind. Die BPS darf sich daher grundsätzlich darauf beschränken, den Verleiher oder Vertreiber des Films aufzufordern, seinerseits diejenigen Personen zu benennen, die als Regisseur oder Produzent eines Films an dessen Herstellung schöpferisch oder unternehmerisch beteiligt waren und deshalb typischerweise etwas über die von einer Indizierung des Gesamtkunstwerks betroffenen Belange der Kunstfreiheit aussagen können. Benennt der Verleiher oder Vertreiber des Films trotz Aufforderung diese Personen nicht, muß die BPS keine eigenen Nachforschungen anstellen; hier muß sie die fraglichen Personen nur dann anhören, wenn sie ihr anderweit bereits bekannt sind und folglich ihre Anhörung zu keiner erheblichen Verzögerung des Verfahrens führt. Benennt der Verleiher oder Vertreiber des Films auf entsprechende Aufforderung etwa nur den Regisseur oder zwar mehrere Personen, gibt für diese – wie im vorliegenden Fall – aber nur eine Anschrift an, so genügt die BPS ihren Pflichten, wenn sie nur den Regisseur zur Stellungnahme auffordert oder die Aufforderung zur Stellungnahme an die Adresse desjenigen übersendet, der zugleich stellvertretend für andere Personen benannt worden ist. Dieses gilt zumindest, wenn es sich um Adressen im Ausland handelt. Anderenfalls wäre die BPS insbesondere im Hinblick auf das für das Indizierungsverfahren geltende Beschleunigungsgebot überfordert. Allerdings darf sie im konkreten Fall nicht im Hinblick auf „regelmäßige Erfahrungen“ in anderen Fällen, in denen „meistens“ keine Reaktion der zur Stellungnahme aufgeforderten Personen im Ausland erfolgt, von vornherein eine Aufforderung zur Stellungnahme unterlassen,

solange nicht auszuschließen ist, daß eine Stellungnahme innerhalb einer von ihr zu setzenden angemessenen Frist tatsächlich erfolgt. Einer förmlichen Zustellung im Ausland bedarf es aber nicht (Beschluß vom 27. Februar 1984 – BVerwG 1 B 20.84 -; s.a. § 4 Abs. 2 Satz 1 DVO GjS).

c) Eine weitere, praktisch bedeutsame Begrenzung der Ermittlungspflichten der BPS ergibt sich schließlich und vor allem aus denjenigen Rechtsgründen, die der Senat in seinem Urteil vom 28. August 1996 (ZUM 1997, 941 = NJW 1997, 602) dargelegt hat. Dort hat er ausgeführt, daß es im allgemeinen ausreicht, wenn im Rahmen der Abwägung die Gewichtung der widerstreitenden Belange so weit eingegrenzt wird, daß – jedenfalls – das im Einzelfall gebotene Mindestmaß an Differenzierung erreicht wird, das erforderlich und ausreichend ist, um eine dem Ergebnis angemessene Abwägung der beiderseits in die Waagschale zu legenden Gesichtspunkte vorzunehmen. Daher hängt der Umfang der durch Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG gebotenen Ermittlungen wesentlich von den Umständen des Einzelfalles ab: Je mehr sich die Waagschalen dem Gleichgewicht nähern, desto intensiver muß versucht werden, die beiderseitigen Wertungen abzusichern und auch Einzelgesichtspunkte exakt zu wägen, die möglicherweise den Ausschlag geben; ist dagegen ein Belang stark ausgeprägt und eine Diskrepanz zu den auf der anderen Seite betroffenen Belangen von vornherein offenkundig, dann ist es nicht notwendig und wäre somit unverhältnismäßig, die Gewichtung der beiderseitigen Belange weiter zu betreiben, als es zur Feststellung eines eindeutigen Übergewichts einer Seite geboten ist.

Dieser Zusammenhang läßt es zwar nicht zu, daß auf der Seite der Belange der Kunstfreiheit diese in der Weise rein fiktiv gewichtet werden, daß letztlich offenbleibt, wo konkret auf einer von Null bis zum Maximum (z. B. „so gut wie Goethe“) reichenden Werteskala sie eingeordnet werden; hier ist eine konkrete Abwägung mit den widerstreitenden Belangen des Jugendschutzes nicht möglich (vgl. dazu das angeführte Urteil des Senats, a. a. O.). Anders ist es dagegen dann, wenn sich auf der Seite der Belange der Kunst vor-

aussehbar allenfalls ein oder mehrere Aspekte von nur geringem Gewicht („Kleinstgewichte“) zusammentragen lassen, während auf der Seite der Belange des Jugendschutzes ein eindeutiges „Schwergewicht“ zu verzeichnen ist. In einem solchen Falle würden mögliche weitere Gesichtspunkte von allenfalls geringem Gewicht („Kleinstgewichte“) auf der Seite der Kunstfreiheit, die sich etwa als Ergebnis der Anhörung des im Ausland ansässigen Regisseurs ergeben könnten, keinesfalls ausreichen, das feststehende „Schwergewicht“ der Belange des Jugendschutzes auch nur annähernd aufzuwiegen, so daß eine weitere Ermittlung auf der Seite der Belange der Kunst, die zudem die Entscheidung über den Indizierungsantrag möglicherweise erheblich verzögern würde, im Sinne des Urteils des Senats, a. a. O., unnötig und unverhältnismäßig wäre.

5. Den dargelegten Anforderungen des Bundesrechts wird das Berufungsgericht zumindest im Ergebnis gerecht, und zwar auch hinsichtlich derjenigen Maßstäbe, die es an die Indizierungsentscheidung der BPS angelegt hat.

a) Das Berufungsgericht ist zunächst zutreffend der Frage nachgegangen, ob es sich bei dem Videofilm *Lost Girls* um Kunst im Sinne von Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG und § 1 Abs. 2 Nr. 2 GjS handelt mit der Folge, daß die widerstreitenden Belange der Kunstfreiheit und des Jugendschutzes gegeneinander abzuwägen und zu einem Ausgleich zu bringen sind. Es hat also die Frage, ob ein durch Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG geschütztes Kunstwerk vorliegt, nicht offengelassen und auch nicht den Kunstcharakter schlicht – positiv – unterstellt, was – wie bereits mit Urteil des Senats, a. a. O., entschieden – mit Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG unvereinbar gewesen wäre. Vielmehr hat es diese Frage eingehend geprüft und ist zu dem Ergebnis gelangt, daß der Videofilm *Lost Girls* „dem äußerst weiten Schutzbereich der Kunstfreiheit im Sinne des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG unterfällt“.

