



KINDER am Set

Arbeits- **Arbeitsschutzbestimmungen behindern Filmproduktionen mit Kindern**



Fiktion und Wirklichkeit

Die Anschläge auf die USA haben vieles verändert – auch für die Medien

Es gibt wohl kaum ein Ereignis in der Nachkriegsgeschichte, welches die Welt innerhalb von Minuten so verändert hat wie die Terroranschläge auf das World Trade Center und auf das Pentagon am 11. September 2001. Dass Terroristen vier Flugzeuge mit völlig unbeteiligten und unschuldigen Menschen entführen, um sie als Bomben für ihre fanatischen Ziele gegen Symbole der amerikanischen Gesellschaft einzusetzen, und dabei auch ihren eigenen Tod in Kauf nehmen, hat alles bisher Vorstellbare weit übertroffen. Niemand kann sich dem nicht in Worte zu fassenden Mitleid für die Menschen, die dabei ums Leben gekommen sind, ihren Angehörigen und Freunden entziehen.

Die Welt, und nicht nur ihr westlicher Teil, ist durch die Ereignisse zusammengerückt. Das Böse, von dem wir geglaubt hatten, es in die übertriebenen Phantasien von Science-Fiction oder anderen Filmen verbannt zu haben, ist plötzlich in einer Brutalität zu uns gekommen, die jede fiktionale Darstellung von Gewalt und Menschenverachtung in den Schatten stellt.

Die Medien begriffen schnell, dass ihr Publikum in dieser Situation ein anderes Programm braucht, und haben reagiert. Zwei Tage informierten sie die Menschen durch Sondersendungen non-stop, versuchten, Hintergrundberichte zu liefern, aber auch die Trauer zum Ausdruck zu bringen, die jeder empfand. Auf Werbung – immerhin die Existenzgrundlage vor allem des privaten Fernsehens – wurde weitgehend verzichtet. Actionfilme und Komödien jeder Art wurden abgesetzt. Der Weg zurück in die Normalität wird mühsam und langwierig werden.

Die Spaßgesellschaft ist nachdenklicher und ernster, aber auch erwachsener geworden. Gefühle von Wut und Rache als Vergeltung für das angerichtete Leid sind immer mehr der Einsicht gewichen, dass sinnlose militärische Abenteuer nur noch weiteres sinnloses Leid anrichten. Und es wird auch deutlich, dass politische und wirtschaftliche Versäumnisse den Boden für terroristische Anschläge liefern. Bei Vergeltungsmaßnahmen darf die Politik sich nicht allein von Rachededanken leiten lassen, weil sie sonst eine Gewaltspirale in Gang setzt. Wir können nur hoffen, dass dank besonnener und differenzierter Reaktionen die Welt in einer äußerst gefährlichen und schwierigen Situation nicht aus den Fugen gerät.

Die Medien haben hier allemal eine zentrale Bedeutung. Bilder und Informationen schaffen Gefühle, denen sich auch die Politik nicht ohne weiteres entziehen kann. Was wir über die Ereignisse, deren Hintergründe und die politischen Reaktionen darauf erfahren, wissen wir aus den Medien. Sie stehen in einer hohen Verantwortung, durch sachliche Informationen aufkommende Vorurteile abzubauen und so auch die Menschen zu schützen, die aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit durch Informationsmangel starkem gesellschaftlichem Druck ausgeliefert wären. Nicht der Islam, nicht die Zugehörigkeit zu einer Nation machen einen Menschen gewalttätig, sondern blinder Extremismus, Groll und vor allem Intoleranz, die auf dem Boden verzweifelter Lebensverhältnisse gedeihen kann und von fanatischen Regimes durch gezielte Fehlinformation und Propaganda ausgenutzt wird, um einen derartigen Hass gegen Amerika zu schüren.

Wir haben in *tv diskurs* 17 ausführlich darüber nachgedacht, wie wir angesichts des Einflussverlusts der Religionen in den westlichen Gesellschaften zu ethischen Abmachungen gelangen können. Der richtige Weg wurde vor allem in Toleranz, im Verhandeln und im Diskurs miteinander gesehen. Dabei müssen aber auch die Interessen des schwächeren Partners erkannt und berücksichtigt werden. Dies ist letztlich der einzige Weg, auf lange Sicht zu einem erträglichen Nebeneinander der Religionen und Kulturen zu gelangen.

Ihr Joachim von Gottberg

Editorial	<i>Joachim von Gottberg</i>	1			
Thema	<i>Europa</i>				
	Jedem Kanton sein eigenes Süppchen	4			
	In der Schweiz gibt es keinen einheitlichen Jugendmedienschutz Gespräch mit <i>Marcel Meier</i>				
	Jugendmedienschutz in Europa	10			
	Filmfreigaben im Vergleich				
Thema	<i>Serie</i>				
	Zwischen Angst, Spannung und Lust	12			
	Ästhetik der Gewaltdarstellung im Thriller <i>Prof. Dr. Lothar Mikos</i>				
	„Die ganze Richtung paßt uns nicht“	18			
	Biographische Bruchstücke zu einer Geschichte der Medienzensur in Deutschland, Teil 2 <i>Prof. Ernst Zeitler</i>				
Thema	<i>Gewalt</i>				
	Filmische Gewalt – Realität	24			
	<i>Prof. Dr. Christian Büttner</i>				
Thema	<i>TV-Movies</i>				
	TV-Movies – wissenschaftlich besehen	32			
	Ergebnisse einer Auftragsstudie der Landes- medienanstalt Schleswig-Holstein (ULR) <i>PD Dr. Jürgen Grimm</i>				
Titel	<i>Kinder am Set</i>				
	Kinder werden Stars ... oder gibt's da ein Problem?	38			
	Internationales Marler Forum Kinderfernse- hen und Kindermedien 2001 <i>Dr. Ulrich Spies und Detlef Ziegert</i>				
	Rechtliche Grundlagen für die Mitwirkung von Kindern und Jugendlichen in Film- und Fernsehproduktionen	40			
	<i>Reinhard Naujoks</i>				
	Jugendarbeitsschutz verteuert kulturell wichtige Filme	42			
	Filmproduzenten fordern verbesserte gesetzliche Vorschriften Gespräch mit <i>Elke Ried</i>				
	„Wer selbst einmal Dreharbeiten mit Kindern in Deutschland durchlitten hat, weiß, wovon ich rede!“	46			
	<i>Armin Maiwald</i>				
	Die medienpädagogische Fachkraft – Chancen und Risiken	48			
	<i>Friedhelm Güthoff und Dr. Peter Hansbauer</i>				
	Wir sind ja schließlich keine Kinder mehr	50			
	<i>Ronald Stephan</i>				
	Kinder in der Serienproduktion am Beispiel von <i>fabrixx</i>	52			
	Gespräch mit <i>Gesine Hannemann</i>				
	Kinderarbeit oder Selbstakzeptanzgewinn	54			
	Überlegungen zur Beschäftigung von Kindern in den Medien aus medienpäda- gogischer Sicht <i>Prof. Dr. Dieter Wiedemann</i>				
	Manchmal ruft das Jugendamt an und fragt, ob es mir gut geht!	60			
	Kinder und Jugendliche als Darsteller am Set – Begeisterung pur oder harte Knochen- arbeit? Gespräch mit <i>Ines Nieri</i>				
	Jaques Doillon: Die Erfindung des Lebens im Film	64			
	<i>Christina Heinen</i>				
Thema	<i>Kinder und Fernsehen</i>				
	Was Kinder überfordert	68			
	Beobachtungen zum Fernsehprogramm <i>Prof. Dr. Ben Bachmair, Clemens Lambrecht und Judith Seipold</i>				
Service	<i>Literatur</i>				
	Jutta Röser:				74
	Fernsehgewalt im gesellschaftlichen Kontext. Eine Cultural Studies-Analyse über Medienaneignung in Dominanz- verhältnissen				
	<i>Prof. Dr. Lothar Mikos</i>				

Landesstelle Jugendschutz Niedersachsen/ Andreas Böttger (Hrsg.): Jugendgewalt – und kein Ende? Hintergründe – Perspektiven – Gegen- strategien.	76	Die Anschläge in den USA	97
		Reaktionen von Kindern zum 11. September 2001 unter www.kindersache.de <i>Dirk Hoeschen</i>	
Susanne Bergmann (Hrsg.): Mediale Gewalt – Eine reale Bedrohung für Kinder? <i>Olaf Selg</i>		Ins Netz gegangen:	98
		Vorbilder für die Internetpraxis Aus der Jury für den ersten Grimme Online Award „Medienkompetenz“ <i>Tilman P. Gangloff</i>	
Helga Theunert/Christa Gebel (Hrsg.): Lehrstücke fürs Leben in Fortsetzung. Serienrezeption zwischen Kindheit und Jugend. <i>Prof. Dr. Lothar Mikos</i>	78	Berufe beim Fernsehen: Arbeitsplatz TV	100
		Ein Medienpaket zur Berufsberatung <i>Beatrix Fischer</i>	
Jürgen Wilke: Grundzüge der Medien- und Kommunika- tionsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. <i>Prof. Ernst Zeitler</i>	80	„Let’s talk about Talk“	102
		Materialien zur Daily Talkshow für die medienpädagogische Praxis <i>Leopold Grün</i>	
Thüringer Landesmedienanstalt (Hrsg.): Vielfalt oder Beliebigkeit? Integrations- angebote und Massenattraktivität im Zeitalter individueller Mediennutzung. <i>Klaus-Dieter Felsmann</i>	82	Der Beginn einer neuen Ära?	104
		Ein „Praxistest“ bescheinigt der Jugend- schutzvorsperre von Premiere World hohe Wirksamkeit <i>Tilman P. Gangloff</i>	
Rechtsreport		Perspektiven auf Big Brother	106
Rechtsprechung	84	Fachtagung der Universität Bologna über das Medienereignis <i>Big Brother</i> <i>Claudia Töpfer</i>	
BVerfG, Urteil vom 24.1.2001 – 1 BvR 2623/95, 1 BvR 622/99		Eine Frage der Sichtweise	108
Buchbesprechungen	92	Kriteriendiskussion zwischen FSF und Landesmedienanstalten <i>Claudia Mikat</i>	
Sabine Astheimer: Rundfunkfreiheit – ein europäisches Grundrecht. Eine Untersuchung zu Art. 10 EMRK.		Im 21. Jahrhundert angekommen!	109
Philippe Marc Probst: Art. 10 EMRK – Bedeutung für den Rundfunk in Europa. <i>Prof. Dr. Helmut Goerlich</i>		Jahrestagung der europäischen Film- klassifikationsstellen zeigt Trend zu Selbstkontrolle und Elterninformation <i>Claudia Mikat</i>	
Info		Chronik, Termine	110
Der Empfehlungsausschuss Medien (EAM) <i>Sabine Grätz</i>	95	Das letzte Wort	112
Doku-Fernsehen für Kinder ist offenbar ein Auslaufmodell <i>Tilman P. Gangloff</i>	96	Vorschau, Impressum, Abbildungsnachweis	

Jedem Kanton sein eigenes Süppchen

In der Schweiz gibt es keinen einheitlichen Jugendmedienschutz

Während in Deutschland für nahezu jedes Medium auch ein eigenes Gesetz existiert, ist in der Schweiz der Jugendschutz allein für den Bereich des Kinos gesetzlich geregelt. Der Videomarkt, das Fernsehen und das Internet werden mangels entsprechender rechtlicher Grundlage praktisch überhaupt nicht kontrolliert. Hinzu kommen unterschiedliche kantonale Regelungen. Die Schweiz besteht ja nicht nur aus drei Sprachgebieten, sondern auch aus verschiedenen Kulturen, weshalb sie gewissermaßen einen europäischen Mikrokosmos darstellt. Im Kanton Bern, dem zweitgrößten Kanton der Schweiz, obliegt die Aufsicht über die Filmfreigaben der Gewerbe- und Gemeindepolizei. Tilmann P. Gangloff sprach für *tv diskurs* mit dem Leiter, Rechtsanwalt Marcel Meier, über den Jugendmedienschutz in der Schweiz.

Herr Meier, wir führen unser Gespräch im Amt für Migration und Personenstand; eine solche Behörde assoziiert man nicht unbedingt auf Anheb mit dem Jugendschutz.

Das ist historisch bedingt. In der Schweiz war Jugendschutz immer Aufgabe der Polizei. Bis Ende letzten Jahres hieß unser Amt „Amt für Polizeiverwaltung“. In diesem Gebäude gibt es unter anderem noch das Registerwesen, den Migrationsdienst und eben uns, einen Nebenabteiler mit einem Sammelsurium an Aufgaben: die Gewerbe- und Gemeindepolizei.

Was gehört zu Ihren Aufgaben?

Wir befassen uns mit aller Art von Gewerbebewilligungen. Man muss wissen, dass das Kino in der Schweiz bewilligungspflichtig ist. Außerdem gehört in diesen Bereich auch der Jugendschutz. Bis Anfang letzten Jahres waren die Filmprüfungen noch direkt der Polizeidirektion unterstellt, dann wurden wir ausgegliedert. Diese Ausgliederung der Filmprüfungen aus dem Generalsekretariat der Polizei- und Militärdirektion erfolgte jedoch schrittweise und wurde bereits vor einigen Jahren in die Wege geleitet. Im Jahre 1999 war dieser Bereich direkt der Amtsleitung und dem Amtssekretariat des damaligen Amtes für Polizeiverwaltung unterstellt. Die Abteilung Gewerbe- und Gemeindepolizei wurde erst im Februar 2000 gegründet und übernahm mit ihrer Gründung auch das Filmwesen.

In Deutschland genießt der Jugendmedienschutz einen hohen Stellenwert, wie nicht nur eine Vielzahl von Gesetzen zeigt; Umfragen bestätigen immer wieder, dass der Jugendmedienschutz auch von der Bevölkerung gewünscht wird. Wie ist das in der Schweiz?

Bei uns wurde der gesamte Jugendmedienschutz seinerzeit an das Filmwesen gekoppelt. Die aktuelle eidgenössische Filmgesetzgebung stammt aus dem Jahr 1962. Medien wie Fernsehen, Video oder das Internet werden von diesem Gesetz aber gar nicht berücksichtigt. In dieser Hinsicht hat die Schweiz etwas den Zug verpasst. Das ändert sich vielleicht mit dem neuen Filmgesetz, das voraussichtlich im nächsten oder übernächsten Jahr in Kraft treten wird. Das neue Filmgesetz nimmt sich des Jugendmedienschutzes zwar nicht an – die Zuständigkeit in diesem Bereich bleibt auch weiterhin vollumfänglich bei den Kantonen, die bei In-Kraft-Treten ihre kantonalen Filmgesetze total revidieren müssen –, aber die Änderung könnte die Aufnahme der Diskussion über den Jugendmedienschutz und die Einbindung der übrigen Medien in den Jugendmedienschutz neu aufrollen. Der Stellenwert des Jugendmedienschutzes in der Bevölkerung ist schwer abzuschätzen, es hat lange keine entsprechenden Erhebungen mehr gegeben. Es wurden aber nie Stimmen laut, dass man ihn ad acta legen sollte. Das gilt auch für andere Kantone. Einige haben die Filmgesetzgebung allerdings aufgegeben, dort kommen die Filme also ohne Zulassungsbeschränkung in die Kinos. Das ist teilweise allerdings auch schon wieder rückgängig gemacht worden.

Also ist die Freigabepaxis von Kanton zu Kanton unterschiedlich? Ein Film kann in einem Kanton eine liberalere Freigabe erhalten als im Nachbarkanton?

Das ist richtig. Der Jugendschutz im Filmwesen befindet sich in kantonaler Hoheit. Als das Filmgesetz erlassen wurde, hat man den Jugendschutz explizit ausgespart. Entsprechend hat natürlich jeder Kanton seine eigenen Regelungen aufgestellt. Jetzt existieren nicht nur überall eigene Prüfverfahren, sondern auch unterschiedliche Freigaberaster. Bei uns im Kanton Bern gibt es

ein Zwei-Jahres-Raster mit Freigaben ab 16, 14, 12, 9, 6 Jahren. Diese Altersfreigaben bedeuten, dass Kinder und Jugendliche ohne Erwachsenenbegleitung ab diesem Alter Zutritt zu den Filmvorführungen erhalten. Es gilt generell, dass Jugendliche und Kinder in Begleitung Erwachsener zwei Jahre unter den Altersgrenzen ebenfalls Zutritt erhalten. Dies wird auch jeweils entsprechend publiziert. Es gilt also folgendes Raster, die erste Zahl bedeutet das Zutrittsalter ohne Erwachsenenbegleitung: 16/14, 12/10, 9/7, 6/4. In Zürich ist das Raster grober; und in Basel werden die Filme geprüft, aber nicht nach einem Raster festgelegt, so dass jedes Zutrittsalter von 16 Jahren an abwärts möglich ist, also ab 16, 15, 14 ... Jahren. Wie in Bern ist das festgelegte Zutrittsalter verbindlich, es handelt sich also nicht bloß um eine Empfehlung, sondern um eine gesetzliche Grenze, deren Missachtung auch bestraft werden kann. Wie in Bern gilt in Basel generell, dass Jugendliche und Kinder in Erwachsenenbegleitung unter dem zulässigen Alter Zutritt haben, im Gegensatz zu Bern gilt hier aber nicht eine Abstufung von zwei Jahren, sondern eine solche von drei Jahren – ist also zum Beispiel ein Film ab 15 Jahren zugelassen, haben Jugendliche in Erwachsenenbegleitung ab 12 Jahren Zutritt. Zürich hat ein kombiniertes System. Wie Basel und Bern kennt Zürich ein gesetzliches Mindestalter in den Abstufungen 16, 12 und 6 Jahre. Daneben aber gibt die Prüfungsbehörde zusätzlich eine Altersempfehlung ab, welche von diesen Stufen abweichen kann. So kann ein Film ab 6 Jahren freigegeben werden, daneben wird aber zum Beispiel die Empfehlung abgegeben, dass der Film erst für 8-Jährige empfohlen werde. Die Zulassung ab 6 Jahre ist dann rechtsverbindlich, die Empfehlung indessen nicht.

Es wird tatsächlich jeder Film in jedem Kanton extra geprüft?

Genau. Wir befinden uns zwar mit mehreren Kantonen im Gespräch, um die Zulassungen zusammenzufassen, aber im Prinzip muss jeder Kanton selbst prüfen. In einigen Kantonen der Ost-Schweiz gibt es sogar eine Gemeindehoheit. Das heißt, Gemeinden mit eigenen Kinos können den Filmen ganz autonom eine Zulassung erteilen.

Wenn ein Film in einem Ort beispielsweise erst ab 16 Jahren freigegeben ist, braucht ein 14-Jähriger also vielleicht nur in den Nachbarort zu fahren, um ihn dort sehen zu können?

Ja, diese Art von Tourismus gibt es in der Tat. Die Schweiz ist ja sehr klein; Jugendliche fahren einfach in den nächsten Kanton. Der Kanton Luzern übernimmt allerdings die Freigaben aus anderen Kantonen. Gerade unter den deutschsprachigen Kantonen pflegen wir eine enge Zusammenarbeit; wir stellen uns zum Beispiel gegenseitig unsere Bescheide zu. Natürlich führen wir hier in Bern unsere eigenen Prüfungen durch, versuchen aber, die Diskrepanz nicht allzu groß werden zu lassen.

Wie sieht Ihre Arbeit konkret aus?

Ich selbst bin als Leiter der Abteilung gewissermaßen das „juristische Gewissen“. In meine Abteilung ist das gesamte Filmwesen integriert. Die Jugendfilmkommission des Kantons Bern besteht aus fünf Personen. Pro Jahr sehen wir uns insgesamt durchschnittlich 250 bis 300 Filme an. In anderen Kantonen – zum Beispiel in Zürich – werden die Filme stets von einem Dreiergremium geprüft; bei uns werden die Prüfungen immer einzeln durchgeführt. Wenn aber rekuriert wird, also wenn ein Kinobesitzer gegen einen Freigabebescheid Protest einlegt, wird der Film dann in der Regel von einem Dreierausschuss geprüft. In heiklen Fällen ist es aber auch möglich, dass die gesamte Kommission die Zweitvisionierung vornimmt. So etwas kommt allerdings maximal ein- bis zweimal pro Jahr vor. Das liegt nicht zuletzt an unserer Prüfpraxis: Wir schauen uns die Filme gemeinsam mit Ihren Kolleginnen und Kollegen in den Pressevorführungen an. Die entsprechenden Termine liegen ja meist nur zwei oder drei Wochen vor dem Kinostart; dieser Zeitraum ist aus Sicht der Filmverleiher natürlich viel zu kurz, um einen Rechtsstreit zu führen.

Wird das neue Filmgesetz die Jugendfreigabe für die gesamte Schweiz regeln?

Eben nicht, das ist ja das Problem. Als das eidgenössische Filmgesetz in den 60er Jahren formuliert worden ist, hatte man eine staatliche Kontrolle über das Filmwesen im Sinn. Man wollte das Filmangebot kulturell anheben. Der Staat sollte dafür sorgen, dass es gleichzeitig eine möglichst vielfältige als auch möglichst unabhängige Filmlandschaft gibt. Deshalb wurde eine Bewilligungspflicht für alle öffentlichen Filmvorführungen statuiert. Jeder Kanton sollte prüfen, ob die kulturellen und staatspolitischen Interessen eingehalten werden. Jetzt ist mit langem Hickhack das neue Filmgesetz im eidgenössischen Parlament vorbereitet worden. Die Bewilligungspflicht ist darin nicht mehr enthalten. Um die Vielfalt trotzdem zu bewahren, wird stattdessen eine Art Selbstkontrollsystem eingeführt. Das war eigentlich der Grundgedanke. Weitere Forderungen führten dann dazu, dass das Gesetz auf einmal sehr umstritten war. So sollten zum Beispiel Multiplexkinos auch weiterhin der Bewilligungspflicht unterliegen, da sie einen besonders großen Einfluss auf die Vielfalt ausüben; das wurde dann allerdings wieder gestrichen. Weil das Gesetz also ohnehin sehr kontrovers diskutiert wurde, hat man die Jugendschutzfrage ausgeklammert. Die Kantone hatten im Vorfeld sowieso schon deutlich gemacht, dass sie diesen Hoheitsbereich nicht so ohne weiteres aufgeben werden und argumentierten dabei vor allem mit dem Hinweis auf ihre unterschiedlichen Kulturen.

Das klingt verdächtig nach den Diskussionen im Europaparlament.

Ja, das ist wahr. Deshalb halte ich es auch für eine Utopie, die zum Teil völlig verschiedenen europäischen Freigaben auf einen Nenner bringen zu wollen. Dafür sind die Unterschiede beispielsweise zwischen Spanien und Großbritannien einfach zu groß; auch wenn nicht ganz einsichtig ist, warum sich britische Jugendliche so sehr von spanischen Gleichaltrigen unterscheiden sollen.

Gibt es denn wenigstens Ähnlichkeiten zwischen Deutschland und der deutschsprachigen Schweiz?

Gerade in der Ost-Schweiz, in Zürich und Basel hätte ich jetzt Mühe zu sagen: „Das ist eine völlig andere Kultur“. Auch beim Thema Jugendschutz und konkret bei den Altersfreigaben sehe ich kaum Unterschiede. Die gibt es schon eher, wenn ich Deutschland etwa mit der Romandie vergleiche. In Deutschland ist man zum Beispiel bei dargestellter Gewalt etwas liberaler, in der Romandie dagegen im Bereich der Sexualität toleranter.

In Deutschland ziehen die Altersfreigaben von Kino- und Videofilmen automatisch bestimmte Sendezeitbeschränkungen im Fernsehen nach sich: Filme ab 16 Jahren dürfen erst ab 22.00 Uhr, Filme ab 18 erst ab 23.00 Uhr ausgestrahlt werden. Gibt es das in der Schweiz auch?

Nein, eine solche automatische Verknüpfung gibt es bei uns nicht. Das Bundesrecht kennt überhaupt keine Jugendschutzbestimmungen im Bereich der Radio- und Fernsehgesetzgebung. Alles, was den Rundfunk betrifft, ist in einem eigenen Gesetz geregelt, dem Radio- und Fernsehgesetz [RTVG]. Einzige Einschränkung hinsichtlich des Jugendschutzes ist Artikel 6. Darin heißt es unter anderem: „Unzulässig sind ferner Sendungen, welche die öffentliche Sittlichkeit gefährden oder in denen Gewalt verharmlost oder verherrlicht wird.“ Aber ein schweizerischer Haushalt kann im Schnitt über vierzig Programme empfangen, und auf die meisten davon hat das RTVG gar keinen Einfluss, weil sie aus dem Ausland stammen, zum Beispiel aus Deutschland. RTL und ProSieben sind in der deutschsprachigen Schweiz sehr erfolgreich.

Gibt es für die Schweizer Sender Einrichtungen, die vergleichbar sind mit den deutschen Landesmedienanstalten oder der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen?

Nein, Kontrollbehörden gibt es nicht. Aber wir haben eine so genannte unabhängige Beschwerdeinstanz, eine halbstaatliche Institution, die für alle Radio- und Fernsehmedien zuständig ist. Sie bearbeitet Beschwerden aus der Bevölkerung über bestimmte Sendungen. Sie hat die Möglichkeit, gegen strafbare gewalttätige oder pornographische Darstellungen vorzugehen – aber natürlich erst nach der Ausstrahlung.

Existiert etwas Ähnliches für den Kinobereich?

Der ist ja wieder kantonale geregelt. Es gibt Kantone, die eine Beschwerdeinstanz haben, welche in einem Rechtsmittelverfahren gegen einen Freigabebescheid angerufen werden kann. In Bern zum Beispiel ist nach der Filmprüfung eine Art Rekurs möglich, wobei dies eher eine Wiedererwägung darstellt. Wird dieser Rechtsbehelf eingelegt, dann wird der Film von einem Ausschuss oder der gesamten Jugendfilmkommission erneut geprüft. Danach ist das Rechtsmittel der Verwaltungsbeschwerde an die Polizei- und Militärdirektion des Kantons Bern gegeben. Die Direktion entscheidet dann endgültig. Filmverleih oder Kinobesitzer haben also die Möglichkeit, rechtlich gegen unsere Freigaben vorzugehen. Auf diese Weise kann eine Verleihfirma durchsetzen, dass ein Film eine weniger strenge Altersfreigabe erhält. Der andere Fall – eine strengere Freigabe – ist aber nicht möglich.

Werden auch Filme ohne Altersbeschränkung freigegeben?

Nicht im Kanton Bern. Die unterste Grenze ist bei uns ab 6 beziehungsweise ab 4 Jahren, wenn die Eltern dabei sind.

Kinder unter vier Jahren dürfen demnach faktisch nicht ins Kino.

So ist es. Wir haben natürlich über diese Frage diskutiert. Den Ausschlag gab schließlich interessanterweise die Kinobranche selbst: Die Kinobesitzer meinten, sie wollten keine Zwei- oder Dreijährigen im Kino haben, die womöglich mitten im Film durch die Größe der Leinwand, die lauten Soundeffekte und die Dunkelheit im Kino in Angst versetzt werden und verständlicherweise anfangen würden zu weinen. Damit sei doch letztlich niemandem gedient.

Sind denn beispielsweise die Disney-Filme typische Produktionen für eine Freigabe ab 6 beziehungsweise 4 Jahren?

Durchaus nicht. König der Löwen zum Beispiel wurde bei uns hitzig diskutiert. Wir erwogen zuerst ernsthaft die Freigabe ab 9 Jahren, haben uns aber letztlich doch für eine Freigabe ab 6 Jahren entschieden. Man könnte sagen, dass Disney-Filme in der Regel ab 6 Jahren freigegeben werden, aber als typisch würde ich das nicht bezeichnen. Die neueste Produktion, Princess diaries, wurde beispielsweise im Kanton Bern ab 6 Jahren freigegeben, in Basel jedoch ab 12 Jahren. In Zürich ist die Zulassung 6 Jahre, empfohlen wird der Film aber erst ab 10 Jahren.

Und die strengste Freigabe ist ab 16 Jahren?

So lautet die Vorgabe der Berner Gesetzgebung: Ab 16 Jahren darf man ins Kino. Wenn uns ein Film nicht vorgelegt wurde, ist er automatisch ab 16 freigegeben. Eine Freigabe ab 18 Jahren gibt es meines Wissens in keinem Kanton.

Es gibt also auch keine Vorlagepflicht für Kinofilme?

Nein. Ein Filmverleih oder Kinobesitzer muss uns einen Film nur dann vorlegen, wenn er die Freigabe herabsetzen will.

Für welche Filme gilt die Freigabe ab 16 Jahren typischerweise?

Zum Beispiel für Hollywood-Actionfilme wie die Stirb langsam-Reihe mit Bruce Willis oder die Lethal Weapon-Reihe mit Mel Gibson.

Und wenn nun ein Kinobesucher der Meinung ist, ein Film, der Ihnen nicht vorgelegt wurde, sei extrem gewalthaltig?

Derlei regelt das Strafgesetz; dann ist die Sittenpolizei zuständig. Im Strafgesetz sind auch Kriterien darüber formuliert, was ein unmündiger Bürger sehen darf.

Wie sehen diese Kriterien aus?

Zur Definition von Pornographie zählt zum Beispiel eine Darstellung des Geschlechtsakts, bei der man Geschlechtsteile und Samenfluss sieht. Wenn dabei auch Exkre-

mente gezeigt werden, wenn beim Sex Gewalt im Spiel ist oder wenn Minderjährige beteiligt sind: Das ist grundsätzlich verboten. Zudem gehört zur Definition von Pornographie die Darstellung des Geschlechtsakts zum Selbstzweck. Das Strafgesetz selber definiert den Begriff nicht, die Lehre hat jedoch folgende Definition herauskristallisiert: Zwei im Einzelnen freilich nicht genau fassbare Voraussetzungen sind erforderlich: Zum einen muss das Produkt objektiv einseitig darauf angelegt sein, den Leser, Betrachter oder Zuhörer sexuell aufzureizen. Sodann ist erforderlich, dass die Darstellung den Genitalbereich übermäßig betont – etwa durch Konzentration auf ein erregtes Glied oder eine gespreizte Scham – und, wo es um die Darstellung sexueller Handlungen mit anderen geht, diese aus ihren menschlichen und emotionalen Bezügen heraustrennt und aufdringlich in den Vordergrund rückt. Die Sexualität wird sozusagen auf sich selbst reduziert [vgl.: Jörg Rehberg/Niklaus Schmid: Strafrecht III. Delikte gegen den Einzelnen. 6. Aufl., S. 403; Anm. d. Red.]. Das Gesetz definiert allerdings, was nicht Pornographie ist. In Artikel 197 Ziff. 5 des Strafgesetzbuchs heißt es, dass Gegenstände oder Vorführungen in dem von ihm zuvor umschriebenen Sinn nicht unzüchtig sind, wenn sie einen schutzwürdigen kulturellen oder wissenschaftlichen Wert haben. Bei Gewaltdarstellungen ist die Definition natürlich schwieriger. Wenn ein Film strafrechtlich relevant ist, wird außerdem automatisch ein Strafverfahren eingeleitet, zum Beispiel bei Kinderpornographie, deren Herstellung und Vertrieb streng verfolgt und geahndet werden.

Wie oft kommt es vor, dass Filme verboten werden?

Sehr, sehr selten; die Kinobesitzer wissen ja selbst, wo die Grenze ist. Diese Form von Selbstkontrolle funktioniert eigentlich sehr gut. Und pornographische Filme laufen ohnehin von vornherein in speziellen Erotikinos. Hin und wieder gibt es allerdings Grenzfälle, die jedoch größtenteils auch in anderen Ländern diskutiert worden sind. Bei uns war das zuletzt der französische Film Baise-moi. Wir haben den Film schließlich ab 16 Jahren freigegeben. In dem Fall hat uns eine Freigabe ab 18 gefehlt; mit der hätten wir uns wohl etwas besser gefühlt. Aber verbieten wollten wir den Film natürlich auch nicht.

Gibt es in der Schweiz eine Einrichtung wie die deutsche Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften [BPjS], die Filme, CDs, Bücher oder Zeitschriften auf den Index setzen kann?

Nein, so etwas gibt es bei uns nicht.

Sie sagten eingangs, dass das alte Filmgesetz den Videobereich nicht miteinbezieht. Existieren andere Regelungen für diesen Markt?

Nein, es gibt keinerlei gesetzliche Grundlage. Unsere Videothekare übernehmen in der Regel die Freigaben der deutschen Freiwilligen Selbstkontrolle Kino [FSK]. Die Grauzone ist deshalb bei Video natürlich größer als auf dem Kinomarkt. Der Bereich der Pornographie ist dabei gar nicht einmal problematisch, denn da müssen die Videotheken mit Überprüfungen durch die Sittenpolizei rechnen. Aber für den Markt jener Filme, die nicht in den Kinos gelaufen sind, gibt es praktisch keine Kontrolle. Einziges Hindernis ist hier ein Passus aus dem Gewerberecht, der es Minderjährigen verbietet, Verträge abzuschließen – in diesem Fall mit einer Videothek. Aber wie scharf die Einhaltung dieser Vorgabe kontrolliert wird, hängt immer vom Engagement der jeweils zuständigen Gewerbepolizei ab.

Könnte man die Altersfreigaben von Kino- und Videofilmen wie in Deutschland nicht miteinander verknüpfen?

Nein, das ist juristisch nicht so einfach, wie man sich das als Laie vorstellt. Jede Jugendschutzregel kommt ja einer Einschränkung der Handels- und Gewerbefreiheit gleich und damit einer Einschränkung der Wirtschaftsfreiheit. Solche Einschränkungen müssen aber – wie wir das in der Schweiz nennen – eine formell-gesetzliche Grundlage haben. Und diese Gesetze wiederum müssen bei uns nicht nur vom Parlament verabschiedet werden, sie sind auch referendumspflichtig, das heißt, auch das Volk muss sein Statement dazu geben können. Deshalb ist in der Schweiz jede Gesetzesänderung immer sehr aufwendig und nimmt stets sehr viel Zeit in Anspruch. Aber wenn im nächsten Jahr das neue eidgenössische Filmgesetz in Kraft tritt, müssen die kantonalen Gesetze automatisch angepasst werden. Vielleicht lässt sich der Videobereich bei dieser Gelegenheit integrieren.

Was ist mit dem Internet?

Darüber müsste man sich natürlich ebenfalls Gedanken machen. Ich frage mich allerdings, ob es wirklich sinnvoll ist, wenn die Kantone auch dafür zuständig sind. Kinos kann man ja noch einigermaßen kontrollieren, aber die Kantonspolizei lässt sich ja schlecht ins Internet schicken.

Haben Sie, insgesamt betrachtet, trotzdem das Gefühl, dass diese schweizerische Kombination von Selbstkontrolle und gesetzlicher Aufsicht funktioniert?

Das ist natürlich eine persönliche Einschätzung, aber ich bin schon der Meinung, dass der Jugendschutz bei uns funktioniert; doch, das kann ich mit ruhigem Gewissen sagen – jedenfalls für den Bereich des Kinos. Dem Internet allerdings stehen wir bislang völlig machtlos gegenüber. Dieses Angebot in irgendeiner Form zu beeinflussen – sei es durch eine staatliche Behörde oder eine Einrichtung der Selbstkontrolle –, ist extrem schwierig.

Die technologische Entwicklung hat bei manchen Jugendschützern zu einer eher fatalistischen Haltung geführt: Verschmelzen erst einmal Fernsehen und Internet miteinander, seien Sendezeitbeschränkungen ohnehin obsolet; kontrollierbar sei der gesamte Bereich dann sowieso kaum noch. Deshalb neigt mancher dazu, sämtliche Medienbereiche der Selbstkontrolle zu überlassen. Wie ist diesbezüglich die Stimmung in der Schweiz?

Diese Position ist auch bei uns diskutiert worden, wurde aber eindeutig abgelehnt. Viele Eltern erwarten auch, dass man sie mit dem Jugendschutz nicht allein lässt. Die einzig denkbare Alternative wäre meiner Meinung nach eine Empfehlungsbasis für Kino- und Videofilme, doch das sollte dann nicht Aufgabe des Staates sein. Da halte ich ein gemischtes System aus Selbstkontrolle mit behördlicher Aufsicht wie in Deutschland für sinnvoller.

Das Interview führte Tilmann P. Gangloff.

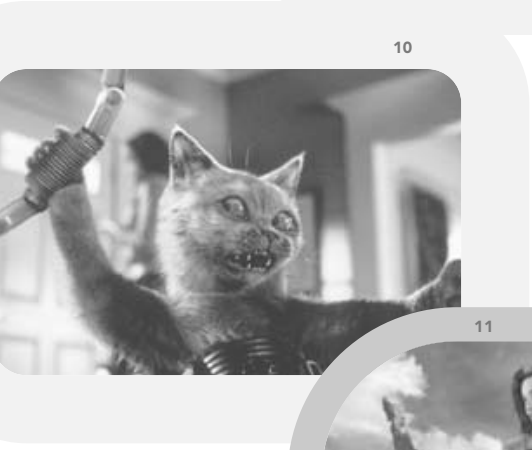
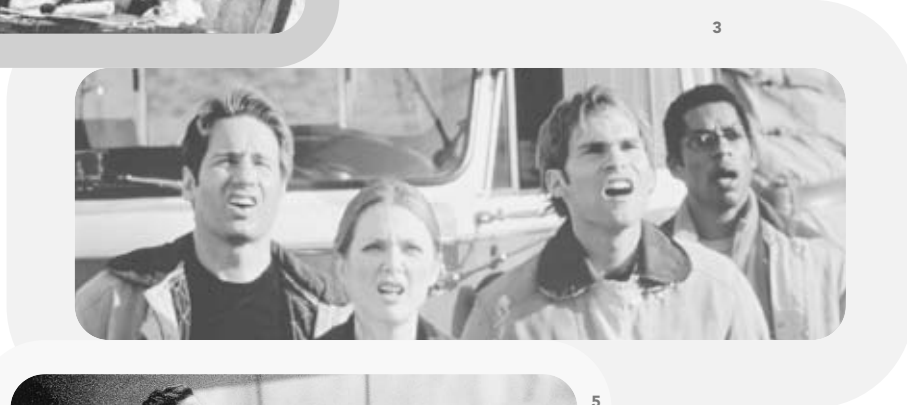
Jugendmedienschutz in Europa

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. Die einzelnen Titel sind entnommen aus der Top 30 in Deutschland (Quelle: *Blickpunkt Film*, Heft 36/01; die Reihenfolge entspricht nicht der Top 30-Rangfolge).

Titel	D	NL	A	GB	F	DK	S
1. Jurassic Park 3 (OT: Jurassic Park 3)	12	—	14	PG	o.A.	11	11
2. The Score (OT: The Score)	12	12	14	15	o.A.	—	11
3. Evolution (OT: Evolution)	12	12	10	PG	o.A.	7	11
4. Die fabelhafte Welt der Amélie (OT: Le fabuleux destin d'Amélie Poulain)	6	—	6	15	o.A.	—	—
5. Lara Croft – Tomb Raider (OT: Lara Croft – Tomb Raider)	12	o.A.	12	12	o.A.	11	11
6. Planet der Affen (OT: Planet of the Apes)	12	12	14	12	o.A.	11	11
7. Blow (OT: Blow)	12	12	16	18	—	11	15
8. Sweet November (OT: Sweet November)	6	o.A.	10	12	o.A.	7	o.A.
9. Mexican (OT: The Mexican)	12	12	14	15	o.A.	15	11
10. Cats & Dogs – Wie Hund und Katz (OT: Cats & Dogs)	12*	—	6	PG	o.A.	7	7
11. Final Fantasy – Die Mächte in Dir (OT: Final Fantasy)	12	12	12	PG	o.A.	—	11
12. Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück (OT: Bridget Jones's Diary)	12	12	12	15	—	7	7

- o.A. = ohne Altersbeschränkung
 — = ungeprüft bzw. Daten lagen bei Redaktionsschluss noch nicht vor
 PG = Parental Guidance/in Begleitung der Eltern
 * = geschnittene Fassung ist ab 6 Jahren freigegeben



Angst

Ästhetik der Gewaltdarstellung im Thriller

Lothar Mikos

Wenn im Folgenden von Thrillern die Rede ist, dann ist diese Bezeichnung für eine bestimmte Art von Filmen etwas problematisch. Zwar hat sich die Bezeichnung „Thriller“ in der Alltagssprache und im Filmjournalismus (vgl. Seesslen 1995) durchgesetzt, doch in der Filmwissenschaft herrscht keineswegs Einigkeit darüber, ob es Thriller als eigenständiges Genre überhaupt gibt. Während zu anderen Genres meterweise Literatur vorliegt, gibt es zum Thriller bisher ganze vier Studien, die den Begriff explizit als Genrebezeichnung verwenden. Nach Ralph Harper (1969), Lawrence Hammond (1974) und Charles Derry (1988) hat sich zuletzt Martin Rubin (1999) mit dem Thriller befasst. Doch auch er stellt fest, dass die Bezeichnung nur dann Sinn macht, wenn man sie mit weiteren charakteristischen Merkmalen versieht, die einem Genrebegriff näher kommen. So unterscheidet er (ebd., S. 181ff.) zwischen Detektiv-Thrillern, psychologischen „Crime“-Thrillern, Spionage-Thrillern und Polizei-Thrillern.

In den vielen Büchern zu Filmgenres taucht der Thriller dagegen nicht als eigenständiges Genre auf. Steven Neale plädiert z. B. dafür, Thriller zum Genre des Melodrams zu zählen (Neale 2000, S. 3f.). Dabei unterscheidet er aber zwischen Melodramen, die durch Action und Suspense gekennzeichnet sind und zu denen die Thriller zählen, und Melodramen der Leidenschaft, zu denen die so genannten Frauenfilme zählen. Martin Rubin plädiert dagegen dafür, Thriller als Metagenre zu sehen, das sich wie ein Schirm über verschiedene andere Genres spannt (Rubin 1999, S. 4). Diese Schwierigkeiten zeigen sich auch in der Breite des Spektrums von Filmen, die zu Thrillern gezählt werden. Neben fast allen klassischen Hitchcock-Filmen wie *39 Stufen* (USA 1935), *Berüchtigt* (USA 1946), *Das Fenster zum Hof* (USA 1954), *Verti-*

go – Aus dem Reich der Toten (USA 1958), *Der unsichtbare Dritte* (USA 1959) und *Psycho* (USA 1960), neben zahlreichen Filmen, die dem so genannten Film Noir zugerechnet werden wie *Scarface* (USA 1932, Howard Hawks), *Der Malteser Falke* (USA 1941, John Huston), *Die Lady aus Shanghai* (USA 1948, Orson Welles), *Der dritte Mann* (USA 1949, Carol Reed), *Heißes Eisen* (USA 1953, Fritz Lang) oder *Lohn der Angst* (F 1952, Henri-Georges Clouzot), können so unterschiedliche Filme wie *Sieben* (USA 1995, David Fincher), *Basic Instinct* (USA 1991, Paul Verhoeven), *Die Hand an der Wiege* (USA 1991, Curtis Hanson), *Die üblichen Verdächtigen* (USA 1995, Bryan Singer), *Fargo* (USA 1996, Joel Coen), *Speed* (USA 1994, Jan de Bont), *L. A. Confidential* (USA 1997, Curtis Hanson), *Das Schweigen der Lämmer* (USA 1990, Jonathan Demme), *Hannibal* (USA 2001, Ridley Scott), *Matrix* (USA 1999, Wachowski Brothers), *Schatten der Wahrheit* (USA 2000, Robert Zemeckis), *Die purpurnen Flüsse* (F 2000, Mathieu Kassovitz) oder *Anatomie* (D 1999, Stefan Ruzowitzky) sowie manche TV-Movies, zahlreiche *Tatort*- und *Polizeiruf 110*-Folgen oder Episoden von Mystery-Serien wie *Akte X* und *Polizei*- bzw. Detektivserien gezählt werden.

Trotz aller Differenzen im Streit um die Frage, ob Thriller nun ein eigenständiges Genre seien oder nicht, sind sich fast alle Autoren einig, dass die Filme, die man als Thriller bezeichnen kann, gemeinsame Merkmale aufweisen. Die Merkmale des Thrillers machen wie bei keinem anderen Genre sonst deutlich, dass sie direkt auf emotionale und kognitive Aktivitäten der Zuschauer verweisen – das ist sonst nur noch beim Horrorfilm der Fall. Was macht nun einen Thriller oder einen Film, der die Merkmale eines Thrillers enthält, aus? Die Filmwissenschaftlerin Anette Kaufmann zählt „Angst, Wahn, Mord“ zu den konstitutiven Elementen des Genres“ (Kaufmann 1990, S. 64). Das ist zwar im Kern richtig, doch etwas vereinfacht. Das vielleicht wichtigste Element ist, dass diese Filme auf die Emotionen der Zuschauer zielen. Dabei geht es nach Martin Rubin nicht um große, pathetische Gefühle wie Liebe, Wehmut oder Mitleid, sondern um sensationelle Gefühle: Angst, Suspense bzw. Spannung, Geschwindigkeit, Bewegung, Schreck, Geheimnis und Aufregung (vgl. ebd., S. 5f.). Zugleich arbeiten Thriller oft mit doppelten Emotionen, mit Humor und Spannung, Vergnügen und Schmerz oder Schreck und Aufregung. Dadurch werden die Zuschauer in einer Ambivalenz der Gefühle gehalten. Sie werden zwischen Angst und Vergnügen hin und her geworfen. Ein Thriller untergräbt die emotionale Stabilität seiner Cha-

raktere und der Zuschauer und macht sie so verletzlich. Er bringt sie an den Rand des Kontrollverlusts (vgl. Mikos 1995, S. 174). Doch sind diese Emotionen immer mit dem Wissen der Charaktere und der Zuschauer verbunden. Thriller zielen so nicht nur auf die Emotionen, sondern sie spielen mit dem Wissen von Protagonisten und Zuschauern. Deutlich wird dies vor allem in den Merkmalen Suspense und Mystery oder Spannung und Geheimnis, Merkmale, die der Altmeister der Thriller, Alfred Hitchcock, nahezu perfekt beherrschte.

Bedrohung und Gewalt

Thriller werden meines Erachtens von einem wesentlichen Merkmal geprägt, das über die beabsichtigten Emotionen hinausgeht, aber auch mit ihnen zusammenhängt: von der Bedrohung. Im Thriller ist die normale Realität der Protagonisten bedroht. Die vertraute Sicherheit des Alltags geht verloren. Das kann durch außergewöhnliche Ereignisse passieren, durch die sie gewissermaßen aus der Bahn geworfen werden (sie werden unschuldig verdächtigt, sie beobachten ein Verbrechen, sie werden mit Gangstern oder Spionen verwechselt, sie werden Opfer von Machtspielen und Intrigen durch Kollegen, Vorgesetzte oder Familienmitglieder, sie zweifeln durch geheimnisvolle Ereignisse an ihrem Verstand, sie meinen übersinnlichen Ereignissen beizuwohnen, Unbekannte drängen sich in ihr Leben und verändern es, sie haben ein Geheimnis – eines aus ihrer Vergangenheit oder eines im aktuellen Leben, sie kommen einem Geheimnis einer nahen Person auf die Spur usw.). Sie verlieren das grundsätzliche Vertrauen in die alltägliche Wirklichkeit, sie verlieren „die ontologische Sicherheit“ (Giddens 1995, S. 117f.) des Alltagslebens, die nach Giddens ein emotionales Phänomen ist. Es geht dabei um „ein Gefühl der Zuverlässigkeit von Personen und Dingen“ (ebd., S. 118), die einen im Alltag umgeben. Als zentrales Element von Thrillern kann die Bedrohung der Protagonisten mit dem Verlust des Vertrauens in die alltägliche Umgebung gesehen werden. Im Verlauf der Filme lösen die Protagonisten in der Regel das Rätsel, das hinter der Bedrohung steht.

Die Zuschauer werden an diesem Prozess beteiligt, indem sie durch dramaturgische und gestalterische Mittel in die Lösung des Rätsels einbezogen werden. Dabei spielen die Filme mit dem Wissen der Zuschauer im Verhältnis zum Wissen der Helden und Heldinnen. Der Filmwissenschaftler Edward Branigan hat drei Möglichkeiten unterschieden:

- 1) Der Zuschauer weiß mehr als der Held – diese Relation des Wissens wird Spannung (suspense) genannt;
- 2) Zuschauer und Held wissen gleich viel – diese Relation des Wissens wird Geheimnis (mystery) genannt;
- 3) der Zuschauer weiß weniger als der Charakter – diese Relation des Wissens wird Überraschung (surprise) genannt (vgl. Branigan 1992, S. 74f.).

Im Thriller spielen Spannung und Geheimnis die wichtigste Rolle. Im einen Fall sind wir als Zuschauer gespannt darauf, wie der Held die Gefahr meistert, von der er noch nichts, wir aber bereits einiges wissen. Im anderen Fall rätseln wir mit der Heldin mit, um das Geheimnis zu lösen.