Zwar hat die BPS sowohl in der Entscheidung des Dreiergremiums im vereinfachten Verfahren gemäß § 15 a Abs. 1 und 2 GjS als dann auch in der auf Antrag der Klägerin gemäß § 15 a Abs. 4 GjS erlassenen Ent-

scheidung des Zwölfergremiums gemäß § 9 Abs. 3 GJS es für zulässig gehalten, die Frage, ob es sich bei dem indizierten Videofilm um ein Kunstwerk handele, offenzulassen; diese Auffassung der BPS verletzte offensichtlich Bundesrecht (vgl. Urteil des Senats, a. a. O.). Das Berufungsgericht, das im Ergebnis die Entscheidung der BPS als rechtmäßig bestätigt hat, hat sich damit aber keineswegs dieser Auffassung der BPS angeschlossen. Vielmehr hat es der Entscheidung des Zwölfergremiums, das hinsichtlich der Beurteilung des Videofilms unter dem Aspekt der Kunstfreiheit die Wertung des Dreiergremiums voll übernommen hatte, zusätzlich zu der Hauptbegründung, die diese Frage offengelassen hatte, eine die Entscheidung ebenfalls tragende Hilfsbegründung entnommen. Nach dieser Hilfsbegründung hat die BPS den Videofilm zwar dem Bereich der Kunst – positiv – zugeordnet, den Wert dieser Kunst aber „im unteren Bereich der Bewertungsskala angesiedelt“. Hierbei handelt es sich um tatsächliche Feststellungen des Berufungsgerichts, an die der Senat in Ermangelung von zulässigen und begründeten Verfahrensrügen gebunden ist, § 137 Abs. 2 VwGO. Mit dieser Art der Überprüfung der Indizierungsentscheidung der BPS hat das Berufungsgericht zugleich zwar nicht ausdrücklich, aber in der Sache unmißverständlich seine Rechtsauffassung zum Ausdruck gebracht, daß die BPS aus Gründen des Bundesrechts, Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG, die Frage der Kunstqualität des Videofilms nicht offenlassen durfte, sondern sie im Hinblick auf die gebotene Abwägung der beiderseitigen Belange der Kunstfreiheit und des Jugendschutzes prüfen und entscheiden mußte.

b) Sodann hat das Berufungsgericht ausgeführt, daß die BPS, nachdem sie den Videofilm dem Bereich der Kunst zugeordnet habe, im Hinblick auf Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG eine Abwägung zwischen den Belangen des Jugendschutzes und der Kunstfreiheit habe vornehmen müssen und daß diese Abwägung zunächst die Feststellung gefordert habe, „was im konkreten Fall auf seiten der Kunstfreiheit und auf seiten des Jugendschutzes jeweils in die Waagschale fällt“. Es hat damit und zwar unabhängig von der von § 12 GJS generell vorgeschriebenen Anhörung von Verleger und Verfasser aus Grün-

den des materiellen Rechts, gestützt auf Art. 5 Abs. 3 GG, eine Pflicht der BPS zur umfassenden Ermittlung aller für die gebotene Abwägung als entscheidungserheblich in Betracht kommenden Gesichtspunkte sowohl auf der Seite des Jugendschutzes als auch auf der Seite der Kunstfreiheit angenommen; auch insoweit läßt sich somit eine Verletzung von Bundesrecht durch das Berufungsgericht nicht feststellen.

Allerdings ist das Berufungsgericht der Frage, welche Konsequenzen sich typischerweise aus der Pflicht der BPS zur umfassenden Ermittlung insbesondere der betroffenen Belange der Kunstfreiheit, und zwar speziell im Hinblick auf die Hinzuziehung der an dem „Gesamtkunstwerk Film“ hauptsächlich (d. h. schöpferisch mit Urheberrechten bzw. unternehmerisch mit Verwertungsrechten) beteiligten Personen – also regelmäßig des Regisseurs und des Produzenten – ergeben, nicht im einzelnen nachgegangen. Grund hierfür war ersichtlich seine – nachfolgend unter c) zu erörternde – Auffassung, weitergehende Ermittlungen seien hier schon deshalb nicht erforderlich gewesen, weil bei der gebotenen Abwägung das Übergewicht der Belange des Jugendschutzes gegenüber den Belangen der Kunstfreiheit offensichtlich gewesen sei.

Das Berufungsgericht ist nicht auf die Überlegungen des Verwaltungsgerichts eingegangen, die dazu führten, daß die Klage auf Aufhebung der Indizierungsentscheidung erstinstanzlich u. a. wegen unterlassener Anhörung der an der Herstellung des Films beteiligten Personen zunächst Erfolg gehabt hat. Insoweit ist zunächst der Auffassung der Klägerin zuzustimmen, daß jedenfalls immer dann, wenn Belange der Kunstfreiheit zu berücksichtigen sind, gemäß Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG i. V. m. § 1 Abs. 2 Nr. 2 GJS grundsätzlich die an dem „Gesamtkunstwerk Film“ hauptsächlich beteiligten Personen – also typischerweise der Regisseur und möglicherweise auch der Produzent – zu den konkret in Betracht kommenden Belangen der Kunst anzuhören sind. Zwar ist diese Ermittlungspflicht der BPS, wie oben bereits ausgeführt, in mehrfacher Hinsicht eingeschränkt. Das Gebot der Beschleunigung des Indizierungsverfahrens erlaubt es indessen

nicht, im Einzelfall von vornherein eine Anhörung des Regisseurs und gegebenenfalls des Produzenten eines Films, obwohl sie der BPS mit Namen und Anschrift bekannt sind, schon deshalb zu unterlassen, weil in anderen Verfahren „erfahrungsgemäß“ bzw. „in aller Regel“ keine Reaktion erfolgt ist. Auch verbietet sich eine unterschiedliche Praxis der Durchführung einer Anhörung als solcher allein danach, ob die betroffenen Personen im Inland oder im Ausland ansässig sind; dies hat bereits der 1. Senat mit Beschluß vom 27. Februar 1984 – BVerwG 1 B 20.84 – klargestellt. Von der BPS muß also – soweit ihr möglich – in allen Verfahren neben den anzuhörenden inländischen Verlegern oder Vertreibern auch den maßgeblichen Schöpfern des „Gesamtkunstwerks Film“ (vgl. § 89 Abs. 1 und 2, § 94 UrhG) – nicht allen künstlerisch Mitwirkenden (vgl. §§ 73, 92 UrhG) oder sonstigen Urheberrechtsinhabern (vgl. § 89 Abs. 3 UrhG) – die Chance einer Stellungnahme eingeräumt werden zwecks Beschleunigung des Verfahrens ggf. in Verbindung mit der Setzung einer Äußerungsfrist oder eines festen Äußerungstermins. Schließlich muß für die um eine Stellungnahme gebetenen Personen klar sein, in welchem Verfahren und zu welchem Gegenstand sie Stellung nehmen sollen –, insoweit kann im konkreten Fall ein Irrtum über den Gegenstand der Anhörung dann zu einem Abwägungsdefizit führen, wenn es für das Ergebnis der Abwägung gerade auf diese Stellungnahme ankommt.

Entgegen der Auffassung der Klägerin läßt sich jedoch nicht feststellen, daß der BPS im vorliegenden Verfahren im Rahmen der ihr obliegenden Ermittlung der entscheidungserheblichen Belange relevante Fehler unterlaufen sind – ganz abgesehen davon, daß – wie anschließend unter c) darzulegen ist – aus anderen, rechtlichen Gründen weitergehende Ermittlungen entbehrlich waren. So hat die BPS, nachdem die Klägerin die Namen des amerikanischen Verlegers, des Produzenten, des Regisseurs sowie des Drehbuchautors – sämtlich ansässig in den USA – mitgeteilt hatte, auch diesen Personen den Indizierungsantrag zugesandt und ihnen Gelegenheit gegeben, „binnen einer Woche ab Zustellung mitzuteilen, ob und welche Einwendungen sie gegen den Antrag und ge-

gen die Behandlung im vereinfachten Verfahren erheben“ wollten. Zwar hat sie dieses Schreiben allein dem Verleger in den USA übersandt, aber ihm zugleich stellvertretend für die anderen beteiligten Personen; da dies der ausdrücklichen Bitte der Klägerin entsprach, hat die BPS ihre Pflicht zur Beteiligung dieses Personenkreises insoweit erfüllt, wegen des um den amerikanischen Verleger und den Drehbuchautor erweiterten Personenkreises sogar übererfüllt. Zweifel hinsichtlich des Gegenstands der erbetenen Stellungnahme konnten sich für die Empfänger dieser Aufforderung allenfalls daraus ergeben, daß die Stellungnahme zum Indizierungsantrag nicht allgemein, sondern in Verknüpfung mit dem beabsichtigten vereinfachten Verfahren gemäß § 15 a Abs. 1 GjS erbeten wurde. Diese möglichen Zweifel änderten indessen nichts an dem insoweit eindeutigen Hinweis, daß ein Indizierungsverfahren anhängig war und daß die angeschriebenen Personen Gelegenheit erhielten, aus ihrer spezifischen Sicht zum Inhalt des ihnen übersandten Antrags Stellung zu nehmen. Eine nochmalige Aufforderung zur Stellungnahme nach der Entscheidung im vereinfachten Verfahren und dem Übergang in das Verfahren vor dem Zwölfergremium gemäß § 13 a Abs. 4 i. V. m. § 9 Abs. 3 GjS war daher nicht erforderlich. Daß die BPS in diesem Zusammenhang ihrer aus § 14 Abs. 1 Nr. 3 GjS folgenden Pflicht, die im vereinfachten Verfahren ergangene Entscheidung – soweit möglich – auch dem Verleger, dem Regisseur und dem Produzenten zuzustellen oder anderweitig zur Kenntnis zu bringen, nicht genügt hätte, hat die Klägerin selbst nicht vorgetragen.

c) Hinsichtlich der gebotenen Abwägung selbst hat das Berufungsgericht im Ergebnis nicht beanstandet, daß die BPS als Fazit ihrer Abwägung den Belangen der Jugendgefährdung mit nur „knapper Begründung“ Vorrang vor der Kunstfreiheit eingeräumt habe. Diese Wertung hat es mit Erwägungen begründet, die den eingangs dargelegten bundesrechtlichen Anforderungen genügen. Das beginnt mit dem zutreffenden Argument, es sei nicht zwingend geboten, in jedem Fall alle möglichen Gesichtspunkte schematisch „durchzumustern“ und das Ergebnis schriftlich niederzulegen; vielmehr

sei die Prüfung wie die Begründung des Kunstwertes einer Schrift (oder eines Films) sachangemessen vorzunehmen. In die Erwägung einzubeziehen sei stets nur das, was sich nach Lage der Dinge dazu anbiete und eine auf Rechtsfehler beschränkte Richtigkeitskontrolle im Einzelfall ermögliche. Der Prüfungsaufwand dürfe sich auch daran ausrichten, was die Beteiligten selbst zum Kunstwert der Schrift oder des Films anführten, wobei sich die BPS um so kürzer fassen dürfe, je geringer der Stellenwert der Kunst sei.

Konkret hat das Berufungsgericht den Gründen der Indizierungsentscheidung der BPS deren Bewertung entnommen, daß die „künstlerische Bedeutung des Videofilms gering“ einzustufen sei; diese nicht weiter begründete Bewertung sei deshalb nicht zu beanstanden, weil die Klägerin selbst zu keinem Zeitpunkt geltend gemacht habe, dem Film komme ein nennenswerter künstlerischer Stellenwert zu. Außerdem habe er, wie von der BPS – von der Klägerin unwidersprochen – festgestellt, in der Fachpresse keine Beachtung gefunden. Gerade diesem letztgenannten Gesichtspunkt hat auch das Bundesverfassungsgericht (vgl. BVerfGE 83, 130, 148) eine „indizielle Bedeutung“ zuerkannt. Schließlich hat das Berufungsgericht sich nicht darauf beschränkt, sich schlicht der äußerst knappen Begründung der BPS anzuschließen, sondern es hat im Rahmen seiner Pflicht zu einer umfassenden Rechtmäßigkeitskontrolle der Indizierungsentscheidung außerdem eigenständig geprüft und bewertet, welcher künstlerische Stellenwert dem Videofilm beizumessen ist. Als Ergebnis hat es mit näherer Begründung die Einschätzung der BPS bestätigt, daß die künstlerische Bedeutung des Films als gering einzustufen sei. Einen Verstoß gegen die Regeln werkgerechter Interpretation läßt es nicht erkennen. Es ist auch nicht ersichtlich, daß die Schöpfer des Filmwerks dies anders sähen.

In bezug auf die andere Waagschale hat das Berufungsgericht gleichermaßen die Einschätzung der BPS über das konkrete Maß der Jugendgefährdung durch den Videofilm überprüft und diese Einschätzung bestätigt, wonach die Jugendgefährdung „dem oberen

Bereich der Skala des § 1 Abs. 1 GjS zuzuordnen“ sei. Bei der abschließenden Gesamtwürdigung hat es berücksichtigt, daß die Klägerin einerseits die Ausführungen in der Indizierungsentscheidung über den hohen Grad der von dem Videofilm ausgehenden Jugendgefährdung nicht substantiiert angegriffen und andererseits zu keinem Zeitpunkt geltend gemacht habe, dem Videofilm komme ein nennenswerter künstlerischer Stellenwert zu. Bei einer solchen Lage – geringer Kunstwert und hoher Grad der Jugendgefährdung – sei nicht zu beanstanden, daß die Abwägung zwischen den beiderseitigen Belangen nicht ausführlicher dargestellt und den Belangen der Jugendgefährdung „mit angemessen knapper Begründung“ Vorrang vor der Kunstfreiheit eingeräumt worden sei. Mit dieser Rechtsauffassung befindet sich das Berufungsgericht in voller Übereinstimmung mit den Anforderungen des Bundesrechts, wie sie der Senat in seinem Urteil vom 28. August 1996, a. a. O., bereits eingehend dargelegt hat. Zugleich durfte die BPS in einer solchen Lage – offensichtliches Übergewicht der Belange des Jugendschutzes – von weiteren, unter Umständen zeitraubenden Ermittlungen hinsichtlich möglicher weiterer, allenfalls „leichtgewichtiger“ Belange der Kunstfreiheit – durch eine erneute Anhörung des in den USA ansässigen Regisseurs und des Produzenten – absehen; die Ergebnisse weiterer Ermittlungen in dieser Richtung hätten offensichtlich nicht entscheidungserheblich werden können, derartige weitere Ermittlungen wären folglich hier jedenfalls unnötig und deshalb auch unverhältnismäßig gewesen.

d) Steht die Beurteilung des Berufungsgerichts, die Indizierungsentscheidung der BPS leide an keinem Abwägungsmangel, insbesondere seien auch keine weiteren Ermittlungen etwa in der Form einer erneuten Anhörung des Verfassers des Videofilms sowie möglicher weiterer Betroffener erforderlich gewesen, nach alledem in Einklang mit Bundesrecht, bedarf es nicht mehr der Erörterung, ob es möglich wäre, ein etwaiges Abwägungsdefizit noch im Rahmen des Revisionsverfahrens zu korrigieren, sei es, wie die Beklagte dies entgegen § 137 Abs. 2 VwGO für zulässig hält, gemäß § 114 Satz 2 VwGO

(dagegen: Gerhardt, in: Schoch/Schmidt-Aßmann/ Pietzner, VwGO, Stand Mai 1997, § 114 Rdnr. 12 e; Eyermann/Rennert, VwGO, 10. Aufl., § 114 Rdnr. 92 a. E.; a. M: Redeker/von Oertzen, VwGO, 12. Aufl., § 114 Rdnr. 10 b), oder sei es im Rahmen einer Aussetzung des Verfahrens gemäß § 94 Satz 2 VwGO.