Angst



*Das Fenster zum Hof (USA 1954),
Vertigo – Aus dem Reich der Toten
(USA 1958), Berüchtigt (USA 1946).*

Spannung

Der Darstellung von Gewalt kommt im Thriller eine besondere Bedeutung zu. Sie wird nicht um ihrer selbst willen gezeigt, sondern sie dient dazu, die Bedrohung für die Helden zu initiieren und aufrechtzuerhalten. Sie dient damit auch der Motivation der Helden, die aufgrund der Gewalt handeln müssen. In Polizei- und Detektiv-Thrillern gibt es oft eine einzelne auslösende Gewalttat oder eine Reihe von Verbrechen, die den Ermittlern Rätsel aufgeben, wie z. B. in *Sieben die Morde*, die die sieben Todsünden symbolisieren. Hier muss die besondere Grausamkeit der Täter herausgestellt werden, um die Handlungen der Helden zu motivieren. Manchmal muss ein Verdächtiger auch im Verlauf des Films noch eine außergewöhnliche Gewalttat begehen, um zu unterstreichen, dass

heimnisvoll und rätselhaft inszeniert werden. Sie stehen nicht im Zentrum, sondern dienen als Hinweise für die Gefährlichkeit der Antagonisten oder für den Verlust des Wirklichkeitsbezugs der Protagonisten. In ersterem Fall ist die Gewaltdarstellung expliziter, wie das Beispiel von Hannibal Lecter bereits gezeigt hat. Allerdings wird hier die Gewalt häufig mit Hilfe der konstruktiven Montage inszeniert (vgl. Mikos 2001b, S. 15), d. h., wir sehen als Zuschauer eine Reihe von Details, können den Sinn aber nur über unser Wissen erschließen; im Thriller bekommen wir also häufig das Ergebnis der Gewalthandlung in einer Überblickseinstellung präsentiert, in der die genauen Details nicht mehr zu erkennen sind. Mit diesen Einstellungen soll uns noch einmal das ganze



Der unsichtbare Dritte (USA 1959).

seine Gefährlichkeit, von der vorher nur die Rede war, tatsächlich gegeben ist. Das ist z. B. in *Das Schweigen der Lämmer* der Fall, wo wir als Zuschauer zunächst nur aus den Erzählungen von Polizisten und Gefängnisaufsehern etwas über die Gefährlichkeit von Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) erfahren, bevor dann bei seinem Ausbruch die ganze Grausamkeit seiner Taten auch visuell in Szene gesetzt wird. In manchen Filmen bleibt das auslösende Element der Bedrohung zunächst gar unsichtbar. Die Zuschauer bekommen durch leichte Verletzungen der Helden, zerbrochene und zerstörte Einrichtungsgegenstände und Ähnliches lediglich wie die Helden auch Indizien an die Hand, wie z. B. in *Schatten der Wahrheit*, in dem der Protagonistin Claire Spencer (Michelle Pfeiffer) merkwürdige Dinge widerfahren, die sowohl für sie als auch für uns Zuschauer nicht ersichtlich sind. In solchen Filmen kommt es dann häufig erst am Ende bei der Lösung des Rätsels zu einem finalen Gewaltausbruch, der aber meist mit dem Triumph der Heldin oder des Helden endet.

Die Gewaltdarstellungen in Thrillern müssen, da sie dem Geheimnis dienen, auch ge-

Ausmaß der Gewalt und ihrer Folgen vorgeführt werden. In letzterem Fall reichen oft Andeutungen, die auch entsprechend gestalterisch in Szene gesetzt werden. Da ist dann z. B. die Protagonistin bei Küchenarbeiten zu sehen, die Antagonistin betritt die Küche, auf dem Tisch liegt ein großes Fleischmesser, die Kamera zeigt uns zunächst das Messer in Detailaufnahme, dann sehen wir in der nächsten Einstellung, dass das Messer in Reichweite der Antagonistin liegt. Es entspinnt sich ein Streitgespräch, währenddessen uns die Kamera mehrfach das Messer auf dem Tisch als Detail zeigt. Die Protagonistin erblickt ebenfalls das Messer, und wir wissen, dass auch sie weiß, dass die Antagonistin es schneller erreichen kann. Panik ist in ihrem Blick und ihren Bewegungen. Mehr muss nicht passieren, denn der Film hat bereits vorher mit unserem Wissen eine Situation der Bedrohung geschaffen, die nun mit einfachen Hinweisen ausgekostet werden kann.

Ein klassisches Beispiel für eine Gewaltszene im Thriller, mit dem die Bedrohung des Helden aufrechterhalten wird, ist die so genannte Maisfeld-Szene in Alfred Hitchcocks Film *Der unsichtbare Dritte*. Der Held Roger Thornhill

(Cary Grant), der fälschlicherweise für den Spion George Kaplan gehalten wird, hat im Zug nach Chicago Eve Kendall (Eva Marie Saint) kennen gelernt. Er weiß nicht, dass sie für die feindlichen Spione arbeitet. Sie arrangiert für ihn ein Treffen mit Kaplan. Wir als Zuschauer wissen, dass unserem armen Helden eine Falle gestellt wird. Das Treffen soll an einer einsamen Bushaltestelle außerhalb der Stadt stattfinden. Die nun folgende Szene ist die Maisfeld-Szene, die der Filmwissenschaftler Hans J. Wulff auf ihren Spannungsaufbau hin eingehend untersucht hat (vgl. Wulff 1999, S. 204ff.). Thornhill befindet sich auf freiem Feld inmitten von Maisfeldern. „Keine Schatten, Seitengassen, Hinterhöfe. Kein Versteck für den Mörder, obwohl der Zuschauer weiß, dass der Held in eine Falle ge-



tappt ist“ (ebd., S. 204). Die Szene besteht aus drei Teilen, im ersten Teil wartet der Held, im zweiten erfolgt der Mordversuch, im dritten ist der Held auf der Flucht. Bereits im ersten Teil der Szene, in der Thornhill auf den angekündigten Kaplan wartet, wird Spannung für die Zuschauer aufgebaut. Sie gründet sich darin, dass wir als Zuschauer mehr über die Handlungssituation wissen als der Held. Daher kommt es zu unterschiedlichen Situationsdefinitionen. Während also Thornhill auf den von ihm gesuchten Agenten Kaplan wartet, hat der Zuschauer, wie Wulff beschreibt, eine andere Sicht der Dinge: „Der Zuschauer weiß schon, dass Kaplan gar nicht existiert, und er weiß, dass Thornhill einer ‚falschen Freundin‘ aufgesessen ist, einer Agentin seiner Gegner. Für den Zuschauer ist die Szene *vorbestimmt* als Gelegenheit für ein mögliches Attentat, als Falle, in der eine tödliche Gefahr auftreten wird. Es gelten also zwei verschiedene Situationsdefinitionen: Protagonist und Zuschauer konturieren das Handlungs- und Erwartungsfeld nach verschiedenen Gesichtspunkten und auf der Basis verschiedener Eingeweihtheit in die Geschichte“ (ebd., S. 206). Während die Spannung für

den Helden in diesem Szenenteil des Wartens darin besteht, ob sein Kontrahent erscheinen wird, besteht sie für uns Zuschauer darin, wann denn nun der Mordanschlag erfolgen und auf welche Weise er ausgeführt wird.

Im zweiten Teil der Szene erfolgt dieser dann, als Thornhill von einem Flugzeug aus beschossen wird und er versucht, sich in Deckung zu bringen. Hier haben wir alternierend Bilder vom herannahenden Flugzeug und dem Deckung suchenden oder weglaufernden Helden. Dabei ist eine Steigerung der Bedrohung auszumachen. Zunächst überfliegt das Flugzeug den Helden in knapper Höhe nur, dann setzt der unbekannte Mörder ein Maschinengewehr ein, bevor er zusätzlich noch auf das Verstreuen von Pestiziden zurückgreift und damit unserem

Helden auch den letzten Schutzraum raubt, das Maisfeld. Über so genannte Point-of-View-Shots werden wir als Zuschauer immer wieder in die Sicht des Helden auf die Bedrohung hineingezogen. Zugleich bleiben wir Beobachter der Szene, wenn wir lediglich den durch die Einschüsse aufwirbelnden Staub sehen. Dieser Teil der Szene endet mit dem Tod des Killers, der mit seinem Flugzeug im Tiefflug in einen Tanklastwagen rast. Auf diese Weise kommt auch noch die Pyrotechnik zum Einsatz. Wir haben es hier zweifellos mit der Darstellung von Gewalt zu tun, die aber im Wesentlichen nicht den Charakter der physischen Verletzung des Helden, sondern den der Bedrohung des Helden hat.

Thriller sind vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie eine Reihe von Szenen enthalten, in denen solche Situationen der Bedrohung für die Heldin oder den Helden geschaffen werden. Ein Mittel dazu ist der Einsatz von Gewalt, die ähnlich wie im Actionfilm in konstruktiver Montage und mit ästhetischen Verfremdungen inszeniert wird. In den Fällen, in

Literatur:

Balint, M.:

Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Stuttgart o. J.

Bloch, E.:

Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1. Frankfurt 1985.

Branigan, E.:

Narrative Comprehension and Film. London / New York 1992.

Büttner, C.:

Gewaltensur und Lust an der Gewalt. In: *tv diskurs* 14, 2000, S. 60 – 67.

Büttner, C.:

Filmische Gewalt – Realität. Vortrag auf der Jahrestagung der Jugendschutzsachverständigen „Gewalt im Kino! Gewalt in der Realität?“ am 30./31. Mai 2001 in Erfurt. Unveröffentlicht. Manuskript.

Derry, C.:

The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock. Jefferson 1988.

Giddens, A.:

Konsequenzen der Moderne. Frankfurt 1995.

Hammond, L.:

Thriller Movies: Classic Films of Suspense and Mystery. London 1974.

Harper, R.:

The World of the Thriller. Cleveland 1969.

Kaufmann, A.:

Angst, Wahn, Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten. Münster 1990.

Klippel, H.:

Böse Bilder. Horrorfilm und Angsterleben. In: *Frauen und Film*, 49/1990, S. 78 – 90.

Mikos, L.:

Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen. In: M. Friedrichsen/G. Vowe (Hrsg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen 1995, S. 166–193.

Mikos, L.:

The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure. In: P. Vorderer/H. J. Wulff/M. Friedrichsen (Hrsg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah 1996, S. 37–49.

Mikos, L.:

Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens. Berlin 2001a.

Mikos, L.:

Dynamik und Effekte für den Sinnenrausch. Ästhetik der Gewaltdarstellung im Action- und Science-Fiction-Film. In: *tv diskurs* 17, 2001b, S. 12–19.

Neale, S.:

Genre and Hollywood. London/New York 2000.

Rubin, M.:

Thrillers. Cambridge/New York/Melbourne 1999.

Seesslen, G.:

Thriller. Kino der Angst. Marburg 1995.

Theunert, H./Lensen,**M./Schorb, B.:**

„Wir gucken besser fern als ihr!“ Fernsehen für Kinder. München 1995.

Theunert, H./Pescher,**R./Best, P./Schorb, B.:**

Zwischen Vergnügen und Angst – Fernsehen im Alltag von Kindern. Berlin 1992.

Wulff, H. J.:

Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen 1999.

denen es erst am Ende des Films zur Aufdeckung eines Geheimnisses oder zur Lösung eines Rätsels kommt, können explizite Gewaltdarstellungen gezeigt werden, die aber auch nicht um ihrer selbst willen vorkommen, sondern eher zur Befreiung von Angst und Bedrohung beitragen und so in einem narrativen Kontext stehen, der eher zur psychischen Entlastung der Protagonisten und Zuschauer beiträgt.

Angstlust als Filmerlebnis

Thriller zielen mit ihrer Inszenierung von Bedrohungssituationen darauf ab, nicht nur die Helden zu verunsichern, sondern vor allem die Zuschauer in ein Wechselbad sensationeller Gefühle zu stürzen. Dabei spielen jedoch die kognitiven Aktivitäten eine nicht unwesentliche Rolle. Handelt es sich doch bei den Gefühlen, die ausgelöst werden, größtenteils um so genannte Erwartungsaffekte. Nach Ernst Bloch kann zwischen positiven und negativen Erwartungsaffekten unterschieden werden (vgl. Bloch 1985, S. 121ff.). Zu den positiven zählt er Hoffnung und Zuversicht, zu den negativen Angst, Furcht, Schreck und Verzweiflung. Diese Gefühle sind vor allem dadurch gekennzeichnet, dass sie unbestimmt und diffus sind. Sie sind auf die Zukunft, auf das Eintreten eines Ereignisses gerichtet. In der Film- und Fernsehrezeption sind sie davon abhängig, dass die Zuschauer eine dargestellte Situation als eine der Bedrohung wissen, die Angst machen kann. Es geht dabei nicht so sehr darum, dass wir als Zuschauer mit den Helden, die Angst haben, mitfühlen, sondern darum, dass im Film mit Hilfe von Dramaturgie und Gestaltungsmitteln Situationen aufgebaut werden, die uns in die Erwartung von Angst, Furcht oder Schreck versetzen (vgl. dazu auch Mikos 2001a, S. 111f.). Das Beispiel der Maisfeld-Szene hat das deutlich gezeigt. Das Besondere am Thriller ist nun aber, dass es nicht nur um die negativen Erwartungsaffekte geht, sondern auch um Hoffnung und Zuversicht. Für die Zuschauer wird es damit möglich, negativ bewertete Gefühle wie Angst und Furcht lustvoll zu erleben.

Die Beschreibung der Gefühle, die bei einem Thriller eine Rolle spielen, lassen sich am besten mit den Worten des Psychoanalytikers Michael Balint beschreiben, der das Phänomen der Angstlust („thrill“) bearbeitet hat. Bei Vergnügen wie Achterbahnen, Karussells, Schiffsschaukeln usw. wird eine bestimmte Form der Angst geweckt. Kennzeichen dieser Angst sind nach Balint der Verlust des Gleichgewichts, der Standfestigkeit, des zuverlässi-

gen Kontakts mit der sicheren Erde. Dabei lassen sich drei Aspekte beobachten: „a) ein gewisser Beitrag an bewusster Angst oder doch das Bewusstsein einer wirklichen äußeren Gefahr; b) der Umstand, dass man sich willentlich und absichtlich dieser äußeren Gefahr und der durch sie ausgelösten Furcht aussetzt; c) die Tatsache, dass man in der mehr oder weniger zuversichtlichen Hoffnung, die Furcht werde durchgestanden und beherrscht werden können und die Gefahr werde vorübergehen, darauf vertraut, dass man bald wieder unverletzt zur sicheren Geborgenheit werde zurückkehren dürfen. Diese Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung angesichts einer äußeren Gefahr ist das Grundelement aller Angstlust (thrill)“ (Balint o. J., S. 20f.). Das Erleben solch einer Angstlust ist nicht nur in einer direkten angstausslösenden Situation möglich, z. B. wenn man nachts durch einen dunklen Wald oder eine dunkle Gasse laufen muss oder wenn man sich auf eine Achterbahn- oder Geisterbahnfahrt begibt, sondern auch, wenn man solch eine Situation beobachtet. Daher ist eine derartige Form des Angsterlebens auch für Zuschauer von Filmen und Fernsehsendungen möglich – auch wenn es dabei zu keiner realen Gefahr für Leib und Leben der Zuschauer kommt. Aber gerade das ermöglicht, dass der „thrill“ zu einer „positiven Erlebnisform“ wird (vgl. Klippel 1990, S. 85). Aufgrund der Tatsache, dass sich die Zuschauer im Kinosessel und auf dem heimischen Sofa sicher fühlen können, haben sie die Möglichkeit, sich lustvoll den Ängsten hinzugeben, die die inszenierten Situationen in den Filmen und Fernsehsendungen bei ihnen heraufbeschwören (vgl. dazu auch Mikos 1996, S. 38ff.). Das bedeutet auch, dass Medienkompetenz im Zusammenhang mit der Entwicklung kognitiver Fähigkeiten eine wesentliche Voraussetzung für den lustvollen Genuss von Angst beim Anschauen von Thrillern ist.

Schlussbemerkungen

Was bedeuten diese Überlegungen für die Prüfpraxis? Zunächst einmal ist darauf zu achten, dass die dargestellte Gewalt funktional für den Aufbau von Situationen der Bedrohung ist. Es wäre also zu prüfen, inwieweit sie der Charakterisierung eines Antagonisten als besonders gefährlich dient oder inwieweit sie zum Aufbau einer Bedrohung eingesetzt wird. Ist sie in dieser Funktionalität nicht mehr einzuordnen, steht zu vermuten, dass sie selbstzweckhaft eingesetzt wird.

Die Frage, ob Thriller Angst auslösen, kann nicht als Kriterium der Bewertung herangezogen werden, denn würden sie es nicht tun, wären sie keine Thriller. Vielmehr muss geprüft werden, inwieweit die angstausslösenden Elemente in den Kontext der Narration und den Wissensaufbau über die Charaktere und die gezeigten Handlungssituationen eingebunden sind. Das unterscheidet den Thriller auch fundamental von Actionfilmen, in denen gerade das Heraustreten aus der Narration für die Gewaltdarstellung bedeutsam ist. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass die kognitiven Fähigkeiten bei Kindern im Alter von 10 bis 13 Jahren so weit entwickelt sind, dass sie abstrakte Zusammenhänge begreifen und verallgemeinern können und dass sie bereits ein Wissen von dramaturgischen und gestalterischen Mitteln des Films und des Fernsehens haben (vgl. dazu Theunert/Lenssen/Schorb 1995, S. 46ff.), dann sind ab einem Alter von etwa zwölf Jahren die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass auch Kinder entsprechend den Konventionen des Genres die Angst, die Thriller bei den Zuschauern hervorrufen, lustvoll genießen können.

Das heißt, die Angst darf nicht durch mysteriöse Kontexte, die nicht im Rahmen der Erzählung des Films erklärt werden, hervorgerufen werden. Dass Bilder, die solche Angst auslösen, unverarbeitet bleiben, gilt vor allem für Kinder unter zehn Jahren (vgl. Theunert u. a. 1992, S. 142ff.). Daher kann für Thriller, sofern sie keine selbstzweckhafte Gewalt enthalten, in der Regel von einer FSK-Freigabe ab 12 Jahren ausgegangen werden.

Das Kriterium, dass Thriller bei Kindern Angst auslösen können, sollte daher niedrig gehängt werden. Denn es ist ein Kennzeichen des Genres, zwar durch die Inszenierung von Situationen der Bedrohung Angst beim Zuschauer auszulösen, aber eine Angst, die aufgrund des sicheren Rahmens der durch die mediale Konstellation und durch die Konventionen des Genres, die auf eine Wiederherstellung der Ordnung zielen, lustvoll erlebt werden kann. Hinzu kommt, dass das Erleben von Angst auch bei Kindern nicht generell negativ zu bewerten ist, denn nur wer Angst erlebt, kann auch lernen, mit ihr umzugehen und sie zu bearbeiten – zumal Angst ein wesentliches Merkmal des Übergangs in die Welt der Erwachsenen ist (vgl. Büttner 2000, S. 63f.). Dazu ist das gemeinsame Sehen solcher Filme schon hilfreich, denn: „wenn aber der Freund, die Freundin oder die Mama neben dem Zuschauer sitzen, dann ist es einfach allein schon das Wiedererinnern dieser Realität, gewissermaßen das Auftauchen, das den Angstzustand erträglicher macht“ (Büttner 2001, S. 8f.). Zumal es sich bei Thrillern um eine Angst handelt, die von der Hoffnung getragen wird, dass alles gut werden wird und die gefährlichen und gewalthaltigen Situationen unbeschadet durchgestanden werden können. Denn für Kinobesucher und Fernsehzuschauer besteht trotz noch so bedrohlicher Situationen in Film und Fernsehen keine reale Gefahr für Leib und Leben.

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



Vertigo – Aus dem Reich der Toten (USA 1958), Psycho (USA 1960).

„Die ganze Richtung

Biographische Bruchstücke zu einer Geschichte der Medienzensur

Ernst Zeitter

Strukturen der massenkommunikativen Entwicklung

Betrachtet man das Goethe-Jahrhundert, wie diese Studie es darzustellen versucht hat, als Scharnier der kommunikativen Entwicklung – und im Rahmen dieser die Entwicklung der Zensur in Deutschland –, dann bemerkt man zwei Zeitabschnitte von sehr unterschiedlicher Dauer. Einer langen Epoche stetiger, aber manchmal kaum merklicher Entwicklung folgt eine bis in unsere Gegenwart reichende kurze Epoche rasanten Fortschritts.

Zu Beginn der ersten Epoche war die hoch entwickelte Kommunikation und Medienkultur der Antike in den Stürmen der Völkerwanderungszeit untergegangen. Als sich unter den Merowingern, den Pippiniden und den Karolingern Zentralgewalten allmählich wieder herausbildeten, war es die Kirche, die sich in der Vielfalt der nebeneinander und übereinander agierenden Verbände (Städte, Stämme, Teilreiche) einen übergreifenden Einfluss geschaffen hatte. Mit den entstehenden Kirchenfürstentümern, mit den theologischen und philosophischen Fakultäten der Universitäten und mit der zunehmenden Verrechtlichung vor allem des öffentlichen Lebens bildete sich schließlich eine Schrift- und Lesekultur heraus, die der Erfindung des Buchdrucks später erst ihre Sprengkraft verlieh (vgl. Wilke 2000).

paßt uns nicht“

in Deutschland

TEIL 2

Der Weg nach innen – Meister Eckhart

Nach einem gescheiterten Italienzug wird der junge Staufererbe Konradin im Jahre 1268 in Neapel hingerichtet. Mit der erlöschenden Stauferdynastie endet für die Geschichtswissenschaft das Hochmittelalter. Eine Zeit des Übergangs, der Unsicherheit beginnt mit dem Interregnum, der volkstümlich so genannten „kaiserlosen, der schrecklichen Zeit“. In diese Zeit des Übergangs zum 14. Jahrhundert fällt die Lebenszeit des Theologen Eckhart (auch Ekehart – 1260 bis 1328). Das Volk nennt ihn später verehrend „Meister Eckhart“. Der große Historiker Johann Huizinga hat das 14. und 15. Jahrhundert den „Herbst des Mittelalters“ genannt und unübertrefflich beschrieben: „Zwischen Leid und Freude, zwischen Unheil und Glück schien der Abstand größer als für uns; alles, was man erlebte, hatte noch jenen Grad von Unmittelbarkeit und Ausschließlichkeit, den die Freude und das Leid im Gemüt der Kinder heute noch besitzen. [...] Für Elend und Gebrechen gab es weniger Linderung als heutzutage, sie kamen wuchtiger und quälender. Krankheit schied sich stärker von Gesundheit; die schneidende Kälte und das bange Dunkel des Winters waren wesentlichere Übel. Ehre und Reichtum wurden inbrünstiger und gieriger genossen, sie unterschieden sich noch schärfer als heute von jammernder Armut und Verworfenheit. [...] Und alle Dinge des Lebens waren von einer prunkenden und grausamen Öffentlichkeit“ (Huizinga 1952, S. 1).

Eckhart stammt aus ritterlichem Geschlecht und tritt in den Predigerorden der Dominikaner ein, dem so große Theologen und Philosophen wie Albertus Magnus und Thomas von Aquin angehört haben. Im Jahre 1302 wird er an der Universität von Paris, der Elitehochschule der

europäischen Gottesgelehrsamkeit, Magister der Theologie. Rasch steigt Eckhart in der Hierarchie des Ordens auf. In den Jahren 1303 bis 1311 sind ihm als dem Provincial der sächsischen Ordensprovinz etwa 120 Männer- und Frauenklöster unterstellt. Im Jahre 1307 wird Eckhart auch Generalvikar der böhmischen Ordensprovinz. Aber Eckhart bleibt unruhig. Schon 1311 ist er wieder zu Vorlesungen in Paris. Schließlich beruft ihn sein Orden nach Lehr- und Seelsorgetätigkeit in der Schweiz und im Elsass, besonders in Straßburg, an das Generalstudium der Dominikaner in Köln.

Eckhart schreibt lateinische Abhandlungen, mit denen sich über ein Jahrhundert später noch Nikolaus von Cues auseinander setzen wird. Bekannt unter dem Volk aber wird Eckhart durch seine deutschen Predigten. Christus wird in Eckharts Schriften kaum genannt, die Dreifaltigkeit abgewertet, ebenso die Kirche und die von ihr verwalteten Gnadenssakramente. Einer Welt, in der Prozessionen an manchen Tagen so grellprächtig sein können wie Hinrichtungen, einer Bevölkerung, die sich verzweifelt an den bunten Schein des zur jeder Zeit bedrohten kurzen Lebens klammert, empfiehlt der Seelsorger Eckhart, sich von allem Äußeren abzuwenden: „Darum sage ich: Wenn sich der Mensch abkehrt von sich selbst und von allen geschaffenen Dingen, – so weit du das tust, so weit wirst du geeint und beseeligt in dem Fünklein in der Seele, das weder Zeit noch Raum je berührte. Dieser Funke widersagt allen Kreaturen und will nichts als Gott unverhüllt, wie er in sich selbst ist [...]“ (Flasch 1982, S. 454f.).

Wer die Wüste der Welt- und Gottverlassenheit durchschritten und das innerliche Licht, das alles durchleuchtet, gefunden hat, passt

nicht mehr in die Schablonen dieser Welt. Er isst, wenn andere fasten, schläft, wenn andere wachen, schweigt, wenn andere beten. An einer Eigenschaft aber ist er für die Welt eindeutig zu erkennen: An seinem Verhalten zum Nächsten. Wenn er einen kranken Menschen sieht, lehrt Eckhart, der eine Suppe von ihm braucht, fährt er auf aus aller Verzückung und wäre sie so groß wie die St. Pauli und eilt, dem Bedürftigen zu dienen. „In einer Welt, die auf dinglicher Darstellung, auf religiösen Einrichtungen und Autoritäten beruhte, erschütterten diese Predigten auch das soziale Gefüge. Die bedrohten Autoritäten reagierten mit Verboten“ (Flasch 1982, S. 432).

Heinrich von Virneburg, Erzbischof von Köln, greift ein. Der mächtige Kirchenfürst steht nun gegen das Mitglied einer Ordenselite: Die Kirche des Späten Mittelalters ist kein einheitliches, in seinem Machtaufbau fugenloses Gebilde. Der Erzbischof, ein in den politischen Händeln seiner Zeit hoch erfahrener Mann – zwei deutsche Könige hat er in Aachen und Bonn gekrönt –, beschuldigt Eckhart der Häresie.

Abschriften der Akten des Kölner Untersuchungsverfahrens haben sich erhalten. Man legt Eckhart 49 Textstellen aus seinen lateinischen Schriften, aus seinem *Büchlein der göttlichen Tröstung* und seinen Predigten zur Stellungnahme vor. Eckhart verteidigt sich: Er sei sich bewusst, kühn und ungewöhnlich über Außerordentliches geschrieben und gesprochen zu haben; von hohen Dingen aber könne auch nur in hohen Worten, mit allem Nachdruck und mit erhabener Seele gekündet werden. Gewiss könne er sich irren, nicht aber Häretiker sein, da dies eine Sache des Willens sei.

Die Deutung der Anklagen ist unter Historikern umstritten. Betrifft die Klage nur Missverständnisse in der Auslegung extremer Formulierungen (der lateinischen Schriften!), oder sollte der politisch erfahrene Erzbischof mit einem Blick gesehen haben, dass ein vom Volk verehrter Seelsorger den Schutz der lateinischen Expertensprache verlässt und das Volk, „die Öffentlichkeit“ in ihrer Sprache erreicht (vgl. Breuer 1982, S. 23)?

Köln verschleppt den Prozess. Daher appelliert Eckhart an den Papst. Nahezu 70 Jahre alt reist er nach Avignon, in die Residenz der Päpste. Am 27. März des Jahres 1329 bezeichnet Papst Johannes XXII. in der Bulle *In agro dominico* 17 exzerpierte Textstellen aus den Werken Eckharts als häretisch und 11 als häresieverdächtig beziehungsweise schlecht klingend und missverständlich. Am 15. April verfügt der Papst, der Erzbischof von Köln habe die Bulle im Bereich seines Erzbistums öffentlich bekannt zu geben. Eckhart hat diese Verurteilung nicht mehr erlebt. Die Bulle spricht von ihm als einem Verstorbenen und einem Manne, der vor seinem Tode einen Widerruf all dessen geleistet habe, was in seinen Schriften und Predigten durch die Entscheidung des Apostolischen Stuhls als ketzerisch, irrig oder glaubensgefährlich erwiesen werde. Eckhart dürfte zwischen 1327 und 1329 verstorben sein, ohne dass bekannt wäre wo: in Avignon oder in Köln.

Fragt man heute nach der Wirkung dieser Zensurmaßnahmen, ist das Bild eindeutig: Während es nur wenige Handschriften der lateinischen Werke Eckharts gibt, finden sich Hunderte von Abschriften seiner deutschen Predigten. Die Mystiker Seuse und Tauler schöpfen aus Eckharts Werken, angeregt hat er Nikolaus von Cues und Luther, später Jakob Böhme. Selbst im gegenwärtigen Denken, zum Beispiel bei Martin Heidegger, hat Eckhart Spuren hinterlassen.

Johannes Reuchlin und die Briefe der Dunkelmänner

Am 22. Februar des Jahres 1452 wird in Pforzheim dem Klosterschaffner der Dominikaner Reuchlin ein Sohn geboren und auf den Namen Johannes getauft. Der Hochbegabte passiert die Lateinschule am Ort, absolviert dann an den Universitäten Freiburg und Basel die Artes Liberales, Grammatik, Dialektik und Rhetorik (Trivium) sowie Musik, Astronomie, Arithmetik und Geometrie (Quadrivium). Im Jahre 1477 wird Reuchlin Magister der Philosophie. Die Artes sind die verpflichtende Vorbereitung für das Studium der Rechtswissenschaften, für das sich Reuchlin an den Universitäten Paris, Orleans und Poitiers immatrikuliert. Poitiers verleiht ihm im Jahre 1481 das Diplom eines juristischen Lizentiaten. Im Jahre 1482 immatrikuliert Reuchlin sich an der neu geschaffenen Universität Tübingen und wird dort im Jahre 1485 zum Doktor der Kaiserlichen Rechte promoviert. Die Grundlage für die Karriere eines Bürgerlichen in einem der deutschen Territorialstaaten ist gelegt.

Nun beginnt eine glänzende Laufbahn als Ratgeber des Landesherrn, als Richter und Diplomat. Reuchlin wird Beisitzer am Württembergischen Hofgericht. In den Jahren 1492 und 1493 geht er im Auftrag seines Landesherrn nach Linz an den Hof Kaiser Friedrichs III. Der Habsburger, alt, desillusioniert und berüchtigt schon unter den Zeitgenossen wegen seiner Passivität und seiner Finanznöte, fasst Vertrauen zu Reuchlin und macht den Rechtsgelehrten im Oktober 1492 zum Kaiserlichen Pfalzgrafen – ein Titel, mit dem der Kaiser sich Personen von Ansehen verpflichtet, ohne seine Kasse zu strapazieren. Reuchlin steht nun so weit oben, wie es einem Bürgerlichen bei Hofe möglich ist. Als Württembergischer Gesandter nimmt er am Reichstag von Frankfurt teil, auf dem Maximilian, der Sohn Friedrichs, zum Deutschen König gewählt wird. Mit der Distanz des Hochgebildeten sieht Reuchlin das Gepränge der Mächtigen: Bei den Festbanketten sitzt er an der Tafel der Fürsten (Friedenthal 1982, S. 132f.).

Während der gelehrte Schwabe als Rechtsexperte und Diplomat Karriere macht, haben sich Strukturen und Grenzen des Erdteils Europa entscheidend verändert, ebenso das Bewusstsein seiner Eliten. Zwei Jahre nach Reuchlins Geburt erobern die Türken Konstantinopel und machen dem Oströmischen Kaiserreiche ein En-

de. Im Jahre 1529, sechs Jahre nach Reuchlins Tod, werden sie zum ersten Mal vor Wien stehen.

Während sich der Osten verschließt, reißt im Westen eine Nebelwand auf. Im Jahre 1492 entdeckt der Genuese Christoforo Colombo nach Durchseglung eines Ozeans neues Land. Wenige Jahrzehnte später erreicht der Portugiese Vasco da Gama Indien, und man weiß nun, dass die Landmassen Amerikas ein neuer Kontinent und die Indianer keine Inder sind. In den Jahren 1519 bis 1522 umsegelt der Portugiese Fernão de Magallanes die Erde. Sollte diese Welt wirklich nur eine Scheibe sein, über die sich der bestirnte Himmel wie eine Käseglocke wölbt?

Der türkische Angriff auf die letzten Hoheitsgebiete Ostroms löst eine Flüchtlingswelle aus: „In Griechenland, in den letzten Überresten des östlichen Reiches, war die Kontinuität der antiken Welt, wenn auch durch allerlei Geschehnisse und Wandlungen hindurch, ununterbrochen gewahrt worden. Von dort her brachten nicht nur neugierige oder durch die Gelegenheit zu umsichtigen Kaufleuten gewordene Gelehrte Bücher mit; es kamen auch Menschen in großer Zahl. Die jeden Tag näherrückende türkische Bedrohung drängte die Griechen, zunächst neue Verbindungen und Hilfe dann auch Zuflucht im Westen zu suchen. Sie kamen besonders in jene italienischen Städte, in denen sich alte Bindungen zum Altertum erhalten hatten oder neue geknüpft worden waren [...]“ (Garin, E. 1964, S. 474 u. 451).

Johannes Reuchlin, aufgewachsen in einer weitgehend spätmittelalterlich geprägten Umwelt, hat das auch durch die griechischen Flüchtlinge mit geprägte Italien der beginnenden Renaissance und des sich entwickelnden Humanismus auf Reisen früh unmittelbar kennen gelernt. Er selbst ist ein Mensch, in dessen Person sich spätmittelalterliche und „moderne“ humanistische Traditionen eng verbinden. Während er seine Karriere als Rechtsexperte geschickt planend voranbringt, entwickelt sich bei ihm eine noble Nebenbeschäftigung allmählich zu einem zweiten Spezialistentum: Reuchlin wird zu einem Kenner der „neuen“ alten Sprachen. Er schreibt ein lateinisches Handwörterbuch, übersetzt zahlreiche griechische Schriftsteller ins Lateinische. Vor allem aber wird er, der Laie, in Deutschland die höchste Autorität für das Hebräische.

Reuchlin ist hoch in den Vierzigern als die Umpolung seiner Interessen kräftig einsetzt. Er sucht Ruhe für die neue wissenschaftliche Arbeit. Reuchlin kauft ein kleines Landgut. Dort züchtet er weiße Pfauen – vor allem aber hofft er in Ruhe mit seinen Büchern und Studien zu leben: „[...] zur Erholung nach vielen Geschäften und dem Tumult an den Höfen“. Hieronymus in ländlichem Gehäus. Im Jahre 1506 endlich erscheint Reuchlins bahnbrechendes Werk: *De rudimentis hebraicis*.

Die Ruhe endet, als Johannes Pfefferkorn aus Köln Reuchlin aufsucht. Pfefferkorn, ein getaufter Jude, verfolgt mit dem Fanatismus des Renegaten seine ehemaligen Glaubensbrüder. Sie sollen zum Christentum bekehrt, vor allem aber sollen ihre schändlichen Schriften aufgespürt, verurteilt und vernichtet werden.

Hinter Pfefferkorn stehen die Kölner Dominikaner. Der Papst hat dem Orden das Amt der Inquisition übertragen. Ketzermeister in Köln ist gegenwärtig Jakob von Hochstraten aus Brabant, für die Humanisten der schwarze Mann schlechthin.

Pfefferkorn bittet Reuchlin um Teilnahme an der Bücherkontrolle und Büchervernichtung – Reuchlin lehnt ab. Es gibt auch Schwierigkeiten. Die Juden stehen als des Kaisers „Kammerknechte“ unter besonderem kaiserlichen Schutz. Maximilian bittet Reuchlin um ein Gutachten. Reuchlin antwortet im Jahre 1510 in deutscher Sprache. Damit bekommt die Sache Öffentlichkeitscharakter: *Ratschlag, ob man den juden alle ire bücher nemmen, abthun und verbrennen soll*. Reuchlin geht sorgfältig auf die von Pfefferkorn pauschal verdamnten Schriften ein. Er findet nur zwei kleinere bei den Juden selbst umstrittene Schriften verurteilenswert. Was die Bekehrung der Juden betrifft, soll man die Disputation mit Sanftmut führen, auf der Basis gediegenen Wissens. Deshalb seien hebräische Lehrstühle zu schaffen. Unter Rechtsgesichtspunkten seien die Juden Mitbürger des Römischen Reiches: *Da wir und sie ains ainigen römischen reichs mittbürger synd und inn ainen bürgerrecht und burgfrieden sitzen*.

Reuchlin argumentiert streng als Jurist. Sein Gutachten ist keine Toleranzschrift im modernen Sinne. Eine im theologischen Sinne verstandene Gleichstellung christlicher und jüdischer Schriften liegt nicht im Horizont dieses

Jahrhunderts. Aber Reuchlins Gutachten ist ein Dokument redlicher Aufklärung. Ein Mann, der politischen Händeln aus trüber Erfahrung lieber aus dem Weg geht, zeigt Entschiedenheit und Mut (Laufs 1996, S. 73f.). Pfefferkorn antwortet auf Reuchlins Gutachten mit einer grob polemischen Streitschrift, dem *Handspiegel*. Reuchlin verstünde gar kein Hebräisch, er sei von den Juden bestochen. Reuchlin hält in einem ebenfalls nicht zimperlichen *Augenspiegel* dagegen.

Jetzt stellt sich der Kirche in Deutschland ein grundlegendes Kommunikationsproblem. Über ein Jahrtausend hinweg hat die lateinische Bibelübersetzung des Hieronymus, die Vulgata, als musterhaft gegolten. Eine philosophische, ebenfalls lateinische Fachsprache hat sich entwickelt. Nun aber sind Bibel- und Expertenlatein plötzlich die „alten Sprachen“ und die sehr viel älteren, das Griechische und das Hebräische, die „neuen“. Nur sie vermitteln nach Meinung der Humanisten die wahre Kompetenz für das Verständnis der Heiligen Schrift. Die Debatte über den tiefen Riss aber, der zumindest durch die Gemeinde der Experten geht, wird wieder in der Sprache des Volkes, also öffentlich ausgetragen.

Nun beantragt der Zensor des Mainzer Erzbischofs ein Verbot der Reuchlin'schen Schriften. Der Erzbischof von Mainz bestätigt aber den Antrag nicht. Wieder zeigt sich, dass die Kirche kein fugenloser Machtblock ist. Beherrscht die Kirche noch die öffentliche Meinung? Der Mainzer Zensor wendet sich an die ältere Inquisitionsinstanz in Köln. Die Theologische Fakultät der Universität Köln beschuldigt jetzt Reuchlin der Häresie. Er soll widerrufen. Reuchlin weigert sich und verteidigt in Frank-

lins *Augenspiegel* nun endgültig verurteilt: „ein ärgerliches, frommen Christen anstößiges, den Juden unerlaubterweise günstiges Buch“. Reuchlin wird „ewiges Stillschweigen“ geboten, die erheblichen Prozesskosten gehen zu seinen Lasten. Das Verfahren hat neun Jahre gedauert.

Reuchlin zieht sich zurück und schweigt. Er bleibt ein treuer Sohn der alten Kirche. Als er erfährt, dass sein geliebter Großneffe Philipp Melanchthon mittlerweile in Wittenberg zu den wichtigsten Helfern Luthers gehört, bricht er die Verbindung ab. Wenige Jahre später stirbt Reuchlin.

„Ein Kompromiß also: Reuchlin selbst wurde nicht als Ketzer verurteilt, sondern nur das Buch als ketzerisch, dies aber erst, nachdem es neun Jahre lang mit Erfolg verkauft worden war. Rom hatte zwar gesprochen, die alten geistlichen Autoritäten erwiesen sich aber als ungeeignet, mittels ihres Zensurverfahrens Erfolg und Wirkung eines Buches des neuen kämpferischen humanistischen Geistes aufzuhalten [...]. Sowohl Zensureingriffe als auch polemische Entgegnungen konnten gegen die Satire auf Unbildung und Dummheit der noch mächtigen geistlichen Hüter der staatstragenden Normen nichts mehr ausrichten. Die Satire hatte die Lacher auf ihrer Seite und ist so zu einem Modell für das Unterlaufen der Kontrollinstanzen geworden. Sie zeigt vollends die Unwirksamkeit des bis dahin geltenden Zensurrechts“ (Breuer 1982, S. 27).

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

Der Text entstand unter Mitarbeit von Burkhard Freitag.

Teil 3 zur Geschichte der Medienzensur in Deutschland folgt in tv *diskurs* 19.

furt mit großem Erfolg seinen *Augenspiegel*. Darauf appelliert Köln an den Kaiser und erreicht ein Zensurmandat. Reuchlins *Augenspiegel* ist im ganzen Reich zu konfiszieren, besonders aber in Frankfurt.

Jetzt greifen die Humanisten in den Streit ein. An der Universität Erfurt, bei streng Konservativen berüchtigt für ihre Häresielaastigkeit, entstehen die *Epistulae obscurorum virorum*, die „Dunkelmännerbriefe“. Die Hersteller haben die Unverfrorenheit, als Druckort der Briefe die römische Kurie anzugeben. Die angeblichen Verfasser tragen nach gut wissenschaftlichem Brauch latinisierte Namen; aber die deutschen Namensbestandteile lassen aufhorchen: Konradus Dollenkopfius, Herbordus Mistladerius, Lupold Federfucsius. In hanebüchenem Küchenlatein erbitten die Verfasser bei einem Mitglied der Kölner Theologischen Fakultät Rat in der ärgerlichen Reuchlin-Sache, dazu in skurrilen theologischen Scheinproblemen. Mönche diskutieren hier auf niederstem theologischem Niveau.

In den zweiten Teil der Dunkelmännerbriefe ist nach der derb-behaglichen, grobkörnigen Satire ein neuer, scharfer, eleganterer Ton gekommen. Der ritterbürtige Ulrich von Hutten hat den zweiten Teil der Briefe verfasst. Nationaler Protest auch gegen Rom wird spürbar. Die Agitation gegen Reuchlin bleibt für Jahre in der Schwebe, weil auch der Papst nach einem Reuchlin günstigen Urteil des päpstlichen Gerichtshofs zögert.

Da beginnt mit dem Anschlag der gegen den Abläss gerichteten Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg im Jahre 1517 der Prozess gegen den Mönch Martin Luther. Die Causa Reuchlin wird jetzt in Rom wieder aufgenommen, Reuch-

Literatur:

Breuer, D.:

Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland. Heidelberg 1982.

Flasch, K.:

Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung, Bd. 2: Mittelalter. Stuttgart 1982.

Friedenthal, R.:

Luther. Sein Leben und seine Zeit. München 1982.

Garin, E.:

Die Kultur der Renaissance. In: G. Mann/A. Heuss (Hrsg.): *Propyläen Weltgeschichte, Bd. IV/2.* Frankfurt a. M. 1964, S. 429–534.

Huizinga, J.:

Der Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1952.

Laufs, A.:

Rechtswentwicklungen in Deutschland. Berlin 1996.

Quint, J.:

Meister Eckhart. In: H. Heimpel/T. Heuss/B. Reifenberg (Hrsg.): *Die großen Deutschen.* Gütersloh 1978, S. 246–259.

Wilke, J.:

Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. Köln 2000.

Filmische Gewalt

Filmische Gewalt – Realität¹

Christian Büttner

Vor einigen Jahren gab es eine Zeitungsmeldung, nach der ein etwa 4-jähriges Kind sich aus dem Fenster gestürzt hatte in der Vorstellung, es könne wie Supermann fliegen. Die Menschen haben im Verlauf der Menschheitsgeschichte schon so viele vergebliche „Flugversuche“ unternommen, dass wir um die Faszination dieser Vorstellung ebenso wissen wie um die Realität, dass die Schwerkraft nur durch eine, den meisten unbegreifliche wissenschaftliche und technologische Leistung zu überwinden ist.

Anmerkung:

¹ Der Text ist die schriftliche Version eines Vortrags, gehalten auf der Jahrestagung der Jugendschutzsachverständigen von FSK und FSF im Mai 2001 in Erfurt.

Auch bei älteren Kindern und Jugendlichen kann man manchmal zweifeln, ob sie sich in der Realität, die sie umgibt, oder auf irgendwelchen fremden Gestirnen befinden. Ja selbst bei Erwachsenen sind Bewusstseinszustände nicht ausgeschlossen, die ein Leben in anderen Welten suggerieren. Immerhin liefern sie – gerade auch durch ihr Medienverhalten – die Vorbilder für die Kinder und Jugendlichen, oft ohne sich der darin liegenden Verführungen und Gefahren bewusst zu sein. Und schließlich profitiert eine ganze Industrie (namens Unterhaltung) von der Lust auf Phantastisches, von dem Schauer des Horrors und der Gewalt und von dem Kitzel der Gefahr – wenn auch einer phantasierten.

Da der Film selbst kein Subjekt darstellt, das Gewalt ausüben könnte, sondern sich dies erst im Kopf des Zuschauers realisiert, kommt man nicht umhin, sich mit der Projektion eines Geschehens auf eine Leinwand oder einen Fernsehschirm und der quasi umgekehrten „Rückprojektion“ in die Innenwelt des Zuschauers zu befassen. Ich werde deshalb im Folgenden den Fragen nachgehen, wie solche Verbindungen von filmischer Projektion und inneren Phantasien zu verstehen sind und welche Bedeutung der reale und der filmische Gehalt für das Verhalten eines Kindes haben können. Dazu zunächst einige Definitionen und entwicklungspsychologische Voraussetzungen.

Phantasie und Wunscherfüllung

Sigmund Freud hat sich als einer der Ersten wissenschaftlich mit dem Problem der Herstellung, der Bedeutung und den Auswirkungen von Phantasien auseinander gesetzt. In der von ihm entwickelten Methode der Psychoanalyse entdeckte er u. a., dass in den Phantasien Wünsche verborgen sein können, die in der Realität unterdrückt werden müssen, sei es, dass sie zu sehr beängstigen, sei es, dass sie moralischen Verboten unterworfen werden, etwa weil sie als „böse“ und gefährlich gelten. Diese Wünsche betreffen seiner Überzeugung nach in erster Linie aggressive und sexuelle Impulse (vgl. Freud 1908). Es sind die Themenbereiche, die immer wieder neu die Frage aufwerfen, mit welchen Phantasien und wie damit in einer Gesellschaft gelebt werden kann.

Solche Wunscherfüllungsphantasien entdeckte Freud in ihrer reinsten Form in Träumen, die ihm seine Patienten erzählten. In seiner „Traumdeutung“ entwickelte er ein theoretisches Modell, das den Zusammenhang zwischen Phantasien und ihrer „Gefährlichkeit“ für die Realität des Bewusstseins ebenso aufzeigt wie die Techniken der symbolischen Verschlüsselung, derer sich der Schlafende bedient (Freud 1900). Ähnliches hat er – und nach ihm unzählige Autorinnen und Autoren – auch für das Kinderspiel beschrieben. Auch dort spielt ja die Symbolsprache eine große Rolle, vor allem bei Kindern, die der Sprache noch nicht mächtig sind (vgl. Freud 1920). Schließlich sind die Thesen Freuds auch im Hinblick auf filmische Phantasien diskutiert worden.

Die in das Unbewusste verdrängten Wünsche treten symbolisch so in Erscheinung, dass sie weder als reale Erfahrung erinnert noch wiedererkannt werden. Sie können gleichwohl mit dem Erfahrenen bzw. Gesehenen aus der kulturellen Phantasiewelt, etwa der Medien, verknüpft werden. Die filmischen Bilder werden dann wahrscheinlich so ausgewählt, dass sie den Vorstellungen der Phantasierenden in ihrer symbolischen Bedeutung möglichst genau entsprechen. Die Phantasie im Traum, aber auch im Tagtraum bildet demnach ein wichtiges Ventil für gefährliche Wünsche und ist zugleich eine verschlüsselte Botschaft über ihre Inhalte.

Mit dieser Definition von Phantasie und Spiel ist die zwingende Notwendigkeit des Nebeneinanders von Realität und Phantasie begründet. Die Phantasieproduktion, auch die, die wir aus dem schöpferischen Handeln von Menschen kennen, kann der Befreiung von psychischer Spannung dienen. Allerdings ist auf den ersten Blick die Ursache einer Spannung nicht oder nur mit analytischer Anstrengung auszumachen. Dennoch – der Betrachter kann die im filmischen Produkt ausgedrückten Wunschphantasien des Filmemachers teilen oder ablehnen, sie also unbewusst „erkennen“. Wahrscheinlich macht gerade das die Attraktion eines Phantasieprodukts, z. B. der Taten eines Medienhelden, aus. Gleichwohl gilt der Inhalt der Phantasien nicht als real, selbst wenn Elemente der Realität in ihnen erkannt werden könnten. Eine (Film-) Phantasie ist somit auch für andere als Identifikations„objekt“ für eigene verdrängte Wünsche attraktiv: Man kann die Inhalte der Phantasieproduktion, d. h. die symbolische Darstellung des Gefährlichen, als „nicht wirklich“ verharmlosen.

Das Phantasieren hat darin aber auch seinen gefährlichen Aspekt: Das unbewusste Wiedererkennen eines eigenen verdrängten Wunsches in einer fremden Phantasie kann zu heftiger Angst führen oder zu einer Verführung werden. Während heftige Abwehr aus Angst vor einem Phantasieinhalt – etwa einer inszenierten Gewalt – meist zu einem Verbot führt, besteht die Verführung in einer Überidentifikation. Man wird beispielsweise zu einem „Fan“ und kann sich an dem Phantasieinhalt gar nicht „satt“ sehen.

Hier bewegen wir uns an der Grenze zu einem pathologischen Verhältnis von Phantasie und Realität. Ein Kind kann z. B. ebenso wie ein Erwachsener immer stärker von seinen Phantasien eingenommen werden (es wird zumindest von anderen so wahrgenommen), oder es muss bestimmte Phantasien oder Phantasiestrukturen zwanghaft wiederholen. Schließlich kann ein Mensch mit fehlender Ausgewogenheit im Phantasie- und Realitätserleben beziehungs- und lebensunfähig werden, ähnlich wie manche psychisch schwer kranke Menschen, deren Welt ja gerade von irrealen Vorstellungen über ihre Mitmenschen geprägt ist. Soweit zu einigen begrifflichen Definitionen.