6. Schließlich hat das Berufungsgericht nicht dadurch Bundesrecht verletzt, daß es hinsichtlich des Videofilms *Lost Girls* in Übereinstimmung mit der BPS einen „Fall von geringer Bedeutung“ im Sinne von § 2 Abs. 1 GjS, in dem von einer Aufnahme der Schrift bzw. des Films in die Liste abgesehen werden kann, verneint hat. Die Klägerin hält die Annahme eines Bagatellfalles deshalb für geboten, weil, nachdem der Videofilm infolge der FSK-Kennzeichnung „Nicht freigegeben unter 18 Jahren“ für Jugendliche ohnehin nicht mehr zugänglich sei, für eine zusätzliche Indizierung kein Bedarf bestehe. Demgegenüber hat sich schon die BPS zur Begründung ihrer Auffassung, ein Fall von § 2 Abs. 1 GjS liege nicht vor, nicht allein auf das hohe Maß der von dem Film ausgehenden Jugendgefährdung berufen, sondern zusätzlich ausgeführt, die Bezugnahme auf den Roman von Edgar Allan Poe dürfte zahlreiche Kunden von Videotheken ansprechen, so daß – ungeachtet der FSK-Kennzeichnung – von einer weiten Verbreitung des Videofilms auszugehen sei. Das Berufungsgericht hat dem u. a. die weitere Erwägung hinzugefügt, daß die Rechtsfolgen einer Indizierung (vgl. §§ 3 bis 5 GjS) von denen einer beschränkten Freigabe von Bildträgern (vgl. § 7 Abs. 3 und 4 JÖSchG) so erheblich abweichen, daß ein Absehen von der Aufnahme in die Liste, allein gestützt auf die FSK-Kennzeichnung und den damit verbundenen Jugendschutz, eine nicht ermessensgerechte Entscheidung wäre; denn das Ausstellen und Anbieten von Bildträgern und das sonstige Werben für sie in allgemein zugänglichen Räumen (z. B. Familienvideotheken) oder mit Verlagsanzeigen werde durch die Altersbeschränkung der FSK nicht berührt, während gerade auch diese Verbreitungsformen von der Indizierung nach dem GjS unterbunden werden sollten. Daß auch das GjS die Bedeutung einer Indizierung ungleich höher einstuft als die FSK-Kennzeichnung, wird schließlich aus den Strafvorschriften

des GjS deutlich, wonach Zuwiderhandlungen gegen die mit einer Indizierung kraft Gesetzes verbundenen Verbreitungsverbote und Werbungsbeschränkungen der §§ 3 bis 5 nicht lediglich als Ordnungswidrigkeiten (so aber § 12 JÖSchG), sondern als Straftaten eingestuft werden, die mit Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr bedroht sind (§ 21 GjS). Die generelle Annahme eines Bagatellsachverhalts in Fällen der vorliegenden Art – wie von der Klägerin befürwortet – liefe im übrigen der Wertung des Gesetzgebers zuwider, der „FSK-18“ eingestufte Videofilme allgemein dem GjS unterstellt hat (§ 6 Abs. 3 Satz 1 Nr. 5, § 7 Abs. 5 JÖSchG).

Optimal für Werbespots

Die deutschen Bestimmungen zum Jugendarbeitsschutz verhindern die Produktion von Filmen mit Kindern

Tilmann P. Gangloff

„Kein Wunder, daß sich Kinder auf den Schulhöfen von Los Angeles besser auskennen als in Deutschland“, glaubt Armin Maiwald, Produzent der „Sachgeschichten“ aus der *Sendung mit der Maus*. Deutsche Film- und Fernsehproduktionen für Kinder finden hierzulande kaum noch statt; immer mehr Produzenten drehen im Ausland – oder gar nicht mehr. Schuld daran ist eine Gesetzgebung, die kaputtmacht, was durch vielfältige Förderanstrengungen mühsam aufgebaut wird: Kinder dürfen in Deutschland nur drei Stunden pro Tag für Film und Fernsehen beschäftigt werden, und das auch nur an 30 Tagen pro Jahr – ein Skandal, findet der Förderverein Deutscher Kinderfilm. Dessen Kuratoriumssprecherin, die Kinderfilmexpertin Elke Ried (Köln), hat kürzlich ein umfangreiches Gutachten mit einem ernüchternden Fazit vorgelegt: in Deutschland Kinderfilme herzustellen, sei aufgrund der engen Grenzen des Jugendarbeitsschutzgesetzes (es stammt aus dem Jahr 1903) „nahezu unmöglich“. Jeder, der etwas von der Filmproduktion verstehe, so die frühere Leiterin des Kinder-Film-&Fernsehfestivals „Goldener Spatz“ (Gera) und heutige Vorsitzende des Bundesverbandes Jugend und Film, „weiß, was es heißt, wenn ein Hauptdarsteller nur drei Stunden am Tag zur Verfügung steht, inklusive Maske, Proben et cetera“. Je nach amtlichem Gutdünken – zuständig sind das Amt für Arbeitsschutz oder das Gewerbeaufsichtsamt – werden auch noch An- und Abfahrt dazugerechnet. Ried: „Unter solchen Bedingungen lassen sich gerade mal Werbespots drehen.“

Peter Timm sieht das ganz ähnlich. Der erfolgreiche Regisseur (*Ein Mann für jede Tonart*) hat bislang zweimal mit Kindern ge-

dreht: *Rennschwein Rudi Rüssel* fürs Kino und *Ferkel Fritz* für RTL. Normalerweise, so seine Erfahrung, „werden Kinderrollen in den Drehbüchern immer rausgestrichen“ – es sei denn, es handelt sich um ausgesprochene Kinder- oder Familienfilme wie *Rennschwein Rudi Rüssel*. Die Dreharbeiten, erinnert sich Timm, „waren für alle Beteiligten ausgesprochen strapaziös: Es war der heißeste Sommer des Jahrhunderts, und wir hatten große Probleme, die gesetzlichen Bestimmungen einzuhalten; für die Drehplangestaltung war das eine kaum lösbare Aufgabe“. Seither weiß er: „Unter solchen Bedingungen ist die Produktion eines Kinderfilms fast nicht möglich.“ Der Produzent trage die volle Verantwortung dafür, daß die gesetzlichen Auflagen eingehalten werden, „und deshalb kann man kaum mal eine Lampe umdrehen und umleuchten, weil dann eine Pause entsteht, die an der erlaubten Drehzeit nagt“.

Für Armin Maiwald sind diese Auflagen schlicht „der ganz normale bürokratische Wahnsinn“. Seine Rechnung: Wenn Kinder nur drei Stunden pro Tag beschäftigt werden dürfen, braucht man für einen normalen Film 150 Drehtage, was die Produktion um das Vierfache verteuere. Nicht einmal harmlose Stunts wären möglich: „Deutsche Kinder dürfen eigentlich nur ganz brav irgendwo stehen oder sitzen und einen Satz aufzusagen.“ Für ein Orchester, kritisiert Maiwald, „könnten Kinder proben bis zum Umfallen, aber Film gilt offenbar als ‚Unkultur‘“. Die Konsequenz: „Unter den gegenwärtigen ‚Arbeitsbedingungen‘ wird man in Deutschland auf unabsehbare Zeiten keine guten Kinderfilme mehr drehen können.“ Die Kinostatistiken der letzten Jahre geben Maiwald

recht: Die Kinderfilmübersichten werden dominiert von ausländischen Filmen und Zeichentrickproduktionen.