Ich komme auf die Überlegung zurück, dass das Phantasieren oder die Teilhabe an einer Phantasie anderer etwa im Filmgeschehen durch das Miterleben im Zuschauen zu einer Entspannung führen kann. Diese Überlegung ist häufig als die so genannte „Katharsishypothese“ missverstanden worden. Entspannung heißt in dem von mir angesprochenen Zusammenhang lediglich, dass die Beschäftigung mit einem „gefährlichen“ Phantasieinhalt die psychischen Energien im Sinne des Entspannens temporär entleert, nicht aber als generelle Entleerung des Phantasiepotentials verstanden werden kann. Mit anderen Worten: Es handelt sich allenfalls um eine kurzzeitige Entspannung, die die Chance enthält, den Phantasieinhalt nicht zu einer realen Handlung werden zu lassen. Diesen für die Argumente des Begrenzens von Phantasien so wichtigen Aspekt werde ich nun behandeln.

Phantasie, Realität und Ich-Funktionen

Die Aneignung der äußeren Realität durch kindliche Wahrnehmungs- und Entwicklungsprozesse und die Darstellung der kindlichen Realität z. B. in der spielerischen Inszenierung werden den so genannten Ich-Leistungen zugeschrieben. Diese sind nicht von Anfang an vorhanden, sie müssen vielmehr im Zusammenspiel zwischen Anlage und Umwelt entwickelt werden. Unter Ich-Leistungen bzw. Ich-Funktionen versteht man im Allgemeinen die Fähigkeit des „Ich-Apparates“ zur Anpassung der inneren Welt der Bedürfnisse und Wünsche eines Menschen an die äußere Realität sowie den Ausgleich von äußeren und inneren Ansprüchen. Sie entstehen durch Reifungs- und Lernvorgänge ausgehend von der sensumotorischen Ausstattung des Säuglings (vgl. Laplanche/Pontalis 1977, S. 196) über die Entwicklung der affektiven und mentalen Fähigkeiten bis hin zu dem, was man allgemein Kulturtechniken nennt. Ich verstehe hier unter dem Begriff Kulturtechniken neben dem Bereich der Kommunikationsmethoden über Schrift, Sprache und Bilder auch die kulturellen Beziehungsrituale, d. h. u. a. auch die Techniken, sich mit Erlaubtem und Verbotenem in der sozialen Gemeinschaft arrangieren zu können.

Hier spielt die mit der Entwicklung des Kindes wachsende Fähigkeit, mit Angst in einer gesunden Art umzugehen, eine wichtige Rolle – im

Gegensatz zu Angstverarbeitungsformen, die konflikthaft sind und meist zu neurotischen Störungen bis hin zu deren körperlicher Manifestation führen. Mit Angst ist hier ein Gefühlszustand gemeint, der sowohl aus äußeren Quellen stammen, aber auch aus dem Innenleben des Menschen kommen kann.

Die ungestörte Entwicklung der Ich-Funktionen ist Voraussetzung für zunehmend realitätsgerechtes Handeln in Beziehungen, u. a. auch für die Selbstkontrolle der eigenen Phantasietätigkeit. D. h., dass die Beziehungsrealität, so wie wir sie als Erwachsene wahrnehmen bzw. interpretieren, erst nach und nach in die innere Welt des Kindes integriert wird. Kindliches Denken und Handeln ist aus der erwachsenen Perspektive naiv. Es enthält die seinen intellektuellen und affektiven Möglichkeiten angemessene Verarbeitung der Eindrücke aus seiner äußeren und inneren Welt. Störungen der Ich-Entwicklung führen unter Umständen dazu, dass Stadien der Wahrnehmungen von äußerer Welt einem frühen Entwicklungsalter verhaftet, d. h. fixiert bleiben, so dass ihre innere Repräsentanz als das wahre Abbild von Realität angesehen wird und – gefährlich – mit den Repräsentanzen kollidieren kann, die die Umwelt für Realität hält.

Was das Kind erlebt hat bzw. was ihm als Erlebnis in Aussicht gestellt wird, braucht den Raum der Phantasie, um schrittweise angeeignet zu werden. Am Anfang der Entwicklung im Verhältnis zu äußerer Realität, also nach der Geburt, ist für die seelische Balance des Kindes ausschließlich die primäre Beziehung etwa zur Mutter bzw. zum ersten Objekt der Befriedigung innerer Bedürfnisse und Wünsche von Bedeutung. Erst nach und nach werden für die innere Realität des Kindes dritte, vierte und andere Personen ähnlich bedeutsam. Die Repräsentation einer inneren Realität und damit auch die Möglichkeiten von Realitätskontrolle erweitern sich also schrittweise. Diesen Prozess hin zu einer autonomen Realität beschreibt Margret Mahler in ihrem Buch *Symbiose und Individuation* als die schrittweise Loslösung aus der Symbiose des Kindes mit der Mutter (vgl. Mahler 1980, S. 63f.).

Für die Erweiterung der Phantasie der Verschmolzenheit mit der Welt hin zu einem Individuum mit einer sozialen Beziehungsrealität

ist das Probehandeln z. B. in Rollenspielen von entscheidender Bedeutung. So tun, als ob man jemand anderes (der schon etwas mehr kann) und doch auch man selbst sei, ist eine Nacherfahrung des Erlebten ebenso wie eine Vorbereitung auf Neues. Hier ein Beispiel, wie die innere Repräsentanz einer abrupten Trennung von diesem primären Objekt hin zu einer neuen Repräsentanz von Realität durch Probehandeln entwickelt werden kann: Das vierjährige Mädchen z. B., dessen Mutter gestorben ist, spielt mit ihrer neuen Stiefmutter: „Ich wäre jetzt das Baby im Bauch und du meine Mutter.“ Nach und nach wächst das Baby im Spiel, es trinkt an der Brust und wird im Wagen gefahren, bis die Stieftochter die neue Mutter wirklich als Mutter annehmen kann. Und auch die neue Mutter hat in diesem Spiel, d. h. im Raum der Phantasie, Gelegenheit, sich langsam an ihre neue Rolle zu gewöhnen. Die Phantasietätigkeit nützt also nicht nur dem Kind, sondern auch dem Erwachsenen.

Identifizierungen in phantasievollen und hoch organisierten Rollenspielen verlangen neben Ich-Leistungen einen „Kern“ von Selbstbewusstsein und Selbstwert. Phantasietätigkeit und die Herausbildung eines Realitätsbewusstseins gehen deshalb auch mit der Entwicklung des Selbstwertgefühls einher. Wer Sicherheit und Wertschätzung am Beginn seines Lebens erfahren hat und wer die Beziehung zur Mutter (hin zu neuen Beziehungspartnern) mit Bestätigung und Sicherheit verlassen kann, kann diese Sicherheit und Wertschätzung als permanente Gefühlsanteile entwickeln und in seine Identität integrieren: Es ist richtig, was ich mache, und es ist wertvoll. Deshalb bin ich richtig und wertvoll.

Die zunehmende Erfahrung von Autonomie ist der wohl zentrale Entwicklungsschritt in der Herausbildung eines Realitätsbewusstseins überhaupt. Wird das Kind in seinen frühen Erfahrungen gestört, verletzt oder gar misshandelt, d. h. z. B. zu sehr von der Mutter festgehalten oder zu früh verstoßen, dann können daraus Verhaltensweisen entstehen, die als unrealistische (Beziehungs-) Wünsche in Erscheinung treten. Sie führen zu heftigen Störungen, indem z. B. Kinder Pädagoginnen und Pädagogen ganz für sich allein beanspruchen und kaum oder überhaupt nicht ertragen können, dass es auch andere Kinder neben ihnen gibt.

Ihre Welt ist von einer frühkindlichen Wunschphantasie bestimmt, der eine Beziehungsrealität gegenübersteht, die etwas anderes verlangt, nämlich das so genannte altersangemessene realitätskonforme Verhalten.

Die Herausbildung von Ich-Funktionen und Selbstwertgefühl steht ganz allgemein im Zusammenhang mit der psychischen Entwicklung des Kindes. Sie ist abhängig von den jeweiligen individuellen inneren Voraussetzungen, die ein Kind mitbringt, vor allem aber davon, wie die Umwelt, von der es abhängt, diese Entwicklung fördert oder hemmt. Die Realität besteht für ein Kind nämlich erst einmal über einen ziemlich langen Zeitraum aus den Beziehungserfahrungen, die es mit seiner unmittelbaren Umgebung macht.

Erwachsene erkennen dies allerdings oft nicht. Kinder verknüpfen ja Erfahrungen und Erinnerungen an das, was ihnen begegnet ist, oft so miteinander, dass auf den ersten Blick gar nicht nachvollziehbar ist, inwieweit sie die Realität, in der sie leben, erfasst haben. Als Reflex darauf neigt man leicht zu der Einstellung: Das begreift das Kind noch gar nicht, oder man unterstellt eine bestimmte Wirkung auf das Kind. Im Erziehungsprozess lernen deshalb Kinder auch zu unterscheiden, was geht und was nicht geht – oder was Erwachsene für Phantasie und was sie für Realität halten. Dabei spielt die Förderung oder die Zensur durch Erwachsene eine zentrale Rolle. Eltern, Lehrer oder andere erwachsene Vorbilder verlangen ja mit mehr oder weniger drastischen Erziehungsmaßnahmen von den Kindern das ab, was sie als Realität definieren. Man kann sich gut vorstellen, dass der Begriff „Realität“ deshalb auch einen sehr starken subjektiven Aspekt hat.

Arrangement mit der Realität

Kinder lernen im Laufe ihrer Entwicklung, sich mit ihrer Lebensrealität zu arrangieren. Sind sie gesund, fröhlich und können sich ohne Schwierigkeiten den Anforderungen ihres Lebensumfelds stellen, dann kann man davon ausgehen, dass ihnen dies gelungen ist. Kindergarten- und Schulerfolg werden häufig als Kriterien für realitätsangemessene Entwicklung angesehen. Gleichwohl sind sie als Kriterien nicht immer verlässlich. Hinter guten Leistungen und sozialer Anpassung kann auch ein verzweifelter

Versuch stecken, Anerkennung zu bekommen – ebenso wie hinter „Dummheit“ häufig nicht Leistungsunfähigkeit, sondern ein Protest gegen die Anforderungen der Eltern und Erzieher vermutet werden kann.

Sind Kinder unglücklich oder häufig krank oder machen sie Eltern oder Pädagogen Sorgen, dann muss man annehmen, dass die Ausbildung ihrer Ich-Funktionen und ihres Selbstwertgefühls nicht in der Weise gefördert worden ist bzw. wird, wie sie es für eine Lebensbewältigung brauchen. Bei emotional gestörten Kindern ist deshalb die Fähigkeit zur realitätsgerechten Beziehungsaufnahme sehr wenig entwickelt. Sie müssen mühsam und über längere Zeiträume hin (mit manchmal nur sehr kleinen Fortschritten) etwa durch das (Phantasie-) Spiel, wertgeschätzt und gefördert werden. Im Spiel ist nämlich die Möglichkeit enthalten, noch einmal „geboren“ zu werden. Dies gibt die Chance, zu der Realität in Wahrnehmung und Verhalten zu gelangen, die Erwachsene schließlich akzeptieren können. Diese Art von Umgang mit kindlichem Spiel erfordert allerdings von den betreuenden Erwachsenen ein bedingungsloses Einlassen auf ihre (frühkindlichen) Phantasien.

Filmische Realität

Das Anschauen eines Films ist im Kontext des bisher Gesagten erst einmal die äußere Realität der aktuellen Situation. Dazu gehört u. a. auch die Abdunklung, die das Eintauchen in die Bilder der inneren Realität, der Ergriffenheit, des Gelingweiltseins oder des inneren Protests gegen die dargestellten Inhalte fördert. Entscheidend ist nicht so sehr der Verstand, mit dem man den Film wahrnimmt, sondern das Gefühl. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, ob der Film vorgibt, die Realität zu zeigen oder die Fiktion. Das einzig Reale ist das Kino- (oder Fernseh-) Setting, also der Blick auf die Projektion.

In der Wahrnehmung des Projizierten eröffnet sich der Raum der inneren Phantasie, und zwar so, dass eine psychische Besetzung der projizierten Inhalte möglich ist: Ob die Identifikation mit dem Hauptdarsteller, mit einer Nebenrolle oder lediglich mit einem Aspekt des Filmthemas in diesem Innenraum stattfindet, hängt von der Attraktion und dem kulturellen Kontext ab. Am Beispiel von Filmen, deren szenische

Abfolge man selbst bestimmen kann, lässt sich zeigen, wie sehr es letzten Endes um das individuelle Bedürfnis nach der „eigenen story“ geht.

Die Realität des Zuschauers ist dabei allein die des erfahrenen Gefühls. Die meisten Zuschauer erleben die filmische Projektion als Phantasie, die keine der Grenzen aus der Alltagsrealität kennt. Der Topos, in der Projektion die (fiktive) Realität mit einer projizierten Phantasie zu vermischen, ist selbst Gegenstand zahlreicher Filme gewesen. Es knüpft an das Phantasma der Unabhängigkeit von Zeit und Raum an, das sich in den meisten Filmen mit anderen Phantasmen wie etwa der Allmächtigkeit zu der Attraktion vermischt, die einen erfolgreichen Film ausmacht.

Was für Themen gilt, die für positive Wünsche erhalten, gilt deshalb selbstverständlich auch mit umgekehrten Vorzeichen für Filme, deren Inhalte als böse und gefährlich klassifiziert werden. Während erstere der Illusion einer Annäherung an paradiesische Zustände Nahrung geben, bieten letztere eher die Identifikation aus der Perspektive des „Jammertals“ bis hin zu archaischen Symbolen und Gestalten, die den Abstieg in die tiefsten Tiefen der Symbolisierung psychischer Angstzustände darstellen. Ich möchte hier die Märchen-Metapher der dreizehnten Tür auf die Zuschauer anwenden, denen der Weg aufgrund ihrer Ängstlichkeit verschlossen ist. Wie bekannt, eröffnet ja die dreizehnte Tür nicht nur den Blick auf das Ungeheuerliche, sie vermittelt auch Wachstum und Erkenntnis. Die Frage dabei ist, wer sich für welche Erkenntnis reif genug hält oder dafür gehalten wird.

Im Medium Film bleiben zwar solche Bilder Bilder, sie sind virtuell, selbst wenn man weiß, dass es jemanden gab, der unter den dargestellten Explosionen und Zerstörungen real gelitten hat. Ein in diesem Zusammenhang aber immer wieder diskutiertes Problem ist, welche Wirkung dann eintreten könnte, wenn diese Reife tatsächlich nicht vorhanden ist. Dabei wird in erster Linie auf den Film als Projektion und seinen projizierten Inhalt geschaut, weniger aber auf die Realität der Betrachtungssituation. Diese besteht ja darin, den Zuschauer möglichst weitgehend „gefangen“ zu nehmen und das, was an aktueller Realität außer dem

Film vorhanden ist und „stören“ könnte, soweit wie möglich zu eliminieren. Hier liegt die Crux bei der Einschätzung, wie die filmische Fiktion die innere Realität eines Zuschauers, d. h. seine Ich-Funktionen, überlasten kann. Ist z. B. die umgebende Realität des Zuschauers vollständig ausgeblendet oder lässt sie keine Ich-funktionale Abwehrmaßnahme von Angst zu, dann kann in der Tat die Überschwemmung mit Gefühlen von Angst zu einer milden Traumatisierung führen. Wenn aber der Freund, die Freundin oder die Mama neben dem Zuschauer sitzen, dann ist es einfach allein schon das Wiedererinnern dieser Realität, gewissermaßen das Auftauchen, das den Angstzustand erträglicher macht. Und wenn dies nicht reicht, wird ja oft der Körperkontakt gesucht, bzw. der Blick von der Leinwand oder dem Bildschirm ab- und dem positiven Objekt zugewendet.

Phantasie und Verarbeitung problematischer Realität

Die Beschäftigung mit spezifischen filmischen Inhalten und Phantasien sagt wahrscheinlich etwas über die inneren Thematiken, mit denen sich Kinder, Jugendliche und vielleicht auch Erwachsene beschäftigen. Die Schwierigkeit scheint darin zu liegen, dass die Äußerung solcher innerer Phantasien bzw. die Beschäftigung mit äußeren Bildern, etwa in Filmen, den Beziehungsanforderungen der äußeren Welt nicht gerecht wird und auch nicht gerecht werden kann. Das Hier und Jetzt verlangt eine andere Aufmerksamkeit als das Dort und Damals.

Für ein realitätsangemessenes Verhalten ist deshalb nicht nur eine Entwicklung der Phantasiefähigkeit Voraussetzung, sondern auch die Ich-Leistung, diese in dem Rahmen leben zu können, in dem auch die äußere Welt sich darauf einstellen kann. Eine hoch differenzierte Phantasie- und Spielfähigkeit ist zugleich auch ein Ausdruck für eine hoch entwickelte Persönlichkeit, wenn das Umschalten von der Beschäftigung mit den individuellen Phantasien auf die Beziehungsanforderungen im Hier und Jetzt gelingt.

Man kann wahrscheinlich davon ausgehen, dass Kinder in ihrer Phantasietätigkeit, z. B. also beim Spiel, die Themen darstellen, die sie beschäftigen, dass sie ihre alltäglichen Probleme verarbeiten und dass sie im spielerischen Pro-

behandeln neue Verhaltensmöglichkeiten entwickeln. Identifikationen mit Phantasieangeboten wie etwa Medienhelden zeigen deshalb die personifizierte Thematik auf, um die das Interesse des Kindes kreist, und zwar nicht einfach an den Handlungen, die imitiert werden, sondern vor allem am Handlungskontext.

Der „gute“ Held schießt zwar genauso brutal wie der „Bösewicht“. Seine Motive aber – eingebettet in eine bestimmte Handlungsgeschichte – sind bei der Identifikation das Entscheidende: Der bewunderte oder „geliebte“ Held stammt aus dem gleichen psychischen Konfliktmilieu wie der Zuschauer, und er hat die Stärke (oder auch Mittel), die sich das Kind wünscht, d. h. die ihm fehlt (bzw. fehlen). Hans-Georg Trescher hat schon vor vielen Jahren am Beispiel von *Tom und Jerry* gezeigt, wie die Inhalte der Filmsequenzen mit der Verarbeitung von Ohnmachtserfahrungen bei kleinen Kindern übereinstimmen: „Die kleine Maus, in Wirklichkeit keinesfalls in der Lage, einer räuberischen Katze zu trotzen, triumphiert. Nicht sie ist hilflos, nein, der Kleine besiegt hier den Großen. Die Macht-Ohnmacht-Relation wird umgekehrt. Der in Wirklichkeit notwendig schwächere, ausgelieferte Kleine ist hier der Starke, der Sieger im Kampf auf Leben und Tod zwischen Maus und Katze. In der Identifikation der kleinen Fernsehzuschauer mit der kleinen, aber nur scheinbar schwachen Maus können auch sie den Großen sagen (ohne es auszusprechen): „Auch ich werde es euch schon noch zeigen – wenn ich einmal groß bin“ (Trescher 1983, S. 176).

Diese Sichtweise der kindlichen Phantasie gilt nicht nur für die normale Entwicklung und die positiven Anforderungen der Umwelt an die Lernfähigkeit eines Kindes. Sie gilt auch und vor allem für das, was dem Kind in seiner Entwicklung Mühe macht, was es stört oder gar behindert. Die Attraktion von Aggression und Gewalt im Film deuten in diesem Sinne auf Konflikterfahrungen hin, die man auf zweierlei Arten interpretieren kann: Zum einen kann sich in der filmischen Phantasie eine Konflikterfahrung verschlüsselt oder offen wiederholen. Diese muss dem Kind nicht einmal bewusst sein. Die Lebensgeschichte so manch eines aggressiv spielenden Kindes stimmt (vor allem in dem Aspekt Verletzung des Selbstwertgefühls) verblüffend mit der (Rahmen-) Lebensgeschichte

eines Medienhelden überein. Medienphantasien führen deshalb so leicht zu Identifikationen, weil sie eine unerschöpfliche Vielfalt von Geschichten und Charakteren anbieten.

Der zweite Aspekt, den ich benennen möchte, ist der der Rache und Vergeltung. Traumatische Erfahrungen in der Lebensgeschichte verursachen ja nicht nur Leiden und Schmerz. Sie machen auch wütend, z. B. wütend auf den Verursacher. Die meisten Angebote zur Identifikation mit brutalen Phantasiehelden sind denn auch in dieser Weise attraktiv. So agieren z. B. viele bei Kindern beliebte Medienhelden aus der Position der Nicht-Etablierten, die – an der Grenze zur Legalität gegen die „Bösen“ agierend – in der medialen Phantasie nicht oder nur unzureichend zur Rechenschaft gezogen werden. Es ist dies die Position, in der sich Kinder häufig befinden: sich von den Eltern ungerecht behandelt fühlend, von der Elterngeneration im Stich gelassen und ohne legale Möglichkeiten der Genußnahme. Da kommt eine Bande der „guten“ Gesetzlosen gerade recht.

Die Verschiebung der Vergeltungs- und Racheimpulse auf symbolische, also im weitesten Sinne phantastische Objekte und das Ausleben der Vergeltungsphantasien in projektiven Phantasien können als Botschaft an die Umwelt verstanden werden. Sie zeigt einen oder mehrere Aspekte der Not des Kindes. Das Kind ist z. B. nicht der Medienheld, es ist verkleidet in dessen Gewand, weil dieses zu seinem inneren Zustand passt. Durch sein Interesse an einem bestimmten Film „spricht“ das Kind zu uns. In dem Umgang der Erwachsenen miteinander ist allerdings die Symbolsprache der Phantasie und der Identifikation mit Rollen in szenischen Darstellungen z. T. verloren gegangen. Dahinter steht der Glaube oder die Überzeugung, dass man ja schließlich in der Realität der sprachlichen Verständigung lebe. Und das, was man selbst einmal als Kind zur Verfügung hatte, ist meist in Vergessenheit geraten. Aber das Unbewusste wäre in der Lage, das Unbewusste des Kindes zu „verstehen“ – vielleicht so, wie der Zuschauer eines Stückes „mitlebt“, was auf der Bühne vor ihm verhandelt wird, wenn es denn das „richtige“ Stück ist.

Für eine Balance zwischen Phantasie und Realität

Identifikatorische Phantasien, vor allem wenn sie sich aus grundsätzlichen Beziehungszusammenhängen speisen, bilden zur Realität ein elementar notwendiges Pendant. In ihnen können Wünsche artikuliert und Gefahren auf Probe bestanden werden. Sie bilden eine lebensnotwendige Balance zu den realen Kränkungen und Entbehrungen.

Folgendes Beispiel beschreibt den Übergang von der Phantasie zur Realität an einem Montagmorgen in einer Sonderschule und gibt zugleich eine Anregung, wie man das Verhältnis von Phantasie und Realität konstruktiv nutzen kann: „Schauplatz: eine Grundstufen-Klasse einer Lernbehindertenschule, 18 Kinder zwischen 7 und 12 Jahren. Es ist ein ganz normaler Schultag, auf dem Lernzielprogramm stehen Übungen zur Buchstabensynthese, Leseübungen und ein Arbeitsblatt mit Purzelwörtern und anderen netten Kleinigkeiten. Die Kinder spielen allerdings nicht mit. Es scheint alles so wie immer zu sein – aber die Kinder sind heute nicht zum Lernen zu bewegen. Liegt es am Wetter, sind etwa der Vollmond oder das gestrige Fernsehprogramm daran schuld? Der tägliche Übergang vom Spiel zur Arbeit, den die Kinder gewohnt sind und der sonst keine Probleme mehr mit sich bringt, will heute nicht gelingen. Mehrfache Aufforderungen an die Gesamtgruppe sowie an jeden einzelnen Schüler, sich zu setzen und eine ‚Aufmerksamkeitshaltung‘ einzunehmen, bewirken nicht viel, bei manchen Kindern gar nichts. Unverdrossen toben drei Viertel der Kinder herum und spielen Monster, Graf Dracula, Vampir und Zombie, indem sie fürchterliche Grimassen mit weit aufgerissenen Mündern schneiden, ihre Hände zu hochoberen Krallen formen und unter gräßlichen Grunzlauten und gellenden Schreien über ihre Opfer herfallen. Mehrere kämpfende, beißende und blut-saugende Kinder liegen schon am Boden und hinterlassen Vampirleichen, die jedoch bald wieder auferstehen, um ihrerseits als blutrünstige Monster nach neuen Opfern in der Klasse zu suchen. Der Lärmpegel und das sich verbreitende Chaos sind nicht unerheblich. Etwas hilflos stehe ich daneben und versuche zu begreifen, was hier passiert. Zweifellos ist das Geschehen meiner Kontrolle entglitten: die Kinder erscheinen mir vollkommen in ihrem Agieren

Literatur:

Clos, R.:

Wer braucht eine Monster-schule? In: H. Reiser / H.-G. Trescher (Hrsg.): *Wer braucht Erziehung?* Mainz 1987, S. 19 – 38.

Freud, S.:

Der Dichter und das Phantasieren. GW VII. 1908.

Freud, S.:

Die Traumdeutung. GW II – III. 1900.

Freud, S.:

Jenseits des Lustprinzips. GW XIII. 1920.

Koester, U.:

„Was kann ich denn mal spielen? Spielmöglichkeiten in Schulklassen.“ In: C. Büttner (Hrsg.): *Spielerfahrungen mit Kindern.* Frankfurt a. M. 1981, S. 18 – 49.

Mahler, M.:

Die psychische Geburt des Menschen. Frankfurt a. M. 1980.

Trescher, H.-G.:

Aspekte der Lebenswirklichkeit und des Fernsehkonsums von Kindern. In: A. Leber u. a.: *Reproduktion der frühen Erfahrung. Psychoanalytisches Verständnis alltäglicher und nicht alltäglicher Lebenssituationen.* Frankfurt a. M. 1983, S. 173 – 180.

versunken, sie sind nicht mehr ansprechbar und zu bändigem [...]. Aus Erfahrung weiß ich nur zu gut, daß in einer solchen Situation Demonstrationen meiner Macht letztlich nur zum endgültigen Beweis meiner Hilflosigkeit führen würden – es sei denn, ich stellte mich blind [...]. Da es gerade zur zweiten Stunde geläutet hat, erkläre ich, daß es nun ein Uhr nachts sei, die Geisterstunde vorbei und alle Vampire und sonstigen Monster in ihre Särge zurück müßten. Spielerisch schließe ich mit einem Zeichenblockdeckel den Sarg über jedem Monsterkind. Währenddessen läuft eine lebhafte Diskussion darüber, ob man sich nun an die Geisterstunde halten soll oder nicht. Vorerst ist die Stimmung nicht so, daß die Geisterstunde zu beenden wäre, aber zumindest ist wieder ein Gespräch zwischen den Kindern und mir entstanden. Die innere Unruhe der Kinder ist noch zu groß, als daß sie sich auf die Auseinandersetzung mit Buchstaben konzentrieren könnten. Schließlich ein unerwarteter, liebevoller Einigungsvorschlag seitens der Kinder: ‚Oh ja, wir sind jetzt Monsterkinder in der Monsterschule! ‚Meine Güte‘, sage ich, ‚was brauchen die denn für einen Lehrer, das muß ja ein ganz fürchterlicher sein!‘ Da zahlreiche Phantasien über den Monsterlehrer folgen, schlage ich vor, einen solchen an die Tafel zu malen. Es entsteht unter reger Beteiligung der sich langsam beruhigenden Kinder eine grauenerregend hässliche Figur an der Tafel, die alle wesentlichen Merkmale der von ihnen zuvor gespielten Monster aufweist. Es wird mir erklärt, das sei ich [...]. Zwar werden die Kinder (nun) etwas ruhiger, aber der Lerneffekt dieser Stunde – betrachtet man ihn unter dem Aspekt der zuvor gesetzten Lernziele zur Buchstabensynthese – geht tatsächlich gegen null. Ein einziges der anwesenden Kinder hat meinen Arbeitsauftrag verstanden, d. h. im Angesicht der Monster annehmen können und umgesetzt. Nach der großen Pause nun endlich finden die Kinder Ruhe in der Kunststunde. Thema ist, mit Wasserfarben zwei Monster zu malen: den bunten Königsdrahen, der farbig schön, edel und gut ist und sich im Kampf befindet mit dem bösen Schlamm drahen, der seinem dunklen Loch entkrochen ist und in dreckigen Farben erscheint. Offensichtlich trifft sich diese Themenstellung zufällig mit der inneren Wirklichkeit

der Kinder. Sie können von ihrem ‚Spiel‘ ablassen. Sie sitzen relativ ruhig auf ihren Plätzen. Guten Gewissens kann ich im Lehrbericht vermerken: Die Kinder sollen die Unterscheidungsfähigkeit zwischen reinen und gemischten Farben schulen“ (Clos 1987, S. 19f.).

So schwer es sein mag, sich auf kindliche Phantasien einzulassen – vor allem, wenn man sie scheußlich oder gar bedrohlich findet: Für das Kind ist diese Phantasie zugleich seine (innere) Realität. Ich gebe zu bedenken, dass Erwachsene mit einer „Phantasiezensur“ eine Enttäuschung und eine Gegenbewegung im Kind bzw. in einer Kindergruppe verursachen können. Erstere kann zu besonders intensiven Rachephantasien und zur Identifikation mit dem Einzelkämpfer, letztere etwa zur Phantasie einer „Bande“ führen, die sich den erzieherischen Bemühungen grundsätzlich und penetrant widersetzt.

Wenn Kindern kein oder nur unzureichender Raum zur Entfaltung auch ihrer unangenehmen und „bösen“ Identifikationsphantasien zur Verfügung steht, müssen sie sich einen solchen suchen. Es wäre günstig, wenn es einer sein könnte, den ihnen die um sie besorgten Erwachsenen zur Verfügung stellen. Das ist sicherlich besser, als wenn sie sich einen solchen Raum in Umgebungen suchen, bei denen man wirklich in Sorge geraten kann.

Prof. Dr. Christian Büttner arbeitet als Psychologe bei der Hessischen Stiftung für Friedens- und Konfliktforschung, Frankfurt a. M.

TV - Movies

— wissenschaftlich besehen

Ergebnisse einer Auftragsstudie der Landesmedienanstalt Schleswig-Holstein (ULR)

Jürgen Grimm

Für die privaten, aber auch die öffentlich-rechtlichen Sender wurde es in den letzten Jahren immer lukrativer, TV-Movies selbst herzustellen, da die Lizenzen für ausländische Kino- und Fernsehspielfilme in hohem Maße anstiegen und die so genannten „Blockbusters“ (Kino-Kassenschlager) häufig nur im Paket mit minder attraktiven Produktionen für das Fernsehen zu erwerben waren. Zuschauerzahlen und Werbeeinnahmen gerieten zunehmend in einen kritischen Bereich, in dem die betriebswirtschaftlichen Kosten nicht sicher refinanziert werden konnten. Hinzu kam, dass die ausländischen (vor allem die US-amerikanischen) Fiction-Produktionen zwar einen hohen Professionalitätsgrad (z. B. bei Actionszenen) aufweisen, wobei aber dem deutschen Publikum z. T. ein Element der Nähe und Vertrautheit fehlt.¹

Mit der medienökonomischen Bedeutung² wächst den TV-Movies auch eine kulturelle Relevanz zu, die man unter dem Gesichtspunkt einer nicht nur moralischen Kulturpolitik als Beitrag zur europäischen Bestandsicherung und Abwehr übertriebener Globalisierungs-, sprich Amerikanisierungstendenzen des deutschen Fernsehens lesen kann, die aber auch den staatlichen Aufsichtsbehörden (und der FSF) zum Anlass für jugendschützerische Überlegungen bis Sorgen wird. Wie in der Vergangenheit im Zusammenhang der Daily Talks sind die Landesmedienanstalten auch im Programmsegment „TV-Movie“ um eine Synchronisation zwischen Forschung und Belangen der Programmregulierung bemüht, die zu einem Forschungsauftrag an den Film- und Fernsehwissenschaftler Hans J. Wulff und den

Pädagogikwissenschaftler Jörg Petersen führte.

Ziel der ULR-Studie

Der Auftrag bestand nach dem Vorwort des ULR-Direktors Gernot Schumann *erstens* darin, „die Geschichte der TV-Movies, ihre Programmstrukturen, die behandelten Themen sowie die Affektlenkung der Zuschauer“ zu behandeln und *zweitens* in einem „empirischen Teil“ die „Wirkung des Formats auf die Zuschauer, hier vor allem die kleinen“, festzustellen.

Um es gleich vorweg zu sagen: Die Studie kann den formulierten Anspruch nur sehr bedingt, im regulierungssensiblen Bereich der Medienwirkung überhaupt nicht einlösen. Vielmehr zeigt sich eine nun schon seit Jahren bestehende Unsitte im Zusammenhang von Auftragsstudien der LMAs, das aus der juristischen Not der Zurechnung von Beanstandungsgründen geborene Interesse an Wirkungsstudien mit dafür ungeeigneten Untersuchungskonzepten umsetzen zu wollen, sei es weil für „echte“ und d. h. aufwendige Wirkungsstudien das Geld nicht zur Verfügung steht, sei es weil die methodische Beurteilungskompetenz fehlt.³

Sieht man vom Verfehlen des Hauptzwecks und der schwankenden Qualität des Gesamtunternehmens einmal ab, ist das zweibändige Werk⁴ auf dem bislang kaum wissenschaftlich erforschten Gebiet der TV-Movies durchaus lesenswert. Dies gilt insbesondere für den von Wulff verantworteten ersten Band, der zusammen mit einem Autoren-Kollektiv differenzierte Analysen und

teilweise auch innovative theoretische Reflexionen z. B. über den Prozess der Genreifizierung und über die Rolle der Emotion bei der dramaturgischen Gestaltung von TV-Movies enthält.

Ausgewählte Ergebnisse

Was sind TV-Movies? Genreifizierung und Hybridisierung

Die Schwierigkeiten der Erforschung beginnen bei der Begriffsbestimmung. Sind TV-Movies ein „Genre“, ein „Format“ oder eine „Gattung“? Die Antwort könnte willkürlich erfolgen, gibt es bei Definitionen doch kein „richtig“ oder „falsch“. Olaf Schwarz trifft zunächst die fruchtbare Unterscheidung zwischen drei Arten der Klassifizierung:

- (1) *Medienbedingtheit* (Fernsehen vs. Kino),
- (2) *Textsortenspezifität* (Dokumentarfilm vs. Spielfilm) und
- (3) *Genre-/Gattungsdiversifikation*.

Ihm gelingt es überzeugend, in seinem Aufsatz zur Genre-/Gattungsanalyse (Wulff, Bd. 1, S. 135 – 171) Probleme der Filmkategorisierung zu reflektieren und Umriss eines eigenen Genre-Ansatzes zu entwickeln. Dabei stützt sich Schwarz hauptsächlich auf die Theorie der „Genreifizierung“ von Rick Altmann (1995), der nicht mehr nach starren Einteilungsschemata sucht (z. B. auf der Grundlage von Familienähnlichkeiten oder genealogischen Ableitungen eines Prototyps), sondern nach der kommunikativen Funktion derselben fragt. Angewendet auf TV-Movies bedeutet das, den Prozess der Filmklassen-Bildung im Hinblick darauf zu untersuchen, inwieweit er Nutzungsmuster bündelt, Funktionserwartungen der Rezipienten stimuliert und produktionstechnische Umsetzungen erleichtert. Der Schlüsselbegriff lautet in diesem Zusammenhang „Kontrakt mit dem Zuschauer“. „Film-Genres“ sind in dieser Sicht historisch variable, für einen begrenzten Geltungszeitraum fixierte typisierende Orientierungshilfen, um im audiovisuellen Dschungel des Fernsehens (oder Kinos oder Internets) das Flop-Risiko zu minimieren. Wer romantische Gefühle und Harmoniesehnsüchte hegt, sollte Hor-

rorfilme meiden und stattdessen einen Liebesfilm oder ein Melodrama konsumieren. Umgekehrt ist der, den die Angstkonfrontation umtreibt, weil er intensivste (Schock-) Erlebnisse sucht oder Angst unter ungleichlichen Bedingungen an sich erproben möchte, mit einem Rührstück sicherlich nicht angemessen zu „bedienen“. Sowohl Produzenten als auch Rezipienten haben daher ein Interesse an klaren Vorgaben, an eindeutigen Signalen, die das Erwartbare definieren und vom Nichterwartbaren abgrenzen. Nur so kommt der „Kontrakt“ zwischen zueinander passenden Partnern zustande, der (aus Rezipientensicht) psychosozial unangenehm und (aus Produzentensicht) geschäftsschädigende Frustrationen ausschließen soll.

Wenn der Genre-Name im Prozess der Genreifizierung freilich für die Nichtkonsumenten so starke negative Konnotationen weckt, dass davon auch das Image der Konsumenten negativ beeinflusst wird, kann eine solche typisierende Flopvermeidungshilfe kontraproduktiv werden. Dies war vor einigen Jahren bei „Reality TV“ der Fall, als über Nacht die Bezeichnung aus den Programmzeitschriften verschwand und die verbliebenen Sendungsreihen flugs die Nähe zur Bezeichnung leugneten. Ein jüngerer Beispiel hierfür ist die (etwas voreilige) Abschaffung des „Romantik“-Channels auf Premiere, nachdem der Sender die Erfahrung gemacht hatte, dass dieselben Filme unter anderen Labels (z. B. „Star Kino“) erheblich erfolgreicher liefen.

Welche kommunikativen Funktionserwartungen entsprechen nun dem TV-Movie? Wulff weist darauf hin, dass hier mehrere generische Traditionen eine Rolle spielen: z. B. Krimi, Heimatfilm, Arztfilm, Thriller, „die in einer neuen, glatteren und glanzvolleren Oberfläche neu interpretiert werden“ (Wulff, Bd. 1, S. 10). Von einem „Genre“ des TV-Movies könne daher keine Rede sein, wohl aber von einem „Hybridgenre“, das den Genre-Mix zum Prinzip erhebt und dessen Markenzeichen die *Multioptionalität* ist. Die Besonderheiten des TV-Movies sind eher formaler Art: für das Fernsehen produziert, 90-minütige Laufzeit, einfache narrative Struktur, Mischung aus Thrill, Romantik und Suspense. Helmut Merschmann (in Wulff,

Anmerkungen:

1 Die *Tatort*-Reihe der ARD (Zuschauer durchschnittlich 7 Mio.) hatte seit Jahrzehnten vorexerziert, wie man Spannung mit sozialem Realismus und einem Schuss Heimatverbundenheit (regional typisierte Kommissare) kombiniert.

2 Die Herstellung einheimischer *Unterhaltungsfilm*e mit *Spielhandlung* (= Fiction) umfasst nach Pätzold und Röper (1999) rund 120.000 Produktionsminuten, die jährlich 2.000 Programmstunden füllen. Den Löwenanteil machen dabei TV-Serien mit 64 % aus. Die Fernsehspiel Filme, neuenglisch „TV-Movies“, die nach dem Vorbild von Kinofilmen eigens für das Fernsehen produziert werden, kommen mit ca. 27.000 Produktionsminuten (einschließlich von Krimi-Reihen wie *Ein Fall für zwei* und Miniserien wie *Der König von St. Pauli*) auf 22 %. In derselben Größenordnung bewegen sich die Produktionslängen von Daily Soaps als dem dritten Standbein der fiktionalen Fernsehunterhaltung. Die wirtschaftliche Bedeutung von TV-Fiction ist also beachtlich. Mit ca. 20 % aller deutschen Auftragsproduktionen rangiert ihr Anteil noch vor demjenigen der Talkshows (100.000 jährliche Produktionsminuten = 16,8 %), die den Bereich der *non-fiktionalen Unterhaltung* dominieren.

3 Dies gilt z. B. für die als reine Programmbeschreibung (Inhaltsanalyse) durchgeführte Mediengewalt-Studie von Groebel und Gleich (1993), deren Ergebnisse als Quasi-Wirkungen und Hinweis auf Gefährdungstatbestände missinterpretiert wurden. Die angekündigte Wirkungsuntersuchung fand aber nie statt. Einen Schritt weiter noch gingen Vertreter der Landesmedienanstalten, als sie die deskriptive und explorative Mediennutzungs-Studie zu *Daily Talks* von Paus-Haase u. a. (1999) mehrfach öffentlich als „Wirkungsstudie“ deklarierten (z. B. bei der Vorstellung der Ergebnisse auf den Kölner Medientagen), obwohl auch hier keine „Wirkungen“ gemessen wurden. Da nützt es dann auch wenig, wenn die beteiligten (und betroffenen) Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ihren Aussageanspruch selbst begrenzen, indem sie von Nutzungsmotiven und *Wirkungsbedingungen* (und nicht von *Wirkungen*) sprechen, die es zu erhellen gelte. Die Sorge der Öffentlichkeit über potentielle Gefährdungen und das Legitimationsinteresse der Auftraggeber stellen eine so starke Rahmung dar, dass Äußerungen über „Wirkungsbedingungen“ fast automatisch Wirkungsspekulationen auslösen, denen sie zudem den Anschein der wissenschaftlichen Begründung liefern. Unbeachtet bleibt dabei, dass als „Wirkungsbedingung“ so ziemlich alles figurieren kann (letztlich der gesamte Kosmos), ohne dass hieraus logisch und methodisch stringent ein Schluss auf Wirkungen und Verantwortungszuschreibungen möglich wäre.

4 Im Folgenden wird die Studie zitiert als Wulff, Bd. 1 bzw. Petersen, Bd. 2.

Bd. 1, S. 117–134) fügt dem noch das Merkmal „taken from the headlines“ hinzu, da im TV-Movie öffentliche Streitthemen von hoher Emotionalität (ähnlich wie in Boulevard-Magazinen) aufgegriffen werden.

Populärkulturelle Tradition und Emotionen

TV-Movies stehen überdies in der populärkulturellen Tradition der Heftromane, deren Reihen-Titel (z. B. „Arztroman“, „Fürsten-Roman“ und „Grusel-Krimi“) aus dem Kochstudio für Fernsehserien und TV-Movies zu stammen scheinen (in Wahrheit sind die Verhältnisse umgekehrt). In der Populärkultur, zu der seit dem Mittelalter u. a. die Schausteller auf Jahrmärkten gehören, wird generell die „attraktionelle“ Ebene (d. h. die emotionale Involvierung) betont, die gegenüber der „narrativen“ Ebene (Kognitionen und Reflexionen) dominiert (Wulff, Bd. 1, S. 14). Das hat dem Populären im Allgemeinen wie auch den TV-Movies im Besonderen den *Trivialitätsvorwurf* eingebracht. Im attraktionellen Moment sind zudem viele fragwürdige Urteile begründet, die populärkulturelle Produkte am hoch kulturellen Maßstab maximaler Distanzierung und kognitiver Reflexivität zu messen versuchen.

Die Betonung der Emotion ist keineswegs ein Privilegium populärkultureller Stillosigkeit, sondern mittlerweile ein Merkmal aufwendiger und anspruchsvoller Kinofilme wie *Der Soldat James Ryan*, *American Beauty* oder *Dancer in the Dark*. Das Grundmissverständnis bei der pauschalen Abwertung emotionaler Kulturtechniken ist die seit der Aufklärung gepflegte *Ächtung der Emotion* als angeblich erkenntnisfeindlich und irrational sowie die Verkennung ihres Beitrags zu einem für den Rezipienten notwendigen Emotionsmanagement (Grimm 1999). Es wäre unangemessen, TV-Movies als bloße Emotionserzeugungsmaschine zu sehen und die *Leistung für die Kontrolle des emotionalen Apparats* zu ignorieren.

Die konkrete Ausgestaltung des emotionalen Faktors in TV-Movies resultiert aus einer Verschränkung der emotionalen Dramaturgie mit medienökonomischen Erfordernissen. Dies herausgearbeitet zu haben, ist ei-

nes der analytischen Verdienste Wulffs. Im Unterschied zum Kinospießfilm, der charakteristischerweise eine geschlossene Gefühlsdramaturgie mit zumeist einem Höhepunkt (Show-down, Auflösung des Verbrechens oder Happy End) beinhaltet, offerieren TV-Movies in der Regel mehrgipflige Spannungsbögen, die für mehrere Werbeunterbrechungen ein geeignetes Attraktionsumfeld bieten. Wulff beobachtet an TV-Movies, dass diese keineswegs auf eine durchgehende Illusionsphase ausgerichtet sind, sondern an bestimmten Stellen Austritts- und Wiedereintrittsmöglichkeiten offen halten. TV-Movies sind daher *weniger involvierend* und *mehr reflexiv* als Kinospießfilme.

Norm- und Wertesystem

Mit Hilfe einer Wertesystemanalyse zeigt Michael Nitsche (Wulff, Bd. 1, S. 71–116), dass in TV-Movies sowohl „Pflicht- und Akzeptanzwerte“ (Disziplin, Ordnung, Fleiß u. Ä. m.) als auch „Selbstentfaltungswerte“ (z. B. Gleichheit, Autonomie, Genuss) eine wichtige Rolle spielen.

Kennzeichnend sind „polarisierte Wertefelder“, wobei die *Pflicht-/Akzeptanzwerte* quantitativ häufiger vorkommen und dabei kontrovers mit zustimmenden und ablehnenden Positionen, indes die *Selbstentfaltungswerte* überwiegend positiv-zustimmend behandelt werden. In der Werte-Typologie, die Nitsche von Helmut Klages (1988) übernimmt, fehlen allerdings die *Sozialwerte* (z. B. Hilfsbereitschaft, Liebe, Harmonie), denen in den *Daily Talks* (siehe Ergebnisse der Talkshow-Werteanalyse bei Grimm, *tv diskurs* 17, 2001) eine überragende Bedeutung zukommt. Die Verkürzung des Wertespektrums bei der Untersuchung der TV-Movies vermittelt daher einen etwas verzerrten Eindruck. Interessant ist der Befund aber insofern, als er sich vom generalisierten Konservatismus-Befund, den Udo Göttlich in Bezug auf TV-Serien ermittelt, abhebt. Göttlich meint, dass die *Selbstentfaltungswerte* in Fernsehserien nur vor dem Hintergrund von ehernen *Pflichtwerten* gesehen werden und daher normativ den gesellschaftlichen Status quo affirmieren. Dem hält Nitsche zu Recht entgegen, dass in TV-Movies (und ich meine, das gilt auch für TV-Serien) der Held

keineswegs immer die Wiederherstellung der traditionellen Werte betreibt, sondern ausgehend von *mehreren Wert-Optionen* deren Konflikt exemplarisch exerziert. Selbst dann, wenn sich der untreue Ehemann am Ende zu seiner Frau zurückflüchtet (was selten genug der Fall ist), bleibt dem Zuschauer die Wahl zwischen den Werten der sexuellen Libertinage und der Treue. Der vermeintliche Konservatismus der Populärkultur ist primär ein Reflex auf eine mehrhundertjährige staatliche Zensur, die im Populären immer schon Sittenverfall und Revolution wähte und populärkulturelle Produzenten (zumindest an der Oberfläche) zu demonstrativen Akten staatstragender Gesinnung zwang. Inhaltlich prägend ist aber eher eine *Haltung der Werte-Unentschiedenheit bzw. des Werte-Konflikts*.

Populärkultur ist weder generell konservativ noch generell progressiv, sondern notorisch ambivalent.

Jugendschutz-Evaluation und Third-Person-Effekt

Der zweite, als „empirisch“ deklarierte Band der TV-Movie-Studie enthält eine Monographie von Jörg Petersen, die auf einer Mediennutzungserhebung mit 1.148 Schülerinnen und Schülern im Alter zwischen 9 und 16 Jahren sowie auf einer Befragung von 258 Pädagogik-Studenten zur Bewertung einzelner TV-Movies aufbaut.

Die Resultate zum Fernsehverhalten Jugendlicher sind weitschweifig auf alle möglichen Aspekte des Fernsehprogramms bezogen – und inhaltlich weder verlässlich noch originell. Die Erkenntnis, dass männliche Jugendliche insgesamt etwas mehr fernsehen als weibliche, wobei letztere aber bei den TV-Movie-Nutzern den Ton angeben, deckt sich mit allseits Bekanntem. Methodisch kritisierbar erscheinen hier die Befragungen Neunjähriger, die retrospektiv kaum reliable Ergebnisse zu differenzierten Zeitbudgets liefern können und deren Angaben dann auch prompt von den Ergebnissen der GfK-Messungen abweichen (die Nutzungszeiten bei Petersen liegen durchweg höher). Dies mag als noch lässliche methodische Schwäche durchgehen wie auch die forma-

len Mängel der Arbeit (Petersen wiederholt ganze Abschnitte der Einleitung im Resümee wörtlich noch einmal, einzelne Tabellen, z.B. S. 28, enthalten falsche Zahlen). Als wissenschaftlich ganz und gar unzulässig muss aber angesehen werden, wenn der Autor von bloßen Nutzungsquantitäten („alarmierende“ Vielseher-Problematik) auf Gefährdungstatbestände schließt (vgl. Petersen, Bd. 2, S. 6). Es gibt keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass in der Gruppe der Vielseher „gefährdungsgeneigte Jugendliche“ in höherem Maße zu finden sind als bei den Wenigsehern. Vielseher setzen sich zwar häufiger als andere potentiell gefährdenden Medieninhalten aus, haben aber in der Regel auch die höhere Medienkompetenz, um für sie nachteilige Medienwirkungen zu vermeiden.