Wer sich trotzdem hierzulande an einen Kinderfilm traut, kann sich fast nur mit Tricks helfen. Optimal ist die Arbeit mit Zwillingen, die abwechselnd eingesetzt werden; aber man kann sich vorstellen, wie selten eineiige Zwillinge sind, die auch noch schauspielerisch begabt sind. Ebenfalls sehr beliebt: Die Dreharbeiten werden rund um den Jahreswechsel gelegt, so daß man 60 Tage lang drehen kann – machbar jedoch nur, wenn der Film nicht im Sommer spielt. Produzenten weichen daher gern ins Ausland aus, wo man den darstellenden Künsten weitaus offener gegenübersteht, weil sie als pädagogisch wertvolle Beschäftigung betrachtet werden. Viele scheinbar ausländische Produktionen sind mit deutschem Geld entstanden: der Kinderfilm *Mein Freund Joe* in Irland, die Enid-Blyton-Verfilmungen fürs Fernsehen (ZDF) in Neuseeland.

Peter Timm schlägt daher vor, Kinder drei bis fünf Stunden an maximal 50 Drehtagen pro Jahr beschäftigen zu können; regelmäßige Kontrollen sollten sicherstellen, daß die Bestimmungen eingehalten werden. Timm beschreibt, wie positiv sich die Arbeit an *Rennschwein Rudi Rüssel* auf die beteiligten Kinder ausgewirkt habe: „Einige Kinder haben die familiäre Atmosphäre am Set als angenehme Alternative zu ihrem teils sehr belasteten Familien- oder Schulalltag gemessen. Die Fürsorge und die persönliche Nähe haben zu Freundschaften und einem intensiven Miteinander geführt, wie sie es bisher nicht erlebt haben.“

Ganz wichtig, so Timm, sei die sorgfältige Auswahl des Betreuers oder der Betreue-

rin am Set, am besten gemeinsam mit den Eltern. Martin Schönemann, gelernter Theaterpädagoge, hat diesen Job bei der Serie *Schloß Einstein* übernommen, die seit dem Frühjahr 1998 für den Kinderkanal in den Babelsberger Fernsehstudios in Potsdam gedreht wird: eine Art *Lindenstraße* für Kinder – und natürlich mit Kindern. Die zwölf Hauptdarsteller zu finden, war nicht ganz einfach; die gesetzlichen Auflagen zu beachten und trotzdem einen einigermaßen vertretbaren Zeitplan einzuhalten, ist noch schwieriger. Schönemanns Aufgabe reicht von der Hausaufgabenbetreuung – „Wir legen großen Wert darauf, daß die schulischen Leistungen nicht nachlassen“ – bis zum Umgang mit eventuellen Starallüren. Bislang hat der frühere Mitarbeiter des Berliner „Klecks“-Theaters nur Lob für seine Schützlinge: „Alle haben noch Bodenhaftung.“ Wie wenig erpicht die jungen Darsteller auf Star Ruhm sind, zeigt sich laut Schönemann an den Details: „Sie haben die Produktionsfahrer gebeten, nicht direkt vor dem Schultor zu warten, und die meisten haben von *Schloß Einstein* nur ihren besten Freunden erzählt.“ Auch Schönemann glaubt, daß mehr als drei Stunden Drehzeit den Kindern nicht schaden würden. Sein Kompromißvorschlag: „Es bleibt bei den drei Stunden, aber filmfremde Beschäftigungen am Set wie Hausaufgaben oder Computerspielen werden nicht auf diese Zeit angerechnet.“ Das erfordert natürlich einen komplizierten Drehplan, der beispielsweise vom Landesamt für Arbeitsschutz, dessen Mitarbeiter zweimal pro Woche unangemeldet im *Schloß Einstein*-Studio auftauchen, kontrolliert werden muß.

Ein lebhaftes Beispiel dafür, daß die Arbeit vor der Kamera keinerlei Schäden hinterläßt, ist Constantin von Jascheroff. Der mittlerweile 13jährige Berliner ist fast so etwas wie ein alter Hase im Film- und Fernsehgeschäft. Zuletzt war er in der Titelrolle der RTL-Familienserie *Titus, der Satansbraten* zu sehen. Vorher spielte er unter anderem in Timms *Rennschwein Rudi Rüssel*. Constantin hat die Dreharbeiten gut überstanden: „Ich bin ein ganz normales Kind geblieben und spiele Fußball oder Basketball wie andere auch.“ Seine Leistungen in der Schule haben nicht gelitten, im Gegenteil, auch das Verhältnis zu Gleichaltrigen hat sich nicht geändert: „Meinen echten Freunden ist es egal, ob ich Filme drehe oder nicht.“ Ginge es nach Constantin, würde die Beschränkung von drei Stunden sofort abgeschafft: „Von mir aus könnte das Drehen ewig dauern! Es ist zwar anstrengend, macht aber auch unheimlich viel Spaß.“ Kein Wunder, schließlich liegt Constantin von Jascheroff sein „Hobby“, wie er es nennt, im Blut: Beide Eltern sind Schauspieler.

Es gibt aber auch die andere Seite: Manche Schauspieler verbieten ihren Kindern das Drehen, weil sie erlebt haben, wie Kinder hofiert werden, damit sie im richtigen Moment auch „funktionieren“. Das gilt allerdings vorwiegend für Filme, in denen Kinder nur eine Nebenrolle spielen. Auch Familie von Jascheroff hat schon negative Erfahrungen gemacht; deshalb ist Vater Mario in der Auswahl der Projekte vorsichtig geworden. Mittlerweile weiß er, wovon sein Sohn lieber die Finger lassen sollte: „Immer, wenn eine Produktionsfirma bei der Kinderbetreuung geizt oder sich zum Beispiel weigert, die Flugkosten für die Eltern zu übernehmen,

wenn in einer anderen Stadt gedreht wird, weiß man gleich: Hier stimmt was nicht.“ Wenn sich Dreharbeiten nachteilig auf Kinder auswirken, weiß Mario von Jascheroff, sind manchmal auch die Eltern schuld: „Das schlimmste, was es gibt, sind ehrgeizige Mütter neben der Kamera, die auch noch mit ihren Kindern schimpfen, wenn die was falsch gemacht haben.“

Zur Person: Constantin von Jascheroff

Sein Lieblingsschauspieler ist Bruce Willis, seine Traumrolle „eine Mischung zwischen Satansbraten und Superheld“. Constantin von Jascheroff, geboren am 5. März 1986, hat bereits eine beachtliche Filmografie vorzuweisen: Auf den Kinofilm *Rennschwein Rudi Rüssel* folgten kleinere Rollen in dem Sat 1-Thriller *Babyfon – Mörder im Kinderzimmer* und in der Krimiserie *A.S. (ebenfalls Sat 1)*. Zuletzt war Constantin in der Titelrolle der RTL-Familienserie *Titus, der Satansbraten* zu sehen. Die Serie wurde beim Kinder-Film-&Fernsehfestival in Gera mit einem „Goldenen Spatzen“ ausgezeichnet. Constantins Berufswunsch: Er will Schauspieler werden.

Nachtrag:

Bundesarbeitsminister Riester (SPD) hat die Bitte, die Jugendarbeitsschutzbestimmungen speziell für Film- und Fernsehproduktionen zu lockern, abgelehnt. Der Arbeitsminister argumentiert, die geltenden Jugendschutzvorschriften stellen einen Kompromiß dar, der sowohl dem Gesundheitsschutz von Kindern als auch dem Bedürfnis nach Abbildung der Lebenswirklichkeit von Kindern im Film entspreche (Näheres siehe: *epd* 14/99, S. 14).

Tilmann P. Gangloff ist Diplom-Journalist, er lebt und arbeitet in Allensbach am Bodensee.

The best of Drugs suck

Videokassette und Begleitbroschüre dokumentieren den bundesweiten Videowettbewerb zum Thema Genuß, Sucht und Drogen

Barbara D'Emilio

Der Jugendvideowettbewerb „Drugs suck – Filmregie statt Ecstasy“, den das Institut Jugend Film Fernsehen (JFF), RTL 2 und die Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA) gemeinsam veranstaltet haben, fand im Mai letzten Jahres seinen Abschluß¹.

Zehn Clips wurden von einer Fachjury prämiert und im RTL2-Programm ausgestrahlt.

Hauptpreis war ein Praktikum im Sender, daneben gab es Geld- und Sachpreise zu gewinnen.



Auffällig war die große Diskrepanz zwischen dem Interesse, das die Jugendlichen dem Projekt über die Telefonhotline, das Internet, in E-Mails und Briefen entgegenbrachten, und der geringen Anzahl der Teilnehmer sowie der letztendlich eingereichten Filme. Teilgenommen haben 1.500 Jungen und Mädchen aus Deutschland (davon allerdings nur 9 % aus den neuen Bundesländern), und insgesamt 117 Filme standen im Wettbewerb. In Gesprächen mit den jungen Filmemacher/-innen stellte sich heraus, daß es an Begeisterung, sich über das Medium Video auszudrücken, nicht mangelt, wohl aber an den technischen Möglichkeiten, Videos zu produzieren. Nicht selten fehlt auch die Unterstützung von Lehrerinnen und Lehrern, was auf einen großen Bedarf an Fortbildung im medienpädagogischen Bereich verweist. Des weiteren zeigte sich, daß etliche Einrichtungen, die Medienarbeit für Jugendliche anbieten, zwar bei technischen Problemen eine große Hilfe waren, im inhaltlichen Bereich aber an ihre Grenzen stießen: Oft war es schwierig, mit den Heranwachsenden auf das Thema „Genuß, Sucht und Drogen“ einzugehen. Dagegen war in den bundesweit arbeitenden Präventionsprojekten der Drogenarbeit die Situation genau umgekehrt: Hier mangelte es oft an den technischen Umsetzungsmöglichkeiten. Bei zukünftigen Medienprojekten müßten die Institutionen aus beiden Bereichen enger zusammenarbeiten und sich gegenseitig ergänzen.

Das JFF und RTL 2 haben nun eine Videokassette und eine Broschüre herausgegeben, die das Projekt dokumentieren. Auf der Kassette sind die zehn besten Clips zusammengestellt. In kurzen Spots und Spielfilmen, Experimental- und Animationsfilmen sowie Musikclips visualisieren die beteiligten Jugendlichen ihre Geschichten und zeigen, was sie zum Thema Genuß und Sucht denken – *Drogen machen dröge* lautet beispielsweise der Titel eines knapp einminütigen Clips. Auf witzige Weise wird zum Thema Ecstasy-Konsum mit dem Vorsatz „Jeden Tag eine gute Tat“ gearbeitet, wobei es hier allerdings eine 91jährige Frau ist, die einem jungen Mädchen im Drogenrausch über die Straße hilft. Prämiert wurde der Film *Verbotte*, der sich nicht nur – wie viele der eingereichten Videos – mit den Auswirkungen illegaler Drogen befaßt, sondern Genuß und Konsum zum politischen Thema macht. Die jungen Filmemacher/-innen treffen eine klare Aussage gegen Verbote von Drogen als alleinige Möglichkeit der Suchtvorbeugung und sprechen hierbei die verschiedensten Suchtmittel an, von Alkohol und Nikotin über Schokolade und Medikamente bis hin zum Fernsehen. Es wird deutlich, daß es bei der Suchtprävention um die Förderung eines eigenverantwortlichen und genußvollen Konsums gehen muß, denn – so das Fazit – ohne Genuß wird das Leben grau: „Gesetzgeber, Gerichte und Kirchen haben es geschafft: keine Lust mehr im Land – Volksmusik juche!“

Die Begleitbroschüre enthält die Beschreibung der zehn Videofilme mit Hinweisen zum Einsatz und möglichen Anknüpfungspunkten für eine Diskussion über Süchte und Drogen sowie Aussagen der jugendlichen Filmemacherinnen und -macher. Darüber hinaus liefert die Broschüre Informationen über die Hintergründe und den Ablauf des Projektes, Tips zum Filmen mit Video und Adressen von Ansprechpartnern.

RTL 2 gibt Schulen und Institutionen bis zum 15. Juni 1999 die Möglichkeit, an einer Verlosung von Kameras, Schnitteinheiten oder Computersoftware teilzunehmen. Diese Geräte sollen aus dem Erlös des Verkaufs der Publikationen finanziert werden, um die praktische medienpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen zu unterstützen. Eine Teilnahmekarte ist in der Begleitbroschüre enthalten oder kann unter www.rtl2.de abgerufen werden.

Barbara D'Emilio ist Studentin der Erziehungswissenschaften an der Freien Universität Berlin und absolvierte ein Praktikum bei der FSF.

¹
Vgl. *tv diskurs* 3,
Dezember 1997.

Weitere Informationen:
www.jff.de/drugs-suck

The best of Drugs suck – Filmregie statt Ecstasy. Die 10 besten Clips des Wettbewerbs mit Projektdokumentation. KoPäd Verlag, ISBN 3-929061-89-9. Preis der Broschüre inklusive Videokassette: 39,00 DM. Bestellung: RTL 2, Drugs suck – Filmregie statt Ecstasy, Postfach 901063, 81510 München.

„Mit den Unterschieden müssen wir leben!“

2. Treffen des wissenschaftlichen Arbeitskreises

„Europäischer Jugendmedienschutz“ in Den Haag

Am 22. und 23. Januar 1999 traf der

Internationale Arbeitskreis „Europäischer Jugendmedienschutz“, der auf Initiative

der Arbeitsstelle Friedensforschung Bonn

in Zusammenarbeit mit der Deutschen

UNESCO-Kommission, der Freiwilligen

Selbstkontrolle Fernsehen und der

Niederlandse Filmkeuring gegründet

wurde, zu seiner zweiten Sitzung zusam-

men. Ziel ist es, die unterschiedlichen

Jugendschutzregelungen und Kriterien in

den einzelnen Ländern Europas im kultu-

rell-historischen Kontext zu betrachten.

Im Vordergrund dieser zweiten Sitzung

stand das Thema Kindheit: Welches

Verständnis von Kindheit existiert in den

verschiedenen europäischen Ländern?

Welche kulturellen Wurzeln bestimmen

den Blick auf Kinder und die Vorstellung

darüber, was für sie als gefährdend

anzusehen ist?

Vorträge

Sophie Jehel, Mitarbeiterin des CSA und Claude Chrétiennot vom CRESAS/INRP stellten unter den Aspekten ‚Familie‘ und ‚Vor- und Grundschule‘ dar, in welcher Weise „Kindheit“ zur Zeit in Frankreich reflektiert wird.