Nachdem Petersen zuvor viel Aufhebens von allen möglichen Nutzungsquantitäten gemacht hat und von potentiell 70 % Reichweite der TV-Movies um 20.15 Uhr bei den unter 16-Jährigen ausgeht, kommt er bei der Erhebung der tatsächlichen Nutzung mit Hilfe einzelner Sendungsvorgaben auf einen bescheidenen Wert von 5,3 % TV-Movie-Sehern unter den 9- bis 16-jährigen Probanden.

Gleichsam triumphierend präsentiert der Autor sodann das Resultat seiner „Experten-Befragung“, in der Pädagogik-Studenten aufgefordert waren, nach der Vorführung eines TV-Movies den Film im Hinblick auf seine Jugendschutzverträglichkeit zu bewerten: „Überraschend ist, dass von den acht analysierten und bewerteten TV-Movies ‚Made in Germany‘ aus Sicht der Bewertungspopulation nur ein einziges Movie (*Gestohlenes Mutterglück*) zur tatsächlichen Sendezeit um 20.15 Uhr hätte ausgestrahlt werden dürfen“ (Petersen, Bd. 2, S. 7). Würde man dieses Ergebnis regulierungstechnisch ernst nehmen, hätten die Landesmedienanstalten ihre Aufsichtspflicht massiv verletzt. Das methodische Vorgehen Petersens ist jedoch höchst problematisch. Seine Probanden mussten Wirkungsspekulationen anstellen, wie sie auch in der professionellen Jugendschutzpraxis üblich sind. Im Unterschied zum Jugendschutz fand die Befragung jedoch in der Quasi-Öffentlichkeit einer wissenschaftlichen Untersuchung statt,

die nach Erkenntnissen der empirischen Kommunikationsforschung dem *Third-Person-Effekt* Vorschub leistet (Davison 1993). Der *Third-Person-Effekt* ist eine im Rahmen von Befragungen immer wieder replizierte projektive Medienwirkungs-Zuschreibung auf andere, von der sich die Befragungsperson selbst ausnimmt. Insbesondere bei sozial schlecht beleumundeten Medieninhalten – und dies umso mehr, wenn der Proband gute „moralische“ Gründe zur Verurteilung hat – fällt die wirkungspessimistische Projektion in der Regel sehr krass aus. Aus methodischer Sicht sind daher Versuche, Wirkungen über Wirkungszuschreibungen auf andere zu operationalisieren, bestenfalls naiv, wissenschaftlich aber wertlos; denn es bestehen plausible konkurrierende Interpretationsmöglichkeiten, die keinen Zusammenhang zu tatsächlichen Wirkungen haben.

Fazit

Glücklicherweise fußt das deutsche Jugendschutzsystem nicht auf plebiszitären Mechanismen, sondern enthält diese allenfalls als ein zusätzliches Korrektiv, das sich im öffentlichen Diskurs auf die Medien-Produzenten und die professionellen Aufsichtspersonen in der einen oder anderen Weise auswirken kann und soll. Wären etwa die Prüfungen der *FSK* oder der *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften* öffentlich und müssten sich die Prüfer für ihre Bewertungen im Einzelnen öffentlich rechtfertigen, hätte man dem *Third-Person-Effekt* Tür und Tor geöffnet und dem Sachverstand in Sachen Jugendschutz einen Bärendienst erwiesen. Die vorliegende Studie ist als Wirkungsuntersuchung ebenso gescheitert wie als direkte Entscheidungshilfe für die Prüfpraxis. Allerdings sind in Band 1 von Wulff, dem man ein besseres Umfeld mit weniger Anspruchsgebaren gewünscht hätte, viele nützliche Informationen enthalten. Ohne regulatorische Überinterpretation könnten diese durchaus einen sachgerechten Umgang mit TV-Movies innerhalb und außerhalb des Jugendschutzes befördern helfen.

PD Dr. habil. Jürgen Grimm ist Dozent für Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Universität Mannheim.

Literatur:

Petersen, J.: TV-Movies „Made in Germany“. Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder- und Jugendschutz. Teil 2: Empirische Studien. Kiel 2000.

Wulff, H. J.: TV-Movies „Made in Germany“. Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder- und Jugendschutz. Teil 1: Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien. Kiel 2000.

Weiterführende Literatur:

Altman, R.: A semantic/syntactic approach to film genre. In: B. K. Grant: Film genre reader II. Austin/Texas 1995, S. 26 – 40.

Davison, P. W.: The third-person effect revisited. In: International Journal of Public Opinion Research, vol. 8/1996, S. 113 – 119.

Grimm, J.: Fernsehgewalt. Zuwendungsattraktivität – Erregungsverläufe – sozialer Effekt. Zur Begründung und praktischen Anwendung eines kognitiv-physiologischen Ansatzes der Medienrezeptionsforschung am Beispiel von Gewaltdarstellungen. Opladen/Wiesbaden 1999.

Grimm, J.: A-Moral, Anti-Moral, zügellose Moral. Zu normativen Aspekten von Daily Talks. In: tv diskurs 17, 2001, S. 50 – 57.

Groebel, J./Gleich, U.: Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender. Opladen 1993.

Hallenberger, G.: Eurofiction 1999: Stagnation auf hohem Niveau. Erstausgestrahlte einheimische fiktionale Fernsehproduktionen in Deutschland: Angebotsstruktur und Nutzung. In: Media Perspektiven, 9/2000, S. 395 – 405.

Klages, H.: Wertedynamik: Über die Wandelbarkeit des Selbstverständlichen. Zürich 1988.

Pätzold, U./Röper, H.: Fernsehproduktionsvolumen in Deutschland 1998. FORMATT-Studie über Konzentration und regionale Schwerpunkte der Auftragsproduktionsbranche. In: Media Perspektiven, 9/1999, S. 447 – 468.

Paus-Haase, I. u. a.: Talkshows im Alltag von Jugendlichen. Der tägliche Balanceakt zwischen Orientierung, Amüsement und Ablehnung. Opladen 1999.

KINDER am Set

Arbeitsschutzbestimmungen behindern Filmproduktionen mit Kindern

Dass Medien in der Lebenswelt von Kindern eine wichtige Rolle spielen, ist unbestritten. Fernsehserien und Filme spiegeln die Realität und dienen als Fenster zur Welt der Erwachsenen. Kinderfilme, die sich an den Interessen und den besonderen Problemen, aber auch den Verstehensfähigkeiten von Kindern orientieren, sind ebenso wichtig wie selten. Kinder als Konsumenten sind nicht so interessant, deshalb bieten Kinderfilme kaum akzeptable Chancen auf finanziellen Gewinn. Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen werden Kindersendungen auf den Kinderkanal abgeschoben, im privaten Fernsehen reduzieren rechtliche Werbebeschränkungen die Möglichkeit, teure, für Kinder geeignete Programme angemessen zu refinanzieren. Dass es überhaupt noch Kinderfilme und Kinderprogramme gibt, ist in erster Linie dem besonderen Engagement einiger Produzenten, Drehbuchautoren und Regisseure zu verdanken.

Ein zusätzliches Hindernis liegt in den Arbeitsschutzbestimmungen für Kinder. Auch bei kleinen Rollen braucht der Produzent fünf Genehmigungen, bevor er mit Kindern unter 14 Jahren drehen kann. Die Arbeitszeit ist auf drei Stunden pro Tag begrenzt, was die Kosten vor allem dann in die Höhe treibt, wenn – wie bei Kinderfilmen sinnvoll und üblich – ein Kind die Hauptrolle spielt. Grundsätzlich dienen all diese Bestimmungen dem Schutz der Kinder. Die Werbebeschränkungen für Kinderprogramme im Privatfernsehen etwa sollen die Ausbeutung durch die kommerziellen Interessen verhindern, die Kinder noch nicht durchschauen können. Das ist gut gemeint, führt aber letztlich dazu, dass Kinder auf Erwachsenenprogramme ausweichen und dort ohne Einschränkung mit Werbung konfrontiert werden.

Wir befinden uns hier in einer Zwickmühle: Gerade diejenigen, die sich für den Kinderfilm und Kinderprogramme engagieren, akzeptieren selbstverständlich, dass Kinder angemessen geschützt werden müssen. Auf der anderen Seite wird das Drehen mit Kindern so teuer, dass die ohnehin knappen finanziellen Mittel noch knapper werden.

et

In der Medienpädagogik ist man mit dieser Situation ebenfalls nicht glücklich. Medienkompetenz heißt eben auch, dass Kinder lernen, wie Filme gemacht werden, dass sie nicht nur als Rezipienten dienen, sondern aktiv dabei sind. Filme sind ein Medium, um Sichtweisen, Probleme und Vorstellungen zu transportieren, und davon werden Kinder nahezu ausgeschlossen.

Niemand will den Schutz der Kinder abschaffen, aber die Politik sollte darüber nachdenken, ihn zu modifizieren. Dazu will *tv diskurs* einen Anstoß geben. Das Titelthema wurde in enger Kooperation mit dem Internationalen Marler Forum konzipiert, das in Zusammenarbeit mit der FSF vom 16. bis 18. November 2001 nach Auswegen aus dem hier beschriebenen Dilemma sucht. Die Partizipation an den Medien ist aus Sicht der FSF auch ein wichtiger Aspekt des Jugendschutzes.

Dr. Ulrich Spies und Detlef Ziegert, die Initiatoren der Veranstaltung, stellen zunächst das Konzept des Marler Forums vor. Reinhard Naujoks, Ministerialrat im Ministerium für Arbeit und Soziales Nordrhein-Westfalen, gibt einen Überblick über die gegenwärtige Rechts- und Problemlage. Elke Ried, Geschäftsführerin von Ziegler Film Köln, kennt das Problem sowohl aus der Sicht der Produzenten als auch aus ihrer früheren Tätigkeit als stellvertretende Leiterin des Kinder- und Jugendfilmzentrums Remscheid und als Geschäftsführerin des Kinderfilmfestivals *Goldener Spatz* in Gera. Sie berichtet, was die gegenwärtige Rechtslage konkret für den Produzenten bedeutet und gibt anhand der Situation in anderen europäischen Ländern Hinweise, wie wir in Deutschland die Interessen der Kinder durch differenzierte Maßnahmen gewährleisten könnten. Armin Maiwald, verantwortlich für *Die Sendung mit der Maus*, setzt sich vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen engagiert für eine Lockerung der Bestimmungen ein. Friedhelm Güthoff und Dr. Peter Hansbauer stellen die Ausbildung zur medienpädagogischen Fachkraft und die Möglichkeiten der pädagogischen Betreuung am Set vor. Ronald Stephan und Gesine Hannemann berichten aus ihren Erfahrungen mit Kindern in der Produktion der Serie *fabrixx*. Prof. Dr. Dieter Wiedemann, Vorsitzender der GMK, wägt zwischen den Schutzinteressen und dem Gewinn für die Kinder aus medienpädagogischer Sicht ab, und Ines Nieri, Kind und Schauspieler, erzählt, wie sie die Arbeit am Set erlebt hat. Christina Heinen beendet das Titelthema mit einem Exkurs nach Frankreich und stellt die Arbeit des französischen Regisseurs Jacques Doillon mit Kindern vor.

KINDER werden STARS

☆☆☆ oder gibt's da ein

Internationales Marler Forum Kinderfernsehen und Kindermedien 2001

Ulrich Spies und Detlef Ziegert

Schon beim 1. Marler Forum Kinderfernsehen im November 1995 war das Thema „Kinderarbeit bei der Film- und Fernsehproduktion“ in der Diskussion. Gert K. Müntefering (WDR) und der tschechische Regisseur Jindrich Polak (*Pan Tau, Katja und die Gespenster*) berichteten über ihre vielfältigen Erfahrungen, die sie in diesem Zusammenhang gemacht hatten. Denn gerade in Deutschland waren und sind die rechtlichen Rahmenbedingungen, die zu beachten sind, wenn bei der Film- und Fernsehproduktion mit Kindern gedreht wird, von Bundesland zu Bundesland unterschiedlich und nicht selten äußerst restriktiv.

Drei Jahre später lieferte Armin Maiwald (Flashfilm) mit dem Appell „Kinderfilm und Kinderfernsehen brauchen dringend eine breitere Lobby“ das Thema für das 4. Marler Forum. Zur Diskussion waren mit Thomas Draeger (Cikon) und Martin Hofmann (Askania Media) zwei Produzenten auf dem Podium vertreten, die aus der Produktionspraxis berichteten: Bei der ersten Weekly im deutschen Fernsehen für Kinder (*Schloss Einstein*) wurde eigens eine Betreuerin engagiert, die sich bis heute ausschließlich um den Kontakt zwischen Eltern, Schule und den jungen Kinderdarstellern kümmert. Sie steht auch in Kontakt mit den zuständigen Behörden, die mit der Überwachung der Produktion beauftragt sind und auf die Einhaltung der gesetzlich vorgeschriebenen Zeiten achten.

Das Fazit aller Diskussionen: Der deutsche Kinderfilm und auch die Fernsehproduktion mit Kindern haben es im internationalen Vergleich schwer. Die Kosten sind unverhältnismäßig hoch. Aus diesem Grund ist es für die Programmverantwortlichen der

TV-Sender lukrativer, im Ausland hergestellte Filme anzukaufen und für das deutsche Kinderpublikum zu synchronisieren. Dabei bleibt zwar häufig angesichts der guten Stücke skandinavischer Herkunft nicht die Qualität auf der Strecke, doch es mangelt zunehmend an Stoffen mit typisch deutschem sozialem und kulturellem Hintergrund.

Wenn also in Deutschland lebende Kinder wieder verstärkt mit ihren eigenen Themen und Fragen konfrontiert werden sollen, um sich im hiesigen Leben zurechtzufinden, dann ist dringend eine Reform und Vereinheitlichung der rechtlichen Rahmenbedingungen bei der Beschäftigung von Kindern anzustreben. Nur so lässt sich der Wettbewerbsnachteil, dem einheimische Produktionsunternehmen ausgesetzt sind, zugunsten eines quantitativen Anstiegs gut gemachter deutscher Film- und Fernsehproduktionen für das junge Publikum ausgleichen.

Kinder im Film, beim Fernsehen und in Serien: So einfach geht das in Deutschland nicht. Vorher wird geprüft, ob es dem Kind schadet, ob die geistige, seelische, sittliche und körperliche Entwicklung sowie das Fortkommen in der Schule nicht beeinträchtigt werden. Die Kinder, die Eltern, die Schule und das Jugendamt müssen ja sagen.

Immer wieder ist beim Marler Forum zur Sprache gekommen, dass sich in diesem Zusammenhang zu wenig bewegt. Wir machen dieses für alle Beteiligten so bedeutsame Thema jetzt zum Schwerpunkt, aber nicht nur das: Wir wollen auch dazu beitragen, dass sich etwas mehr bewegt – und verstehen diese Veranstaltung als Beginn einer kontinuierlichen Auseinandersetzung.

Programm / Ablauf

Das Forum

Life-Chat

Damit die Hauptpersonen nicht wie so häufig übergangen werden, beginnt das Forum erstmalig mit einem Life-Chat. Ines Nieri, 13-jährige Hauptdarstellerin des neuen Kinderkinofilms *Der Mistkerl*, kommt dazu nach Marl und beantwortet, moderiert von Paddy auf der Internetplattform von Super RTL, die Fragen der interessierten Kinder am 16. November 2001 unter www.toggo.de.

In Statements und Diskussion werden dann nach der Eröffnung durch Wolfgang Hahn-Cremer von der LfR Nordrhein-Westfalen folgende Programmpunkte behandelt:

Die neue Richtlinie – Chancen und Grenzen
Ministerium für Arbeit und Soziales,
Qualifizierung und Technologie des Landes
Nordrhein-Westfalen

Wer selbst einmal Dreharbeiten mit Kindern in Deutschland durchlitten hat, weiß, wovon ich rede
Statements: Armin Maiwald,
Prof. Gert K. Müntefering

Filmindustrie und Jugendschutz – ein Widerspruch?
Internationale und
europäische Beispiele

Jugendarbeitsschutz in der Jugendhilfe – ein ungeliebtes Kind?
Vivien Wiers

Ausbildung zur medienpädagogischen Fachkraft
Statements:
Deutscher Kinderschutzbund,
Prof. Dr. Dieter Wiedemann

Medienarbeit in der Schule als Vorbereitung auf den Beruf

Film- und Fernsehwirtschaft, Arbeitsschutz und Jugendhilfe: Kooperation möglich?
Statements: Joachim von Gottberg (FSF),
Manfred Kaufmann



PROBLEM?

Eine Veranstaltung im Rahmen des 7. Internationalen Kinder- und Jugendfilmfestes Marl
16. bis 18. November 2001 im Rathaus Marl

Das Podium

Auf der Suche nach der Maus von morgen – zur Innovationsfreudigkeit und -fähigkeit von Erfolgsprogrammen im Fernsehen

Damals, als das Fernsehen noch jung und aufmüpfig, reformfreudig und neugierig war, wurden Programme wie *Auf der Suche nach der Welt von morgen* oder auch *Die Sendung mit der Maus* erdacht. Ein Fernsehen, das von Staats wegen zur Aufklärung durch Information, Bildung und Unterhaltung verpflichtet war, konnte es sich leisten, seine Zuschauer im besten Sinne zu belehren. Heute, wo das Fernsehen zur Geldmaschine mutiert ist, scheinen Innovationsfreudigkeit und -fähigkeit der Programmierer an Grenzen zu stoßen.

Für einen öffentlich-rechtlich sozialisierten Programmverantwortlichen war bis Mitte der 80er Jahre Erfolg gleichzusetzen mit Qualität. Als ein Kriterium zur Bestimmung dessen, was Qualität im Fernsehen ausmacht, mag die Auszeichnung mit einem Adolf Grimme Preis gegolten haben und gelten. Doch Qualität allein reicht beim Erfolgsfernsehen der Postmoderne nicht aus. Auch die Quote muss stimmen.

Wenn also Erfolgsformate des Fernsehens, wie etwa der *Tatort*, *Polizeiruf 110*, *Das Wort zum Sonntag*, *Die Sendung mit der Maus* und *Löwenzahn*, die aus einer Zeit stammen, als die Quote eine eher untergeordnete Rolle spielte, auch im heutigen Fernsehen (noch) erfolgreich sind, dann stellt sich die Frage nach der Halbwertszeit dieser Programme.

Für Gert K. Müntefering und seine Kolleginnen und Kollegen bei ARD und ZDF war über Jahrzehnte klar: „Kinderfernsehen ist, wenn Kinder fernsehen“. Doch, gilt dieser Satz angesichts des Generationswandels in den Redaktionen auch heute noch? Und, wenn ja, wie lange noch? Denn die Väter des Qualitätsprogramms für Kinder sind schon in Rente oder stehen kurz davor. Gibt es in der ARD auch nach Armin Maiwald noch Lach- und Sachgeschichten in einer *Sendung mit der Maus*? Und wer geht beim ZDF nach Peter Lustig mit den Kindern auf Entdeckungsreisen in *Pusteblume* und *Löwenzahn*?

Auch noch so viele Auszeichnungen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Erfolgsformate, die mehrere Zuschauergenerationen geprägt haben, in die Jahre gekommen sind. Es ist zu fragen, ob Erfolg ein Wert an sich ist, welche Persönlichkeiten und Identifikationsfiguren auf Armin Maiwald und Peter Lustig folgen, ob *Fox Kids* und *live@five* Ersatz oder Alternativen sind, wodurch sich Altbewährtes von Neuem unterscheidet, ob Fernsehen überhaupt noch Innovationen hervorbringen kann oder ob im Sinne des ‚Transmission End‘ schon alles erdacht, analysiert, gezeigt und gesagt ist.

Das Internationale Marler Forum Kinderfernsehen und Kindermedien hat sich in den zurückliegenden sechs Jahren stets mit aktuellen Programm- und Produktionsfragen auseinandergesetzt. Wir möchten auch im siebten Jahr öffentlich-rechtlichen und privaten TV-Verantwortlichen einen Impuls geben zur kritischen Reflexion über dringende und drängende Probleme beim Filme-, Fernseh- und Medienmachen für Kinder, Jugendliche und die ganze Familie.

Das Team:

Vivien Wiers, Detlef Ziegert (verantwortlich),
Dr. Ulrich Spies, Dr. Gerd Blanke

Anmeldungen, Informationen und Service:
www.kinderfilmfestival.de
E-Mail : filmfestmarl@t-online.de
Telefax : 0 23 65 - 91 51 10

Veranstalter:
media profile & kommunikation, Marl

Rechtliche Grundlagen für die Mitwirkung von Kindern und Jugendlichen in Film- und Fernsehproduktionen

Reinhard Naujoks

Nach § 5 Jugendarbeitsschutzgesetz (JArbSchG) ist die Beschäftigung von Kindern grundsätzlich verboten. § 6 JArbSchG regelt Ausnahmen, u. a. für die Mitwirkung von Kindern bei Theatervorstellungen, Musikaufführungen, Film- und Fernsehaufnahmen usw. Mit der Entwicklung der Medienwirtschaft in den letzten Jahren wird von den Produktionsgesellschaften verstärkt die Mitwirkung von Kindern beantragt. Die Palette der „Einsatzmöglichkeiten“ reicht von der indiskutablen Zurschaustellung kleiner Mädchen bei „Mini-Miss-Wahlen“ über Dauereinsätze in Musical-Produktionen und Fernseh-/Filmserien bis hin zu Moderationstätigkeiten in Kinderfunk und -fernsehen.

Seitens der Medien- und Kulturwirtschaft wurde verstärkt gefordert, die Voraussetzungen für die Mitwirkung von Kindern nach § 6 JArbSchG weniger restriktiv zu handhaben. Ende 1997 wandte sich die Filmwirtschaft mit einem „Thesenpapier“ und dem „Plädoyer für die Präsenz von Kindern in Film und Fernsehen“ u. a. auch an die Landesregierung Nordrhein-Westfalen.

Aber auch bei der Auslegung der Rechtsvorschriften ergeben sich Schwierigkeiten. So sieht z. B. § 6 Abs. 2 Nr. 3 JArbSchG vor, dass die erforderlichen Vorkehrungen und Maßnahmen zum Schutze des Kindes gegen Gefahren für Leben und Gesundheit sowie zur Vermeidung einer Beeinträchtigung der körperlichen oder seelisch-geistigen Entwicklung zu treffen sind. Über die entsprechenden Auflagen entscheidet die Aufsichtsbehörde (in Nordrhein-Westfalen die Staatlichen Ämter für Arbeitsschutz). Kriterien, an denen „Beeinträchtigungen“ gemessen werden können, sind bisher nicht festgelegt und können auch kaum abschließend vorgege-

ben werden. Auch die Anzahl der Beschäftigungstage im Kalenderjahr ist nicht vom Gesetzgeber geregelt. Die Abgrenzung zwischen Freizeitbeschäftigung und einer Beschäftigung im Sinne des Jugendarbeitsschutzgesetzes ist oftmals schwierig; Schnittstellen zum Jugendschutz sind häufig vorhanden. Eine landes- oder gar bundeseinheitliche Verfahrenspraxis gab es nicht.

Um diese Problematik aufzuarbeiten, erstellte Prof. Dr. Baacke von der Universität Bielefeld im Auftrag des nordrhein-westfälischen Arbeitsministeriums eine wissenschaftliche Expertise zum Thema „Psychische und physische Belastungen durch Kinderarbeit bei Theatervorstellungen, Musikaufführungen, Werbeveranstaltungen, anderen Aufführungen und in TV- und Filmproduktionen“. Sie bezieht die Schnittstellen zum Jugendschutz, den Ermessensspielraum in § 6 JArbSchG und die berechtigten Interessen der Medienwirtschaft ein. Bei dem Begriff „Kindeswohl“ gibt es nach der Auffassung der Autoren der Expertise sowohl einen Schutz- als auch einen Förderungsaspekt:

Schutz vor ehrgeizigen Eltern, Ausnutzung, Schulproblemen, Isolation von Gleichaltrigen, Schädigung der Gesundheit, Entwicklungsstörungen usw.; Förderung durch spielerische Weltaneignung, Medienzugang, Sozialisation durch darstellendes Spiel, Kompetenzentwicklung, Persönlichkeitsentfaltung, Kontakt mit neuen Milieus, Leistungsansporn, experimentelle Selbsterfahrung usw.

Auf der Grundlage dieser Expertise wurden in Zusammenarbeit mit einer Expertengruppe Vorschläge für eine landeseinheitliche verbesserte Verfahrenspraxis formuliert.

Die Expertengruppe setzte sich zusammen aus Vertretungen der Bereiche Jugendschutz, Jugendarbeitsschutz, Pädagogik/Erziehungswissenschaften, Pädiatrie/Kinder- und Jugendpsychiatrie, Theater, Medienwirtschaft, Werbewirtschaft, Landesausschuss für Jugendarbeitsschutz. Die Arbeitsergebnisse der Expertengruppe flossen in neue Verwaltungsvorschriften, die im April 2000 in Kraft getreten sind.

Diese neuen Richtlinien sollen einerseits dem umfassenden Schutzgedanken gegenüber Kindern sowie andererseits der gesellschaftlichen Entwicklung im Medien- und Kulturbereich Rechnung tragen – auch im Hinblick auf die Verknüpfung kultureller und pädagogischer Aspekte.

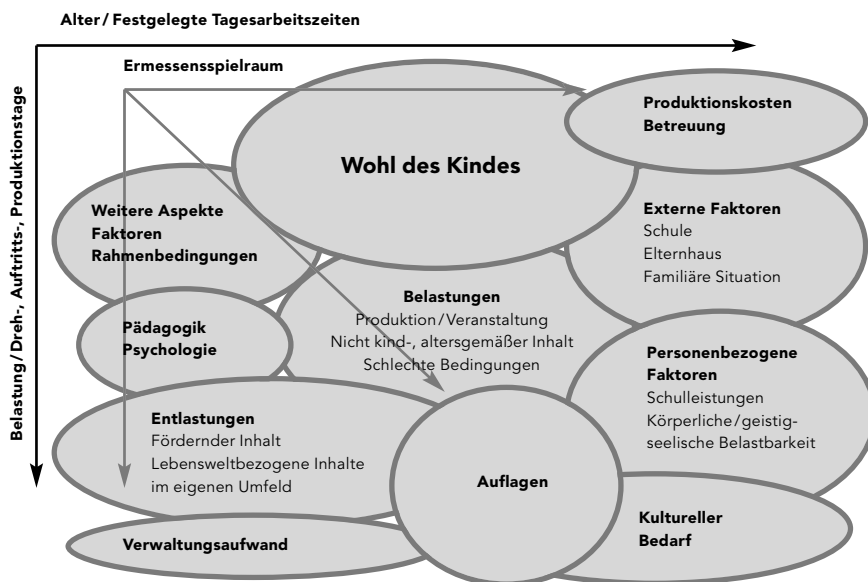
Wichtigster Punkt der neuen Regelung ist das „Besondere Verfahren“. Danach ist nunmehr eine Mitwirkung von Kindern an mehr als 30 Tagen im Kalenderjahr möglich, wenn eine medienpädagogische Fachkraft die Kinder umfassend begleitet. Aufgabe der Fachkraft ist es, vor Antragstellung auf Genehmigung zur Mitwirkung eines Kindes (z. B. an einer Fernsehserienproduktion) einen Mitwirkungsplan zu erstellen. Wichtige Aspekte wie z. B. pädagogische Bewertung des Drehbuchs, familiäres/soziales Umfeld, schulische Leistungen, kindliche Kompetenz, gegebenenfalls Einholung von Gutachten, schulische Betreuung u. v. m. sind zu berücksichtigen. Der Mitwirkungsplan wird mit dem Antrag dem zuständigen Staatlichen Amt für Arbeitsschutz (StAfA) zur Prüfung vorgelegt. Bei positiver Entscheidung durch das StAfA wird der Mitwirkungsplan, der vom Amt auch ergänzt oder geändert werden kann, zum Bestandteil der Ausnahmegewilligung.

Die Medienwirtschaft hat sich dafür ausgesprochen, diese Richtlinien bundesweit anzuwenden, u. a. deshalb um Wettbewerbsverzerrungen zu vermeiden. Von Nordrhein-Westfalen wurde in dem zuständigen Unterausschuss des Länderausschusses für Arbeitsschutz und Sicherheitstechnik ein entsprechender Vorstoß unternommen, der aber keine Mehrheit fand.

Um eine verbesserte und einheitlichere Verfahrensweise zu erreichen, halte ich eine bundeseinheitliche Verwaltungspraxis weiterhin für erforderlich und empfehle die Anwendung dieser Richtlinien in entsprechender Form auch in anderen Bundesländern. Auch eine Harmonisierung des Jugendarbeitsschutzes im Medienbereich auf der Ebene der Europäischen Union wäre wünschenswert.

Die Durchführung der Richtlinie hängt im entscheidenden Maße u. a. von der Qualifikation und der Aufgabenstellung einer medienpädagogischen Fachkraft und von ihrer Akzeptanz bei Kindern, Eltern, Antragstellern und Aufsichtsbehörde ab. Deshalb hat der Deutsche Kinderschutzbund, Landesverband Nordrhein-Westfalen, im Auftrag des Arbeitsministeriums ein Anforderungsprofil für eine solche Fachkraft erstellt und führt auf dieser Grundlage einen Ausbildungslehrgang zur medienpädagogischen Fachkraft für Sozialarbeiterinnen und Sozialarbeiter, Psychologinnen und Psychologen, Pädagoginnen und Pädagogen, Erzieherinnen und Erzieher durch. Der Lehrgang findet seit März 2001 in Bonn statt und wird im Oktober 2001 abgeschlossen sein [s. auch S. 50f. dieser Ausgabe, Anm. d. Red.].

Entscheidungsdiagramm zu § 6 JArbSchG – Übersicht über die Vielzahl der Entscheidungsparameter



Reinhard Naujoks ist Ministerialrat im Ministerium für Arbeit und Soziales in Nordrhein-Westfalen.

Jugendarbeitsschutz verteuert kulturell wichtige Filme

Filmproduzenten fordern verbesserte gesetzliche Vorschriften

Gute Kinderfilme sind in Deutschland Mangelware. Dabei fehlt es nicht an Idealismus oder Ideen, sondern vor allem an Geld. Obwohl der Staat auf der einen Seite Filme für Kinder finanziell und ideell fördert, verteuern die gesetzlichen Bestimmungen zum Jugendarbeitsschutz die Produktionen. Die Produzenten fordern seit langem, notwendige Schutz- und vertretbare Produktionsbedingungen aufeinander abzustimmen. tv diskurs sprach darüber mit Elke Ried, Geschäftsführerin von Zieglerfilm Köln und frühere Organisatorin des Kinderfilmfestivals Goldener Spatz in Gera.

Die Filmbranche beklagt die Arbeitsbedingungen mit Kindern aufgrund des Jugendarbeitsschutzgesetzes. Sind deshalb in deutschen Filmproduktionen weniger Kinder zu sehen?

Das kann man so allgemein nicht sagen. Doch sicherlich gibt es einen Zusammenhang zwischen der Tatsache, dass es weniger Kinderfilme aus Deutschland gibt, und den gesetzlichen Bestimmungen. Nach dem Jugendarbeitsschutzgesetz dürfen Kinder bei Filmproduktionen nur drei Stunden am Tag beschäftigt werden, das gilt für Kinder von 6 bis 14 Jahren gleichermaßen. Hierin liegt das eigentliche Manko: Bei den Sechso- oder Siebenjährigen macht eine solche Beschränkung wohl noch Sinn, aber bei den Älteren? Übrigens unterscheidet das Gesetz auch nicht, ob es sich um einen Kinder- oder Erwachsenenfilm handelt.

Auch der Runde Tisch Qualitätsfernsehen für Kinder, eine Einrichtung der Kirchen, hat sich für eine Lockerung der Bestimmungen eingesetzt.

Vor vier Jahren habe ich im Auftrag des Fördervereins Deutscher Kinderfilm ein Plädoyer zur Beschäftigung von Kindern in Film- und Fernsehproduktionen erstellt. Es wurde an zahlreiche Institutionen geschickt, auch an das für Jugendfragen zuständige Bundesministerium und an das für Arbeit. Dieses Papier ist bis heute immer noch aktuell, weil sich an der Situation nichts geändert hat. Allerdings kam so eine Diskussion in Gang, die auch zur Beschäftigung des Runden Tisches mit dem Thema führte. Auf politischer Ebene hat Nordrhein-Westfalen im vergangenen Jahr einen Schritt in die richtige Richtung getan und eine Richtlinie für die zuständigen kommunalen Ämter entwickelt, die als eine Art Interpretationshilfe des Gesetzes zu verstehen ist. Das Gesetz selbst wird dadurch freilich nicht verändert, aber zumindest eine vergleichbare

Auslegung in den Städten wird angestrebt. Denn es gibt ja verschiedene Möglichkeiten, den Gesetzestext zu interpretieren: Meint die Beschränkung auf drei Stunden etwa Anwesenheit am Set inklusive Pausen, Maske, Anfahrt? – Wer schon einmal am Set war, weiß, dass die meiste Zeit Wartezeit ist. Wird dieses Warten auch als Arbeitszeit gerechnet? Oder läuft nur dann die Uhr, wenn mit dem Kind aktiv geprobt oder gedreht wird? Die Richtlinie formuliert hierzu, dass Erholungspausen nicht zur Beschäftigungszeit zählen, dass Wegezeiten bei der Gesamtbelastung zwar zu berücksichtigen sind, aber allgemein die tägliche Beschäftigungszeit unter Berücksichtigung einer altersangemessenen Belastung festzulegen ist. So kann – wenn gewisse Bedingungen erfüllt sind – die Anwesenheit am Drehort auf mehr als drei Stunden ansteigen. Es wäre gut, wenn die anderen Länder diesem Modell folgen würden.

Gelten für Kinder bei Filmproduktionen dieselben gesetzlichen Bestimmungen wie für andere gewerbliche Tätigkeiten?

Nein. Grundsätzlich gilt: Kinderarbeit ist in Deutschland – wie in den meisten europäischen Ländern – aus gutem Grund verboten. Für die Beschäftigung von Kindern bei Veranstaltungen, also bei Theatervorstellungen, Musikaufführungen, Werbeveranstaltungen und Medienproduktionen, sind behördliche Ausnahmen möglich, die Grenzen zum Schutz der Kinder formuliert § 6 des Jugendarbeitsschutzgesetzes. Kurz: Generell ist eine Ausnahmegenehmigung notwendig, wenn ein Kind als Darsteller bei Film- und Fernsehproduktionen beschäftigt werden soll.



Allein für Theateraufführungen räumt das Gesetz eine erweiterte Beschäftigungszeit von vier Stunden täglich und bis maximal 23.00 Uhr ein. Grundlage für diese Ausnahme war wohl die realistische Orientierung an den Aufführungszeiten des Theaters oder der Oper. Beim Film dagegen müssen die Dreharbeiten um 22.00 Uhr beendet sein. Dreht man einen Kinderfilm im Sommer – das ist gerade wegen der Ferien sinnvoll –, sind deshalb praktisch keine Nachszenen möglich, denn die Klappe fällt vor Sonnenuntergang. Dass der Gesetzgeber bei Theater und Oper großzügiger ist, liegt wohl auch daran, dass diese als höherwertiges Kulturgut anerkannt sind. Ich denke allerdings, dass Kinder weniger Bezug zur Oper als zum Film haben.

Nun wird man das Gesetz wohl kaum völlig aufheben können ...

Das will und wird auch niemand fordern, denn natürlich muss der Schutz von Kindern gewährleistet sein. Gerade bei denjenigen, die sich um den Kinderfilm bemühen, lässt sich in der Regel eine große Sensibilität gegenüber Kindern voraussetzen. Sie treibt vor allem Idealismus – nur um Geld zu verdienen, wird niemand Kinderfilme machen wollen. Dennoch: Kinder müssen vor Ausbeutung geschützt werden, denn sie werden ja nicht nur in Kinderfilmen, sondern auch in der Werbung oder anderen Produktionen als Darsteller eingesetzt. Allerdings zeigt die Handhabung in anderen europäischen Ländern Möglichkeiten, die Interessen der Kinder als auch die der Produzenten zu berücksichtigen.

Wie sehen diese Möglichkeiten aus?

In Belgien gibt es zum Beispiel im Gegensatz zu Deutschland sehr differenzierte Regelungen nach verschiedenen Altersstufen, die sinnvoll und realitätsnah erscheinen: Sieben- bis Elfjährige können jeweils sechs Stunden an bis zu 24 Tagen, 12- bis 15-Jährige jeweils acht Stunden an bis zu 36 Tagen beschäftigt werden, wenn es um Produktionen von kultureller Bedeutung geht. Wenn die Produktionen Werbezwecken dienen, gilt eine geringere Beschäftigungsdauer.

In Dänemark dagegen ist alles noch einfacher und hängt vor allem von der Entscheidung der Eltern ab. Eine Erlaubnis der Schule ist nicht nötig, denn es gibt keine gesetzliche Schulpflicht. Für Kinder ab 13 Jahren gelten die für Erwachsene gültigen Arbeitszeitregelungen, bei Kindern unter 13 Jahren genehmigt und überwacht die Polizei den Einsatz bei kulturellen Aktivitäten. Es muss ein Zeitplan vorgelegt werden, der zeigt, dass das Kind während des Drehs ausreichend Schlaf erhält und die Möglichkeit hat, die schulische Ausbildung weiterzuerfolgen. Das ist alles.

Lässt sich die Produktion so organisieren, dass man mit den in Deutschland erlaubten drei Stunden auskommt?

Die Filmproduktion hat einen Zehnstundentag. Das wollen wir für Kinder sicher nicht einführen. Aber es macht praktisch einen Unterschied, ob ein Kind in einer Haupt- oder Nebenrolle spielt. Bei letzterem lässt sich in der Regel der Drehplan so gestalten, dass es bezüglich der drei Stunden keine Probleme gibt. Aber wenn das Kind eine Hauptrolle hat und fast in jedem Bild vorkommt, ist der Drehtag um die Hälfte reduziert. Das Team muss allerdings für die gesamte Zeit bezahlt werden, denn es wird tages- oder wochenweise gebucht. So treibt die nötige längere Drehzeit die Kosten in die Höhe.

Andererseits sind die Gagen für Kinder geringer als die von professionellen Schauspielern. Ich schätze, dass wir bei einem Film mit einem oder mehreren Kindern in Hauptrollen von etwa 20 Prozent höheren Produktionskosten ausgehen müssen. Um den Drehtag besser auszunutzen, ist es inzwischen übrigens durchaus üblich, die Hauptrolle eines Kindes mit Zwillingen zu besetzen, die abwechselnd arbeiten.

Kritisiert die Branche an dem Gesetz nur die Zeitbegrenzung oder gibt es noch andere Forderungen?

Erschwerend ist auch der Verwaltungsaufwand für den Produzenten. Um überhaupt mit Kindern drehen zu dürfen, müssen diverse Bescheinigungen und Erklärungen vorgelegt werden. Natürlich gibt es auch eine Reihe von Vorschriften, die ich für sinnvoll, allerdings auch für selbstverständlich halte: Dass es eine angemessene Betreuung gibt, dass Räume zur Verfügung stehen müssen, in denen sich Kinder während der Wartezeit ausruhen können, dass es pädagogisch ausgebildete Ansprechpartner gibt. Das sind keine Behinderungen, dagegen wird sich kein Produzent ernsthaft sträuben.

Die Ämter, die Genehmigungen erteilen, sind mit den Produktionsbedingungen nicht immer vertraut. Wäre es denkbar, dass die Produzenten im Rahmen einer Selbstverpflichtung ein Kurzgutachten neutraler Stellen einholen, etwa der Aktion Jugendschutz, um den Ämtern ihre Entscheidungen zu erleichtern?

Die meisten Ämter kennen die am Ort ansässigen Filmproduzenten. Und von einer kulturellen Bedeutung des Films ist auszugehen, wenn eine Förderung zum Beispiel durch das BKM [Filmförderung des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, Anm. d. Red.] vorliegt. Wenn es aber um Fernsehproduktionen oder um unbekannte Produzenten geht, wäre eine solche Hilfestellung vorstellbar.



Wir leben heute in einer Gesellschaft, in der audiovisuelle Medien eine wichtige Rolle spielen. Das heißt, dass Kinder sich in den Medien angemessen repräsentiert sehen sollten, gleichzeitig lernen sie durch ihre Mitwirkung an der Produktion auch, die Medien zu durchschauen und für sich zu nutzen. Das war 1976, als das Gesetz verabschiedet wurde, noch nicht unbedingt der Fall.

Aber das Gesetz wurde mehrmals novelliert, zuletzt im Jahre 1997. Doch in dem Punkt, über den wir sprechen, ist leider alles beim Alten geblieben. Natürlich geht es nicht darum, Filme für den Produzenten billiger zu machen. Dass überhaupt Filme für Kinder entstehen, ist schließlich ein kulturelles Anliegen und sollte im Interesse der Kinder gefördert werden. Nicht zu vergessen, dass für jedes Kind, das in einer Filmproduktion mitwirkt, das Medium Film transparenter wird, also auch ein Stück Medienkompetenz vermittelt wird. Außerdem gibt es Kinder, die schauspielerische Talente haben und die auch entsprechend gefördert werden sollten. Aber in Deutschland hat das darstellende Spiel, anders als Musik oder Malerei, als künstlerische Ausdrucksform keine Tradition und findet eigentlich kaum Beachtung. In Großbritannien dagegen gehört Schauspielerei zum Schulunterricht.

Vorzubeugen ist natürlich einem Starkult, der für die Kinder in ihrer Persönlichkeitsentwicklung gefährlich werden könnte. Aber einen Schutz davor gesetzlich regeln? Da ist eher die Verantwortung der Produzenten und Eltern gefragt. Auch eine gezielte Talentförderung, zum Beispiel in speziellen Schulen, könnte hier durchaus einen Schutz bieten; nicht nur das Casting würde einfacher, sondern es wäre sicher, dass das Interesse der Kinder wirklich vorhanden ist. Für Kinder, die von ihren Eltern zum Casting geschleppt werden, obwohl sie selbst gar nicht wollen, ist das Risiko der Überforderung erheblich.

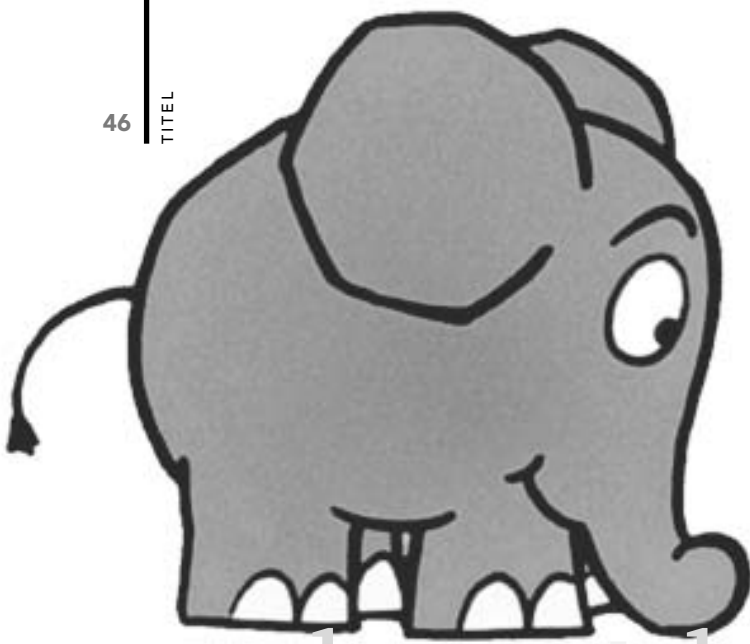
Zur Aufgabe des Staates gehört auch, Kinder vor Ausbeutung zu schützen. Eltern können aus finanziellen Interessen eine Entwicklung unterstützen, die dem Kind letztlich schadet.

Das ist richtig. Manchmal müssen die Kinder vor den allzu ambitionierten Eltern geschützt werden. Auch dazu gibt es in Belgien eine Regelung, die ich für sinnvoll halte. Sie verhindert zumindest, dass für die Eltern das Geld der Anreiz ist. Mit dem Antrag zur Beschäftigung des Kindes muss der Produzent die Gage, die das Kind bekommt, bei der Behörde offen legen. Das Kind erhält in der Regel kein Geld, sondern angemessene Sachgeschenke; wenn doch Zahlungen fließen, geht der Betrag auf ein Sperrkonto, über das nur unter bestimmten Bedingungen verfügt werden darf. So fällt das Interesse der Eltern weg, mit ihrem Kind Geld verdienen zu wollen.

Wie könnte eine vernünftige Regelung in Deutschland aussehen?

Eine stärkere Differenzierung nach Altersgruppen wäre wirklich wünschenswert. Die 12- bis 14-Jährigen sollten auch bei uns längere Zeit mitwirken können, zumal die Tätigkeit für Kinder durchaus interessant ist. Medien sind schließlich Bestandteil ihrer Lebenswelt. Und beim Leistungssport stört sich auch niemand daran, dass Kinder trotz möglicher negativer Folgen oft täglich stundenlang hart trainieren.

Der Interview führte Joachim von Gottberg.



„Wer selbst einmal Dreharbeiten mit Kindern in Deutschland durchlitten hat, weiß, wovon ich rede!“

Armin Maiwald

Unter ‚Kinderfilmen‘ versteht man im allgemeinen Sprachgebrauch Filme, in denen Kinder eine größere Rolle – wenn nicht sogar die Hauptrolle(n) – spielen.

‚Kinderfilme‘ in Deutschland herzustellen, ist astronomisch teuer. Dafür gibt es verschiedene Gründe:

In Deutschland ist – verständlicherweise – Kinderarbeit verboten. Filmaufnahmen fallen nach dem Gesetz aber unter den Begriff ‚Arbeit‘. Und als ‚Arbeit‘ wird schon ausgelegt, wenn man dem Kind nur sagt: „Geh mal von links nach rechts.“

Im besten Fall erhält man eine Ausnahmegenehmigung, die Kindern eine Mitwirkung bis zu drei – in jüngster Zeit sogar nur noch zwei – Stunden pro Tag erlaubt.

Geht man von einem ‚früher normalen‘ Arbeitstag mit – sagen wir – acht Stunden Drehzeit aus, dann braucht man bei nur zwei Stunden Arbeitszeit mit Kindern für das gleiche Pensum nicht einen, sondern vier Drehtage. Eine Produktion mit Kindern würde also genau viermal so teuer wie eine ‚normale‘.

Aus diesem einfachen Rechenbeispiel ist schon ablesbar, dass es in Deutschland unmöglich ist, Filme oder Fernsehprogramme herzustellen, in denen Kinder eine ‚große‘ Rolle spielen. Doch selbst, wenn man annimmt, man bekäme die Finanzierung für solch ein Mammutunternehmen, das den gesetzlichen

Vorgaben entspricht, zustande, ist damit die Grenze der Unmöglichkeiten noch lange nicht erreicht.

Sind die Kinder am Drehort eingetroffen, muss man für ihre professionelle Betreuung sorgen (Kindergärtnerin, Sozialpädagogin, o. Ä.), und es müssen besondere und gesonderte Aufenthaltsräume geschaffen werden – wieder zusätzliche Kostenfaktoren. Die max. drei bzw. zwei Stunden darf auch nicht ‚am Stück‘ gedreht werden, es sind Pausen vorgeschrieben und selbstverständlich Verpflegung und Getränke. Auch das kostet natürlich etwas.

Bevor man überhaupt eine Genehmigung bekommt, muss jedes Kind zur amtsärztlichen Untersuchung, eine ‚Unbedenklichkeitserklärung‘ der Schule muss vorliegen und natürlich auch die Einverständniserklärung der Eltern. Hat man ein darstellerisch begabtes Kind gefunden, das aber nicht ganz so gut in der Schule ist – Pech gehabt! Dann geht die Suche von vorn los. Auch die erneute Suche ist nicht zum Nulltarif zu erledigen.

Klar ist auch: Kinder sind vor der Kamera keine ‚Schauspiel-Profis‘. Solche Routiniers möchte man auch gar nicht unbedingt vor der Kamera haben. Manches muss ein paar Mal mehr gedreht werden, bis es ‚sitzt‘. Das beeinflusst die ohnehin knappe Drehzeit nicht unerheblich. Und den Materialverbrauch natürlich auch.

Die gesetzlichen Auflagen werden streng überwacht, und auch wenn man versucht, alle Vorgaben optimal zu erfüllen, befindet man sich doch stets in der Gefahr, mit einem Fuß neben dem Gesetz zu stehen. Beispiel: Eine etwas aufwendigere Szene ist probiert, eingeleuchtet, Kamerafahrten eingerichtet, es wird gedreht. Die Szene muss unbedingt noch heute ‚in den Kasten‘, denn über Nacht soll die Dekoration umgebaut werden. Die Einstellung klappt nicht auf Anhieb, das Ganze muss einige Male wiederholt werden, man kommt zehn Minuten über die zulässige Zeit.

Schon hat man sich strafbar gemacht. Das kann im Extremfall zum Abbruch des gesamten Unternehmens führen, weil dann die Drehgenehmigung für das Kind zurückgenommen wird. Ein halbfertiger Film kann nicht mehr zu Ende gedreht werden. Wer kann und will ein solches Risiko auf sich nehmen?

Von einigen Kollegen wurde versucht, das Zeitrisko durch die Verpflichtung von Zwillingen in den Griff zu bekommen. In der Praxis erweist sich diese Methode als denkbar ungeeignet. Denn hat man mit dem einen Zwilling eine Szene probiert, weiß der andere natürlich nicht, was abgesprochen wurde. Man muss zwangsläufig wieder von vorne anfangen.