Vor dem Hintergrund des neuen Solidaritätsgesetzes PACS, das nicht-heterosexuelle Lebensgemeinschaften rechtlich der Ehe gleichstellt, ist die Bedeutung von Ehe und Familie in die öffentliche Diskussion geraten. Dabei ist vielfach von der ‚Krise der Familie‘ die Rede. Mit Blick auf die Situation von Kindern und Jugendlichen erscheinen Ehe und Familie in Frankreich allerdings stabil: 1998 lebten 85% der unter 18jährigen mit beiden Elternteilen zusammen, der überwiegende Anteil der Eltern (75,3%) war verheiratet. Der Prozeß der Verselbständigung setzt zunehmend früher ein, da auch die Erwartungen an die Kinder gestiegen sind. Untersuchungsergebnisse machen deutlich, daß der überwiegenden Mehrheit der Kinder in Frankreich ein recht hohes Maß an Verantwortung übertragen bzw. an Autonomie zugestanden wird. Auch jüngere Kinder übernehmen bereits verschiedene Aufgaben im Haushalt eigenständig und müssen bestimmte Situationen, z. B. Aufstehen, zur Schule gehen oder das Mittagessen, allein bewältigen.

Die Situation der Kinderkrippen und Vorschulen zeigt, daß der Anteil der fremdbetreuten Kinder in Frankreich sehr hoch ist. 80% der französischen Frauen sind berufstätig, 50% der Kinder unter drei Jahren werden durch Tagesmütter oder Verwandte, in Kinderkrippen oder Kindergärten betreut. Der Kindergarten (école maternelle) ist für

Kinder ab zwei Jahren zugänglich, er wird von 99% der Dreijährigen besucht.

Mit der „Charta für die Schule des 21. Jahrhunderts“ wird aktuell auch die französische Grundschule reformiert. Die Interessen der Kinder, interaktive Unterrichtsformen und die gegenseitige Unterstützung sollen im Mittelpunkt des Lernprozesses stehen. Für den Umgang mit Medien wird gefordert, die Distanzierungs- und Kritikfähigkeit der Kinder zu stärken und ihnen Mittel an die Hand zu geben, die es ihnen ermöglichen, sich den Medieneinflüssen zu entziehen. Denn relativ neu in Frankreich sind die Berichterstattung und die öffentliche Debatte über Kinder- und Jugendkriminalität, und in diesem Zusammenhang werden auch die Einflüsse der Medien diskutiert, vor allem der US-amerikanischen Filme, die Gewalt als Mittel der Konfliktlösung propagieren.

Wilfried Datter und Bernhard Natschläger aus Österreich problematisierten in ihrem Vortrag „Die Kinder schützen“ die Konzentration des Jugendmedienschutzes auf die Problembereiche Gewalt bzw. Aggression und Sexualität. Anhand der Sendung *Confetti-Show*, einer der konkurrenzlos marktbeherrschenden Shows des ORF-Kinderfernsehens mit umfangreichem Merchandising-Konzept, diskutierten sie problematische Aspekte des Fernsehens jenseits von Gewalt und Sexualität. Bernhard Natschläger verwies auf die slapstickartige Inszenierung von Gewalt im Rahmen der Show, den vorherrschenden aggressiven Umgangston sowie auf die autoritäre Beziehung zwischen der Hauptfigur Confetti und den Gästen bzw. dem Publikum. Die Grundtendenz der Show – die Förderung von Schadenfreude durch

Witze auf Kosten anderer – korrespondiere mit bekannten Defiziten im kindlichen Sozialverhalten, z. B. die Unfähigkeit, sich in die Gedanken und Gefühle anderer Menschen hineinzuversetzen.

Fragen und Stichworte aus der Diskussion

- Das klassische Bild von Kindheit und Jugend als Stufenfolge existiert nicht mehr. Es geht zunehmend um auseinanderdriftende Segmentierungen von Altersgruppen und Peer-Groups, die jeweils bestimmte Peer-Group-Medieninhalte benutzen, um bestimmte Bedürfnisse zu befriedigen. Annahmen darüber, wie Kinder mit diesen, aus der Erwachsenenperspektive analysierten Angeboten umgehen, sind illegitim und bergen die Gefahr, sich allzu leicht auf pädagogisierende und moralisierende Pfade zu begeben.
- In der Praxis des Jugendmedienschutzes ist die Fokussierung auf die Problemfelder Gewalt und Sexualität erkennbar. Resultat der öffentlichen Debatten, in denen diese beiden Bereiche die größte Rolle gespielt haben. Hinweise seitens der Wissenschaft auf Alternativgefährdungen wären förderlich, die verschiedenen Gefährdungsaspekte müssten allerdings erst untersucht werden. Doch auch diese als Gefährdungsmomente diskutierten Erscheinungen sind von Land zu Land verschieden. Ist es in Österreich der Zusammenhang zwischen propagierter Schadenfreude und entsprechenden Defiziten im kindlichen Sozialverhalten, stehen in Frankreich eher die Kommerzialisierung und zunehmende Konsumorientierung durch Werbung oder die Einflüsse des US-dominierten Filmmarktes auf die französische Kultur zur Debatte. Ohne wissenschaftliche Forschungsergebnisse besteht die Gefahr, Grauzonen zu betreten, die mehr mit Geschmacks- und Einstellungsfragen als mit Jugendschutz zusammenhängen.
- Um zu klären, wie Kinder und Jugendliche mit den Gefährdungsmomenten umgehen, die im Jugendmedienschutz der

verschiedenen Länder eine Rolle spielen, ist Forschung nötig, die die Wahrnehmungen und Gedanken der kindlichen Zuschauer einbezieht. Ein Forschungsprojekt dieser Art wäre ein anspruchsvolles, aber methodologisch schwieriges und äußerst zeitaufwendiges Vorhaben. Die Politik aber ist gefordert zu handeln. Angesichts der Internationalisierung des Medienmarktes ist eine neue Diskussion entstanden, die um das Spannungsfeld „Harmonisierung und Nivellierung vs. kulturelle Identität“ kreist. Ohne gesamt-europäische Öffentlichkeit kann es zwar keine gemeinsame Diskussion um Jugendschutz geben, aber es gibt eine gesamteuropäische Politik, auf die man Einfluß nehmen kann. Darstellungen von Gewalt werden traditionell als Gefährdungsdelikt betrachtet und entsprechend mit Schutzmechanismen versehen, obwohl die Medienwirkungsforschung in diesem Bereich trotz einer Vielzahl von Untersuchungen noch immer auf wackligem Boden steht. Eine wissenschaftlich fundierte Diskussion hat daher größere Einflußchancen als zeitaufwendige Forschungsprojekte.

Fazit

Es bleibt die Frage: Wovor haben wir eigentlich Angst? Vor welchen Gefährdungen wollen wir Kinder und Jugendliche schützen? Was verbirgt sich also hinter den unterschiedlichen Kriterien und Freigaben? Führen beispielsweise die anderen Familienstrukturen in Frankreich und die hohen Erwartungen, die an die Kinder gestellt werden, dazu, daß man ihnen auch im Umgang mit Medien mehr zutraut? Ob die Ironisierung von Gewalt wie in Holland als entlastend oder wie in Norwegen als gewaltverharmlosend zu werten ist, kann letztlich nicht entschieden werden, die Antwort beruht auf einem Konglomerat aus Spruchpraxis, Traditionen und Standards.