Dabei kann ich hier die Gesamtproblematik einer Filmherstellung nur ansatzweise darstellen. Von ‚Stunts‘ oder ‚gefährlichen‘ Sze-



nen, etwa mit Feuer oder Wasser, will ich gar nicht reden. Oder von einem ‚Autounfall‘ oder davon, dass ein Kind vielleicht reitet, selbst eine Kutsche lenkt, fliegt, oder oder oder ... In vielen ausländischen Filmen sind das Selbstverständlichkeiten, die diese Geschichten dann auch attraktiv machen. Deutsche Kinder dürfen eigentlich nur ganz brav irgendwo stehen oder sitzen und einen Satz aufsagen.

So werden Kinder höchstens als ‚Stichwortgeber‘ eingesetzt, in möglichst kurzen Szenen. Wenn Kinder mitspielen sollen, lautet die erste Frage: Muss das denn unbedingt sein, geht es nicht auch ohne Kinder? Und unter den oben beschriebenen Bedingungen werden Szenen mit Kindern auf das absolut unverzichtbare Minimum reduziert.

Ich bin – selbstverständlich – gegen Kinderarbeit, auch gegen Ausnutzung von Kindern, gegen alles, was ihnen in irgendeiner Weise schaden könnte. Aber wenn die Produktion von Kinderfilmen in Deutschland gefördert werden soll, müssen die gesetzlichen Vorgaben überprüft werden.

Starre Bestimmungen lassen auch völlig außer Acht, dass Kinder eine bestimmte Tagesform haben. Manchmal geht eigentlich nach dem ersten ‚Take‘ schon nichts mehr, an anderen Tagen sind sie am Ende der Dreherei noch putzmunter und fragen: „Wieso ist denn schon Schluss?“

Wie gehen andere Länder mit den ‚Arbeitszeiten‘ der Kinder um? Wie ist es möglich, dass diese Länder Kinderfilme produzieren – in denen tatsächlich lebendige Kinder, nicht Roboter, Hauptrollen spielen –, von denen wir hier nur träumen können? Es muss – offensichtlich – Wege geben, die Interessen von Kindern zu wahren und trotzdem unter professionellen Bedingungen Filme mit ihnen zu drehen. Nur sind diese Wege bei unseren Gesetzgebern unbekannt, oder – noch schlimmer – sie wollen diese Lösungsansätze nicht zur Kenntnis nehmen.

Unter den gegenwärtigen ‚Arbeitsbedingungen‘ werden jedenfalls in Deutschland auf unabsehbare Zeit keine guten Kinderfilme gedreht werden können.

Weil das so ist, versuchen Fernsehanstalten entweder, ihren Bedarf an Kinderfilmen durch Einkauf im Ausland zu decken, oder sich als Coproduzenten an im Ausland hergestellten Filmen zu beteiligen.

Unsere Kinder kennen sich demzufolge und logischerweise durch die vielen Einkäufe – meist aus Amerika mit der größten Filmindustrie – fast besser in amerikanischen Lebensumständen aus als in ihren eigenen. Eine eigene Filmkultur herzustellen, schaffen wir nicht mehr. Von Jahr zu Jahr sind wir mehr darauf angewiesen, sie in anderen Ländern einzukaufen.

Die redaktionelle Einflussnahme, z. B. einer Fernsehstation, beschränkt sich auf die Einschätzung: ‚Ist dieser Film gut‘ (und kann ich mir den Preis, der dafür verlangt wird, mit meinen Etatmitteln leisten) oder: ‚Ist der Film gerade noch vertretbar‘, (aber ich kann ihn bezahlen). Bei permanent steigenden Lizenzgebühren keine einfache Entscheidung.

Bei Coproduktionen mit ausländischen Partnern kann der redaktionelle oder gestalterische Einfluss von deutscher Seite größer sein, es kommt aber darauf an, welcher Partner mit wie viel Geld ‚einstiegt‘. Wer das meiste Geld mitbringt, hat auch das meiste Sagen, ganz so ‚wie im richtigen Leben‘. Bei mehreren Partnern aus verschiedenen Ländern und mit naturgemäß unterschiedlichen Interessen entsteht häufig nicht die ‚beste Qualität‘, sondern es wird versucht, den ‚kleinsten gemeinsamen Nenner‘ zu finden. Das Reizwort vom Euro-Pudding liegt nahe, künstlerisch eigenständige Produktionen gelingen so nur in Ausnahmefällen.

Also: Schon das einfache ‚Nur-Senden‘ von guten ‚Filmen für Kinder‘ ist eine Frage des Geldes.

Was wir unseren Kindern heute – im Guten wie im Schlechten – antun, werden sie uns zurückzahlen. Ein ‚gesamtgesellschaftlicher Konsens‘ müsste herbeigeführt werden, dass unsere Kinder unsere Zukunft sind und dass man in die Zukunft investieren muss.

Armin Maiwald ist seit 1969 einer der Macher und Moderatoren der Sachgeschichten von Die Sendung mit der Maus.

Die medienpädagogische Fachkraft

Chancen und Risiken

Friedhelm Güthoff und Dr. Peter Hansbauer

Am 20. April 2000 ist in Nordrhein-Westfalen die Richtlinie des Ministeriums für Arbeit, Soziales und Stadtentwicklung für die Bewilligung der Mitwirkung von Kindern nach § 6 JArbSchG im Medien- und Kulturbereich in Kraft getreten (215 – 8413.4.3). Neu ist dabei insbesondere, dass eine Mitwirkung von Kindern bei Medien- und Kulturproduktionen auch an mehr als 30 Tagen im Kalenderjahr möglich ist, wenn eine „weisungsunabhängige medienpädagogisch qualifizierte sozialpädagogische oder psychologische Fachkraft“ – oder kurz: die „medienpädagogische Fachkraft“ – einbezogen wird. Dies gilt vergleichbar auch für den Einzelfall, insbesondere für Produktionen mit psychisch belastenden Inhalten. In diesen Fällen wird dann die Hinzuziehung einer medienpädagogischen Fachkraft Gegenstand der Bewilligung durch die zuständigen Ämter für Arbeitsschutz und damit zwingend für die Produktion.

Anlass für diese Richtlinie war einerseits die generelle Klage von Produktionsfirmen, dass aufwendige Film- und Fernsehproduktionen mit Kindern am Standort Nordrhein-Westfalen aufgrund der restriktiven Bedingungen des Kinderarbeitsschutzes kaum möglich seien. Diese drohten und reagierten teilweise deshalb mit einer Abwanderung von Produktionen ins benachbarte Ausland, wo die Arbeitsschutzbedingungen für Kinder weniger restriktiv gehandhabt werden. Andererseits gab es aber auch Klagen einzelner Produktionsfirmen, die sich um gute Arbeitsbedingungen für Kinder bei der Produktion bemühten und dadurch Kosten- und Wettbewerbsnachteile gegenüber anderen Produktionsfirmen in Kauf nehmen mussten, die solche Bedingungen nicht boten. Angesichts der immer größer werdenden Präsenz von Kindern in der Medienwelt und neuen Erkenntnissen in der Kindheitsforschung bestand Handlungsbedarf auch auf Seiten jener, die Kindesinteressen im Blick haben. Durch die Richtlinie sollten nun einerseits die geltenden Bestimmungen flexibilisiert und damit auch längere Drehzeiten möglich, andererseits aber auch einheitliche Bedingungen für alle Produktionsfirmen geschaffen werden.

Die Richtlinie legt relativ genau die Aufgaben der medienpädagogischen Fachkraft fest. Hierzu zählt insbesondere die Erstellung eines sogenannten „Mitwirkungsplanes“, bei dem individuell für jedes Kind folgende Aspekte berücksichtigt werden müssen: die pädagogische Bewertung des Produkts (z. B. Drehbuch), die Betreuung beim Casting und am Drehort, das familiäre/soziale Umfeld des Kindes, dessen Kompetenzen, Vertragsabsprachen mit den Erziehungsberechtigten, ärztliche und schulische Bescheinigungen u. a. m. Die Fachkraft soll mit Sachverstand und Einfühlungsvermögen Medienproduktionen begleiten, die ökonomischen Bedingungen einer Produktion sehen, insbesondere aber Wünsche, Stress oder auch Lampenfieber der Kinder im Blick haben. Die Aufgabe der medienpädagogischen Fachkraft ist es also, die Interessen und Rechte von Kindern da zu wahren, wo diese selbst nicht in der Lage dazu sind, sowie Gefährdungen frühzeitig zu erkennen und für deren Behebung zu sorgen. Dies kann situativ zwar immer wieder zu Konflikten mit der Produktion führen, muss aber auf mittlere Sicht auch im Interesse des Produzenten liegen, weil es das Risiko von Überforderungen und damit Störungen im Produktionsablauf minimiert.

In der Richtlinie nicht beschrieben werden jedoch die Qualifikationen, die die Fachkraft mitbringen muss. Der Deutsche Kinderschutzbund – Landesverband Nordrhein-Westfalen e. V. und das Institut für soziale Arbeit e. V. (ISA) haben deshalb mit der Entwicklung eines Curriculums und dem Angebot einer berufsbegleitenden Weiterbildung Neuland betreten. Die Ausbildung umfasst insgesamt 16 Fortbildungstage, entsprechend 96 (volle) Unterrichtsstunden, sowie eine Hospitation von zweiwöchiger Dauer. Die Ausbildung zur medienpädagogischen Fachkraft kann – und will! – damit eine grundständige (sozial-) pädagogische Ausbildung nicht ersetzen, sondern baut auf dieser auf.

Durch diese Ausbildung vermittelt werden sollen u. a. vertiefendes Fachwissen, um Gefährdungssituationen von Kindern und Jugendlichen adäquat einschätzen zu können sowie Rechtskenntnisse, insbesondere Haftungsfragen betreffend. Darüber hinaus sollen Handlungskompetenzen eingeübt werden, um etwa in Konfliktsituationen zwischen Eltern, Produzenten und Kindern vermitteln zu können. Neben diesen fachlichen Kompetenzen sollen in der Ausbildung auch feldspezifische Kompetenzen vermittelt werden. Hierzu zählt das Wissen darüber, auf welche Bedingungen die medienpädagogische Fachkraft bei Film-, Fernseh- oder Theaterproduktionen trifft, welche Einsatzmöglichkeiten für sie bestehen und welche Aufgaben und Funktionen ihr zukommen. An der Ausbildung sind Referentinnen und Referenten, Wissenschaftler, Praktikerinnen und Praktiker aus dem Medienbereich und sonstigen Arbeitsfeldern (Amt für Arbeitsschutz, Juristen, Kommunikationstrainerinnen usw.) beteiligt. Die ersten ausgebildeten Fachkräfte stehen im Herbst dieses Jahres den Medien zur Verfügung.

Welche Folgen sich aus dem Einsatz der medienpädagogischen Fachkraft für die Medienproduktionen in Nordrhein-Westfalen ergeben, ist gegenwärtig nur schwer abzuschätzen. Bereits jetzt zeichnet sich jedoch ab, dass die nordrhein-westfälische Verordnung einen „Webfehler“ aufweist: Sollte die Richtlinie ursprünglich die Mitarbeit von Kindern flexibilisieren und so die Bedingungen am Medienstandort Nordrhein-Westfalen verbessern, so zeigt sich schon jetzt, dass dieser Versuch in der Praxis an Grenzen stößt, da andere Regelungen im Kinderschutz, insbesondere die Dauer der täglichen Mitarbeit (z. B. bei Dreharbeiten) und die Nichtbeschäftigung zu bestimmten Tag- bzw. Nachtzeiten unverändert gel-

ten. Die medienpädagogische Fachkraft hat damit keine Möglichkeiten, besonders kindgerechte Produktionsbedingungen zu „belohnen“ oder Kindern, die aus eigenem Antrieb länger am Set bleiben wollen, weil sie die Tätigkeit am Drehort weniger als belastend denn als lustvoll empfinden, eine längere Drehzeit zu ermöglichen. Sie hat zwar bei besonderen Unzuträglichkeiten für das Kind bei der Mitwirkung die Möglichkeit, die Arbeit mit Kindern am Set einzuschränken oder gar abzubrechen, kann aber nur begrenzt gleichzeitig Anreize schaffen für kindgerechte Produktionsbedingungen. Hier besteht somit bundesgesetzlicher Reformbedarf.

Die Gefahr ist, dass die medienpädagogische Fachkraft immer nur dann zum Einsatz kommt, wenn dies durch die Bewilligung der Ämter für Arbeitsschutz zwingend vorgeschrieben ist; also in erster Linie als zusätzlicher Kostenfaktor wahrgenommen wird, nicht aber als jemand, der mit dazu beiträgt, einen gelingenden Ablauf der Produktion sicherzustellen und die mit der Produktion mit Kindern auch für den Produzenten verbundenen Risiken abzubauen. Denn letztlich kann kein Produzent daran interessiert sein, unter Umständen den Dreh unterbrechen zu müssen, weil sich während der Dreharbeiten herausstellt, dass das Kind den Anforderungen am Set nicht gewachsen ist. Ein solches Risiko könnte aber durch die Einbeziehung einer medienpädagogischen Fachkraft auch bei kürzeren Drehzeiten deutlich verringert werden.

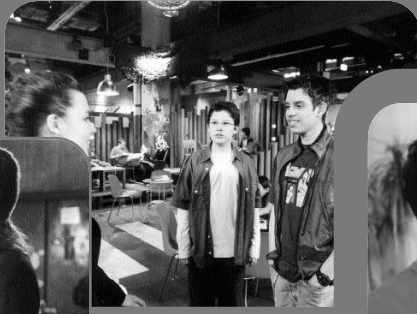
Die effektive Sicherung von Kinderrechten und die Interessen der Produktion verhalten sich nur vordergründig konträr zueinander; in der überwiegenden Zahl der Fälle dürften sie sich jedoch wechselseitig bedingen. Insofern ist zu hoffen, dass sich trotz der eben beschriebenen Probleme auch bei Produzenten die Einsicht durchsetzen wird, dass die Einbeziehung der medienpädagogischen Fachkraft, die zwischen den Interessen und Bedürfnissen der Kinder und denen der Produktion vermittelt, auch der Produktion dient.

*Friedhelm Güthoff ist Geschäftsführer vom
Deutschen Kinderschutzbund – Landesverband
Nordrhein-Westfalen e. V.*

*Dr. Peter Hansbauer ist Geschäftsführer vom
Institut für soziale Arbeit (ISA) e. V.*



die lobby für kinder



Wir sind ja schließlich

Ronald Stephan

„Sie glauben doch nicht, dass ich mit Ihnen über Kinderarbeit spreche, und darum geht es doch“, sagt der stellvertretende Schulleiter. Und schon bin ich wieder raus aus seinem Büro. Das kann ja spannend werden, dachte ich damals. Was es dann auch wurde. Ich kannte diese Leute ja nicht, diese 12- bis 14-Jährigen. Wo soll man die auch treffen, zwischen Schule, Hausaufgaben, Shoppen, Kino und Pyjamaparty. Morgens vielleicht, im Bus, aber das ist ja genau der Grund, warum ich mit dem Auto gefahren bin.

Und mit denen wollten wir jetzt drehen. Eine Serie auch noch, damit es nicht zu einfach wird. „Du wirst dich wundern“, sagt ein Kollege. Einer, der Kinder studiert, ganz wissenschaftlich, weiß, dass ich mich ganz schön umgucken werde. „Sie werden es ja selbst sehen“, sucht mich eine Mutter zu trösten. Und milde lächelnd, die Weisheit des Alters: Kannst viel von ihnen lernen! Womit sie alle Recht gehabt haben.

Um Kinderarbeit geht es also, das ist klar, und das hört sich auch bald nicht mehr so unbehaglich an. „Darf man das denn?“, fragt meine Mutter. Mit Kindern kennt sie sich aus. Man darf, Mutter. Dafür gibt es Gesetze, die man natürlich kennen muss. Es ist einfach, alles steht schön detailliert und fein gegliedert in Büchern, in denen man es zunächst nicht vermutet hätte, aber Kinderarbeit, an sich nicht zulässig, ist da eigentlich nur eine Ausnahme. „Typisch“, sagt eine Pädagogin, womit überhaupt nichts gegen Pädagogen gesagt sein soll, denn die sind wichtig für uns. Wir brauchen sie, denn sie können mir sagen, wie man das macht: mit Kindern arbeiten,

beim Fernsehen. Kinderarbeit also, bloß ohne diesen unangenehmen Oberton. Man kennt das ja aus den USA. Mindestens zwei Beispiele. Durch Ruhm und Geld völlig versauerte Kindheit, sozial schwer behindert, unfähig, außerhalb des Systems zu überleben. Ich kenne das zwar nicht, offen gesagt, aber es bekümmert mich ehrlich. Obwohl, das mit dem Geld, da müssen wir uns, glaube ich, keine allzu großen Sorgen machen. Und „berühmt“ sind so viele heute, für so kurze Zeit, das kann doch keine ernsthaften Schäden hinterlassen? Man weiß es nicht genau. Solche Sätze gefallen mir nicht.

Aber wozu Sorgen machen. Wie es aussieht, bleibt ohnehin alles nur ein Planspiel. „Vergiss es“, sagen die Leute, die mit Stundenplänen der achten und neunten Klasse in der Hand einen Drehplan erstellen bzw. herzaubern müssen. „Entweder Schule oder berühmt werden, das muss denen schon klar sein“, sagen sie wütend. „Vergiss es“, sage ich jetzt und geh in mein Büro, mach die Tür zu und bin auch wütend. Irgendwie geht es dann doch und tatsächlich alles im gesetzlichen Rahmen, skeptisch beäugt von unserer zur Kontrolle eingezogenen Instanz. Sie wird das im Auge behalten – und das tut sie dann auch. Unauffällig bis an den Rand der Lästigkeit, zuverlässig und mit dem Selbstverständnis, das aus der Gewissheit erwächst. So soll es sein. Keine Diskussion. „Ich hab dich doch so richtig verstanden, oder?“, fragt sie anfangs noch. Ich hoffe es.

Schließlich haben wir sie alle gefunden. Unsere neuen jungen Kollegen und Mitarbeiter. Unsere Kinder. „Sag bloß nie Kinder zu ihnen“, warnt mich ein Jugendhausmitarbeiter, und der wird es wissen. „Wie dann?“, frag ich. „Ja, wie denn dann?“, fragen auch ein paar Kollegen. Keiner hat einen brauchbaren Vorschlag, und die anschließende vorsichtige Befragung der Betroffenen bringt ebenfalls keine neuen Erkenntnisse. Ist ihnen wurscht. Sie benennen sich nicht, in dieser Phase, erklärt einer. Zu ichbezogen, egozentrisch – und gleichzeitig nach oben orientiert in dieser Phase. Junge Erwachsene. Das mit der Phase werde ich noch öfter hören, bringt uns nur nicht weiter. Es ist ihnen egal, wie wir zu ihnen sagen, meint ein anderer, sie sind es gewohnt, dass man über sie bestimmt und urteilt. „Wenn sie unter sich sind, lachen sie eh über alles, was du sagst.“ Gut. Wir einigen uns, ohne die Betroffenen natürlich, auf: Kids. Klingt modern und cool. Wir verniedlichen sie nicht grob fahrlässig und unterdrücken beinahe mühelos das unschöne Gefühl, uns vielleicht doch ein wenig zu sehr anzubiedern. Anzuschleimen. Obwohl sie das ja lieben, wie einer meint, „denn dann können sie dich so richtig schön auflaufen lassen.“ Ich merke mir diesen Satz. Wie ich mir zur Zeit alles merke, was Leute sagen, die in irgendeiner Weise den Eindruck vermitteln, sie wären kompetent auf dem Gebiet der friedlichen Koexistenz mit Kindern. Also Kids! Ich solle mir doch keinen Kopf machen, sagt eine gute Freundin, wir müssten doch nur miteinander arbeiten. „Genau“, antworte ich. Wir überlegen, was wir ihnen zumuten können. Na, das ist einfach.



keine Kinder mehr

Steht alles im Gesetz. Dieses geht, jenes nicht. Anders gefragt: Was wir ihnen zumuten dürfen. Schon schwieriger, wie immer, wenn es um das Dürfen und Sollen geht, und wenn man damit vor allem die Bereiche meint, die irgendwie hinter, über oder neben dem liegen, was man eigentlich kann. Im Sinne von Dürfen. Als es gerade so richtig kompliziert und sinnlos wird, fällt uns auf, dass in dem Wort Zumutung mit ein bisschen gutem Willen auch der Mut zu erkennen ist. Und wir entdecken ein kleines Stückchen Lösung des noch offenen Rätsels unserer gemeinsamen Arbeit. Der Mut ist es, der unsere Kids zu uns gebracht hat, der sie durch dieses Projekt trägt, den sie lustvoll und maßlos austesten wollen, aus dem wir schöpfen können und dürfen, um nicht sagen zu müssen: Den wir nutzen können und werden – Abenteuerplatz.

Die Diskussionen, die sich daraus ergeben, was wir ihnen oft zumuten müssen, haben ihre eigene Qualität. „Seid ihr wahnsinnig“, fragt einer aus dem Team, der die Kinder, Pardon, Kids liebt bis an den Rand des Tränenausbruchs. Er darf uns das sagen, denn wir haben immerhin die Bücher entwickelt, die sie jetzt ausbaden. Aber wieso zumuten müssen? Seine Frage ist nicht einfach zu beantworten, und alle Überlegungen, die auf dem Obengesagten aufsetzen könnten, sind angesichts der unmittelbaren Emotionen nicht vermittelbar. Es war nicht vorherzusehen (wieso nicht, will ich abends von mir wissen), dass die Beziehung des Drehteams zu den Kids sich fast ausschließlich emotional entwickelt. Unsicherheit, Misstrauen, Irritation,

Verblüffung, Ärger, Respekt, Liebe: So könnte man die Stufen der Annäherung und der Integration beschreiben, wenn es nicht zu dramatisch klingen würde, zu einfach und viel zu allgemein wäre. Verallgemeinerungen hassen sie, das kenn ich noch. Es ist so ziemlich das Einzige, an das ich mich noch erinnere, wenn ich versuche, mir den 13-Jährigen vorzustellen, der ich einmal gewesen sein soll. „Ihr wollt das doch nicht“, oder: „Ihr könnt das doch.“ So rede ich zu Beginn. Aber nur kurz, denn ich lerne schnell, unter Schmerzen. „Ich hasse es, wenn mir einer sagt, wie ich bin“, erläutert mir eine von unseren Kids den aktuellen Anschiss, den sie mir leider erteilen musste. Hassen und lieben. Sie lieben es, oder vielmehr, eine liebt es, zu uns zu kommen. Sie liebt das Begrüßungsritual und die vertrauten Handgriffe in der Maske. Dass sie eingeweiht wird in den Klatsch der Erwachsenen. Und wie sie gleich versuchen wird, die aufgeschnappten Gerüchte der gerade eintreffenden Freundin in den schillerndsten Farben auszumalen. Was regelmäßig in einen ziemlich vergiggelten Drehbeginn mündet. Zum Leidwesen des Teams, das sich inzwischen traut, seine Ansicht zu solchen Exzessen der Kindlichkeit ganz unverkrampft zu äußern. „Da war sie am Anfang schon ganz schön überrascht“, sagt mir die Mutter mal nebenbei. „Ich auch“, sage ich und denke: „Ich dachte, dein Töchterchen fällt tot um.“ Aber weit gefehlt. „Da kennen Sie wohl ein anderes Mädchen als ich“, grübelt die Mutter. So wird es sein, weiß ich inzwischen. Sie hasst natürlich auch. Uns zum Beispiel: Wenn die Schule drückt, der Krach mit der Freundin endlos schwelt, unserretwe-

gen natürlich, wenn dieser blöde Tonangler sein verdammtes Mikro zum tausendsten Mal ins Bild halten muss. Abbruch. Verzögerung. Zu spät Drehschluss. Hausaufgaben. Wieso kann der seinen Job eigentlich nicht. Ich weiß nicht, ob ich mich freuen soll. Am Anfang dachten sie alle noch, sie wären dran schuld: am Mikro im Bild, am Kamerawackeln, an der Unschärfe. Jetzt, wo sie wissen, was sie können (endlich!), legen sie die Latte hoch. Manche aus dem Team nehmen den Kampf auf, sie wollen beeindrucken, anerkannt werden – bloß kein spießiger Erwachsener sein! Ein riskantes Spiel. „Geil“, steht manchmal in einem jungen Gesicht, „so viele Erwachsene zum Spielen.“

Kinderarbeit! – „Darf man das?“, fragt meine Mutter. „Ich glaube schon“, denke ich. Nach 14 Monaten mit unzähligen Drehtagen haben wir mehr erlebt, als wir wussten, und fast alles, was wir befürchtet haben. Und gleich am Anfang schien es schon zu Ende zu sein. Doch am Ende der Drehstaffel dauert der Abschied in die Ferien, in die freie Zeit, drei Tage. Drei Tage, um loszukommen, sich loszureißen. Tränen, Abtanzen bis zur Hysterie und noch ein paar Dinge, die ich nicht wissen wollte und die sie mir grinsend erzählt haben. Hinterher. Damit ich endlich mal weiß, mit wem ich es zu tun habe. Und dass wir uns doch endlich nicht mehr so anstellen sollen. So verdammt spießig. Wir sind ja schließlich keine Kinder mehr.

Ronald Stephan leitet seit 1999 als Produzent vor Ort die Serienproduktion fabrixx.

Kinder in der Serienproduktion am Beispiel von **f a b r i x x**

In der ARD-Kinder- und Jugendserie *fabrixx* (jeden Samstag 9.03 Uhr und 12.10 Uhr im Ersten) spielen zehn Kinder zwischen 12 und 15 Jahren und ein Achtjähriger die Hauptrollen. *tv diskurs* sprach mit Gesine Hannemann, die seit Beginn der Dreharbeiten im Mai 2000 als Schauspiellehrerin und Pädagogin für die elf jungen Darsteller zuständig ist. Die Schauspielerin (Staatstheater Stuttgart) hat eine zusätzliche Ausbildung als Erzieherin und betreut seit vielen Jahren immer wieder Schultheaterprojekte. Sie führt Regie – auch im Kindertheaterbereich – und bildet Kindergärtnerinnen in der Theaterarbeit fort.

Frau Hannemann, wie sieht Ihre tägliche Arbeit aus?

Ich gehe mit den Darstellern vor dem Dreh die Texte durch. Dabei geht's weniger darum, ob die Texte sitzen, denn sie können ihre Texte in den meisten Fällen auswendig. Ich sehe mich eher als eine Art Wegbereiterin für den Regisseur. Ich erzähle den Kids, was in der vorigen Szene passiert ist und was in der nächsten passiert wird. Es ist die inhaltliche Vorbereitung, die wir zusammen machen. Bei der knappen Drehzeit und manchmal bis zu zehn Darstellern am Set könnte der Regisseur das allein kaum schaffen.

Die Darsteller sind nach über einem Jahr Drehzeit schon ziemlich professionell geworden. Ist eine Unterstützung da noch immer nötig?

Vieles spielen sie tatsächlich schon sehr souverän. Wenn aber Szenen dran sind, für die man Mut braucht, wo sich das Herz öffnen muss, dann brauchen die Kinder meine Unterstützung als Schauspiellehrerin. Zum Beispiel bei Heulszenen, oder wenn es darum geht, sauer oder wütend zu sein, dann mache ich ihnen Mut, das, was sie fühlen, auch vor der Kamera umzusetzen. Jede kleinste Pause, zum Beispiel wenn das Licht einige Minuten für Korrekturen

braucht, nutzen wir dazu. Die Kinder sind dann ebenso gespannt wie ich, ob wir es zusammen schaffen, die Gefühle rüberzubringen.

Welche Methode wenden Sie dabei an?

Ich arbeite ohne besondere Methode, sondern spiele die Szenen mit ihnen durch. Ich bringe sie dazu, sich selbst zu beobachten, mache sie darauf aufmerksam, wo der Unterschied zwischen „sauer spielen“ und wirklich „sauer sein“ ist. Wir gehen auch in die Feinheiten der Betonung. Mitunter schauen sie sich im Drehbuch nur ihre eigenen Sätze an und sehen nicht, worum es in der Szene eigentlich geht. Da schleichen sich schnell falsche Betonungen ein.

Wie reagieren die Darsteller, die im Laufe der Drehzeit eine beträchtliche Selbstsicherheit gewonnen haben, auf Kritik Ihrerseits?

Ganz unterschiedlich. Einige kommen von selbst zu mir und fragen: Wie würdest du das betonen? Andere nehmen Kritik sehr persönlich, haben aber im Laufe der Dreharbeiten gelernt, worauf die Kritik wirklich abzielt. Nämlich nicht auf sie als Person, sondern auf die Schauspieltechnik. In diesem Punkt sind sie professioneller geworden. Ich gebe auch mitunter Kontra, damit sie wieder auf den Teppich kommen. Ich weise sie schon mal darauf hin, dass sie Starallüren an den Tag legen. Dann sind sie zwar in diesem Moment sauer auf mich, aber das ist okay.

Wie haben sich die Kinder während den 15 Monaten Drehzeit entwickelt?

Durch die Arbeit sind sie oft gezwungen, sich von anderen sagen zu lassen, was und wie sie etwas zu machen haben. Dadurch müssen sie sich ständig selbst beobachten, was zu mehr Körperbewusstsein führt und auch letztlich zu mehr Selbstbewusstsein. Der Umgang mit den Erwachsenen im Team macht sie reifer. Auch die Tatsache, dass sie eine gewisse Verantwortung tragen, spüren sie genau. Interessanterweise sind die Bedenken, dass die Darsteller durch ihre Arbeit in der Schule nachlässig werden könnten, ganz und gar unberechtigt gewesen. Im Gegenteil, die Lehrer berichten, dass sie heute zum Teil aufmerksamer sind.

Inwiefern leisten Sie psychologische Betreuung?

Die Darsteller bringen schon manchmal ein Problem mit der Schule, mit schlechten Noten, mit den Geschwistern oder den Eltern mit. Wenn sie zum Set kommen und schlecht drauf sind, versuche ich das auszugleichen. Dabei hilft es, dass sie im Grunde zeigen wollen, wie professionell sie sind. Genau wie die „Profis“ möchten sie, dass man ihnen ihre schlechte Laune nicht anmerkt.

Bei zehn etwa gleichaltrigen Darstellern, kommt es da nicht auch innerhalb der Gruppe zu Spannungen?

Sicher herrscht eine besondere Gruppendynamik unter ihnen. Wenn es mal Zoff gibt, ermutige ich sie dazu, miteinander zu sprechen und es untereinander zu klären. Ich versuche dabei, alles mitzubekommen, mich aber ansonsten möglichst rauszuhalten, denn ich kann ihre Probleme nicht lösen. Wenn die Streitkiste schließlich aus dem Weg geräumt ist, sind sie wieder umso dicker befreundet.

Wie schützen Sie die Kinder vor körperlicher oder psychischer Überanstrengung?

Ich merke natürlich, wenn die Kinder an Grenzen stoßen. Das kommt zum Glück nur sehr selten vor. In schwierigen Situationen ist es besser, die Arbeit für eine bestimmte Zeit, zum Beispiel für eine halbe Stunde, zu unterbrechen. In diesem Alter, zwischen 11 und 15 Jahren, sind Kinder eigentlich immer in einem labilen Gleichgewicht, da können die Emotionen schon mal hoch schlagen. Da heißt es, einen kühlen Kopf bewahren und intuitiv etwas tun, was sie wieder runterbringt. Da kann so etwas Einfaches wie ein Spaziergang um das Studio schon mal Wunder wirken. Ich denke, es ist wichtig, dass ich ihnen in solchen Grenzsituationen eine Auszeit vom Dreh verschaffen kann, in der sie die Möglichkeit haben, „auszuatmen“ ohne den Zeitdruck der Dreharbeiten. Es ist auch wichtig, dass ich es bin, die „Stop“ sagt, denn von sich aus würden die Kinder das nie sagen.



Reicht eine Person, um mehr als zehn Kinder schauspielerisch und psychologisch zu betreuen?

Nein, natürlich nicht. Ich habe eine Assistentin, die altersmäßig wesentlich näher an den Kindern ist als ich, allein schon von der Sprache her ist sie näher dran. Die Kinder erzählen ihr Dinge, die sie mir nie sagen würden. Außerdem herrscht natürlich ein großes Vertrauensverhältnis zu Ronald Stephan, dem Producer. Der hat zu jeder Tages- und Nachtzeit ein offenes Ohr, oder besser gesagt: eine offene Tür für die Kinder. In den Pausen zwischen den Szenen sind sie oft bei Ronald im Büro, um sich bei ihm auszusprechen.

Wo sehen Sie Probleme für Kinder in einer Serienproduktion wie fabrixx?

Es sind vor allem Zeitprobleme. Oft kommen die Darsteller beispielsweise zum Set und hatten noch keine Zeit zum Essen. Dann Sorge ich dafür, dass sie Zeit für eine Mahlzeit haben. Manchmal ist es allerdings auch gar nicht angebracht, wenn sie vor einer großen Szene noch essen. Denn damit geht auch viel Konzentration verloren. Dann kümmere ich mich darum, dass sie nach der Szene in Ruhe essen können. Oft finden sie nicht die innerliche Ruhe zum Essen, wollen dann einfach nicht. Dann muss ich sie vor sich selbst schützen und sie – manchmal mit Tricks – zum Essen bringen.

Worauf legen Sie besonderen Wert im Umgang mit den Kindern?

Das Wichtigste ist, dass die Kinder wissen, dass ich am Set Zeit für sie habe und dass sie sich bei mir aussprechen können. Oft reicht es ja, seinen Ärger mal „rauszukotzen“, um sich wieder beruhigen zu können. Ich wünsche mir, dass die Dreharbeiten bei fabrixx für die Kinder immer wieder ein Erlebnis sind, dass Momente entstehen, in denen man den Atem anhält. Wir arbeiten daran, dass sie nicht cool und routiniert ihre Texte absondern und zu abgebrühten Kinderstars werden. Das ist uns bisher auch ganz gut gelungen, denke ich.

Das Interview führte Constantin Schnell.

K i n d e r a r b e i t

oder

Selbstakzeptanzgewinn

Überlegungen zur Beschäftigung von Kindern
in den Medien aus medienpädagogischer Sicht

Dieter Wiedemann

In dem Dokumentarfilm *Heaven on Earth* (Regie: Rick Minnich) gibt es eine Szene, in der zwei kleine Kinder interviewt werden, die in einer Revue auftreten:

>>>

ERZÄHLER: Selbst Matthew und Molly konnten Bransons patriotischer Begeisterung nicht entkommen. Oma hatte sie mit selbst geschneiderten Paillettenkostümen ausgestattet und sie ins rechte Licht gerückt.

ZUSCHAUERIN: Ihr habt sehr schön gesungen.

MATTHEW UND MOLLY: Danke.

ZUSCHAUER (im Off): Ihr beiden seid wirklich gut.

MATTHEW: Vielen Dank. Danke, dass Sie meine Sachen kaufen.

RICK: Singt ihr gern *God Bless America*?

MATTHEW: Ja.

RICK: Warum?

MATTHEW: Weil ich Amerika liebe.

RICK: Matthew, wie alt warst du, als dir klar wurde, dass du ein Sänger sein wirst?

MATTHEW: Sechzehn Monate.

RICK: Da wusstest du es? Wirklich?

MATTHEW: Da stand ich zum ersten Mal auf der Bühne.

GROßMUTTER SANDY: Er hatte einen kleinen Auftritt in einer Show. Er sang für eine Dame *Let Me Call You Sweetheart*. Er war sechzehn Monate alt. Er liebte das Rampenlicht und den Applaus. Mit sechzehn Monaten konnte er sich schon verbeugen. Er liebte das Publikum. Wir wussten damals, dass er ein Entertainer werden würde.

RICK: Möchtest du gern zum Film?

MATTHEW: Ich glaube schon, ja.

RICK: Wenn ein Anruf aus Hollywood kommt, würdest du gehen?

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

MATTHEW: Ja, wahrscheinlich. Aber lieber würde ich hier bleiben.

Dieses Gespräch wäre in Deutschland nicht möglich gewesen, weil die Äußerungen von Molly und Matthew über ihre Mitwirkung in einer Show in Branson auf Kinderarbeit schließen lassen und damit unter das Jugendarbeitsschutzgesetz fallen würden:

„§ 5

(1) Die Beschäftigung von Kindern ist verboten.¹

[...]

(5) Für Veranstaltungen kann die Aufsichtsbehörde Ausnahmen gemäß § 6 bewilligen.

§ 6 Behördliche Ausnahmen für Veranstaltungen

(1) Die Aufsichtsbehörde kann auf Antrag bewilligen, dass

1. bei Theatervorstellungen Kinder über sechs Jahre bis zu vier Stunden täglich in der Zeit von 10.00 bis 23.00 Uhr,

2. bei Musikaufführungen und anderen Aufführungen, bei Werbeveranstaltungen sowie bei Aufnahmen im Rundfunk (Hörfunk und Fernsehen), auf Ton- und Bildträger sowie bei Film- und Fotoaufnahmen

a. Kinder über drei bis sechs Jahre bis zu zwei Stunden täglich in der Zeit von 8.00 bis 17.00 Uhr,

b. Kinder über sechs Jahre bis zu drei Stunden täglich in der Zeit von 8.00 bis 22.00 Uhr gestaltend mitwirken und an den erforderlichen Proben teilnehmen. Eine Ausnahme darf nicht bewilligt werden für die Mitwirkung in Kabarets, Tanzlokalen und ähnlichen Betrieben sowie auf Vergnügungsparks, Kirmessen, Jahrmärkten und bei ähnlichen Veranstaltungen, Schaustellungen oder Darbietungen.

<<<

(2) Die Aufsichtsbehörde darf nach Anhörung des zuständigen Jugendamts die Beschäftigung nur bewilligen, wenn

1. die Personensorgeberechtigten in die Beschäftigung schriftlich eingewilligt haben,
2. der Aufsichtsbehörde eine nicht länger als vor drei Monaten ausgestellte ärztliche Bescheinigung vorgelegt wird, nach der gesundheitliche Bedenken gegen die Beschäftigung nicht bestehen,
3. die erforderlichen Vorkehrungen und Maßnahmen zum Schutz des Kindes gegen Gefahren für Leben und Gesundheit sowie zur Vermeidung einer Beeinträchtigung der körperlichen oder seelisch-geistigen Entwicklung getroffen sind,
4. Betreuung und Beaufsichtigung des Kindes bei der Beschäftigung sichergestellt sind,
5. nach Beendigung der Beschäftigung eine ununterbrochene Freizeit von mindestens 14 Stunden eingehalten wird,
6. das Fortkommen in der Schule nicht beeinträchtigt wird.

(3) Die Aufsichtsbehörde bestimmt,

1. wie lange, zu welcher Zeit und an welchem Tag das Kind beschäftigt werden darf,
2. Dauer und Lage der Ruhepausen,
3. die Höchstdauer des täglichen Aufenthalts an der Beschäftigungsstätte.

(4) Die Entscheidung der Aufsichtsbehörde ist dem Arbeitgeber schriftlich bekannt zu geben. Er darf das Kind erst nach Empfang des Bewilligungsbescheids beschäftigen.“

Die Festlegungen dieses Gesetzes sind seit einigen Jahren immer wieder Gegenstand kontroverser Diskussionen.

Die folgenden Diskussionspunkte sind aus medienpädagogischer Sicht von besonderer Relevanz:

- Darf im Verhältnis von Kinderschutz einerseits und Kompetenzentwicklung der Kinder andererseits nur der Schutzgedanke prioritär gesehen werden?
- Ist die Entwicklung spezifischer Kinderkulturen, zu denen Kindermedien gerechnet werden müssen, ebenso schutzbedürftig wie die der Kinder vor einer aktiven und bezahlten Mitwirkung in derselben?

1. Zum Verhältnis von Kinderschutz und Kompetenzentwicklung

1794 wurden im Allgemeinen Preußischen Landrecht erstmalig Bestimmungen erlassen, die den Schulbesuch neben der damals üblichen Kinderarbeit als schützenswerte öffentliche Erziehungsaufgabe formulierten. Arbeit und schulische Erziehung wurden dabei nicht unbedingt als etwas Gegensätzliches interpretiert, sondern schulische Erziehung sollte durchaus auch auf das Arbeitsleben vorbereiten (etwas, was in der UdSSR oder auch in der DDR mit „Unterrichtstagen in der Produktion“ in den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ebenfalls versucht wurde).

Im Unterschied zur BRD-Gesetzgebung orientiert sich auch „terre des hommes“ auf eine andere Haltung zur Kinderarbeit: „Gemäß den Dokumenten der Internationalen Arbeitsorganisation (ILO) gehören zur Kinderarbeit folgende Merkmale:

- Fabrikarbeit von zu jungen Kindern, häufig bereits im Alter von sechs oder sieben Jahren;
- lange Arbeitszeiten von 12 bis zu 16 Stunden am Tag;
- Arbeit unter körperlicher wie psychischer Überanstrengung oder Überforderung;
- monotone, die seelische und soziale Entwicklung des Kindes behindernde Arbeiten;
- Arbeit auf der Straße unter ungesunden und gefährlichen Bedingungen;
- Arbeit unter unfreien, menschenrechtsverletzenden Bedingungen, wie z. B. in Schulknenschaft oder durch sexuellen Missbrauch.“

Diese nicht gesetzliche, also an Altersgrenzen, sondern an Tatsachen orientierte Definition der ILO verdeutlicht, dass nicht jede Beschäftigung von Kindern Kinderarbeit ist.

Im englischen Sprachraum wird von daher zwischen der als ausbeuterisch und sozial schädigenden „child labour“ und der primär als „nicht ökonomisch“ definierten „child work“ unterschieden. Erstere sollte verboten werden, *zweitere wird als Teil kindlicher Sozialisation nicht prinzipiell in Frage gestellt. [...]*

Die Internationale UN-Kinderrechtskonvention erkennt im Artikel 32 das Recht des Kindes an, „vor wirtschaftlicher Ausbeutung geschützt und nicht zu Arbeiten herangezogen zu

Anmerkungen:

- 1**
Kind im Sinne dieses Gesetzes ist, wer noch nicht „15“ Jahre alt ist.

werden, die Gefahren mit sich bringen, die Erziehung des Kindes behindern oder seine körperliche, geistige, seelische, sittliche oder soziale Entwicklung schädigen können.“ Dazu sollen in den Staaten a) Mindestalter, b) Arbeitszeiten und -bedingungen und c) angemessene Strafen bei Nichtbefolgung festgelegt werden.

[...]

Kinderarbeit, die Kinder bei der Entwicklung ihrer Persönlichkeit und ihres Selbstwertgefühls unterstützt, ihnen zu Anerkennung und Respekt verhilft, braucht nicht abgeschafft zu werden. Sie kann als Teil der Sozialisation und der gemeinschaftlichen Einbindung des Individuums gesehen werden. Kinderarbeit, die eindeutig ausbeuterischen, die Freiheit des Menschen einschränkenden Bedingungen unterliegt, muss verboten werden.“²

Kinderarbeit als eine Form experimenteller Selbsterfahrung und der Entwicklung von kulturellen und medialen Kompetenzen bedarf in diesem Zusammenhang auch einer gesetzlichen Neubewertung. Wobei eine erste Frage danach zu stellen wäre, ob das Mitwirken in kulturellen und/oder medialen Produktionen überhaupt dem klassischen Begriff von Kinderarbeit entspricht (wie er z. B. weiter oben definiert ist)?

Und wenn ja, wie lassen sich dann die Unterschiede zum Training von Kindern in leistungsorientierten Sportvereinen (man denke hier nur an Tennis, Eiskunstlaufen, Schwimmen etc.), aber auch zum Mitwirken in Kinderensembles, Computer-AGs etc. begründen? Die vertraglich vereinbarte Bezahlung der Mitwirkung von Kindern in professionellen Kultur- und Medienproduktionen kann diese unterschiedliche rechtliche Bewertung nicht allein rechtfertigen.

Ich denke, dass die betreute Mitwirkung von Kindern in Kultur- und Medienproduktionen genauso wenig a priori schädlich ist wie nicht jede Schulstunde für ihre Entwicklung a priori nützlich ist.

Zweifellos kann die Mitwirkung von Kindern in Kultur- und Medienproduktionen nicht nur von großer Attraktivität für sie sein, sondern auch ihre Fähigkeiten zur Kommunikation, ihre Disziplin und ihre Kreativität fördern.

Dies hängt natürlich vom Charakter der Produktion (Thriller oder Kinderfilm, Werbung oder Moderator für Kindernachrichtensendungen etc.), aber auch vom Entwicklungsstand

des jeweiligen Kindes ab. Beides kann in einem Gesetzestext nicht differenziert erfasst werden, weil dieser pauschalisieren muss. Diese Pauschalisierung erweist sich z. B. bei den Altersfestlegungen als besonders problematisch. Eine Vielzahl von empirischen Untersuchungen zeigt, dass insbesondere im Kindes- und Jugendalter die individuellen Entwicklungsunterschiede innerhalb einer Alterskohorte oft wesentlich größer sind als die zwischen verschiedenen Altersgruppen. Ob das eine Kind durch die Mitwirkung in einer Kultur- oder Medienproduktion bereits überfordert und ein anderes gleichaltriges durch die gleiche Aufgabe unterfordert wird, können eigentlich keine Gesetzestexte, sondern nur die nach dem Gesetz für ihre Entwicklung und Erziehung Verantwortlichen, nämlich die Eltern, Lehrerinnen und Lehrer sowie Freizeitpädagoginnen und -pädagogen prognostizieren.

Kinder können keine Ich-Stärke, keine sozialen, kulturellen und medialen Kompetenzen entwickeln, wenn sie pauschal bestimmten Altersgruppen zugeordnet und ihnen Chancen genommen werden, sich frühzeitig in verschiedenen fremddefinierten Aufgaben zu erproben. Dies meint, dass die Mitwirkung in einer Medienproduktion den Kindern durchaus Aufgaben abverlangen kann, die nicht ihren Vorstellungen und Wünschen entsprechen. Zweifellos ist dies ein Beitrag zur Entwicklung von Lebenskompetenz, die auch darin besteht, externe – auch belastende – Anforderungen zu erfüllen und Vorstellungen von sich selbst zu realisieren.

Die Mitwirkung von Kindern in Kultur- und Medienproduktionen sollte also nicht nur unter dem Gesichtspunkt der *Problemorientierung* (*Schutz der Kinder vor...*), sondern auch unter dem der *Kompetenzorientierung* (*Vorbereitung der Kinder auf...*) diskutiert und in entsprechende Empfehlungen und Richtlinien umgesetzt werden.

Die Entwicklungsanforderungen/-aufgaben und die Interessen der Kinder berücksichtigend, würde dies bedeuten, dass anstelle pauschaler gesetzlicher Regelungen auf der Basis von Einzelbegutachtungen über die Mitwirkung von Kindern in Kultur- und Medienproduktionen entschieden werden müsste.

2. Das Recht der Kinder auf Kinderkulturen und -medien in Abwägung mit dem Kinderschutz

In der 1990 verabschiedeten UNO-Konvention über die Rechte des Kindes steht in Artikel 17 u. a.:

„Die Vertragsstaaten erkennen die wichtige Rolle der Massenmedien an und stellen sicher, dass das Kind Zugang hat zu Informationen und Material aus einer Vielfalt nationaler und internationaler Quellen, insbesondere derjenigen, welche die Förderung seines sozialen, seelischen und sittlichen Wohlergehens sowie seiner körperlichen und geistigen Gesundheit zum Ziel haben. Zu diesem Zweck werden die Vertragsstaaten

- a) die Massenmedien ermutigen, Informationen und Material zu verbreiten, die für das Kind von sozialem und geistigem Nutzen sind [...];
- b) die internationale Zusammenarbeit bei der Herstellung, beim Austausch und bei der Verbreitung dieser Informationen und dieses Materials aus einer Vielzahl nationaler und internationaler Quellen fördern; [...].“

In Artikel 31 steht u. a.:

„Die Vertragsstaaten achten und fördern das Recht des Kindes auf volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben und fördern die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeiten für die kulturelle und künstlerische Betätigung sowie für aktive Erholung und Freizeitbeschäftigung.“

Und auf das Problem Kinderarbeit bezogen wurde in Artikel 32 formuliert:

„Die Vertragsstaaten erkennen das Recht des Kindes an, vor wirtschaftlicher Ausbeutung geschützt und nicht zu einer Arbeit herangezogen zu werden, die Gefahren mit sich bringen, die Erziehung des Kindes behindern oder die Gesundheit des Kindes oder seine körperliche, geistige, seelische, sittliche oder soziale Entwicklung schädigen könnte.“

Außerdem wurde den dazu fähigen Kindern ein Recht auf freie Meinungsäußerung sowie auf dessen angemessene Berücksichtigung zugebilligt.

Sicher stehen die hier zitierten Kinderrechte auch in einem Zusammenhang zur Mitwirkung von Kindern in Kultur- und Medienproduktionen und deren gesellschaftlicher Bewertung.

Die Selbstkonzeptentwicklung von Kindern hängt auch damit zusammen, ob für sie in den Medien Informationen und Geschichten angeboten werden, die nahe an ihren Erfahrungen, Träumen und Wünschen sind. Medienprotagonisten, die vom Alter, vom Geschlecht, vom soziokulturellen Potential etc. her den kindlichen Nutzern nahe sind, haben günstigere Chancen, die Selbstkonzeptentwicklung zu beeinflussen als andere. Es sei in diesem Zusammenhang nur an den großen Erfolg von Harry Potter, aber auch an den anderer Kinderbücher erinnert. Im Unterschied zu den Printmedien sind die Bild- und Hörmedien in ihrem Erfolg bei Kindern allerdings ganz entscheidend von der Mitwirkung von Kindern in den jeweiligen Produktionen abhängig. Eine Vielzahl von Beispielen aus der nationalen und internationalen Film- und Fernsehgeschichte kann als Beleg für diese These herangezogen werden.

Die Entwicklung von Kinderkulturen und Kindermedien ist also gleichermaßen davon abhängig, dass die Angebote von Kindern genutzt werden, als auch davon, dass sie mit Kindern geschaffen werden können.

Die durchaus gewünschte und im Interesse der Kompetenzentwicklung von Kindern auch notwendige qualitative Verbesserung und Erweiterung der kulturellen und medialen Angebote für sie setzt also deren partielle Mitwirkung an den jeweiligen Produktionen voraus.



Wenn nicht eine frühzeitige und alleinige Prägung durch internationale Kinderkulturen und -medien erfolgen soll (Stichworte hierzu: Verlust kultureller Identitäten, kulturelle und mediale Globalisierung etc.), dann müssen auch genügend Angebote auf der Basis der sozialen und kulturellen Erfahrungen deutscher Kinder wie auch auf der der ihnen zur Verfügung stehenden National- und Regionalkulturen produziert werden (die Märchen der Gebrüder Grimm, von W. Hauff, die Sagen aus bestimmten Regionen etc.).

Gleichzeitig ist die Mitwirkung von Kindern an solchen Produktionen in der Regel ebenfalls mit Kompetenzgewinnen und Erfolgen in der Selbstkonzeptentwicklung und bei der Lösung von Entwicklungsaufgaben verbunden.

Was auch bedeutet, dass rechtliche Auflagen und Begrenzungen im Kultur- und Medienbereich nicht nur Talententdeckungen und -entwicklungen verhindern, sondern auch die Herausbildung und Entwicklung allgemeinerer Kompetenzfelder beeinträchtigen bzw. verzögern können. Entscheidbar ist dies aber nur auf der Basis von Einzelfallprüfungen und nur z. T. auf der von pauschalisierenden gesetzlichen Regelungen.

Auf die mit den gesetzlichen Regelungen in Deutschland verbundenen höheren Produktionskosten von Kinderproduktionen im Vergleich mit anderen europäischen Staaten will ich hier genauso wenig eingehen wie auf das Problem des frühzeitigen Aufwachsens mit globalen Medienkulturen.

Natürlich ist die Teilnahme von Kindern an professionellen Kultur- und Medienproduktionen ebenso wenig eine problemfreie Zone wie die ihrer Teilnahme am Straßenverkehr, am Leistungssport oder an Computerspielen.

So kann z. B. eine längerfristige Einbindung von Kindern in Produktionsteams von Filmen und Fernsehsendungen durchaus zum Überspringen notwendiger Entwicklungsaufgaben und/oder zur „Entfremdung“ von Gleichaltrigen führen. Dies kann aber auch durch familiäre Erziehungsstile provoziert werden.

Ein größeres Problem scheint die Wiedereingliederung der Kinder in ihre vertraute Umgebung zu sein. Die Gewöhnung an eine Sonderstellung im Drehstab, die häufig außergewöhnliche emotionale Zuwendung durch die Mitglieder des Stabs (z. B. durch die erwachsenen „Stars“), das Erlebnis der Premiere bzw. der Aufführung des Films bzw. der Fernsehsendung etc. – das alles kann schon die Wiedereingliederung in den „normalen“ Alltag erschweren und z. B. zur zeitweisen Verstärkung problematischer Verhaltensweisen („Starallüren“, erhöhtes Geltungsstreben, Stimmungslabilität etc.) führen. Hier ist eine pädagogisch-psychologische Nachbetreuung gefragt. Aber auch hier gilt, dass solche Konsequenzen auch an andere – nicht vom Jugendarbeitsschutz reglementierte – Beschäftigungen gebunden sein können (z. B. Sportserfolge).

Zusammenfassend soll eine Feststellung des Filmtheoretikers Bela Balazs zitiert werden: „Kinder spielen immer natürlich, weil das Spiel ihre Natur ist. Sie wollen nicht etwas vorstellen wie der Künstler, wobei sie Fehler begehen könnten, sie machen aus sich selbst etwas anderes, als sie sind, und wähen sich in einer anderen Situation als in ihrer eigenen.“

Das ist nicht Schauspiel, sondern eine natürliche Lebensäußerung des jungen Bewusstseins [...].“³

3

Balazs, B.:

Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien 1961, S. 77.

4

Zwirner, A.:

Kinderfilm – wer soll das bezahlen? Situation der deutschen Kinderfilmproduktion und Verbesserungsmöglichkeiten. Diplomarbeit im Studiengang Film- und Fernsehproduktion. HFF Potsdam 2001, S. 95f.



3. Jugendarbeitsschutz und Kompetenzentwicklung im Kindesalter – Empfehlungen

Kinderarbeit im Bergwerk
(Zeichnung um 1840).

„Die Tatsache, dass es in Deutschland insgesamt 36 Kinderfilmfestivals pro Jahr gibt, durchschnittlich aber nur zwei Kinderfilme jährlich hergestellt werden, beweist einerseits, dass das Interesse am Kinderfilm groß ist, aber andererseits eine kontinuierliche Produktion von Filmen für Kinder zwischen 5 und 14 Jahren nicht stattfindet [...].

Wenn Deutschland ein Land sein möchte, in dem Kinderfilmen eine besondere Bedeutung und Stellung zuerkannt wird, dann sollten aufgrund politischer Maßnahmen die Finanzierung und Herstellung von Kinderfilmen für deutsche Produktionsunternehmen attraktiver gestaltet werden. Hier könnte z. B. die Lockerung des Jugendarbeitsschutzgesetzes für Sonderfälle, wie es in anderen europäischen Ländern für zeitlich begrenzte Kinderfilmproduktion genehmigt ist, [...] wesentliche Verbesserungen für die deutsche Kinderfilm-landschaft bedeuten.“⁴

Dieser Schlussfolgerung in einer Diplomarbeit einer Produktionsstudentin der HFF Potsdam kann zugestimmt werden, wenngleich es ihr an der meines Erachtens notwendigen Radikalität fehlt.

In der notwendigen Abwägung von Schutzinteressen für Kinder einerseits und Entwicklungschancen von Kindern andererseits kann in den hier zur Debatte stehenden Mitwirkungsmöglichkeiten in Kultur- und Medienproduktionen – und zwar nur in diesen – nicht der Begriff von Kinderarbeit sinnvoll angewendet werden. Insofern wäre eine Lockerung des Jugendarbeitsschutzgesetzes eine eher kosmetische Operation, die das hier skizzierte Grundproblem einer Abwägung zwischen den Chancen und Risiken einer solchen Mitwirkung nicht lösen helfen würde.

Kinder vor Ausbeutung, seelischen Schäden, übersteigerten Elternerwartungen etc. zu schützen, kann – wie in anderen Bereichen auch – nicht durch pauschalisierende gesetzliche Regelungen garantiert werden (es sei hier nur an das Problem des Missbrauchs von Kindern erinnert). Dies bedarf zuallererst gesellschaftlich verbindlicher und akzeptierter Normen und Vereinbarungen, und erst dann, wenn diese nicht funktionieren, sollte der Staat reglementierend tätig werden. Ich denke, dass auch die Mitwirkung von Kindern in Kultur- und Medienproduktionen durch eine freiwillige Selbstkontrolle der Produzentinnen und Produzenten in Zusammenarbeit mit Eltern- und Pädagogenverbänden wirkungsvoller geregelt werden könnte als durch gesetzliche Regelungen, die den Entwicklungsaufgaben von Kindern in modernen Medien- und Wissensgesellschaften nur bedingt gerecht werden können.

Um es auf den Punkt zu bringen: Die Pflicht der Produzenten von Kindermedien unter Mitwirkung von Kindern zur pädagogisch-psychologischen Betreuung im Produktionsprozess und bei ihrer „Wiedereingliederung“ ins „normale“ Leben, die Einzelfallbegutachtung als Orientierung für Belastungsgrenzen und die frühzeitige Erkennung und behutsame Entwicklung von künstlerischen Talenten sind mir wichtiger als gesetzliche Regelungen, die das alles weder regeln noch im Interesse der Kinder steuern können.

Prof. Dr. Dieter Wiedemann ist Präsident der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) Konrad Wolff in Potsdam-Babelsberg und Kuratoriumsmitglied der FSE. Seit 1999 ist er Vorsitzender der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur (GMK).

Manchmal ruft das Jugendamt an und fragt, ob es mir gut geht!

Kinder und Jugendliche als Darsteller am Set – Begeisterung pur oder harte Knochenarbeit?



Ines Nieri lebt in Hamburg und ist mit ihren 13 Jahren schon eine bekannte Schauspielerin. Aktuell wird sie am 8. November dieses Jahres in *Ein Yeti zum Verlieben* (ProSieben) zu sehen sein, und im August ist auch der Film *Der Mistkerl*, in dem sie eine Hauptrolle spielt, in die Kinos gekommen. Sie erzählte *tv diskurs* von Castings, Dreharbeiten und davon, wie das aufregende Leben einer Schauspielerin mit Schule, Hausaufgaben und Eltern unter einen Hut zu kriegen ist.

Ines, erinnerst du dich noch an den Beginn deiner Karriere?

*Na klar, zum Schauspielern bin ich gekommen, als ich noch ganz klein war. Eigentlich wollte ich immer schauspielern. Ich war vier Jahre alt und hatte damals schon Riesenspaß daran, Gedichte aufzusagen und Purzelbäume vorzuführen. Deshalb probierte ich verschiedene Theatergruppen aus. Später – ich glaube, ich war sieben –, sollte in der Schule ein selbst geschriebenes Stück aufgeführt werden, *Der goldene Brunnen* oder so ähnlich, und ich hätte so gerne eine bestimmte Rolle gespielt. Ich kriegte sie aber nicht, und das hat mich so geärgert, dass ich auf eine Schauspielschule gegangen bin. Ganz schnell wurde ich zu einem Casting eingeladen – und die Rolle habe ich dann auch gekriegt!*

Was war das für ein Casting?

*Das war für einen Film, der hieß *Die Beichte*. Damit wollte eine Regisseurin eine Aufnahmeprüfung machen, der lief also nicht im Fernsehen. Sie kam damals in den Schauspielunterricht und suchte einige Kinder für das Casting aus.*

Und deine Eltern, wie finden die das, dass du schauspielerst?

Die finden das gut, haben sie gesagt. Das glaub ich ihnen auch. Eigentlich hat sich auch gar nicht so viel verändert, seitdem ich schauspielere. Nur, dass ich manchmal weniger zu Hause bin als vorher. Papa muss jeden Monat die Schauspielschule zahlen, aber da die Schauspielerei mein größtes Hobby ist, tut er das gerne. Früher bin ich auch noch zum Karate gegangen, aber das mache ich im Augenblick nicht mehr. Ich konnte nämlich da eine Prüfung nicht ablegen, weil ich gerade drehen musste.

Wie gehen Freundinnen und Freunde damit um, dass du immer wieder vor der Kamera stehst?

Manche finden das gut und freuen sich mit mir. Andere aber sagen, dass das irgendwie nicht zu mir passt und ich das doch besser lassen soll. Zu Anfang habe ich sowieso gar nichts davon erzählt, aber irgendwann haben mich meine Mitschüler dann im Fernsehen bei den Pfefferkörnern gesehen.

Reagieren manche Freundinnen oder Freunde vielleicht deshalb negativ, weil sie selbst gerne so etwas machen würden wie du?

Das weiß ich nicht, ich rede darüber wirklich nicht viel. Wenn wir uns treffen, spielen wir meistens zusammen.

Versäumst du durch die Schauspielerei viel in der Schule? Musst du viel nachpauken?

Ja, bei meinem letzten Film Ein Yeti zum Verlieben bin ich sieben oder acht Wochen nicht in der Schule gewesen. Dafür hatte ich aber einen Lehrer am Set, der mit mir die Fächer gepaukt hat. Ich habe sogar Arbeiten dort geschrieben. Aber alles konnte ich doch nicht nachholen, war auch ein wenig in der Schule abgerutscht; deshalb hatte ich in den letzten Sommerferien dreimal die Woche drei Stunden Zusatzunterricht bei einer Privatlehrerin. Ich möchte nämlich auch meinen Abschluss machen. Denn ohne Abschluss kann man auch nicht richtig Schauspielerin werden.

Das Nachholen für die Schule, das Lernen am Set, ist das Stress für dich?

Irgendwie schon und irgendwie auch nicht. Ich weiß ja, wofür ich es mache.

Und die Lehrer? Meckern sie, wenn du nach sieben Wochen wieder in der Schule aufkreuzt?

Nein, gemeckert hat keiner. Einige, die nicht meine Hauptlehrer sind, haben sich nur gewundert, dass ich wieder da bin. Die hatten gedacht, ich sei abgegangen und wäre nur mal so zu Besuch da. Aber das konnte ich natürlich aufklären. Meine Lehrer haben sich die Arbeiten angesehen, die ich während des Drehs geschrieben hatte, mir gesagt, was ich richtig, was ich falsch gemacht habe und warum. Naja, und so hatte mich die Schule wieder.

Hast du während der Dreharbeiten außer einem Lehrer noch andere Betreuung?

Ja, die Produktion sorgt immer dafür, dass eine Kinderbetreuerin am Set ist, die mit mir in den Pausen spielt. Das sind zwar jedes Mal andere, aber ich freunde mich mit denen immer an. Wir haben dann auch später häufig noch Kontakt. Mit meiner letzten Betreuerin habe ich oft stundenlang gequatscht. Wir mussten immer lange fahren, um zum Set zu kommen, den anderen war das meistens langweilig, aber wir beide haben immer gequatscht, das war toll. Sie hat auch viel von sich erzählt, ihr ganzes Leben hat sie mir erzählt.

In Deutschland gibt es Vorschriften darüber, wie Kinder beim Fernsehen oder beim Film eingesetzt werden dürfen. Hast du davon schon gehört?

Ja. Manchmal ruft das Jugendamt an und fragt, ob es mir gut geht. Zwischendurch kommt auch ein Vertreter zum Set. Er erkundigt sich dann, ob ich noch Lust habe, wie lange ich schon da bin usw. Bis 14 Jahre darf ich, glaube ich, fünf Stunden am Set sein und drei Stunden drehen.

Wird das immer eingehalten?

Dazu darf ich nichts sagen! Nicht immer, aber immer öfter.

Kommen die Vertreter vom Jugendamt oder vom Arbeitsschutz auch zu dir nach Hause?

Ja, einmal ist einer gekommen. Da hatten Arzt und Schuldirektor in der Erklärung, die ich immer vor einem Dreh bekomme und auf der Schule, Arzt und Eltern ihre Einwilligung geben müssen, etwas Falsches angekreuzt. Das Jugendamt musste denken, ich sei krank und schickte gleich jemanden vorbei. Ich lief gerade draußen auf der Straße Inlineskates, als der Vertreter kam. Er fragte mich nach der Hausnummer, wo die Familie Nieri wohne. Da sagte ich ihm: „Hey, das bin ich!“ – „Na denn“, sagte der, „du bist ja kerngesund.“ Ich bin dann quicklebendig an dem vorbeigerauscht.

Haben Amt oder Schule ihre Einwilligung auch schon einmal verweigert?

Ja, einmal. Da hatte ich zwar ein Casting erfolgreich bestanden, aber in dem Jahr insgesamt schon zuviel gedreht. Mehr als 30 Tage sind nämlich nicht erlaubt. Also konnte ich die Rolle nicht spielen. Ich fand das natürlich schade, aber der Vertreter des Jugendamts kann ja auch nichts dafür. Er tut das, was er tun muss. Außerdem hat mir eine Betreuerin von einem Kind erzählt, das nach 14 Stunden Dreh einen Nervenzusammenbruch hatte. – Aber ich halte gut durch. Trotzdem ist es schön zu wissen, dass die Schule und das Jugendamt mir helfen würden, wenn es mir wirklich einmal schlecht geht.

Wie läuft denn ein normaler Drehtag ab?

Manchmal werde ich auf Abruf geholt, manchmal aber auch für eine bestimmte Zeit abgeholt. Meistens werde ich morgens ganz früh zum Set gefahren, dann geht's erst ins Kostüm, dann in die Maske. Und danach warte ich, bis ich an der Reihe bin.

Musst du vor dem Dreh Texte lernen?

Ja. Nach dem erfolgreichen Casting kriegt man zuerst einmal das Drehbuch zugeschickt. Das lese ich mir durch, damit ich weiß, um was es geht. Und vor jedem Drehtag kriegt man abends zuvor eine Dispo zugeschickt. Das ist eine Disposition, in der steht, was man lernen muss. Das ist aber nie viel, denn es sind ja immer nur einzelne Szenen. Beim Üben lache ich mich übrigens oft kaputt – auch bei Szenen, die nicht so lustig sind. Ich finde das einfach zu witzig, wenn ich mir vorstelle, dass ich auf einmal eine andere Person bin.

Kannst du dir die Texte schnell merken?

Ja, das fällt mir leicht. Das macht auch Spaß.

Da hast eine sehr gute Aussprache. Hast du Sprachunterricht gehabt?

Naja, nicht so richtig. Nur manchmal Atem- und Sprechübungen in der Schauspielschule.

Gab es beim Drehen auch Dinge, die dich gelangweilt haben?

Nein. Ich finde es eigentlich nur langweilig, zu Hause darauf zu warten, bis man abgeholt wird.

Hast du beim Drehen auch Situationen erlebt, in denen du nervös geworden bist oder Angst hattest?

Beim Dreh für den Mistkerl musste ich bei einer Szene über einem Löwen hängen. Vorher war ich an den Käfigen vorbeigegangen, in denen die Löwen nachts schlafen. Sie sahen so hungrig aus, so als ob sie noch nicht gefrühstückt hätten. Dann, beim Dreh hing ich über ihnen, nur am Fuß war ich festgemacht. Ich sollte die Löwen auf mich aufmerksam machen, damit die zu mir hochgucken. Das wollte ich nicht. Ich habe nur gerufen: „Hallo Löwe!“ – aber die guckten nicht. Das war schon ein komisches Gefühl, so über diesen Tieren zu hängen. Die hätten ja immerhin hochspringen können ...

Das war ja ein richtiger Stunt. Wie hatte man dich denn befestigt, damit du nicht herunterfällst?

Ich hatte einen Sitz wie eine Hose, ein Drahtband durch die Klamotten durch, das sollte man später nicht sehen. Es war auch schwer, das zu verdecken und dabei herumzuzappeln. Ach ja, zum Schluss des Films gibt es noch eine Szene, da hänge ich am Mast eines Schiffes. Ich musste bis ganz nach oben klettern und hing nur an einem Band. Das war ziemlich unbequem, aber eigentlich nicht gefährlich. Sonst hätte es ja eine Stuntfrau gemacht.

Ist dir vom vielen Drehen noch eine andere Szene im Gedächtnis geblieben?

Ja, eine Szene beim Mistkerl. Die mussten wir ganz oft wiederholen. Ich sollte einen Karatesprung machen. Erst auf dem Trampolin hüpfen und dann über die Kamera hinwegspringen. Das hat irgendwie nicht geklappt, mal bin ich in die Kamera rein-, mal an ihr vorbeigesprungen. Aber zum Schluss hatten wir die Szene dann doch im Kasten.

Konntest du schon im Detail mitbekommen, wie ein Film entsteht?

Von Anfang bis zum Ende? Nein. Ich weiß nur den Ablauf vom Casting bis zum Drehen. Vorher findet sich das Team, das Drehbuch muss geschrieben werden usw. Wenn ein Film abgedreht ist, ist er aber noch lange nicht fertig. Es wird viel geschnitten, Musik muss drunter gelegt werden, dann die Synchronisation ... Da ist dann noch ganz viel zu tun.

Hast du am Set noch andere Berufe kennen gelernt, die du spannend findest?

Ja, ganz toll fand ich die Maske. Wie die dort zum Beispiel Wunden schminken, das hat mir gefallen. In den Drehpausen bin ich oft rübergegangen. Dann haben sie mir gezeigt, wie man blaue Flecken schminkt usw. Die Maskenbildnerin hat mir später einiges geschenkt, auch zum Narbenmachen. Ich übe jetzt immer zu Hause an meiner Mama.

Aber eins weiß ich genau: Auf keinen Fall würde ich Beleuchtung machen wollen, die müssen so viel schleppen. Und dann dauert es auch immer so lange, denn im Gesicht darf es nicht blenden. Das ist gar nicht so einfach.

Du sagtest ja, dass du Schauspielerin werden willst, das Ganze also keine Jugendsünde ist. Hast du denn schon eine Traumrolle?

Nein, ich will später alles spielen können, Comedy, Krimis, einfach alles eben. Ich will nicht festgelegt sein auf eine bestimmte Richtung. Deswegen werde ich später nicht immer dieselben Rollen annehmen und alle anderen ablehnen.

Als Schauspielerin musst du ja auch Verträge machen. Kümmert sich darum dein Vater oder die Agentur?

Ich glaube, die machen das zusammen. Mama und Papa erlauben und alles Weitere macht dann die Agentur. Zu der gehört übrigens auch die Schauspielschule, in die ich einmal die Woche gehe. Deshalb kenne ich die Leute da gut und die mich auch.

Ines, das war ein spannendes, interessantes Gespräch. Haben wir noch etwas vergessen?

Naja, eigentlich nicht. Allerdings: In anderen Interviews werde ich immer noch gefragt, wer mein Idol ist.

Wer ist denn dein Idol?

Anke Engelke und Sandra Lübena. Aber zuerst Anke Engelke.

Das Interview führte Detlef Ziegert.

Ines Nieri ist am 16.11.2001 ab 16.00 Uhr im Rahmen des 7. Internationalen Kinder- und Jugendfilmfestes auf der Website von Super RTL (www.toggo.de) im Live-Chat zu erleben.

Jaques Doillon:

Die Erfindung des im Film

Christina Heinen

Jaques Doillon, der bereits 27 Filme gedreht hat und zu den bekanntesten französischen Filmmachern zählt, gilt dennoch als Außenseiter. Seine Filme, deren bevorzugte Themen schwierige, verwickelte Liebesgeschichten und die Auflösung der Familie sind, wurden oft als „nouveau naturel“ bezeichnet. Gemeint ist die realistische Erzählweise zumeist alltäglicher Geschichten, die oft mit Laiendarstellern inszeniert sind. Doillons Realismus ist jedoch nur schwer begrifflich zu fassen: Gerade diejenigen seiner Filme, in denen Kinder und Jugendliche als Laiendarsteller spielen – oft so überzeugend „authentisch“, dass man versucht ist, diesen Filmen einen Gestus des semidokumentarischen zu unterstellen –, vereiteln oft jede Identifizierung des Zuschauers mit den Figuren des Films. So erzeugen sie einen seltsamen Eindruck der Distanz, der nicht im Widerspruch steht zur „Wahrhaftigkeit“ des Gezeigten, sondern sie zu unterstreichen scheint. Doillon selbst, der von sich behauptet, das Leben weniger interessant zu finden als die Verfilmung desselben, streitet diese Distanz des Sehens ab: „Es scheint sich für mich, entgegen den Behauptungen der Kritiker, aus jenen Jahren der emotionalen Kinoerlebnisse bis in meine eigenen Filme hinein eine *Abwesenheit von Distanz* erhalten zu haben“¹. In *Ponette* (1996; FSK: o. A.), seinem international wohl bekanntesten Film, erzählt Doillon die Geschichte einer Vierjährigen (Victoire Thivisol), die mit dem plötzlichen Tod ihrer Mutter durch einen Autounfall konfrontiert wird. Doillon versucht die Mimesis an das kindliche Erleben dieses schrecklichen Ereignisses, das unvorstellbar bleibt, da es (noch) nicht verstanden werden kann. Gleichzeitig hält er jedoch Distanz. Die Kamera identifiziert sich nicht mit den kindlichen/jugendlichen Laiendarstellern; sie bleibt in einer beobachtenden Position.

„Alle Großaufnahmen von Ponettes Gesicht, und in einem gewissen Sinn besteht der ganze Film aus solchen Großaufnahmen, präsentieren dieses Gesicht immer auch als rätselhafte Projektionsfläche, die sich dem Begreifen des Zuschauers letztendlich entzieht.“²

Ponette ist sicherlich kein Kinderfilm, und die Gespräche über Tod, Religion und Transzendenz, die Drei- bis Fünfjährige dort führen, sind ihnen zweifellos von einem Regisseur in den Mund gelegt, dem es weniger um die Abbildung als vielmehr um die *Erzeugung* des Authentischen ging. Wie jedoch dreht man einen Film mit einer so jungen, vierjährigen Hauptdarstellerin, die noch dazu 1996 in Venedig den Preis für die beste weibliche Darstellerin erhält?

Doillon hat sich fast ein Jahr auf diesen Film, von dem er sagt, es hätte sein erster sein sollen, vorbereitet. Wie bei allen seinen Filmen hat er größtes Gewicht auf das Casting gelegt, auf eine sorgfältige, wohl überlegte und begründete Wahl der Darsteller, die im Fall von *Ponette* nahezu ausschließlich Kinder sind. Sieben Monate lang hat Doillon sich jeden Mittwoch und Samstag mit drei- bis vierjährigen Kindern in einem Atelier getroffen, mit ihnen gespielt, sich mit ihnen unterhalten und die Gespräche über mehrere hundert Stunden auf Tonband aufgezeichnet. Eine Kinderpsychoanalytikerin war dabei; sie sollte die Kinder auch während der gesamten Drehzeit begleiten. Es gab ein klares Abkommen zwischen Doillon, den Kindern, den Eltern und den Produzenten, die die ganze Zeit ein wenig Angst um den Film hatten und sich der Sache sehr viel weniger sicher waren als der Regisseur: Wenn ein Kind sich nicht mehr wohl fühlt mit der Situation, wenn es Missverständnisse gibt, das Kind zu kurz kommt, kann es den Dreh sofort, endgültig und ohne Probleme verlassen, auch

Lebens

die Hauptdarstellerin. Erst nach dieser langen Phase des Sichhineindenkens in die Vorstellungswelt von Drei- bis Vierjährigen, in ihre Ansichten und Bilder vom Tod, fühlte Doillon sich in der Lage, am Drehbuch zu arbeiten, von dem bis dato nur die Synopse vorlag: ein Kind, das sich weigert, den Tod seiner Mutter anzuerkennen.

Warum jedoch gerade ein vierjähriges Kind, warum gerade dieses Alter?

„Vier Jahre, das ist fast eine andere Welt. Das Interesse des Films ist sein Thema: die Zurückweisung des Todes, wenn das Kind vier Jahre alt ist, viereinhalb Jahre, oder die Zurückweisung der Abwesenheit, wenn es drei Jahre alt ist. Mit fünf Jahren weiß das Kind, was das ist, der Tod. Das liegt nicht daran, dass es vorher weniger darüber wüsste als wir, dass es nicht eine unglaubliche Sensibilität hätte. Ich bin kein Puppenspieler, und die Kinder im Film sind keine Marionetten, die ich nach meinem eigenen Gutdünken bewege. Das ist keine Arbeit mit Tieren, sondern mit menschlichen Wesen, die reich sind – und an bestimmten Punkten unendlich viel reicher als wir. Die meisten Erwachsenen unterschätzen den außergewöhnlichen mentalen Reichtum eines vierjährigen Kindes.“³

Es handelt sich also weniger um einen Film über den Tod als vielmehr um einen Film über die Widerständigkeit, über die Kraft der Verweigerung, die einer Vierjährigen zu Eigen ist und die sie zwangsläufig verlieren wird:

„Ich brauchte ein Kind, das fähig war, sich dieser Gemeinheit, die der Tod darstellt, zu widersetzen. Wenn es fünf Jahre alt ist und älter, weiß es, was der Tod ist: Wenn ich einen Film mit einem Kind dieses Alters mache, und wenn es weiß, was der Tod ist und es verleugnet, setzt es einen Fuß in den Wahnsinn. *Ponette* ist kein

Film über den Wahnsinn. Sein Ausgangspunkt ist einfach: Er bewegt sich an dem Punkt, diese Gemeinheit zu verweigern, etwas, das für einen Erwachsenen nicht in Frage kommt. Man muss also wieder zurückgehen bis zu einem Alter, in dem es nur die Abwesenheit gibt (meine Mutter verschwindet aus meinem Gesichtsfeld, ich fordere sie zurück, und sie kommt wieder) und ein bisschen darüber, wo man gerade beginnen wird, vom Tod sprechen zu hören, von einer Abwesenheit, die ewig dauern wird, insofern dieses Wort einen Sinn hat für die Kinder.“⁴

Doillon ist nicht nur auf der Ebene der Perspektive auf der Gesichtshöhe der beteiligten Kinder – denn im Wesentlichen handelt es sich um einen Film, der den Zuschauer zum Zeugen von Gesprächen zwischen drei- bis fünfjährigen Kindern macht: zwischen Ponette, ihrem kleinen Cousin (Matiaz Bureau Caton), ihrer etwas älteren Cousine (Delphine Schlitz) und schließlich den Kindern im Ferienlager –, sondern auch wortwörtlich auf der Ebene des Blicks der Kamera, die sich stets auf der Gesichtshöhe der Kinder befindet. Kamerafrau Caroline Champetier musste während der zwölfwöchigen Drehzeit nicht nur ein Korsett tragen, um den Rücken bei der Arbeit auf 80 cm Höhe zu schonen, sondern sie lernte auch sämtliche Kollegen an den Knien zu erkennen. Ein weiteres Problem stellte der Ton dar, da Doillon sich in ständigem Dialog mit seinen kleinen Darstellern befand. Diese sprechen ihren Text zwar tatsächlich vollständig selbst, aber eben im Gespräch mit dem Regisseur, dessen Part im fertigen Film verschwinden sollte. Doillon ist trotz seiner Fetischisierung von Authentizität, seiner Arbeit an den Grenzen der Schauspielerei und seiner auf die Dreharbeiten hin orientierten, kurzfristigen Arbeit am Skript und den Dialogen (die er erst dann zu schreiben pflegt, wenn die Besetzung bereits feststeht) kein Freund von Improvisation, die er in all seinen Filmen zu vermeiden sucht. So auch in *Ponette*, dessen kindliche Darsteller sich tatsächlich exakt an das Drehbuch halten, auch wenn das erfordert, einige Szenen 15- bis 20-mal zu drehen. Es fällt schwer, sich vorzustellen, dass das den Kindern immer Spaß gemacht haben soll, auch wenn Doillon betont, dass er die Kinder im Unterschied zu den meisten Filmproduktionen nicht als Werbeträger missbraucht oder zu einer reinen Projektionsfläche erwachsener Vorstellungen gemacht habe.

Anmerkungen:

1 Interview mit Jaques Doillon. In: taz Berlin, 13.12.1998.

2 www.jump-cut.de

3 www.humanite.presse.fr/journal/1996/1996-09/1996-09-25/1996-09-25-017.html

4 Ebenda.

5

Ebenda.

6

Ebenda.

7

Film-Dienst 5/2000.

8

Interview mit Jaques Doillon unter www.jump-cut.de

9

Doillon in der Arte-Dokumentation *Jaques Doillon – Wahrheit der Gefühle* (1998, Regie: Anne Brochet).

„Da es in diesem Film einen dokumentarischen Aspekt gibt, erscheint er mir nicht angreifbar, sein Inhalt interessiert mich und es kommt mir darauf an, dass seine schwankende Fiktion die Kinder zeigt, wie sie sprechen, wie sie es auch in der Realität tun.“⁵

Dennoch ist Doillon in Venedig nicht nur gelobt, sondern von verschiedenen Seiten auch scharf attackiert worden für seinen einzigartigen Versuch, die Auseinandersetzung einer Vierjährigen mit dem Tod ihrer Mutter zu verfilmen. Er selbst beruft sich darauf, die Kinder in ihrer (alters-)spezifischen Vorstellungswelt sehr ernst genommen zu haben – und dass eine altersgemäße Auseinandersetzung mit dem Tod nicht per se Schaden anrichtet, daran besteht wohl kaum ein Zweifel. Auch scheint es außer Frage zu stehen, dass schon Kinder dieses Alters klar zwischen Fiktion, Spiel und Realität unterscheiden und somit das Geschehen des Films und der Dreharbeiten als nicht wirkliches einzuordnen wissen. Dennoch bleibt, dass Victoire Thivisol in dem Film mehr als einmal echte Tränen vergießt – was die Analytikerin mit der lapidaren Feststellung kommentiert, sie habe Victoire einfach immer geraten, sich vorzustellen, Jaques sei böse mit ihr –, dass sie sagt, ich will sterben (auch wenn es nur im Spiel geschieht), dass sie versucht, die Mutter mit bloßen Händen auszugraben oder ein anderes Mal sich selbst einzugraben. Auch wenn Doillon betont, es gäbe genug Filme über Kinder, wie sie in den Augen der Erwachsenen sind, und er habe einen Film drehen wollen, „der von den Kindern mitinszeniert, mitgedreht, mitgeschrieben wird“⁶ – alles andere wäre in seinen Augen monströs geworden –, so ist es doch nicht möglich, dieser Perspektive völlig zu entgehen, und an manchen Stellen des Films wird das auch sehr deutlich. Die Dialoge mögen kindlich sein, die Fragestellungen muten jedoch oft sehr erwachsen an.

Anders in Doillons vorletztem Film, *Petits Frères* (1999), in dem das Setting für die 12- bis 14-jährigen Darsteller tatsächlich ein semidokumentarisches ist. Der Film erzählt die Geschichte von Talia (Stéphanie Toul), die knapp 14 Jahre alt ist und nach einer heftigen Auseinandersetzung mit dem ungebeterweise zurückgekehrten Stiefvater, der die kleine Schwester und eine Freundin Talias sexuell missbraucht hat, von zu Hause abhaut. Sie sucht einen Bekannten, der in der cité wohnt, in einem der heruntergekommenen Randbezirke von

Paris, in dem fast ausschließlich Schwarze und Araber leben. Sie findet eine Unterkunft, doch noch in derselben Nacht wird ihr ihre Pitbull-Hündin Kim gestohlen – von denselben Kindern, die sich zuvor so begeistert für sie interessiert haben und die nun zumindest so tun, als würden sie ihr helfen, Kim wiederzufinden. „Les petits frères“ [die kleinen Brüder] – das ist in Frankreich ein feststehender Ausdruck für die jüngste und weitgehend chancenlose Generation der Einwandererfamilien, die meist aus Afrika kommen: „Deren Entwurzelung ist eine mehrfache: Akzentfrei französisch sprechend, teilweise bereits in der zweiten oder dritten Generation in Europa lebend und dem Konsumgebaren dieses Kontinents heillos verfallen, sind sie gleichzeitig ausgeschlossen von seinem ökonomischen Kreislauf. Parallel dazu und zwangsläufig verkümmern die Verbindungen zu den Herkunftsländern.“⁷ Doillon entwirft diesen trostlosen Kosmos der cité ohne jeden Anflug von Sozialromantik und mit jenem zärtlich-genauen Blick für seine Figuren, für den er bekannt ist. Für die Recherche zu *Petits frères* hat Doillon monatelang Verhandlungen des Jugendgerichts beigewohnt.

„Ich habe mir keine Notizen gemacht, ich war nur ein einfacher Zeuge. Parallel dazu habe ich jedoch das Bedürfnis entwickelt, den Kindern von dort zuzuhören, wo die Richter sie hinverfrachtet haben, um sie zu beschützen, also in den Einrichtungen des Ddass [Einrichtung für straffällig gewordene Jugendliche, Anm. d. Red.] und des PJJ [Protection judiciaire de la jeunesse]. Zusammen mit meinen beiden Assistentinnen haben wir uns dann oft mit diesen

Kids unterhalten, die ein unglaubliches Leid zum Ausdruck bringen. Die Rechtsanwälte haben uns auch einige Namen der ‚Großen‘ gegeben. Wir sind in die cité gefahren, um die Jungs dort zu treffen, wie Dembo, der in dem Film mitspielt. Für sie ist der Schlamassel schon ganz schön weit fortgeschritten, wenn man bedenkt, dass sie in diesen Handel verstrickt sind, aus Notwendigkeit zu überleben, weil sie keine Arbeit finden. Sie erscheinen einem wirklich als eine geopfert Generation. Die Kleinen, sie schienen mir noch nicht so fertig zu sein.“⁸ Was Doillon an diesem Alter der 12- bis 14-Jährigen so fasziniert, ist „die Schwierigkeit, aus diesem Larvenstadium herauszukommen und zu einer vollendeten Form zu gelangen“⁹ – eine Suche, die er als das zentrale Begehren dieser Kids begreift und die trotz der sozialen Hoffnungslosigkeit eine gewisse Öffnung der Perspektive bedingt. Und so kommt es, dass *Petits frères*, obwohl Talia ins Heim muss, mit einer phantastischen Szene schließt, einer wilden Hochzeit zwischen ihr und Ilios, die – als ein hoffnungsvolles Ritual, geklaut aus einer anderen Welt – den Film zum Leuchten bringt.

Die letzten Szenen von *Ponette* unterstreichen auf eine ähnlich phantastische Art noch einmal die Perspektive der Vierjährigen: als Ponette ein weiteres Mal am Grab ihrer Mutter wartet – nach unzähligen Mutproben, um ein „Kind Gottes“ zu werden und einen Handel mit dem Allmächtigen abschließen zu können –, taucht die ersehnte Mutter tatsächlich plötzlich auf. Und das nicht etwa als eine „Erscheinung“, sondern in Fleisch und Blut. Um dieses Wunder als eine Möglichkeit, die in der Realitätsebene des Films verankert ist, zu unterstreichen – und wohl auch, um deutlich zu machen, dass diese Realitätsebene des Films die der Wahrnehmung einer Vierjährigen ist –, schenkt die Mutter Ponette ihren roten Lieblingspulli. Den trägt die Kleine immer noch, als die geliebte Mutter schon wieder verschwunden ist. Stolz berichtet sie dem Vater, sie habe von der Mutter den „Auftrag“ erhalten, glücklich zu werden. Diese letzten Szenen, denen eine suggestive Kraft innewohnt, die den abgehobenen Dialogen der Kleinen mitunter fehlt, haben die Funktion, den Film als die Wahrnehmung einer Vierjährigen zu konstituieren und zu verteidigen. Ponette ist nicht krank oder dabei, verrückt zu werden, wie der Vater meint, sondern in ihrer Art des Umgangs mit dem Tod der Mutter liegt ein ungeahntes Potential, die Trauer zu bewältigen.

Dennoch überschätzt Doillon meines Erachtens das Potential des Films, zu einem Medium der Wahrnehmung von Kindern bzw. Jugendlichen werden zu können. In einem Film, den Kinder und Jugendliche nicht selbst drehen, sondern in dem sie spielen, bleibt immer nur die Vorstellung eines erwachsenen, 57-jährigen Regisseurs von der Wahrnehmung der Kinder/Jugendlichen abbildbar, wenngleich diese sorgfältig recherchierten Vorstellungen von einem Einfühlungsvermögen zeugen, welches in der Filmgeschichte wohl einzigartig ist.

Christina Heinen studierte Soziologie und arbeitet derzeit an einer Dissertation zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Kino und Psychoanalyse. Sie schreibt Filmkritiken, u. a. für die Mitteldeutsche Zeitung.

Arbeitsrechtliche Situation in Frankreich bezüglich der Beschäftigung von Kindern als Darsteller in Film und Fernsehen:

Schon aufgrund der gesetzlichen Schulpflicht ist Kinderarbeit in Frankreich verboten; die Ausnahmen sind begrenzt und im „Code du Travail“ klar definiert. Eine solche Ausnahme stellt die Arbeit als Kinderdarsteller in Film und Fernsehen dar, für die in jedem Einzelfall eine Ausnahme-genehmigung eingeholt werden muss. Wird die Genehmigung verweigert und der Film dennoch mit dem Kind gedreht, so ist die zu erwartende Strafe allerdings sehr gering: eine Geldstrafe in Höhe von maximal 25.000 Francs. Eine Verschärfung dieser Ordnungsstrafe in Form einer Anhebung des Geldbetrags auf 50.000 Francs bzw. einer Freiheitsstrafe von bis zu sechs Monaten wird diskutiert.

Die Kommission, die diese Anträge auf Ausnahmegenehmigungen bearbeitet, hat sich dabei auf folgende Punkte zu konzentrieren:

- ob die Rolle bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades und ihrer moralischen Implikationen dem angemessen ist, was dem Kind vertraut ist, so dass eine Überforderung unwahrscheinlich bzw. ausgeschlossen ist;
- ob das Kind zur Zeit oder in der Vergangenheit bereits einmal eine Rolle im Theater oder beim Film übernommen hat;
- ob es, gemessen an seinem Alter und seinem Gesundheitszustand, die schauspielerischen Anforderungen bewältigen kann, ohne dass sein schulisches oder anderweitiges Fortkommen bzw. seine Entwicklung darunter leidet;
- ob die Arbeitsbedingungen korrekt sind, insbesondere bezogen auf die Dauer und den Rhythmus der Arbeitszeit, die Entlohnung, die Urlaubs- und Ruhezeiten, die Hygiene und die Sicherheit – im Hinblick auf und zum Schutz der Gesundheit und der moralischen Orientierung des Kindes;
- ob ein normaler Schulbesuch weiterhin garantiert ist;
- ob die Familie bzw. die Erziehungsberechtigten insbesondere während der Ruhe- und der Anfahrtszeiten ihrer Aufsichtspflicht in einer für das Kind sinnvollen Weise nachkommen können.

Was Kinder überfo

Beobachtungen zum Fernsehprogramm

Ben Bachmair, Clemens Lambrecht und Judith Seipold

Anmerkungen:

1 Bestandsaufnahme Kinderfernsehen ist ein Forschungsprojekt der Medienpädagogik der Universität Kassel in Kooperation mit dem Internationalen Zentralinstitut für das Jugend- und Kinderfernsehen (IZI) des Bayerischen Rundfunks. Es untersucht die Schnitt- bzw. Verbindungslinie der Massenkommunikation zwischen den Angeboten der Sender und der Nutzung der Rezipienten am Beispiel des Fernsehens. Dazu wird jährlich eine Stichprobe des Programms im Umfang von je drei Tagen einer Kalenderwoche der für Kinder relevanten Fernsehsender erhoben und mit den standardisierten Fernsehnutzungsdaten („Einschaltquoten“) der GfK in einer Datenbank verbunden. Die Programmstichprobe von ca. 500 Stunden im Jahr 2001 (in 2000 ca. 400 Stunden) enthält alle deutschen Fernsehsender des so genannten „Free-TV“, die explizites Kinderprogramm anbieten. Das ist das für Kinder relevante Tagesprogramm der großen Anbieter ARD, ZDF, RTL, SAT.1, PRO7, RTL2 und SuperRTL in der Zeit von 6.00 bis 23.00 Uhr, das gesamte Programm des Kinderkanals KI.KA (6.00 bis 19.00 Uhr) und das explizite

Kinderprogramm der Dritten Programme der ARD. Um die Entwicklung des so genannten „Pay-TV“ exemplarisch zu verfolgen, wurde 2001 der Sender Fox-Kids in die Stichprobe aufgenommen, obwohl für diese Sender keine GfK-Nutzungsdaten verfügbar sind. Die Auswertung ist in vier Arbeitsbereiche gegliedert:

- Beitrag des Programmangebots für die Persönlichkeitsentwicklung von Kindern,
- Darstellung der kindlichen Lebenswelt und die Formen sozialer Orientierung,
- Darstellung der Welt der Dinge und Ereignisse,
- Darstellung der Welt der Kultur und der Medien.

Hinzu kommt die quantitative Bestandsaufnahme des Programmangebots und seiner Ausdifferenzierung (u. a. explizites Kinderprogramm) und die ebenfalls quantitative Auswertung der Programmpräferenzen der Kinder. Weitere Informationen und Ergebnisse des Forschungsprojekts finden sich unter www.kinderfernsehforschung.de

Welche Medienangebote für Kinder angemessen sind, was gut oder schädlich für sie ist, ist Ergebnis eines ständigen, wenn auch nicht kontinuierlichen Diskurses, der sich heute an Kindern orientiert und der ihr Wohlergehen als einen seiner akzeptierten Kernpunkte hat. Dabei geht es organisatorisch, wie bekannt, um eine zeitliche Begrenzung der Ausstrahlung von Programmen, deren Ziel es ist, Hemmungen, Störungen und Schädigung der Kinder als Mediennutzer zu verhindern. Mit den Begriffen der Medien- und Genrekompentenz kam ein weiterer Diskussionspunkt auf, der auf unterstützte und altersangemessene Medienerfahrungen, also auf Medienerziehung setzt. Dieses Konzept der Medienerziehung soll Kindern beispielsweise eine Art Distanz zu Bildern und Geschichte oder eine bewertende und kritische Einordnung ermöglichen. Dies ist beispielsweise in Sachen Werbung einer der medienpädagogischen Zugangswege. Für die Alltagsmedienpädagogik ist neben dem Barriere- und Schutzgedanken beim Fernsehen vor allem wichtig, die Familie zu verpflichten, den Rezeptionskontext zu bilden: Mit den Kindern auszuwählen, zu schauen und darüber zu reden, erscheint als der selbstverständliche Königsweg. Dass dieser Weg mit der Aufgabe von Eltern, ihre Kinder rechtzeitig ins Bett zu bringen, also mit der Alltagsorganisation kollidiert, fällt dabei aus der erzieherischen Wahrnehmung. Die Nutzungsdaten bei großen Filmerzählungen im Fernsehen legen nahe, neu nachzudenken. Dazu das Beispiel *Waterworld*.

Die Ausdifferenzierung des Fernsehprogramms der letzten Jahre hat auch Sicherheit für Kinder gebracht. Explizites Kinderfernsehen, gebündelt in Kinderflächen und einem eigenen Kanal, bietet Kindern, Eltern und der

Öffentlichkeit Verlässlichkeit und Sicherheit. Denken auch alle Programmverantwortlichen außerhalb des Kinderfernsehens darüber nach, welche Verantwortung sie haben, wenn es aus dem Erwachsenenprogramm direkt ins Kinderprogramm geht? Was beispielsweise ARTE Kindern kurz vor Sendebeginn des Kinderkanals KI.KA auf den Bildschirm bringt, lässt einen schon an der Nachdenklichkeit von Redakteuren eines öffentlich-rechtlichen Senders in Partagierung mit dem KI.KA zweifeln.

Die folgenden Beispiele stammen aus dem Projekt *Bestandsaufnahme Kinderfernsehen* und sind Teil einer Stichprobe von drei Programmtagen von 15 Sendern und ca. 500 Sendestunden.¹



Waterworld (USA 1995).

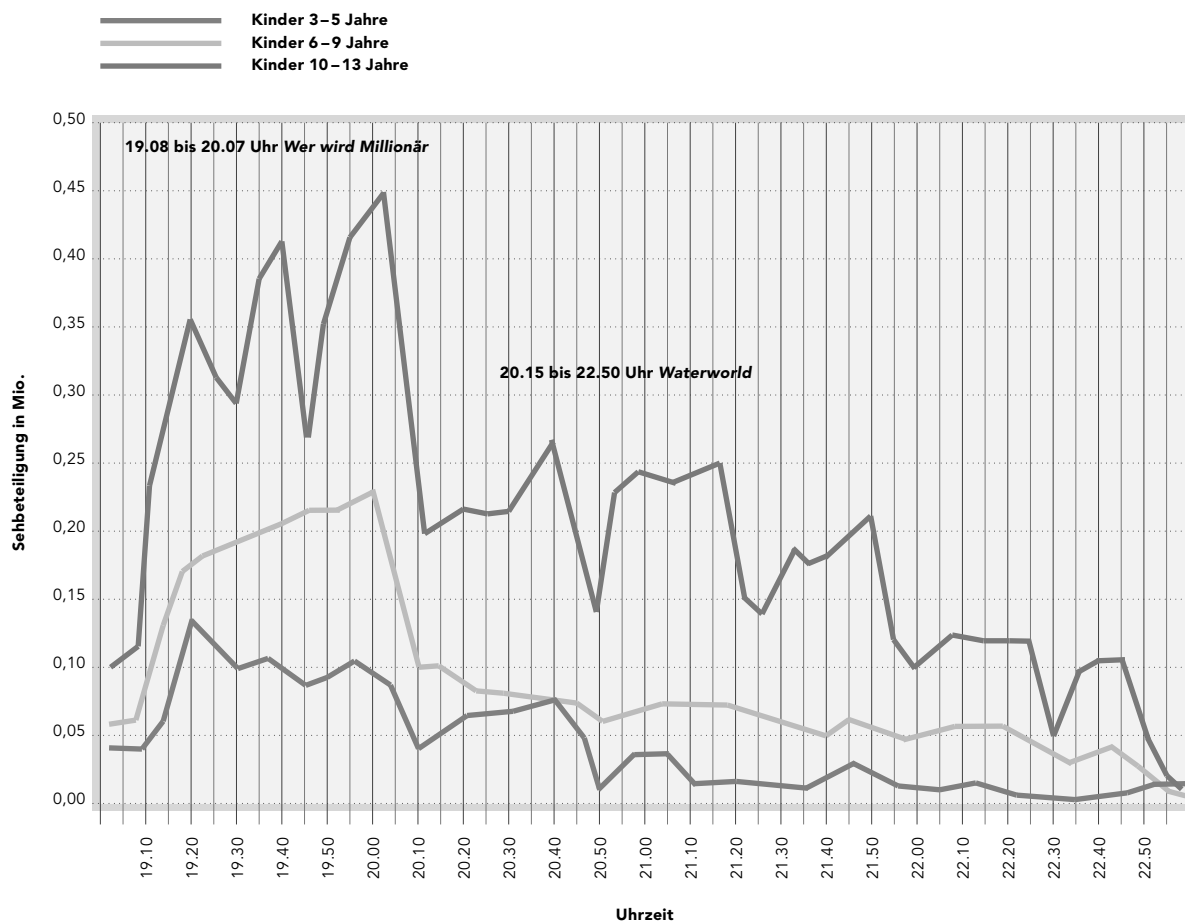
Wert rdert

1. Für den spannenden Film am Abend ist die Familie kein guter Rahmen

Während sich Kinder tagsüber und besonders am Nachmittag ihr Programm weitgehend allein, also ohne ihre Eltern zusammenstellen und ansehen, übernehmen abends die Erwachsenen die Führung durchs Programm. Um diese Zeit kommt zwar kein Kinderprogramm, jedoch Familienprogramm, das von *Wer wird Millionär* bis zu aufwendigen Kinofilmen reicht. Beim Kinofilm mit viel „Thrill“ ist die Einordnung durch Mama und Papa, sind abfedernde Erklärungen und Bewertungen hilfreich. Das sollte jedoch nicht nur für einzelne Szenen gelten, sondern für den ganzen dramatischen Spannungsbogen, der ja zur spannenden Filmerzählung unbedingt gehört. Aber dazu eignet sich die Familiensituation nicht, denn dabei kollidieren Alltagsroutinen, wie Kinder rechtzeitig ins Bett zu bringen, mit der typischen Erzähl dramaturgie des langen Kinofilms. Dazu ein Blick auf die Sehbeteiligung von *Waterworld*, bei der eine deutliche Abnahme der Sehbeteiligung der Kinder während des Films erkennbar ist (die tiefen „Einschnitte“ liegen in den Werbepausen).