Wie gehen wir mit der Vielfalt um? Sind wir fähig, die kulturellen Unterschiede und Differenzen zu akzeptieren und ein Bewußtsein dafür zu entwickeln, oder brauchen wir ein harmonisiertes System? „Weder noch“ – so das vorläufige Fazit des Arbeitskreises: „Wir

suchen nach Gemeinsamkeiten, müssen aber mit den Unterschieden leben.“ Entsprechend wird der Werkstattbericht, mit dem die ersten beiden Treffen abgeschlossen werden, das verschiedene Material aus den einzelnen Ländern zusammentragen, Gemeinsamkeiten benennen, die nationalen Unterschiede in ihrer Vielfalt aber bestehen lassen. Langfristiges Ziel ist es, ein System mit Gefährdungsmomenten und ihrer unterschiedlichen Gewichtung zu entwickeln. Auf der nächsten Sitzung soll daher versucht werden, sich anhand eines Filmbeispiels den unterschiedlichen Kriterien zu nähern, indem die Begründungen offengelegt werden.

Demgegenüber ist auf politischer Ebene schnelles Handeln gefordert. Angesichts der fortschreitenden Globalisierung und Internationalisierung des Medienmarktes wird zunehmend gefragt, wie ein einheitliches europäisches Kriteriensystem aussehen könnte, zumal es mehr und mehr darum gehen wird, einem US-amerikanischen System z. B. für das Internet mit Klassifikationen von Filmen und gewissen Beschränkungen, einen alternativen europäischen Zugang entgegenzusetzen. Doch auch hier gibt es möglicherweise ein „weder noch“, z. B. die doppelte Kennzeichnung, sowohl durch die entsprechende Stelle des jeweiligen Landes als auch durch ein internationales Gremium, das gesamteuropäische Freigaben erteilt.

Claudia Mikat

Weitere Informationen zum
Arbeitskreis Europäischer
Jugendmedienschutz unter:
<http://www.hsfk.de/medien>

Kurzberichte

Medienkontrollinstitutionen in Deutschland

Eine Übersicht über die vielfältige Landschaft der Kontrollinstitutionen im deutschen Medienbereich hat die Bundesarbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendschutz (BAJ) e.V. in ihrer Reihe *Modelle Dokumente Analysen* herausgegeben. Mit der Publikation soll ein Überblick über die Strukturen, Organisationsformen und Prüfkriterien staatlicher und freiwilliger Kontrollinstitutionen gegeben und dadurch die verschiedenen Zuständigkeiten ein wenig transparenter gemacht werden. Unter Berücksichtigung der rechtlichen und gesetzlichen Arbeitsgrundlagen werden die Institutionen des Jugendmedienschutzes kurz vorgestellt, im Anhang sind verschiedene Auszüge aus Gesetzestexten zu finden.

Bestellung: Bundesarbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendschutz e.V., Haager Weg 44, 53127 Bonn
Telefon 0228/29 93 59
Telefax 0228/28 27 73
Bestellnr.: MDA 8; 83 S.; DM 5,-
(Staffelpreise gibt es auf Anfrage).

Die Kinder- und Jugendberichte der Bundesregierung und die Jugendhilfe – (k)ein Verhältnis?

So lautet der Titel der Ausgabe 4/98 der Zeitschrift *Kind Jugend Gesellschaft*. Die Bundesarbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendschutz e.V. will als Herausgeberin einige Akzente in der Diskussion um den 10. Kinder- und Jugendbericht setzen und aus der Perspektive des Kinder- und Jugendschutzes Stellung beziehen. Einzelnummern der Zeitschrift *Kind Jugend Gesellschaft* 4/98 können gegen Einsendung eines mit DM 3,- frankierten und adressierten DIN-A4-Umschlags bestellt werden bei der BAJ, Haager Weg 44, 53127 Bonn.

Vorschau

Frauenbilder im Internet
Alltagswelt und Fernseherlebnis
Jugendschutz bei den
öffentlich-rechtlichen Sendern

Computer- und Videospiele

Computer- und Videospiele – pädagogisch beurteilt heißt das Heft, das vom Jugendamt der Stadt Köln u. a. in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung und dem ComputerProjekt Köln herausgegeben wird.

Band 8 beginnt mit dem Beitrag „Zur Faszinationskraft von ‚Krieg‘ am Beispiel des Computerspiels ‚Commandos‘“. Auf den folgenden 40 Seiten wird aktuelle Spiel- und Lernsoftware vorgestellt und pädagogisch beurteilt.

Die Broschüre wird regelmäßig herausgegeben und ist zu beziehen beim Jugendamt Köln, Jugend(medien)schutz/Medienpädagogik, Im Mediapark 7, 50670 Köln, Telefon 0221/57 43 – 277
Telefax 0221/57 43 – 279
Email: jak@komed.de
DM 7,- plus DM 3,- für Versandkosten.

Förderpreis Medienpädagogik

Im Rahmen der Fachmesse LearnTec hat der medienpädagogische Forschungsverbund Südwest (LfK, LPR, SWR) am 11. Februar 1999 unter der Schirmherrschaft des rheinland-pfälzischen Wissenschaftsministers erstmals den Förderpreis Medienpädagogik verliehen. Prämiiert wurden Arbeiten und Projekte aus Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz in den Kategorien: „Wissenschaftliche Abschlussarbeiten“ (DM 1.500,-), „Medienpädagogische Projekte an Schulen“ (DM 1.500,-), „Außerschulische medienpädagogische Projekte“ (DM 1.500,-) sowie als Sonderpreis des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Weiterbildung Rheinland-Pfalz und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg in der Kategorie „Entwicklung einer Lernsoftware für die Aus-, Fort- und Weiterbildung“ (DM 3.000,-). Der Preis soll von nun an jährlich verliehen werden.
Informationen: Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest, c/o Südwestfunk, Medienforschung, Hans-Bredow-Straße, 76530 Baden-Baden.

Termine

In eigener Sache ...

Wir möchten noch einmal darauf hinweisen, daß die Arbeiten für den von GMK und FSF ausgeschriebenen Medienpädagogischen Preis für wissenschaftlichen Nachwuchs in diesem Jahr bis zum 31. Juli 1999 in der FSF-Geschäftsstelle vorliegen müssen. Weitere Informationen erhalten sie dort oder unter <http://www.fsf.de>

1. Juni 1999: 5 Jahre Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen

Anlässlich des fünfjährigen Bestehens der FSF wird am 1. Juni 1999 eine Veranstaltung mit anschließender Pressekonferenz und Empfang in den Räumen der FSF-Geschäftsstelle stattfinden. Dabei soll die bisherige Arbeit der FSF vorgestellt und Bilanz gezogen werden.

Impressum: tv diskurs –

Verantwortung in audiovisuellen Medien wird herausgegeben von der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF), Lützowstraße 33, 10785 Berlin
Telefon 030/23 08 36-0
Telefax 030/23 08 36-70
email: info@fsf.de

Preis:

Einzelheft DM 10,-
Jahresabonnement DM 35,-
ISSN 1433-9439
Zu beziehen über die Nomos-Verlagsgesellschaft, Waldseestraße 3, 76530 Baden-Baden

Chefredaktion:

Joachim von Gottberg
(V.i.S.d.P.)

Redaktion:

Karin Dirks
Helene Hecke
Claudia Mikat
Dr. Lothar Mikos (Literatur)
Simone Neteler
Prof. Dr. Heribert Schumann (Recht)

Gestaltung:

atelier: [doppelpunkt], berlin

Autoren dieser Ausgabe:

Margret Albers, Ben Bachmair, Barbara D'Emilio, Klaus-Dieter Felsmann, Franz Fippinger, Tilmann P. Gangloff, Petra Scheltwort, Georg Joachim Schmitt, Ernst Zeitter

Wir danken

Herrn Jean-Pierre Thilges für seine Gesprächsbereitschaft.