Nach dem Familienhit *Wer wird Millionär* am Sonntagabend bleibt noch die Hälfte der Kinder beim Programm von RTL und schaut sich (zusammen mit den Eltern) den Endzeit-Film *Waterworld* an. In Form einer Dokumentation wird in die Weltuntergangs-Situation des Films eingeführt. Die Kontinente sind abgetaucht und die wenigen Überlebenden der Katastrophe leben nun auf künstlichen Inseln und träumen vom letzten Fleck fester Erde, dem „Dry-Land“. Die guten Protagonisten versuchen dieses „Dry-Land“ zu finden, während die bösen „Smoker“ und „Slaver“ wie Piraten auf einem großen eisernen Schiff herumfahren und die Guten berauben und terrorisieren. Nur ein Mutant (ein Mensch mit versteckten Kiemen), der als Eremit über das riesige Meer segelt und nur für Tauschgeschäfte an den künstlichen Inseln andockt, stellt sich den Bösen in den Weg. Von einer Frau aus einem Käfig befreit, in den ihn die Menschen aus Angst vor Mutanten gesteckt hatten, rettet er sie und ein kleines Mädchen hat eine Landkarte, die den Weg nach „Dry-Land“ zeigt, als Tattoo auf den Rücken ge-

Diagramm 1:
Nachlassende Sehbeteiligung der Kinder bei *Waterworld* auf RTL am Sonntag, dem 28.05.2000 von 20.15 bis 22.50 Uhr



zeichnet, weshalb sie von den „Smokern“ verfolgt wird. Durch die Isolation auf dem Wasser und die ständige Bedrohung durch die „Smoker“ wächst aus den Dreien eine Art von Familie zusammen. Dabei ergeben sich heftige Konflikte, beispielsweise als das Mädchen beginnt, mit Farben, die sie unter Deck gefunden hat, den Katamaran des Mutanten zu bemalen. Er beschimpft sie dafür. Kurze Zeit später, bei einem ähnlichen Konflikt, wirft er sie einfach über Bord ins Meer und nimmt dabei den Tod des Mädchens in Kauf. Die Ziehmutter springt hinterher, da das Mädchen nicht schwimmen kann, und rettet sie. Der Mutant segelt erst weiter, dreht dann jedoch bei und nimmt die beiden wieder auf. Die Frau versucht ihm zu erklären, dass ein Kind seine Regeln noch nicht verstehen kann. Doch er lässt sich auf keine Diskussion ein und befiehlt ihr, dem Mädchen die Regeln beizubringen, wenn sie weiter mitfahren wollen. Diese Art erst extrem spannender, ja bedrohlicher, dann abgemilderter Szenen zeigt, wie Mann, Frau und Kind langsam zu einer Art von Familie zusammenfinden. Nach der Überwindung der inneren Bedrohung zeigt die Filmgeschichte eine äußere: Die „Smoker“ legen einen Hinterhalt, sie entern den Katamaran und entführen das Mädchen. Sie drohen ihm, die Haut mit der Landkarte abzuziehen und auf einen Rahmen zu spannen. Doch das Mädchen ist sich ihrer Rettung durch den Mutanten sicher und schweigt. Der Mutant rettet das Mädchen und zerstört das Schiff der „Smoker“. Er bringt

danach die Frau, das Mädchen und einige andere Bewohner einer künstlichen Insel, auf der die Frau lebte, nach „Dry-Land“. Er selbst entscheidet sich aber dann gegen die Familiendylle und segelt davon. Das Mädchen ist erst traurig, versteht dann aber seinen Entschluss.

Von den rund 230.000 Kindern, welche die ersten beiden Teile des Films sehen (u. a. die lebensbedrohliche Situation, als das Mädchen, von ihrem „Vater“ verstoßen, unter existenziellen Ängsten im riesigen Ozean paddelt und der „Vater“ sie einfach ihrem Schicksal überlassen will), bekommen weniger als die Hälfte die Auflösung der bedrohlichen Situation im Laufe der Filmgeschichte hin zum Happy End mit. Sie gehen ohne die Entlastung der Dramaturgie des kompletten Films ins Bett, nehmen dagegen die hoch dramatischen Bilder einer zerstörten und von Brutalität und Verständnislosigkeit geprägten Familie mit. Möglicherweise kommt der reale Familienkonflikt hinzu, wenn Papa oder Mama sie aus der spannenden Filmgeschichte „herausreißen“ und zu Bett schicken, obwohl Eltern und eventuell auch ältere Geschwister den Film noch weiter- und zu Ende sehen. Mit den unverarbeiteten Filmbildern müssen sie allein einschlafen. Die Verarbeitung kann jetzt nur in einer ausschließlich fiktionalen Welt der Träume mit ihren überzogenen Bildern ablaufen, die die überfordernden fiktionalen Episoden des Films möglicherweise verstärken. Angst im Traum wird vermutlich das Resultat sein.

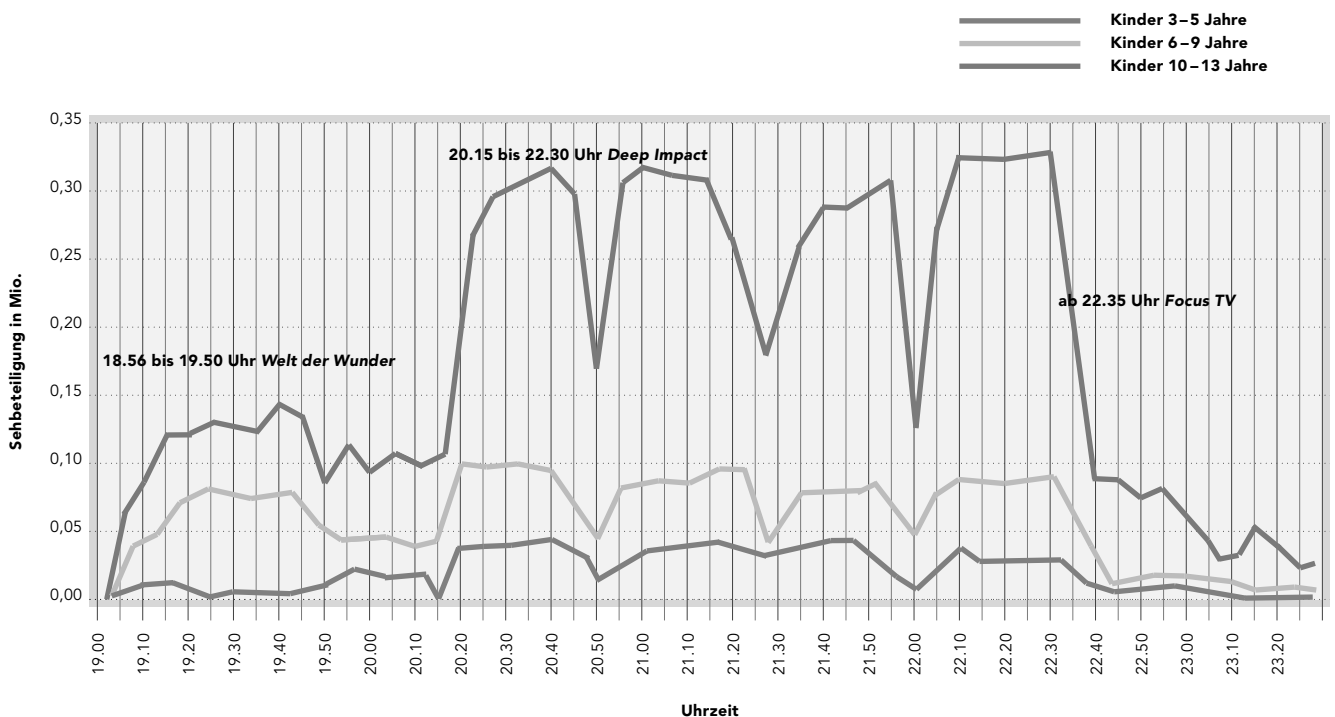
2. Die Interpretationsfolie nach dem Film: *Deep Impact* und *Focus TV*

Ein anderes Beispiel für eine mögliche Überforderung der Kinder zeigt sich beim Film *Deep Impact*.

Von den knapp über 300.000 Kindern, die *Deep Impact* schauen, bleiben noch über 70.000 der 10- bis 13-Jährigen bei dem Programm von Pro7 und sehen den Trailer für *Focus TV*, vielleicht auch noch dessen ersten Beitrag.

Auch in *Deep Impact* geht es um eine Familiengeschichte. In die Hauptlinie der Filmgeschichte (der Einschlag eines Kometen und die Vernichtung fast allen Lebens in den USA steht bevor und verschiedene Rettungsaktio-

Diagramm 2:
Sehbeteiligung der Kinder bei *Deep Impact* auf Pro7 am Sonntag, dem 08.04.2001 von 20.15 bis 22.30 Uhr





Deep Impact (USA 1998).

nen laufen) sind verschiedene Familienepisoden eingeflochten. In einem Nebenstrang der Geschichte geht es um eine Reporterin, die über die Abwehraktionen der NASA berichtet. Sie wird angesichts ihres Vaters, der ihre Mutter wegen einer jüngeren Frau verlassen hat, wieder zum Kind. Trotzig wie ein Kind überwirft sie sich mit ihrem Vater, weil dieser ihrer Bitte, wieder zur Mutter zurückzukehren, nicht nachkommt. Erst im Anblick des „jüngsten Gerichts“ am Ende des Films, einer gigantischen Flutwelle, die beide überrollt und tötet, finden Vater und Tochter, in der Gewissheit ihres Todes, wieder zueinander.

Eine zweite Familie konstituiert sich um den Jungen, der den Kometen als Erster entdeckt und die NASA darauf aufmerksam gemacht hat. An ihm zeigt sich, wie schon bei der Reporterin, die Ambivalenz des Themas „Erwachsenensein“. In seiner eigenen Familie agiert er als Kind, rettet jedoch seine Familie vor dem Untergang, weil er als Entdecker des Kometen (hier agiert er als Experte) mit seiner Familie in die Bunkersysteme der Regierung darf. In der Familie seiner Freundin agiert er als Erwachsener, der seine Freundin entschlossen heiratet, damit auch sie in die Bunker eingelassen wird. Diese neu entstehende Familie wird komplettiert durch die „Adoption“ des neugeborenen Geschwisterchens des Mädchens, das ihre Mutter den beiden im Bewusstsein der Ausweglosigkeit ihrer Situation zur Rettung anvertraut. Das Mädchen muss sich angesichts der aufkommenden Katastrophe in aller Eile und endgültig von ihren Eltern verabschieden und mit „ihrem“ Baby sowie mit ihrem Mann zum Bunker fliehen.

Diese Szene ist schon für sich betrachtet für Kinder schwierig einzuordnen. In der Kombination mit den vielen für Kinder wichtigen Themen („Familie“, „Experte sein“, „erwachsen werden“, „Freundschaft“, „erste Liebe“, „Trennung“ usw.) gewinnt der Film für sie zudem eine viel weitreichendere Relevanz als die Hauptlinie der Filmerzählung nahe legt, weil die Nebenlinien eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten an handlungsleitende Themen von Kindern bieten.

Direkt im Anschluss an *Deep Impact* läuft ein Trailer, der auf die nächste Sendung, *Focus TV*, verweist. Schon dieser Trailer, noch stärker die Sendung selbst, verweist mit einer Kollage aus Archibildern von Atombombentests, Ausschnitten aus *Deep Impact*, realen Interviews und Computersimulationen im Stil einer Dokumentation auf die realen Gefahren durch Kometen aus dem All. Es sind Gegenden in Deutschland zu sehen, in denen gerade noch (vor vielen tausend Jahren) Kometen eingeschlagen sind. Offen bleibt, ob Kinder, eventuell auch ein Teil des erwachsenen Publikums, ihre Genrekompentenz einsetzen können, um den Genre-Mix zu durchschauen und sich von Bedrohungsphantasien oder -ängsten zu distanzieren. Diese auf Wirklichkeitsnähe angelegte Dramaturgie von Trailer und Beitrag in *Focus TV* liefert für die Verarbeitung der Filmgeschichte von *Deep Impact* möglicherweise eine Interpretationsfolie. Realitätsnähe und Gegenwärtigkeit setzen Genrekompentenz in Sachen der dramatischen Filmerzählung außer Kraft.

3. Auch Arte-Redakteure sind für das Publikum des KI.KA verantwortlich

Die Vorschau, die ARTE im Jahr 2000 an einem Samstag im Mai (während des Stichprobenzeitraums) kurz vor 6.00 Uhr morgens ausgestrahlt hat, ist sicherlich nicht typisch für den Sender. Da die Sendungen aber in einer zufälligen Stichprobe doch vorhanden sind, machen sie nachdenklich. Im Stichprobenzeitraum 2001 findet sich bei ARTE keine derartige Ansammlung von Kinder überfordernden Darstellungen. Vielmehr fallen dem Betrachter die zahlreichen Image-Trailer mit gelingendem Kinderleben ins Auge.

Samstag, 27. Mai 2000: ARTE Programmvorschau

Bei Kinderflächen und beim Kinderkanal dürfen sich Eltern wie Kinder, wenn nicht sogar auf qualitativ hochwertiges, so doch zumindest auf akzeptables Fernsehen verlassen. Warten Kinder auf solches Kinderprogramm, vermuten sie auch nichts Schlimmes. Hoffentlich haben am Samstag, 27. Mai 2000, ca. 20 Minuten vor 6.00 Uhr, keine Kinder bei ARTE gewartet, der ja auf dem gleichen Kanal wie der Kinderkanal von ARD und ZDF sendet (ARTE vor 6.00 Uhr, der KI.KA ab 6.00 Uhr). Die Frage, ob und gegebenenfalls welche Gedanken sich der Redakteur von ARTE über sein Publikum gemacht hat, beunruhigt Medienpädagogen zumindest ob der Fahrlässigkeit, die dabei zum Vorschein kommt. Eltern ist der Rat mitzugeben: Vorsicht ist geboten beim Programmwechsel von ARTE zum Kinderkanal. ARTE strahlte über 20 Minuten folgende Programmvorschau aus, die sich in sechs Teile gliedert:

Dracula

Die Vorschau zum Film *Dracula* zeigt einen Filmausschnitt ohne Kommentar, Sprache oder Musik. Die Geräuschkulisse besteht aus erregtem Atmen einer jungen, weiß gekleideten und auf einem Bett liegenden Frau. Der Vampir beugt sich über die Frau, streicht mit der Hand über ihren Körper und beißt ihr am Ende der knapp einminütigen Szene in den Hals. Der Vorschau zu *Dracula*, einer hoch erotischen und tödlich endenden Szene, fehlt zumindest die sprachliche Einordnung oder eine Auflösung der Bedrohungssituation.

Die Strausskiste

Als Zweites läuft ein knapp siebenminütiger Kurzfilm über eine Aufführung eines Werkes von Johann Strauss. Die Vorbereitungen einer Theateraufführung in der Garderobe sind zu sehen.

Die Juni-Vorschau

Diesen selbstverständlich unproblematischen Bildern folgt eine Chirurgie-Szene, die Kinder nicht so einfach einordnen können, insbesondere wenn der Handoperation etwas folgt, das nach einer Handprothese aussieht.

Die Programmvorschau für den Monat Juni 2000 schließt mit den Worten: „Zeichentrick und Wissenschaft aus erster Hand“. Zum Stichwort „Wissenschaft“ sieht ein Zuschauer die kurze Detailaufnahme einer Handoperation. Es folgt eine kurze Sequenz mit einer Art Handschuh und einer Handprothese auf einem Holztisch. Sie erscheint zum Stichwort „... aus erster Hand“. Für Erwachsene mag diese Wort-Bild-Kombination amüsant sein. Aber Kinder mit den Bildern einer Handoperation und einer Handprothese zu konfrontieren und diese Bilder nicht zu kommentieren, ist sicher nicht angemessen.

Tracks

Die Ankündigung des Musikmagazins *Tracks* ist nur 30 Sekunden lang, dafür aber beladen mit skurrilen Bildern von kreischenden Menschen, Sexspielen und einem sein Bedürfnis verrichtenden Hund.

Dem Täter auf der Spur

Die nächste, knapp eine Minute lange Vorschau zeigt eine verwesene Leiche im Wald. Die Leiche besteht nur noch aus Überresten von Haut, Fleisch und Skelett. Dies machen Detailaufnahmen deutlich sichtbar. Unheimliche Musik untermalt die Bilder. Gesprochen wird nicht.

Scénarios sur la drogue – T'en as?

Schauplatz dieser Szene ist ein Marktplatz, wahrscheinlich in Frankreich. Man sieht zwei Minuten lang, wie ein Mann von Leuten Geld bekommt und ihnen dafür etwas gibt. Die Laufkundschaft setzt sich aus erwachsenen Menschen jedes Alters, Geschlechts und Milieus zusammen. Das Gesprochene beschränkt sich auf den Satz: „Hast du was?“ Der Mann überreicht daraufhin – jedes Mal wortlos – seinem Kunden ein kleines Tütchen und erhält dafür Geld. Der Programmstart des Kinderkanals beendet dann den Film *Scénarios sur la drogue – T'en as?* Zuschauer, die den französischen Filmtitel nicht lesen können, erfahren auch nicht, was es mit dem Filmchen auf sich hat. Die Handlung bestätigt zwar nicht die Vermutung, es handle sich um einen Drogendealer, der auf dem Marktplatz seine Kunden bedient, legt sie jedoch nahe. Der Schluss bleibt offen. Kinder sind vermutlich nicht in der Lage, das Gezeigte einzuordnen.

Kindern dürfte es schwer fallen, diese Beiträge des öffentlich-rechtlichen Senders ARTE zu verarbeiten. Möglicherweise ängstigen sich zuschauende Kinder angesichts dieser Bilder, oder das Gesehene verwirrt sie. Viele Kinder haben noch keine Einordnungsmöglichkeiten, besitzen keine entsprechende Genre- und Medienkompetenz oder Lebenserfahrung, um solche kontextlosen Bilder von Vampiren, Operationen, Leichen und Drogendeals zu verarbeiten.

Donnerstag, 5. April 2001:
Scénarios sur la drogue – Lucie

Der etwa vier Minuten lange Film *Scénarios sur la drogue – Lucie* (ca. 5.27 Uhr) erzählt von der jungen Frau Lucie, die abends auf eine Party geht. Man sieht Flaschen mit Alkohol, Zigaretten rauchende Menschen, einen Mann, der einen Joint dreht, und Lucie, die in einem separaten Raum, abseits vom eigentlichen Partygeschehen, von einem jungen Mann Heroin gespritzt bekommt.

Die Filme der Reihe *Scénarios sur la drogue* selbst sind für Kinder unbedenklich. Es steckt nichts darin, was Kinder nicht einordnen könnten. Kinder ohne Französischkenntnisse werden nicht einmal aus der Überschrift darauf schließen können, dass es um Drogen geht. Die Filme sind eher so angelegt, dass nur Leute mit entsprechendem Kontextwissen Aussagen und Bilder dem Thema Drogen zuordnen.

Samstag, 7. April 2001:
Pas Moi! Nicht mit mir!

Trotz dieser scheinbar wenig überlegten Programmauswahl und -platzierung besteht kein Zweifel: Die Redakteure bei ARTE sind darauf bedacht, Kindern, die Probleme haben, Hilfe anzubieten. Dazu folgendes Beispiel:

Am Samstag, 7. April 2001 (ca. um 5.05 Uhr) werden Kinder und Jugendliche in einem 38 Sekunden langen Spot für das „Kinder- und Jugendtelefon“ mit dem Titel *Pas Moi! Nicht mit mir!*, der sich explizit an sie richtet, direkt angesprochen. Eine Frauenstimme spricht zu den Bildern: „Dieser Junge ist vor kurzem sexuell missbraucht worden. Das Schwerste für ihn ist nun, darüber zu sprechen. Ruf das Kinder- und Jugendtelefon an. Dort ist immer jemand da, mit dem du reden kannst über diese und andere Probleme. Wir sind da, um dir zu helfen. 0800 – 1110333.“

Sonntag, 8. April 2001:
Gegen das Vergessen

Um ca. 5.30 Uhr ist ein 2:57 Minuten langer Bericht über Menschenrechtsverletzungen zu sehen, in dem neun Sekunden lang das Bild zweier abgehackter und an einem Seil hängender Hände eingeblendet ist.

„In Mauretanien werden Dieben heutzutage nicht mehr die Hände abgehackt. Das ist das Ergebnis eines erfolgreichen Kampfes für einen toleranten Islam.“

Ob und wie Kinder dieses Bild der zwei abgeschnittenen Hände einordnen, ist ungewiss.

Weil ARTE scheinbar mit Kindern und Jugendlichen als Zuschauer rechnet, ist es umso bedenklicher, dass der Programmablauf so unbedacht gestaltet ist. Vielleicht ist es sinnvoller, Kurzfilme der französischen Drogenaufklärung (*Scénarios sur la drogue*) oder Berichte über Menschenrechtsverletzungen (*Gegen das Vergessen*) so zu platzieren, dass Kinder, die, auf den KI.KA wartend, vor dem Fernseher sitzen, möglichst nicht mit solchen Sendungen konfrontiert werden. Mit Sendungen also, die die dunklen Seiten des menschlichen Lebens thematisieren und diese teils auch mit unappetitlichen Bildern dokumentieren. Sie entziehen sich dem Bewertungs- und Ordnungskontext von Kindern. Spots wie *Pas Moi! Nicht mit mir!*, die Kinder und Jugendliche direkt ansprechen und ihnen Hilfe in Problemsituationen anbieten, wären vielleicht sinnvoller vor Beginn des KI.KA. Zudem sollten Kinder beim Programmwechsel von ARTE zum KI.KA keinen abrupten Brüchen ausgesetzt werden. Für Kinder möglicherweise problematische Darstellungen sollten nicht willkürlich abgebrochen, sondern vollständig zu sehen sein. Eine Auflösung (auch wenn sie für Kinder noch nicht verständlich sein sollte) ist wichtig, um Kindern keinen Raum für wilde Spekulationen aufzuzwingen, um so Angst oder Verwirrung zu vermeiden. Verwirrt wurden einige Kinder sicherlich bei dem Kurzfilm *Scénarios sur la drogue – T'en as?*, der in 2000 (wie oben beschrieben) durch den Programmstart des KI.KA unterbrochen wurde. Das Ende des Films blieb offen. In der Stichprobe 2001 findet sich eben dieser Film wieder, diesmal komplett (So., 08. April 2001, ca. 5.45 Uhr, Länge ca. 4 Minuten). Wie sich jetzt herausstellte, ist das Ende völlig unbedenklich, ohne dass dies die Zuschauer schon beim ersten Mal per Augenschein hätten beurteilen können.

Dr. Ben Bachmair ist Professor für Erziehungswissenschaften und Medienpädagogik an der Universität Gesamthochschule Kassel (GhK).

Clemens Lambrecht ist Doktorand bei Prof. Dr. Ben Bachmair am Fachbereich Erziehungswissenschaften mit dem Schwerpunkt Medienpädagogik an der Universität Gesamthochschule Kassel (GhK).

Judith Seipold ist Studentin der Politikwissenschaften, Erziehungswissenschaften und Psychologie an der Universität Gesamthochschule Kassel (GhK).

Literaturbesprechung



Jutta Röser:

Fernsehgewalt im gesellschaftlichen Kontext. Eine Cultural Studies-Analyse über Medienaneignung in Dominanzverhältnissen. Wiesbaden 2000: Westdeutscher Verlag. 56,00 DM, 362 Seiten m. Abb.

Gewaltforschung in neuem Kleid

„Schon wieder so eine Studie zu Gewalt im Fernsehen“, mögen die geneigten Leserinnen und Leser einen leichten Seufzer über den Rand dieser Zeitschrift hauchen. Aber aufgepasst, die Untersuchung der feministischen Kommunikationswissenschaftlerin Jutta Röser hat es in sich – und zwar in doppelter Hinsicht. Auf der einen Seite beinhaltet das Buch einen ausgezeichneten theoretischen Teil, in dem die Autorin sich konstruktiv mit der bisherigen Gewaltforschung auseinandersetzt und deren Lücken und Mängel aufzeigt. Auf der anderen Seite gibt es den methodisch fragwürdigen und in der Ergebnisdarstellung manchmal wenig reflexiven empirischen Teil, in dem 127 Erwachsene zwischen 20 und 50 Jahren im Rahmen von Gruppendiskussionen befragt wurden. Die Autorin verfolgt mit der Studie dreierlei Ziele: Sie will die bisherige Gewaltforschung einer kritischen Analyse unterziehen; davon ausgehend will sie ein theoretisches Konzept „zur Analyse der Mediengewaltrezeption im gesellschaftlichen Kontext“ (S. 13) entwickeln; um dann drittens in ihrem empirischen Teil den Zusammenhang von sozialen Positionierungen und der Rezeption von Mediengewalt vor allem im Hinblick „auf geschlechtsgebundene Gewaltszenarien und ihre Aneignung“ (ebd.) zu untersuchen. Ihre Auseinandersetzung mit der bisherigen Gewaltforschung soll hier nicht im Einzelnen wiedergegeben werden. Zwei Aspekte ihrer Kritik sind jedoch zentral. Erstens stellt sie fest, dass weder die quantitative Wirkungsforschung noch die

pädagogisch bzw. psychologisch orientierte Rezeptionsforschung in der Lage sind, „die gesellschaftliche Einbettung der Rezeption in das Zentrum der Analyse“ zu stellen (S. 32). Zweitens kritisiert sie, dass die medienzentrierte Gewaltforschung einhergeht mit einer weitgehenden Ignorierung „der Medienbotschaften in ihrem jeweils spezifischen, komplexen und sozialen Gehalt“ (S. 33). Röser schlägt daher vor, die sozialen Kontexte der Mediendarstellungen mit den sozialen Kontexten der Zuschauerinnen und Zuschauer in Beziehung zu setzen. Von dieser Einsicht ausgehend entwickelt die Autorin unter Einbeziehung der Erkenntnisse der Cultural Studies ein theoretisches Modell der „Mediengewaltrezeption“ (wie sie es nennt), um die gesellschaftlichen Kontexte in der Analyse berücksichtigen zu können, und kommt zu dem Ergebnis: „Eine gesellschaftsbezogene Perspektive auf Mediengewalt beinhaltet, gesellschaftliche Dominanz- und Gewaltverhältnisse, soziale Konflikte und ihre ideologischen Begründungen als Bezugssysteme der Gewalttexte und als Kontexte der Aneignung von Mediengewalt in den Blick zu nehmen. [...] Es stellt sich die Aufgabe, die gesellschaftliche Kontextuierung als Aktivität der Rezipierenden in der Aneignung analytisch sichtbar zu machen. Den Medientexten wird dabei eine konstitutive, aber keine einseitig determinierende Bedeutung beigemessen“ (S. 73f.). Sie geht also von aktiven Zuschauerinnen und Zuschauern aus, die ebenso wie die Gewaltdarstellungen in den Medien in die gesellschaftlichen Dominanz- und Machtverhältnisse eingebunden sind. Der Autorin

geht es dabei vor allem um die geschlechtsgebundenen Dominanzverhältnisse.

An dieser Stelle seien noch zwei Dinge angemerkt. Einerseits konzentriert sich die Autorin bei ihrer Analyse von Mediengewalt auf personale, physische Gewalt zwischen Menschen. Andererseits grenzt sie sich gegen den Begriff strukturelle Gewalt ab, weil er ihrer Ansicht nach jede Form von Ungleichheit mit Gewalt gleichsetzt. Stattdessen verwendet sie den Begriff Dominanz. Auf diese Weise umgeht sie es, sich mit der Frage auseinander zu setzen, ob gesellschaftliche Dominanz- und Machtverhältnisse nicht vielleicht auch als Gewaltverhältnisse gelten können. Aber diese Diskussion soll hier nicht geführt werden. Es bleibt festzuhalten, dass die Autorin in ihrer theoretischen Konzeption des Verhältnisses von Mediengewalt und Rezeptions- und Aneignungsprozessen der Zuschauerinnen und Zuschauer die gesellschaftliche Einbettung stark macht und damit vor allem weit über die quantitative Wirkungsforschung hinausgeht. Eine Konzeptionierung der Kontexte der Rezeption, wie Röser sie im Anschluss an ihren empirischen Teil vornimmt, ist bisher einzigartig in der internationalen Forschung zur Mediengewalt. Sie unterscheidet vier kontextuelle Dimensionen der Rezeption:

1. Genre/Ästhetik/Produktion,
2. Rezeptionssituation,
3. Biographie/Lebenslage und
4. gesellschaftliche Verhältnisse.

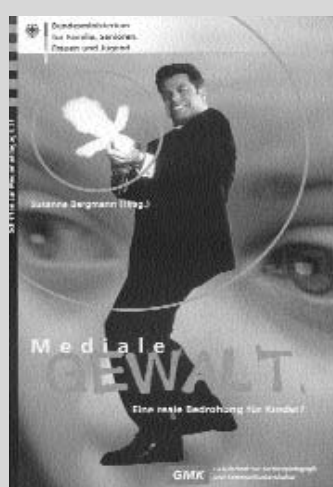
Damit lässt sich die Kontextuierung von Rezeption analytisch gut fassen, auch wenn meines Erachtens die einzelnen Dimensionen noch weiter differenziert werden müssten.

Der empirische Teil der Arbeit, die konkrete Rezeptionsuntersu-

chung, ist konzeptionell eher schwach. Es wurden verschiedene Gruppen gebildet, reine Frauen- und Männergruppen sowie gemischte Gruppen, mit denen über „Gewaltszenarien“ im Fernsehen diskutiert wurde – so weit, so gut. Die Gruppen wurden nun mit einer so genannten hegemonialen Szene: „Mann mordet Frau“ konfrontiert und mit einer nicht hegemonialen Szene: „Frau besiegt männlichen Angreifer“. Der Ausschnitt mit dem Mann als Mörder dauerte 2 Minuten und 7 Sekunden und war aus einer US-Serie, die abends um 21.15 Uhr auf einem privaten Sender ausgestrahlt worden war. Der Ausschnitt mit der starken Frau dauerte 2 Minuten und 15 Sekunden und war aus einer *Tatort*-Folge, die um 20.15 Uhr in der ARD ausgestrahlt worden war. Und hier liegt das Problem. Die Entscheidung, lediglich einen kurzen Ausschnitt zu zeigen, der nach Ansicht der Autorin die geschlechtsgebundenen Dominanzverhältnisse spiegelt, ist aus zwei Gründen methodisch äußerst fragwürdig: Erstens wird hier der Kontext von „Genre/Ästhetik/Produktion“ – wie die Autorin ihn selbst für die Kontextuierung von Rezeption stark gemacht hat – missachtet. Es bleibt so vollkommen unklar, ob die Gruppenmitglieder nicht aufgrund der Kenntnis des ganzen Films bzw. der ganzen Serienepisode zu einer ganz anderen Einschätzung der gezeigten Szenen gekommen wären, weil sie sich z. B. mit bestimmten Figuren identifiziert hätten oder weil sich die Begründungen und Motivationen für die Taten aus der erzählten Geschichte heraus vielleicht anders dargestellt hätten. Zweitens kommt es so zu einer Dominanz der Haltungen

der Gruppenmitglieder, die unabhängig von den gezeigten Mediengewaltszenen existieren. Damit wird nicht die Medienrezeption Gegenstand der Gruppendiskussionen, sondern die gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse, für die diese Szenen stehen sollen. Im Übrigen ist es ein gängiges Verfahren in den Sozialwissenschaften, bei Gruppendiskussionen die Teilnehmer mit einem kurzen, thematischen Film zu konfrontieren, um einen themenzentrierten Einstieg in die Diskussion zu bekommen – nur mit Medienrezeption hat dies wenig zu tun. Daher sagt es auch relativ wenig über die Rezeption von Mediengewalt aus, wenn die Autorin zu dem Ergebnis kommt, dass bei der hegemonialen Szene die Frauen ein Gefühl von Bedrohung empfinden und die Männer relativ distanziert bleiben; dagegen zeigen sich die Männer bei der nicht hegemonialen Szene z. T. irritiert, die Mehrheit der Frauen äußert „emotionale Zustimmung“ (S. 300), was aber immerhin auch ein Viertel der Männer macht. Wenn man sich zudem die Ergebnisse der Gruppendiskussionen genauer anschaut, fällt auf, dass es zwar geschlechtsspezifische Unterschiede gibt, die aber nicht so eindeutig sind, denn selbst innerhalb der Geschlechter fallen sie sehr differenziert aus. Zusammenfassend muss man zum empirischen Teil der Studie von Röser leider sagen, dass sie nicht die Mediengewaltrezeption untersucht hat, sondern wie Teilnehmer von Gruppendiskussionen nach einem visuellen, themenzentrierten Anreiz sich über geschlechtsgebundene gesellschaftliche Dominanzverhältnisse unterhalten und dabei auch auf deren Repräsentation

in den Medien eingehen. Die Autorin stellt in ihrer Zusammenfassung fest, dass die gesellschaftlichen Kontexte in der Rezeption der beiden gezeigten Szenen zwar eine wesentliche, aber nicht die einzige Rolle spielen. „So erhalten die beiden in dieser Studie zugrunde gelegten Gewalttexte allein deshalb ein gewisses ‚Realismus‘-Potenzial, weil sie ein existentes Gewalt- und Dominanzverhältnis symbolisieren und an diesem Punkt auf etwas sehr Gegenwärtiges verweisen“ (S. 347). Aber das sollten sie ja wohl auch, denn deshalb wurden sie ja ausgesucht. Wenn die Autorin in Bezug auf Studien anderer Autoren zur Aneignung von Horrorfilmen sowie zur Gewaltrezeption feststellt: „Welche Rezeptionskontexte vorrangig herausgearbeitet werden, wird wesentlich auch durch Untersuchungsanlage und Methode mitentschieden“ (ebd., Anm.1), dann sollte das auch für ihre eigene Studie gelten. Sie legt den Schwerpunkt eindeutig auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, vernachlässigt dabei aber leider das Moment der Rezeption. Insgesamt bietet die Studie jedoch eine anregende Lektüre, wenn man sich der Relativierung der Ergebnisse unter den oben genannten Gesichtspunkten bewusst ist. Insofern kann sie zahlreiche Anregungen für weitere Forschungen liefern, zumal die theoretische Konzeptionierung der vier Analyse-Dimensionen wegweisend ist. Schade nur, dass die Autorin in einem Punkt ihrem eigenen Anspruch nicht gerecht geworden ist: Über die Rezeption von Medien- bzw. Fernsehgewalt erfährt man in ihrer Studie leider wenig, denn die Rezeption hat sie nicht untersucht.



**Landesstelle Jugendschutz
Niedersachsen/**

Andreas Böttger (Hrsg.):

Jugendgewalt – und kein Ende? Hintergründe – Perspektiven – Gegenstrategien. 1999. 18,00 DM, 60 Seiten. Versandpauschale 5,00 DM.

Susanne Bergmann (Hrsg.):

Mediale Gewalt – Eine reale Bedrohung für Kinder? Schriften zur Medienpädagogik 31. Bielefeld 2000: GMK. 24,00 DM, 208 Seiten.

Jugendgewalt – Mediale Gewalt

Vorab sei festgestellt, dass auch in den beiden vorliegenden – wie in vielen anderen Büchern zum Themenkomplex „Gewalt“ – der Gewaltbegriff in der Regel als solcher nicht klar umrissen wird. Dies geschieht nur ansatzweise in dem Beitrag von Andreas Böttger („Die ganze Schule hatte Angst gehabt ...“) in dem Band *Jugendgewalt*. Das begriffliche Defizit entspricht zwar dem unklaren Gewaltbegriff im Alltag und der Schwierigkeit, der Pluralität der subjektiven Gewaltwahrnehmung Herr zu werden, lässt aber zu viel Raum für (Fehl-)Interpretationen.

Auf den ersten Blick mag es so erscheinen, dass die Auseinandersetzung mit Jugendgewalt realer und fassbarer ist als die Beschäftigung mit medialen Gewaltdarstellungen; dem ist aber nicht wirklich so. Denn in welchem Umfang Gewalt gerade unter Jugendlichen präsent ist, d. h., was sie selbst als Opfer oder Täter als – physische und/oder psychische – Gewalt empfinden und welche Konsequenzen bzw. Strategien zur Konfliktbewältigung tatsächlich greifen, ist ebenso schwer, genau zu bestimmen, wie die Frage, was mediale Gewaltdarstellungen und ihre Wirkungsweisen sind.

Das Buch *Jugendgewalt – und kein Ende?* bilanziert eine Fachtagung aus dem Jahr 1998 zum Thema „Jugendgewalt“ und gibt einen guten Einblick in den Facettenreichtum der Problematik.

Franz Josef Krafeld formuliert eingangs in dem Aufsatz „Immer mehr, immer jünger, immer gewalttätiger ...?“ Kernfragen und -thesen, wobei er

zugespitzt darauf hinweist, dass „nicht ‚die Jugend‘ das Problem ist, sondern die Bedingungen ihres Aufwachsens“ (S. 8). Eine mögliche Schuldfrage ist demnach komplex und nicht eindimensional zu beantworten. Eine „Bedingung des Aufwachsens“ ist zweifelsohne die Schule. Der Text von Siegfried Lamnek, „Gewalttätige Schüler 1994 – 1999“, legt zwar nahe, dass die Zahl der Diskussionsbeiträge über Jugendgewalt stärker zugenommen hat als die Zahl der Delikte. Dies wäre aber nur dann problematisch, wenn die Beiträge Angst und Unsicherheit schürten und nicht, wie in vorliegendem Band, versuchen aufzuklären. Doch auch ein Blick in die polizeiliche Kriminalstatistik aus dem Jahr 2000 zeigt, dass offenbar nur der ‚Schutzraum Schule‘ besser greift, während die Anzahl der tatverdächtigen Kinder und Jugendlichen bei Körperverletzungen insgesamt zunimmt – mit einer wichtigen, so gar nicht ins Klischee passenden Ausnahme: bei der Gruppe der „nichtdeutschen Jugendlichen“ ist die Anzahl rückläufig (vgl. JMS-Report 3/2001). Die reale Dimension der Gewalt, die sich in Statistiken zu verflüchtigen droht, wird umso greifbarer in Andreas Böttgers Artikel „Die ganze Schule hatte Angst gehabt ...“. In einer empirischen Analyse werden den Rezipienten Motivation und Denkweise verschiedener gewalttätiger Jugendgruppen vor Augen geführt. Die Sozialisationsbedingungen, insbesondere die im Elternhaus erlebte und erlittene Gewalt, immer im Blick, vermitteln Interviewzitate Geltungsdrang und Hilflosigkeit oder die verbal ebenso kassierten wie offen gelegten Gefühle von Bedeutungslosigkeit

und Ohnmacht im O-Ton. Anschließend arbeitet Mirja Silkenbeumer in „Mädchen ziehen an den Haaren, Jungen nehmen die Fäuste – oder?“ Biografien gewalttätiger junger Frauen und Männer auf und stellt Andrea Buskotte in „Gewalt – (k)eine reine Männersache“ geschlechtsspezifische Aspekte der Gewaltthematik dar. In beiden Beiträgen wird wiederum deutlich, wie prägend die Situation im Elternhaus sein kann und wie wichtig Gelegenheiten zur Verarbeitung von Gewaltsituationen sind, gerade deshalb, damit aus Opfern nicht wieder Täter werden. Die direkte – freiwillige – Konfrontation von Tätern und Opfern im Täter-Opfer-Ausgleich schon im schulischen Bereich erscheint denn auch als konsequentes Mittel, um den Zirkel der Gewalt so früh wie möglich zu durchbrechen. Lutz Netzig und Frauke Petzold geben in „Schülerinnen und Schüler schlichten Konflikte“ eine Kurzanleitung, die ebenso wie das anschließende „Anti-Aggressivitätstraining“, vorgestellt von Uta Bausmann, zur Verbreitung und individuell angepassten Nachahmung an Schulen empfohlen werden kann. Aber warum sich Mühe geben? Warum nicht einfach weg-schließen, wie dies öffentlichkeitswirksam spätestens vor allen Wahlen wieder gefordert wird? Nach Werner Greve, Andreas Gross und Katja Siemering (in dem Beitrag „Chancen und Grenzen des Jugendstrafvollzuges bei gewalttätigen Jugendlichen“) ist bei der Verhängung einer Jugendstrafe immer die „erzieherische Effektivität“ der Strafe nachzuweisen und „das Fehlen überzeugender Belege ernsthaft bedenklich“

(S. 128). Doch wird hier keineswegs der Unbrauchbarkeit einer Gefängnisstrafe pauschal das Wort geredet – auch ihr „kriminalitätsfördernder Effekt“ sei die Ausnahme und nicht die Regel (S. 126) –, sondern wiederum, und dies macht die Auseinandersetzung mit Jugendgewalt vergleichbar kompliziert bzw. komplex wie die mit medialer Gewaltdarstellung, auf die möglichst genaue Betrachtung des Einzelfalls abgehoben.

Das Buch *Mediale Gewalt – Eine reale Bedrohung für Kinder?* enthält die schriftlichen Versionen der Beiträge der Referentinnen und Referenten der gleichnamigen Fachtagung der GMK, die im Dezember 1999 in Berlin stattfand. Die verschiedenen Sicht- bzw. Herangehensweisen an den Themenkomplex „Kinder bzw. Jugendliche und mediale Gewaltdarstellungen“ bieten einen guten Überblick über den derzeitigen wissenschaftlichen Forschungs- und gesellschaftlichen Diskussionsstand. Der Tenor der eingängigen und gut lesbaren Aufsätze ist ein Aufruf zu mehr Gelassenheit im Umgang mit der Thematik. Dabei wird der Gesamtschau der Ursachen der Vorzug gegeben vor einer Überbewertung von Einzelfaktoren. Die einführenden theoretischen Aufsätze von Michael Kunczik („Medien und Gewalt“), Jürgen Grimm („Mediengewalt – Wirkungen jenseits von Imitation“) und Lothar Mikos („Beobachtete Gewalt – mediale Gewaltformen“) fassen den Stand der Medienforschung zusammen, wobei das Augenmerk nicht nur auf gängige Medienwirkungstheorien, sondern insbesondere auf die Inszenierungsformen von Gewalt in den Medien gelenkt wird.

Claudia Wegener bezieht in ihrem Text „Mit Gewalt unterhalten – Fernsehen zwischen Fiktion und Realität“ auch die Berichterstattung über reale, also nicht fiktional inszenierte Gewalt mit ein. Anschließend berichten Sabine Sonnenschein („Im Schatten eines Problemberges“), Andreas von Hören („Noch mehr Mörder ...“) und Peter Schran („Gewaltkompetenz und mediale Zielgruppen-Prävention: Hilfe gegen die neue Bilderflut“) aus der Praxisarbeit mit Jugendlichen. Joachim von Gottberg setzt in seinem die Entwicklung des Jugendschutzes in den Medien übersichtlich zusammenfassenden Beitrag „Möglichkeiten und Grenzen der Institutionen des Jugendschutzes“ den Akzent zukunftsweisend auf die europäische bzw. globale Zusammenarbeit der Institutionen, da immer mehr Sendungen angesichts technischer Entwicklungen vor nationalen Grenzen keinen Halt mehr machen. Waldemar Vogelgesang und Jan-Uwe Rogge machen die Rezeptionsweisen bzw. Interessenlagen der Jugendlichen selber zugänglich, anstatt diese ‚nur‘ als Klienten der Medienwissenschaft bzw. -pädagogik wahrzunehmen. Nachdem Volker Hofmann und Jürgen Schmetz als Kinderärzte an die Verantwortung aller Beteiligten appelliert haben, verleiht Susanne Bergmann – wie schon einleitend Bundesministerin Christine Bergmann in der Textfassung ihrer Eröffnungsrede – der Notwendigkeit der weiteren konstanten Zusammenarbeit Ausdruck.

Olaf Selg



**Helga Theunert/
Christa Gebel (Hrsg.):**
Lehrstücke fürs Leben in Fortsetzung. Serienrezeption zwischen Kindheit und Jugend. (BLM-Schriftenreihe Bd. 63). München 2000: Verlag Reinhard Fischer. 39,00 DM, 195 Seiten m. Abb.

Serienrezeption zwischen Kindheit und Jugend

Fernsehserien sind bei Kindern und Jugendlichen sehr beliebt. Mindestens ebenso großes Interesse findet die Serienrezeption der Kids bei den Medienforschern, die sich in regelmäßigen Abständen immer wieder einmal für dieses Phänomen interessieren. Im Auftrag der Bayerischen Landesmedienanstalt (BLM) führte das Münchner Institut für Medienpädagogik in Forschung und Praxis (JFF) 1998 in Fortsetzung einer früheren Studie zum Konsum von Zeichentrickserien die vorliegende Studie zur Serienrezeption von 9- bis 15-jährigen Kindern und Jugendlichen durch. Zunächst wurden in einem repräsentativen Teil 514 Kinder und Jugendliche befragt, von denen dann noch einmal 20 in Einzelfallstudien untersucht wurden. Neben der Rezeption wurde auch das Serienangebot von acht Sendern (ARD, ZDF, RTL, ProSieben, SAT. 1, Kabel 1, RTL II und tm3) untersucht. Die Ergebnisse der Studie bringen leider wenig Neues. Sie bestätigt daher eher frühere Studien des JFF und zahlreiche andere Studien, die sich mit dem Serienkonsum von Kindern und Jugendlichen bzw. mit der Bedeutung von Serien im kindlichen und jugendlichen Alltag befasst haben. Dennoch sollen sie hier kurz dargestellt werden. In der vorliegenden Untersuchung interessierten vor allem vier Aspekte:

1. die Vorstellungen von Zusammenleben und Gemeinschaft,
2. die Rollenvorbilder unter der Geschlechtsperspektive,
3. die Lebensentwürfe der Kinder und Jugendlichen und
4. die Beurteilung von Serien-gewalt.

In Bezug auf Zusammenleben und Gemeinschaft kommen die Münchner Forscher zu folgendem Ergebnis: „Bei den Kindern und Jugendlichen aus niedrigem Anregungsmilieu findet sich auf der einen Seite gehäuft eine Akzentuierung auf die schnelle emotionale Harmonisierung von Konflikten. Diese Gruppe wendet sich verstärkt den Soaps zu und findet hier ihre Wunschvorstellungen bekräftigt. Heranwachsende aus höherem Anregungsmilieu achten bei ähnlicher Serienpräferenz stärker auf die Aushandlung von gleichberechtigten Interessen und greifen auf ein breiteres Genrespektrum zu, das auch Mystery und Comedy einschließt“ (S. 95). Außerdem finden sich im so genannten „niedrigen Anregungsmilieu“ auch diejenigen Jugendlichen, die „law and order“-Lösungen oder Rache bei Konflikten bevorzugen. In Bezug auf die Rollenvorbilder wird festgestellt, dass einige Leitbilder der Kindheit Bestand haben, bei Jungen das des starken Mannes und bei Mädchen das der sozialen Frau. Allerdings finden sich insbesondere bei den Älteren auch Vorstellungen vom Frau- und Mannsein, die sich von traditionellen Rollenvorbildern entfernen. In der Serienrezeption zeigt sich jedoch ein deutlicher geschlechtsspezifischer Unterschied: Beziehungen zwischen Serienfiguren sind für jüngere Jungen total uninteressant, erst mit beginnender Pubertät interessieren sich die Jungen dafür; Mädchen hingegen sind auch als Neunjährige bereits von Beziehungen in den Serien fasziniert. Daher haben Soaps für sie auch eine größere Bedeutung als für Jungen. In Bezug auf die Lebensentwürfe der Kinder und Jugendlichen unterscheiden die

Autorinnen und Autoren der Studie sechs verschiedene Formen, die sich alle auch in der Auseinandersetzung mit Seriengeschichten entwickeln (S. 157f.): 1. Retter (vor allem bei Jungen, die einfache Gut-Böse-Geschichten bevorzugen), 2. Selbstverteidiger (sie sehen das Leben als Kampf, kommen aus niedrigem Anregungsmilieu und sind mit schwierigen Lebensbedingungen konfrontiert), 3. Lebensmeisterer (ältere Jungen und Mädchen aus höherem Anregungsmilieu mit differenzierter Weltsicht und breiten Genrevorlieben), 4. Hürdenläufer (vor allem Mädchen, die finden, dass unvorhergesehene Schicksalsschläge durch Leistung bewältigt werden können, und die Soaps bevorzugen), 5. Deckelsucher (vor allem Mädchen, aber auch Jungen aus niedrigem Anregungsmilieu, die ihr Lebensglück in harmonischen Liebesbeziehungen sehen; sie sehen nicht nur regelmäßig Soaps, sondern reichern ihre persönliche Serienwelt mit Merchandising-Artikeln an) und 6. Aufbrecher (sie kommen aus behüteten Elternhäusern des höheren Anregungsmilieus und sind mit der Abnabelung vom Elternhaus befasst). Insgesamt stellen die Autorinnen und Autoren fest, dass in den Lebensentwürfen der Kinder und Jugendlichen noch alte Stereotype vom häuslichen, privaten Glück der Mädchen und von Kampf und Leistung in der öffentlichen Sphäre der Jungen anklingen. Die Beurteilung von Gewalt in den Serien durch die Kinder und Jugendlichen richtet sich vor allem auf Formen physischer Gewalt – psychische Gewalt, die vor allem in Soaps eine große Rolle spielt, wird von ihnen nur selten wahrgenommen. Es zeigt

sich hier, was sich bereits in anderen Studien andeutete, dass die 9- bis 15-Jährigen bereits ein starkes Genrebewusstsein haben und die Darstellung von Gewalt auf Genrebezüge beziehen. So kann ein Elfjähriger Actionserien zutreffend mit der Aufzählung „Schlägereien, Schießereien und Explosionen“ beschreiben (S. 60). Und ein Zehnjähriger stellt angesichts der Actionserien fest, dass „die ja nicht so richtig gewalttätig sind, da sterben die Leute ja nicht richtig“ (ebd.). Generell greifen die Autorinnen und Autoren auf Ergebnisse früherer JFF-Studien zurück, wenn sie noch einmal betonen, dass die Wahrnehmung von Gewalt von der subjektiven Gewaltschwelle abhängt, die Kinder und Jugendliche entwickelt haben. Zusammenfassend bemerken sie, „dass es die drastischen Gewaltformen und deren existentielle Folgen sind, die besonders bei Kindern die Gewaltschwelle überschreiten können. Umso mehr, wenn sie in mysteriöse oder realitätsnahe Kontexte eingebettet sind“ (S. 62). Außerdem interessierte, ob es Unterschiede in der Beurteilung von realer und medialer Gewalt gibt. Hier kommen die Autorinnen und Autoren zu dem Ergebnis: „Die Entwicklung des realen und medialen Gewaltverständnisses im Altersverlauf macht deutlich, dass Heranwachsende im Übergang vom Kindsein zum Jugendalter zunehmend lernen, zwischen der Wirklichkeit und der Welt des Fernsehens zu unterscheiden. [...] Stehen Mädchen schon im Grundschulalter körperlichen Auseinandersetzungen kritisch gegenüber, so schließen sich Jungen mit beginnendem Jugendalter in der Regel dieser Haltung an. Eine fast gegenläu-

fige Entwicklung vollzieht sich hingegen beim medialen Gewaltverständnis der 9- bis 15-Jährigen. Mit zunehmendem Alter wissen die Heranwachsenden immer besser, dass die im Fernsehen gezeigte fiktionale Gewalt nichts Wirkliches ist. Entsprechend hoch ist hier ihre Gewaltschwelle“ (S. 65). Aus diesen Ergebnissen ziehen die Autorinnen und Autoren jedoch den meines Erachtens falschen Schluss, dass die Wahrnehmung realer Gewalt differenzierter und reflektierter erfolgt als die medialer Gewalt. Dabei zeigen die Ergebnisse gerade, dass auch die Wahrnehmung medialer Gewalt differenzierter erfolgt, weil die medialen Bedingungen der Gewaltdarstellungen zunehmend mitbedacht und gewusst werden. Das wird dann an anderer Stelle in der Studie auch noch einmal hervorgehoben, wenn es in Bezug auf die Haltungen der Kinder und Jugendlichen gegenüber medialer Gewalt heißt: „In diesen Haltungen gegenüber Gewalt finden die sich kontinuierlich erweiternden Fähigkeiten der Heranwachsenden zu Rationalisierung und Distanzierung gegenüber medialen Eindrücken ihren Niederschlag“ (S. 165), denn, so wird festgestellt: „Sie haben Fernsehwissen und teilweise Medienkompetenz erworben“ (S. 164). Doch, so scheint es, werden sie darin von den Autorinnen und Autoren nicht richtig ernst genommen.

Das verweist auf ein generelles Problem der Studie. Sie ist in der Interpretation der Ergebnisse viel zu oberflächlich und fällt damit hinter die Ergebnisse anderer Studien zur Serienrezeption z. T. deutlich zurück, wie z. B. die Studie von Maya Götz über *Mädchen und Fernsehen* (München 1999: KoPäd, vgl. tv

diskurs 13, 2000), die Studie von Ingrid Paus-Haase über *Heldenbilder im Fernsehen* (Opladen 1998: Westdeutscher Verlag), die Studien des Internationalen Zentralinstituts für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) zur Soap-Rezeption (vgl. *Television* 2/2000), die Studie von Norbert Kutschera zum *Fernsehen im Kontext jugendlicher Lebenswelten* (München 2001: KoPäd) oder die LfR-Studie zu *Daily Soaps und Daily Talks im Alltag von Jugendlichen* (Opladen 2001: Leske + Budrich). An keiner Stelle wird z. B. deutlich, ob es Unterschiede oder Widersprüche in den Ergebnissen der repräsentativen Befragung und den Einzelfallstudien gab. Auch ist nicht ersichtlich, welche Ergebnisse auf der Befragung und welche auf den Einzelfällen beruhen. Ganz abgesehen davon, dass einige Genrezuordnungen von einzelnen Serien recht fragwürdig sind, z. B. dass es sich bei *Gegen den Wind* um eine Abenteuerrserie handelt. Das größere Problem liegt meines Erachtens aber darin, dass die Autorinnen und Autoren die ethischen Regeln qualitativer Medienforschung nicht berücksichtigen. Ein wichtiges Kriterium ist es da, die Objekte der wissenschaftlichen Betrachtung als Subjekte zu begreifen und in ihren Lebensäußerungen ernst zu nehmen. Das wird in der vorliegenden Studie leider allzu oft vernachlässigt. Vielmehr werden die Kinder und Jugendlichen und ihre Fähigkeiten oft im Sinne der Vorannahmen und Interessen der Forscher instrumentalisiert – und das verstellt leider tiefere Einsichten in die Serienrezeption der 9- bis 15-Jährigen.

Lothar Mikos

Medien- und Kommunikationsgeschichte

Die Medienwissenschaften scheinen Gegenwartswissenschaften zu sein, versucht man die Literatur zu überblicken (die sich im Einzelnen kaum mehr überschauen lässt). Die rasante Entwicklung der öffentlichen Kommunikation und ihrer Medien hatte in den letzten hundert Jahren einen die Gesellschaft verändernden Charakter, der den Blick auch der Wissenschaft auf das jeweils aktuell Geschehene fixierte. Der Medienwissenschaftler, aber auch der interessierte Nachbar aus Theologie, Soziologie, Psychologie, aus den Philologien und allgemeinen Sprachwissenschaften, um nur einige wenige Wissenschaften zu nennen, vor allem aber auch der interessierte Laie werden deshalb dankbar dafür sein, dass Jürgen Wilke im Böhlau-Verlag nun Grundzüge einer Medien- und Kommunikationsgeschichte von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert vorlegt.

Wilke ist sich der Problematik eines solchen Vorhabens angesichts der Uferlosigkeit der Fakten und Prozesse durchaus bewusst. In einem Einleitungskapitel grenzt er sein Arbeitsgebiet ein, indem er die Begriffe „Kommunikation“ und „Medien“ in der Varianz ihrer Bedeutungen darstellt und seine eigene Interpretation klar umreißt. Wann aber soll nun nach Klärung der Begriffsstruktur eine Medien- und Kommunikationsgeschichte beginnen, die sich auf den „deutschen“ Raum (was gehört dazu?) notwendig beschränken muss, freilich internationale Verflechtungen auch nicht ganz übersehen darf? Für die frühen Abschnitte einer fast ausschließlich oralen

Kommunikation fehlen die historischen Belege. Wilke handelt diese Phasen kurz, aber mit interessanten Details ab, und beginnt die eigentliche Darstellung mit Inhalten und Formen der antiken und der mittelalterlichen Kommunikationskultur. Man ist erstaunt, wie früh in Wilkes Darstellung Perspektiven einer sich in Ansätzen herausbildenden Massenkommunikation erkennbar werden.

Wilke gliedert seine Darstellung in vier große Blöcke: 1. die Entstehung der Massenkommunikation, 2. die Institutionalisierung der Massenkommunikation, 3. Expansion und Diversifikation der Massenkommunikation im 19. Jahrhundert und 4. Retardierung und Entfesselung der Massenkommunikation im 20. Jahrhundert. Mit dieser Fokussierung auf „Massenkommunikation“ ist die Gefahr gebannt, dass das Ganze zu sehr Perspektiven einer Literaturgeschichte annimmt, obwohl bei Wilke Ausblicke in die deutsche Literatur nicht fehlen.

Lexika, Universal- und Spezialgeschichten stehen von vorneherein unter einer typischen Problematik. Wenn sie keine Lose-Blatt-Systeme sind, stellt sich dem Autor (und seinem Rezensenten) die Frage nach dem (auch verlegerisch) möglichen Umfang und der Strukturierung der in diesem Gesamtumfang einzubeziehenden Stoffe. Rezensenten vergessen dabei gerne, dass die verlegerische Festlegung eines Buchumfangs keineswegs immer nach den Wünschen der Autoren geschieht. Es ist also leicht, verfehlt aber die Praxis, wenn Rezensenten Autoren Auslassungen vorwerfen, wenn sie aber nicht gleichzeitig überlegen, wo kompensierend Text hätte eingespart werden können.

Der Rezensent, gegenwärtig mit einer mediengeschichtlichen Veröffentlichung beschäftigt, hat Jürgen Wilkes *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte* als Informationsinstrument und -quelle praktisch erproben können. Die Fülle der historischen Details, die seriöse Recherche, die scharfsichtige Interpretation von Entwicklungen in ihren z. T. komplizierten Zusammenhängen sind beeindruckend. Das Buch ist ein solides Arbeitsmittel. Es wird wegen seiner klaren Sprache nicht nur Fachwissenschaftler, sondern darüber hinaus auch Angehörige aller mit der gegenwärtigen hochkomplexen Medienentwicklung konfrontierten Berufe, aber auch Eltern interessieren, die nicht in einer geschichtsblinden Aktualität befangen bleiben möchten. Wenn nun im Folgenden doch einige Einwände gegen Stoffauswahl und Strukturierung formuliert werden, geschieht das ausdrücklich unter den schon genannten Vorbehalten. Wo die Probleme dieser Medien- und Kommunikationsgeschichte liegen, zeigt schon eine Skizze der Gliederung: Insgesamt standen dem Autor 436 Druckseiten für seine Thematik zur Verfügung. 77 Buchseiten entfallen auf die für eine schnelle Orientierung nötigen Register. 302 Seiten beanspruchen Fakten und Prozesse der Medien- und Kommunikationsentwicklung bis zur Organisationsstufe „Plurimedialität der Massenkommunikation“. Auf das Kapitel „Optische Medien“ entfallen dann 19 Seiten, die z. T. für eine ausführliche Erläuterung der Vorstufe des Filmmediums verbraucht werden. Auf die Medien „Hörfunk“ (nicht „Rundfunk“) und „Schallplatte“ entfallen 19 Seiten. Das Medium „Fernsehen“,

immerhin gegenwärtig auch schon ein halbes Jahrhundert alt, wird nur in einem Satz des Kapitelchens „Ausblick“ erwähnt. Die wichtigen Querverbindungen der Medien „Film“, „Fernsehen“ und „Theater“ bleiben unerwähnt. Die Globalisierung der optischen Medien durch die normsetzende nordamerikanische „Hollywood-Kultur“, ein Schlüsseldatum auch der deutschen Medienentwicklung, findet bei Wilke nur in Andeutungen statt. Der Rezensent hätte sich gewünscht, dass Wilkes Medien- und Kommunikationsgeschichte nicht sehr früh, praktisch mit der Zeit des Nationalsozialismus, endet und dass der Vollständigkeit und des leichteren Übergangs in die Gegenwart halber das magere Kapitel „Ausblick“ (knapp drei Buchseiten) umfangreicher ausgefallen wäre. Dafür hätte man ohne dramatischen Verlust einige zeitungswissenschaftliche Buchseiten opfern können.

Ernst Zeitter



Jürgen Wilke:
Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. Köln 2000: Böhlau. 54,00 DM, 436 Seiten.



Thüringer Landesmedienanstalt (Hrsg.):
Vielfalt oder Beliebigkeit? Integrationsangebote und Massenattraktivität im Zeitalter individueller Mediennutzung (TLM Schriftenreihe Bd. 10). München 2000: KoPäd Verlag, 26,00 DM, 107 Seiten.

Vielfalt oder Beliebigkeit?

Die Menschen bestimmen, was sie mit den Medien machen. Sie sind dabei aber abhängig von ihrer sozialen Situation.

Bettina Hurrelmann geht im vorliegenden Band, der eine Tagung der Thüringer Landesmedienanstalt zum Thema *Vielfalt oder Beliebigkeit des Rundfunkangebots und die Chancen des Integrationsrundfunks* dokumentiert, auf die Zusammenhänge von Mediennutzung in der Familie und der jeweiligen sozialen Kompetenz ein. Damit verdeutlicht sie eine Prämisse, die in der einen oder anderen Form jedes der zehn Referate durchzieht, so explizit aber an keiner anderen Stelle angesprochen wird. Was heißt „Integrationsangebot“ der Medien in einer nicht nur kulturell, sondern eben auch sozial auseinander driftenden Gesellschaft? Der Schriftsteller Joseph von Westphalen hat in seinem provokanten Eingangsstatement mit Blick auf das Fernsehen eine eindeutige Antwort parat: „Nur Arbeitslose halten das durch“. Diese These steht in enger Korrelation zu einem wesentlichen Gedanken des Weimarer Medienprofessors Lorenz Engell. Der verweist in seinem spannenden Beitrag auf den Umstand, dass der Rohstoff eines Rundfunkunternehmens die Zeit seiner potentiellen Zuhörer sei. Um diese Zeit geht es, wenn Dutzende Rundfunk- und Fernsehanstalten miteinander konkurrieren. Selbst Arbeitslose haben aber nicht unendlich viel Zeit. Die Anbieter stehen vor der Frage, wie viel Zeit ist der Kunde bereit, gegen gebotenes Programm in das vorgeschlagene Geschäft einzubringen. Joseph von Westphalen

wäre so gesehen ein schwieriger Fall. Seine individuellen Bedürfnisse lassen sich schwer in eine ideale Schnittmenge von Programmnutzern einbringen. Dennoch kann er allein wegen seiner Anwesenheit auf dieser Tagung als Beleg für Engells weiterführende Überlegung genommen werden, dass das Spannungsverhältnis zwischen Individualisierung und Integration seit jeher zum Grundbestand medialer Kommunikation gehöre. Westphalen delegiert das Fernsehen an andere und lässt sich das dort Gebotene referieren. „Das ist integrationsstiftender und kommunikativer und billiger als über Leo Kirchs pseudopersonalem und spießigem Premiere-Angebot den interaktiven Koller zu kriegen.“ In der Tendenz spricht dies gegen die Atomisierung der modernen Mediengesellschaft. Es hat aber auch eine zynische Komponente, weil, wie u. a. Bettina Hurrelmann aufzeigt, nicht jeder die Chance hat, solch differenziertes Medienverhalten aufzubauen. Gerade bei familiengemeinsamer Nutzung des Fernsehens beobachtet Hurrelmann eine „relative Anspruchslosigkeit und den kleinsten gemeinsamen Nenner in soziokommunikativer Hinsicht.“ Unter diesem Aspekt erweisen sich die Ausführungen von Bettina Fromm „Zur gesellschaftlichen Funktion von Fernsehauftritten unprominenter Personen“ als zu einseitig. Fromm zeigt auf, warum sich Menschen mit ihren ganz individuellen Problemen in Talkshows vor einer breiten Öffentlichkeit bloßstellen. In diesem Zusammenhang werde das Medium zu einem Bekenntnisforum, „in dessen Rahmen Identitäten festgestellt oder zu ändern versucht werden“. In diesem Sinne habe

das Medium Funktionen von traditionell orientierungsstiftenden Institutionen wie Kirche und Familie übernommen. Abgesehen davon, dass die Autorin von inszenatorischen Aspekten solcher Sendungen absieht, erhebt sie die entsprechenden Programmformate zu gesamtgesellschaftlichen Institutionen der Sinnorientierung und gibt ihnen eine weitreichende Integrationsfunktion. Eine solche Wirkung kann allein schon deswegen nicht erwartet werden, weil sich jedes Programm an bestimmten Zielgruppen orientiert und alle anderen Teile des potentiellen Publikums konsequent ausschließt. Uwe Hasebrink stellt diesen Aspekt unter dem Gesichtspunkt einer zunehmenden Verspaltung der Fernsehangebote dar. Darüber hinaus verweist er auf Bemühungen der Sender, über „Events“ möglichst große Teile der Bevölkerung an sich zu binden. Dieses Thema nimmt sich ZDF-Moderatorin Maybrit Illner mit großer Geste an. „Event“ ist nicht einfach nur ein Ereignis, es beschreibt ein Verfahren, „bei dem zu einem Vorfall noch etwas hinzukommt.“ Damit käme für die Menschen zur Realität eine zweite, eine behauptete Wirklichkeit. Anhand ihrer Sendung versucht sie dann an Beispielen wie Kosovo-Krieg und CDU-Spendenaffäre zu verdeutlichen, wie ihrer Meinung nach Fernsehen in solchem Umfeld für Aufklärung sorgen kann. Das gelingt ihr auf der einen Seite, auf der anderen Seite verdeutlicht sie aber ein zusätzliches Problem. Dadurch, dass Sendungen wie die ihre streng auf paritätische Meinungsäußerungen zu kontroversen Themen achten, setzen sie den Zuschauer voraus, der in der Lage ist, eigenständig Wertungen zu

treffen. Dies trifft wieder den sozialen Aspekt der Debatte, birgt aber auch Gefahren der Beliebigkeit in sich. Klaudia Brunst bezeichnet in ihren zusammenfassenden Anmerkungen zum Abschluss des Bandes den Geschäftsführer von „Premiere World“ Ferdinand Kayser süffisant als „Agent provokateur“, „an dem sich die Vertreter der ‚alten‘ dispersen Massenmedien abarbeiten.“ Das klingt unheimlich forsch, verniedlicht aber das Problem. Kayser hat sich in seinem Beitrag zuvor gar nicht die Mühe gemacht, das Thema in seiner ganzen Widersprüchlichkeit zu diskutieren. Er hat einfach einen Verkaufsvortrag für seinen Sender gehalten. Möglicherweise hält er entsprechende Debatten wirklich für lächerlich, weil er davon ausgeht, dass der Markt die Dinge schon richten wird. Victor Henle, Direktor der Thüringer Landesmedienanstalt, hatte einleitend bereits ahnungsschwer auf eine Tagung in London verwiesen, wo es ohne Wenn und Aber ausschließlich um die Personalisierung des Fernsehens als Schlüsselaufgabe ging. Es werden Fakten geschaffen, und dann klingt es etwas hilflos, wenn Nordrhein-Westfalens Ministerpräsident Wolfgang Clement auf dem Medienforum 2001 in Köln vor „Kollateralschäden der Kommerzialisierung und Digitalisierung“ warnt und Henles Berliner Kollege Hans Hege bedenkenschwer den Verkauf des deutschen TV-Kabelnetzes an den US-Unternehmer John Malone betrachtet. Umso erstaunlicher ist in diesem Umfeld, mit welcher Unbeschwertheit bei der besprochenen Tagung Thüringens Kultusminister Michael Krapp, der in diesem Land auch gleichzeitig

Medienminister ist, in seiner Eröffnungsrede „Medienlehrpläne“ für die Schulen ausschließt. Er wolle doch nicht die Meinungsfreiheit einschränken, so gibt er sich aufgeräumt pluralistisch.

Wer würde andererseits aber auf die Idee kommen, einem Lehrer, der laut Rahmenplan über Brecht spricht, Parteinahme für den Suhrkamp-Verlag vorzuwerfen?

Klaus-Dieter Felsmann

Rechtsprechung

BVerfG, Urteil vom 24.1.2001 – 1 BvR 2623/95, 1 BvR 622/99

Der gesetzliche Ausschluss von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen in Gerichtsverhandlungen durch § 169 Satz 2 GVG ist verfassungsgemäß.

Zum Sachverhalt:

Die Öffentlichkeit gerichtlicher Verhandlungen ist für den Bereich der ordentlichen Gerichtsbarkeit in § 169 des Gerichtsverfassungsgesetzes (GVG) geregelt. Die Bestimmung lautet: „Die Verhandlung vor dem erkennenden Gericht einschließlich der Verkündung der Urteile und Beschlüsse ist öffentlich. Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen sowie Ton- und Filmaufnahmen zum Zwecke der öffentlichen Vorführung oder Veröffentlichung ihres Inhalts sind unzulässig.“ Die Durchsetzung des durch § 169 S. 2 GVG begründeten Verbots ist Sache des Vorsitzenden. Ihm obliegt gem. § 176 GVG die „Aufrechterhaltung der Ordnung in der Sitzung“ (sog. Sitzungspolizei).

Zur Gerichtsöffentlichkeit und zur Sitzungspolizei im Verwaltungsprozess bestimmt § 55 der Verwaltungsgerichtsordnung (VwGO): „§§ 169, 171a bis 198 des Gerichtsverfassungsgesetzes über die Öffentlichkeit, Sitzungspolizei, Gerichtssprache, Beratung und Abstimmung finden entsprechende Anwendung.“

Die Beschwerdeführerin in beiden Verfahren ist Veranstalterin eines bundesweit verbreiteten Fernsehnachrichtenprogramms.

Den Ausgangsverfahren liegen folgende Sachverhalte zugrunde:

Im Vorfeld der Hauptverhandlung in der Strafsache gegen Egon Krenz und andere wegen Totschlags an der früheren innerdeutschen Grenze traf der Vorsitzende der Strafkammer 27 des LG Berlin im Oktober 1995 eine sitzungspolizeiliche Verfügung, in der er u. a. Film- und Tonaufnahmen in der Hauptverhandlung untersagte. Am 16.11.1999 beantragte die Beschwerdefüh-

rerin, ihr Fernsehaufnahmen von der Hauptverhandlung oder von der Verlesung der Anklageschrift, den Plädoyers und der Urteilsverkündung oder von einzelnen dieser Verhandlungsabschnitte zu gestatten. Diesen Antrag lehnte der Vorsitzende durch Verfügung vom 17.1.1995 „nach erneuter Abwägung der entgegenstehenden Interessen – insbesondere der aus Art. 5 Abs. 1 GG entspringenden Rundfunkfreiheit –“ ab.

Im April 1999 beantragte die Beschwerdeführerin beim Vorsitzenden des 6. Senats des BVerfG, ihr in der für den 21.4.1999 terminierten mündlichen Verhandlung in dem Revisionsverfahren 6 C 18.98 (sog. Kreuzifix-Verfahren) Fernsehaufnahmen zu gestatten. Hilfsweise beantragte sie die Zulassung solcher Aufnahmen für einzelne Verhandlungsabschnitte. Der Senatsvorsitzende lehnte den Antrag ab, da weder § 169 S. 2 GVG noch die darauf verweisende Bestimmung des § 55 VwGO dem Richter einen Entscheidungsspielraum eröffne.

Gegen die Verfügung des Vorsitzenden der Strafkammer 27 des LG Berlin vom 17.11.1995 sowie gegen die des Vorsitzenden des 6. Senats des BVerfG hat die Beschwerdeführerin Verfassungsbeschwerden erhoben. Sie macht geltend, durch diese Anordnungen in ihren Grundrechten aus Art. 5 Abs. 1 GG verletzt worden zu sein. Das BVerfG hat beide Beschwerden zurückgewiesen.

Aus den Gründen:

B. II.

Die Verfassungsbeschwerden sind nicht begründet. § 169 Satz 2 GVG und § 55 VwGO mit der Verweisung auf § 169 Satz 2 GVG sind mit der Informations- und Rundfunkfreiheit aus Art. 5 Abs. 1 Satz 1 und 2 GG in Verbindung mit dem Rechtsstaats- und Demokratieprinzip vereinbar. Auch die Verfügungen der Vorsitzenden der Strafkammer 27 des Landgerichts Berlin und des 6. Senats des Bundesverwaltungsgerichts begegnen keinen verfassungsrechtlichen Bedenken.

1. Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG schützt die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk. Zu

der Rundfunkfreiheit gehört ebenso wie zu der Pressefreiheit des Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG der Schutz der Berichterstattung von der Beschaffung der Information bis zur Verbreitung der Nachricht und der Meinung (vgl. BVerfGE 10, 118 [121]; 91, 125 [134]; stRspr). Erst der prinzipiell ungehinderte Zugang zur Information versetzt die Medien in den Stand, die ihnen in der freiheitlichen Demokratie zukommende Funktion wahrzunehmen. Zu der von dem Grundrecht mit erfassten Berichterstattung durch Rundfunk zählt die Möglichkeit, ein Ereignis den Zuhörern und Zuschauern akustisch und optisch in voller Länge oder in Ausschnitten, zeitgleich oder zeitversetzt zu übertragen. Zu den medienpezifischen Möglichkeiten gehört auch der Einsatz von Aufnahme- und Übertragungsgeräten (vgl. BVerfGE 91, 125 [134]).

Soweit die Medien an der Zugänglichkeit einer für jedermann geöffneten Informationsquelle teilhaben, wird der Zugang durch die Informationsfreiheit des Art. 5 Abs. 1 Satz 1 GG geschützt, d. h. für Medien nicht grundsätzlich anders als für die Bürger allgemein. Die Nutzung rundfunkspezifischer Aufnahme- und Übertragungsgeräte zum Zwecke der Verbreitung der Informationen mit Hilfe des Rundfunks wird demgegenüber von der insoweit spezielleren Rundfunkfreiheit des Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG erfasst. Zu deren Schutzbereich gehört aber ebenso wenig wie zu dem der Informationsfreiheit ein Recht auf Eröffnung einer Informationsquelle. Insoweit reicht die Rundfunkfreiheit nicht weiter als die Informationsfreiheit des Art. 5 Abs. 1 Satz 1 GG, die als Abwehrrecht nur den Zugang zu allgemein zugänglichen Informationsquellen gegen staatliche Beschränkungen sichert.

Erst nach Herstellung der allgemeinen Zugänglichkeit und nur in ihrem Umfang kann der grundrechtliche Schutzbereich des Art. 5 Abs. 1 Satz 1 GG betroffen sein. Hoheitliche Beeinträchtigungen dieses Zugangs sind Grundrechtseingriffe. Allgemein zugänglich ist eine Informationsquelle, wenn sie geeignet und bestimmt ist, der Allgemeinheit, also einem individuell nicht bestimmbar Personenkreis, Informationen zu verschaffen (vgl. BVerfGE 27, 71 [83f.]; 90, 27 [32];

stRspr). Geeignet als Informationsquellen sind alle Träger von Informationen, darunter auch Ereignisse und Vorgänge. Geschützt ist daher nicht nur die Unterrichtung aus der Informationsquelle, sondern auch die Informationsaufnahme an einer Quelle. Das Grundrecht gewährleistet aber nur das Recht, sich ungehindert aus einer schon für die allgemeine Zugänglichkeit bestimmten Quelle zu unterrichten. Fehlt es an dieser Bestimmung, ist die Informationsbeschaffung nicht vom Grundrecht der Informationsfreiheit geschützt (vgl. BVerfGE 66, 116 [137]). Das Grundrecht umfasst allerdings ein gegen den Staat gerichtetes Recht auf Zugang in Fällen, in denen eine im staatlichen Verantwortungsbereich liegende Informationsquelle auf Grund rechtlicher Vorgaben zur öffentlichen Zugänglichkeit bestimmt ist, der Staat den Zugang aber verweigert.

Über die Zugänglichkeit und die Art der Zugangseröffnung entscheidet, wer nach der Rechtsordnung über ein entsprechendes Bestimmungsrecht verfügt. Die Ausübung dieses Rechts ist für Dritte keine Beschränkung im Sinne des Art. 5 Abs. 2 GG. Das Bestimmungsrecht richtet sich nach den allgemeinen Vorschriften, für Privatpersonen insbesondere nach denen des bürgerlichen Rechts, für den Staat vornehmlich nach denen des öffentlichen Rechts. Der Bestimmungsrechtigte kann sein Bestimmungsrecht auch in differenzierender Weise ausüben und Modalitäten des Zugangs festlegen, z. B. durch das Erfordernis der Eintrittszahlung oder der Einwilligung in Fotoaufnahmen bei einem Konzert. Auch soweit der Staat bestimmungsberechtigt ist, kann er im Rahmen seiner Aufgaben und Befugnisse Art und Umfang des Zugangs bestimmen.

Legt der Gesetzgeber die Art der Zugänglichkeit von staatlichen Vorgängen und damit zugleich das Ausmaß der Öffnung dieser Informationsquelle fest, so wird in diesem Umfang zugleich der Schutzbereich der Informationsfreiheit eröffnet. Haben die Medien Zugang zwecks Berichterstattung, aber in rechtlich einwandfreier Weise unter Ausschluss der Aufnahme und Verbreitung von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen, liegt in dieser Begrenzung kein Grundrechtseingriff.

Wird die Informationsquelle mit Einschränkungen – etwa speziell des rundfunkmäßigen Zugangs – eröffnet, dann hängt die Verfassungsmäßigkeit der einschränkenden Norm davon ab, ob eine solche Beschränkung vom Recht zur Bestimmung des Zugangs gedeckt ist, ohne dass sie sich zusätzlich an Art. 5 Abs. 2 GG messen lassen müsste. Folgt aber aus Verfassungsrecht, dass der Zugang als solcher weiter oder gar unbeschränkt hätte eröffnet werden müssen, kann dies vom Träger des Grundrechts der Informationsfreiheit, bei dem Ausschluss rundfunkspezifischer Aufnahme- und Verbreitungstechniken vom Träger des Grundrechts der Rundfunkfreiheit geltend gemacht werden.

2. Verhandlungen vor dem erkennenden Gericht einschließlich der Verkündung der Entscheidung sind Informationsquellen. Ihre öffentliche Zugänglichkeit regelt der Gesetzgeber im Rahmen seiner Befugnis zur Ausgestaltung des Gerichtsverfahrens und unter Beachtung verfassungsrechtlicher Vorgaben wie insbesondere des Rechtsstaats- und des Demokratieprinzips und des Schutzes der Persönlichkeit. § 169 GVG normiert für die ordentliche Gerichtsbarkeit den Grundsatz der Gerichtsöffentlichkeit. § 55 VwGO verweist auf § 169 GVG für den Bereich des verwaltungsgerichtlichen Verfahrens.

Danach sind Gerichtsverhandlungen, soweit keine Ausnahmen vorgesehen sind (vgl. §§ 170ff. GVG, § 48 Jugendgerichtsgesetz), für jedermann zugänglich. Begünstigt sind auch Vertreter der Medien. Sie dürfen zusehen und zuhören und sind berechtigt, die aufgenommenen Informationen mit Hilfe der Presse, des Rundfunks oder anderer elektronischer Medien zu verbreiten. Die Gerichtsöffentlichkeit ist gesetzlich aber nur als Saalöffentlichkeit vorgesehen. Das in § 169 Satz 2 GVG enthaltene Verbot, Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen sowie Ton- und Filmaufnahmen zum Zwecke der öffentlichen Vorführung oder Veröffentlichung ihres Inhalts anzufertigen, schließt eine mittelbare, mit Hilfe dieser Aufnahme- und Verbreitungstechniken ermöglichte Medienöffentlichkeit aus. Der Bundesgesetzgeber hat daher von seinem Bestimmungsrecht in der Weise Gebrauch gemacht, dass der allge-

meine Zugang nur für diejenigen eröffnet ist, die der Gerichtsverhandlung in dem dafür vorgesehenen Raum folgen wollen. § 169 Satz 2 GVG sieht von vornherein nur eine in diesem Sinne eingeschränkte Öffnung der Informationsquelle vor. Es handelt sich nicht um ein Schrankengesetz im Sinne des Art. 5 Abs. 2 GG.

Insofern ist die Rechtslage für die Zugänglichkeit während der Gerichtsverhandlung eine andere als vor deren Beginn, nach deren Ende oder in den Pausen. § 169 GVG regelt nämlich nur die Verhandlung vor dem erkennenden Gericht, nicht auch die zeitlich davor oder danach gelegenen Phasen (vgl. BVerfGE 91, 125 [136]). Für diese anderen Zeiträume gehen die Fachgerichte von einer grundsätzlichen Öffnung auch für Medien und von der Möglichkeit des Einsatzes von rundfunkspezifischen Aufnahme- und Verbreitungstechniken aus. Damit erfolgt die Verwendung dieser Techniken im Schutzbereich der Rundfunkfreiheit. Beschränkungen dieses Informationszugangs können durch Maßnahmen der Sitzungspolizei nach § 176 GVG vorgenommen werden (vgl. BVerfG, a. a. O.). § 176 GVG ist insofern ein allgemeines Gesetz im Sinne des Art. 5 Abs. 2 GG, bei dessen Auslegung und Anwendung auch die Rundfunkfreiheit zu berücksichtigen ist (vgl. BVerfGE 91, 125 [136ff.]).

3. Der Ausschluss von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen durch die Vorsitzenden der Strafkammer 27 des Landgerichts Berlin und des 6. Senats des Bundesverwaltungsgerichts beruhte auf § 169 Satz 2 in Verbindung mit § 176 GVG und auf § 55 VwGO in Verbindung mit § 169 Satz 2 und § 176 GVG. Er war verfassungsmäßig. § 169 Satz 2 GVG ist mit dem Grundgesetz vereinbar.

a) Die sitzungspolizeiliche Gewalt (§ 176 GVG) wird vom Vorsitzenden vor allem während der Gerichtsverhandlung ausgeübt, um ein geordnetes Verfahren, also auch die Beachtung der für das Verfahren maßgeblichen gesetzlichen Regelungen, zu sichern. Setzt der Vorsitzende das in § 169 Satz 2 GVG enthaltene gesetzliche Verbot von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen innerhalb der Verhandlung durch und sorgt er dadurch für die Befolgung des Gerichts-

verfassungsrechts, so greift er nicht in den Schutzbereich des Grundrechts der Rundfunkfreiheit ein. Ein solcher Eingriff liegt auch nicht darin, dass der Vorsitzende keine Ausnahmen von dem Verbot vorgesehen hat. § 169 Satz 2 GVG gilt ausnahmslos.

b) Der Gesetzgeber war nicht von Verfassungen wegen verpflichtet, eine Regelung zu schaffen, die Ausnahmen ermöglicht.

aa) Der im Gerichtsverfassungsrecht enthaltene Grundsatz der Öffentlichkeit mündlicher Verhandlungen ist ein Bestandteil des Rechtsstaatsprinzips. Auch entspricht er dem allgemeinen Öffentlichkeitsprinzip der Demokratie (vgl. BVerfGE 70, 324 [358]). Der Verfassungsgrundsatz der Öffentlichkeit gilt aber nicht ausnahmslos (vgl. BVerfGE 4, 74 [94]); die Öffentlichkeit kann aus zwingenden Gründen des Gemeinwohls auch dort ganz oder teilweise ausgeschlossen werden, wo sie nach der Verfassung grundsätzlich geboten ist (vgl. BVerfGE 70, 324 [358]). Der Grundsatz der Öffentlichkeit besagt insbesondere noch nichts zu den Modalitäten, unter denen die Öffentlichkeit zugelassen wird.

Der Grundsatz der Öffentlichkeit mündlicher Gerichtsverhandlungen stützt sich in Deutschland auf eine lange Tradition, die ihre Wurzeln in der Zeit der Aufklärung hat (zur historischen Entwicklung vgl. etwa Rohde, Die Öffentlichkeit im Strafprozess, 1972, S. 50ff.; Stutz, Zurückdrängung des Öffentlichkeitsprinzips zugunsten der Privatsphäre im Strafverfahren, 1992, S. 5ff.). Der Grundsatz wurde in Deutschland insbesondere durch Anselm von Feuerbach geprägt (vgl. von Feuerbach, Betrachtungen über die Öffentlichkeit und Mündlichkeit der Gerechtigkeitspflege, 1821, Neudruck 1969, Bd. 1). Die Gerichtsöffentlichkeit sollte zum einen in Gestalt einer Verfahrensgarantie dem Schutz der an der Verhandlung Beteiligten, insbesondere der Angeklagten im Strafverfahren, gegen eine der öffentlichen Kontrolle entzogene Geheimjustiz dienen. Zum anderen wurde davon ausgegangen, dass „das Volk um seines eigenen Rechtes willen bei Gericht zu erscheinen berufen wird“ (vgl. von Feuerbach, a. a. O., S. 180). Es wurde also als Rechtsposition des Volkes

empfunden, von den Geschehnissen im Verlauf einer Gerichtsverhandlung Kenntnis zu nehmen und die durch die Gerichte handelnde Staatsgewalt einer Kontrolle in Gestalt des Einblicks der Öffentlichkeit zu unterziehen. Beide Gesichtspunkte werden unter dem Grundgesetz vom Rechtsstaatsprinzip erfasst und sind auch wesentlich für die Demokratie. Art. 6 Abs. 1 Europäische Menschenrechtskonvention (EMRK) normiert den Grundsatz ergänzend dahin gehend, dass vor einem Gericht öffentlich verhandelt und das Urteil öffentlich verkündet wird.

bb) Die Verfassungsgrundsätze des Rechtsstaats und der Demokratie bedürfen näherer Ausformung durch das Gesetz. Dies gilt auch für die Bestimmung der Voraussetzungen und Modalitäten der Gerichtsöffentlichkeit. Der Gesetzgeber muss bei der Ausgestaltung der Gerichtsöffentlichkeit deren Funktion sowie unterschiedliche Interessen berücksichtigen. Prozesse finden in der, aber nicht für die Öffentlichkeit statt. Die Öffentlichkeit mündlicher Verhandlungen soll zur Gewährleistung von Verfahrensgerechtigkeit beitragen. Die Information über das Geschehen ist Voraussetzung einer Kontrolle in Verfolgung dieses Zweckes.

Einer unbegrenzten Öffentlichkeit der Verhandlungen vor dem erkennenden Gericht stehen allerdings gewichtige Interessen gegenüber. Zu den entgegenstehenden Belangen gehören das Persönlichkeitsrecht der am Verfahren Beteiligten (Art. 1 Abs. 1 in Verbindung mit Art. 2 Abs. 1 GG), der Anspruch der Beteiligten auf ein faires Verfahren (Art. 2 Abs. 1 in Verbindung mit Art. 20 Abs. 3 GG; zu ihm vgl. BVerfGE 57, 250 [274f.]; 89, 120 [129]) sowie die Funktionstüchtigkeit der Rechtspflege, insbesondere die ungestörte Wahrheits- und Rechtsfindung (dazu vgl. BVerfGE 33, 367 [382f.]; 77, 65 [76]). Das Gerichtsverfassungsrecht berücksichtigt gegenläufige Belange durch Ausnahmen von dem Grundsatz der Öffentlichkeit, die allgemein bestehen oder im Einzelfall vorgesehen werden können (vgl. § 169 Satz 2, §§ 170ff. GVG, § 48 Jugendgerichtsgesetz).

cc) Der Grundsatz der Öffentlichkeit ist im Gerichtsverfassungsgesetz nur als Öffentlichkeit im Raum der Gerichtsverhandlung

vorgesehen. So heißt es schon in dem 1874 vorgelegten Entwurf eines Gerichtsverfassungsgesetzes: „Jedermann aus dem Publikum soll Zutritt haben zu den Gerichtssälen, in denen die Gerichte Recht sprechen“ (vgl. Hahn, Die gesamten Materialien zu dem Gerichtsverfassungsgesetz und dem Einführungsgesetz zu demselben vom 27. Januar 1877, 1879, S. 173). An dieser Regelung ist bis zur Gegenwart festgehalten worden. Das Aufkommen des Fernsehens hat den Gesetzgeber in den 60er Jahren veranlasst, durch Einfügung von § 169 Satz 2 GVG ausdrücklich die Öffentlichkeit auf die so genannte Saalöffentlichkeit zu begrenzen.

Der Gesetzgeber war nicht von Verfassungen wegen verpflichtet, wohl aber befugt, die Öffentlichkeit auf die im Raum der Verhandlung Anwesenden zu begrenzen. Eine derart beschränkte Öffentlichkeit genügt dem rechtsstaatlichen Interesse der öffentlichen Kontrolle des Gerichtsverfahrens sowie dem im Demokratieprinzip verankerten Grundsatz der Zugänglichkeit von Informationen, die für die individuelle und öffentliche Meinungsbildung von Bedeutung sind. Die rechtsstaatliche Komponente der Gerichtsöffentlichkeit zielt darauf, die Einhaltung des formellen und materiellen Rechts zu gewährleisten und zu diesem Zwecke Einblick in die Funktionsweise der Rechtsordnung zu ermöglichen. Insbesondere soll darauf hingewirkt werden, dass die Handelnden nicht in dem Gefühl, „unter sich zu sein“, Verfahrensgarantien unbeachtet lassen oder tatsächlich und rechtlich wesentliche Gesichtspunkte zum Zwecke der Beschleunigung des Verfahrens übergehen. Sie sollen in Anwesenheit Unbeteiligter dem Anspruch der Unvoreingenommenheit genügen. Ob das Verhalten der Verfahrensbeteiligten angemessen ist, insbesondere welche Wortwahl oder Lautstärke, welche Geduld oder Straffung, welche Nachsicht oder Formstrenge des Richters der jeweiligen Verfahrenssituation gerecht wird, lässt sich auch – möglicherweise sogar am besten – durch Anwesende beurteilen.

Auch der im Demokratieprinzip wurzelnde Grundsatz der Zugänglichkeit von Informationen zur öffentlichen Meinungsbildung gebietet keine andere als die Saalöffentlich-

keit. Den Medien ist der Zugang zum Gerichtssaal eröffnet. Rundfunkjournalisten können an den Gerichtsverhandlungen teilnehmen und über sie berichten. Damit trägt das Gesetz genügend dem Umstand Rechnung, dass Informationen heutzutage in erster Linie über Medien an die Öffentlichkeit vermittelt werden. Die Medien pflegen ohnehin nur über Ereignisse zu berichten, an denen ein hinreichend hohes Publikumsinteresse besteht. Gerichtsverhandlungen gehören dazu regelmäßig nicht. Selbst bei Prozessen mit erheblicher öffentlicher Resonanz ist – wie ausländische Erfahrungen mit Medienöffentlichkeit zeigen – in der Regel nur ein begrenztes Interesse der Medien an einer Übertragung des gesamten Verfahrens oder größerer Teile gegeben. Gerichtliche Verfahrensabläufe sind nicht an den Interessen der Medien orientiert. Der Gang der Verhandlung ist förmlich. Gründlichkeit und Wiederholungen sowie das Abwägen und die allmähliche Rekonstruktion der Realität sind nicht auf die besonderen Anforderungen der Mediendramaturgie abgestimmt. Am ehesten besteht daher ein Interesse der Medien an Kurzberichten, die mit dem Ziel zusammengestellt werden, öffentliche Aufmerksamkeit auszulösen.

dd) Durch das Verbot jeglicher Nutzung rundfunkspezifischer Aufnahme-, Aufzeichnungs- und Übertragungstechniken in § 169 Satz 2 GVG wird dem Rundfunk nur verwehrt, Originaltöne und -bilder herzustellen, zu verwenden und zu verarbeiten. Er ist insbesondere an der Visualisierung seiner Berichterstattung unter Nutzung von Bewegtbildern aus der Verhandlung gehindert. Dies trifft in erster Linie das Fernsehen. Lediglich Zeichnungen und Fotografien („Standbildfotos“) sind nach Auffassung der Fachgerichte und der Literatur möglich, soweit sie nicht durch sitzungspolizeiliche Maßnahmen ausgeschlossen werden (vgl. BGH, NJW 1970, S. 63 [64]; Gummer, in: Zöller, Zivilprozessordnung, 22. Aufl. 2001, § 169 GVG Rn. 16; Katholnigg, Strafgerichtsverfassungsrecht, 3. Aufl. 1999, § 169 Rn. 8). § 169 Satz 2 GVG führt jedoch auch angesichts der in der jüngeren Vergangenheit gesteigerten Bedeutung der Bildberichterstattung nicht dazu, dass eine wirkungsvolle Fernsehberichterstattung vereitelt wird.

Neben Korrespondentenberichten kommen Ton- und Bewegtbildaufnahmen vor Beginn und nach Ende der Verhandlung sowie aus den Sitzungspausen in Betracht (vgl. BVerfGE 91, 125 [134ff.]).

Allerdings entfällt die Möglichkeit, im Rundfunk den Eindruck der Authentizität und des Miterlebens der Verhandlung selbst zu vermitteln. Damit wird insbesondere dem Fernsehen ein Darstellungsmittel verweigert, das eine wesentliche Grundlage der ihm von der Mehrheit der Bevölkerung zugeschriebenen relativ hohen Glaubwürdigkeit ist (dazu vgl. Jäckel, Medienwirkungen, 1999, S. 154; Berg/Kiefer [Hrsg.], Massenkommunikation, Band V, 1996, S. 251ff.). § 169 Satz 2 GVG schließt die Möglichkeit aus, über Gerichtsverhandlungen in Ton und Bild zu berichten und dadurch z. B. realitätsferne Vorstellungen über Gerichtsverhandlungen zu korrigieren, die insbesondere durch Unterhaltungssendungen vermittelt werden, etwa durch solche, in denen das andersartige amerikanische Strafverfahren als Muster dient oder in denen eine schiedsgerichtliche Verhandlung dem äußeren Anschein nach wie ein deutsches Gerichtsverfahren inszeniert wird.

Es ist jedoch keineswegs gesichert, dass eine Fernsehberichterstattung zu einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Abbildung von Gerichtsverhandlungen führen würde. Medien dürfen Sendungen nach ihren eigenen Interessen und nach den Gesetzmäßigkeiten ihrer Branche gestalten. Insbesondere der wirtschaftliche Wettbewerbsdruck und das publizistische Bemühen um die immer schwerer zu gewinnende Aufmerksamkeit der Zuschauer führen häufig zu wirklichkeitsverzerrenden Darstellungsweisen, etwa zu der Bevorzugung des Sensationellen, und zu dem Bemühen, dem Berichtsgegenstand nur das Besondere, etwa Skandalöses, zu entnehmen (dazu vgl. Groebel u. a., Bericht zur Lage des Fernsehens für den Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland, 1995, S. 75ff.). Die Normalität ist für Medien meist kein attraktiver Berichtsansatz. Mit den gängigen Medienpraktiken sind daher Risiken der Selektivität bis hin zur Verfälschung verbunden.

ee) Die Begrenzung der Gerichtsöffentlichkeit durch das gesetzliche Verbot der Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen in Gerichtsverhandlungen trägt Belangen des Persönlichkeitsschutzes (1) sowie den Erfordernissen eines fairen Verfahrens und der Wahrheits- und Rechtsfindung (2) Rechnung.

(1) In Gerichtsverfahren gewinnt der Persönlichkeitsschutz eine über den allgemein in der Rechtsordnung anerkannten Schutzbedarf hinausgehende Bedeutung. Dies gilt nicht nur, aber mit besonderer Intensität für den Schutz der Angeklagten und Zeugen im Strafverfahren, die sich unfreiwillig der emotional nicht selten angespannten Situation der Verhandlung und damit auch der Öffentlichkeit stellen müssen. Informationen werden mit Hilfe staatlicher Gerichte und gegebenenfalls auch unter Zwang erhoben. Werden sie in Ton und Bild fixiert und dadurch von der flüchtigen Wahrnehmung der im Gerichtssaal Anwesenden gelöst und werden die Aufnahmen insgesamt oder in Teilen in den Kontext einer Fernsehsendung gebracht, so wird der Eingriff in das Persönlichkeitsrecht verstärkt. Die Verbreitung der Aufnahmen kann abgelöst von dem Verfahren erhebliche Folgen bewirken, etwa auf Grund der Prangerwirkung der öffentlichen Darstellung des Verhaltens vor Gericht oder wegen der nachhaltigen Erinnerung eines großen Teils der Öffentlichkeit an das Verfahren, die beispielsweise eine spätere Resozialisierung erschweren können (vgl. BVerfGE 35, 202 [219ff., 226ff.]).

Auch besteht ein hohes Risiko der Veränderung des Aussagegehalts, wenn die Aufnahmen geschnitten oder sonst wie bearbeitet, mit anderen zusammengestellt oder gar später in anderen inhaltlichen Zusammenhängen wieder verwendet werden. Der Abwehr solcher Gefahren für das Recht auf informationelle Selbstbestimmung (zu ihm vgl. BVerfGE 65, 1) dient der generelle Ausschluss von Aufnahmen und deren Verbreitung.

(2) Die Möglichkeit von Ton- und Bildaufnahmen dürfte zugleich im Interesse eines fairen Verfahrens und der Sicherung einer ungestörten Wahrheits- und Rechtsfindung ausgeschlossen werden. Medienöffentlichkeit ist ein Aliud gegenüber Saalöffentlich-

keit. Viele Menschen verändern ihr Verhalten in Anwesenheit von Medien. Manche fühlen sich durch die Medienaufnahmen beflügelt, andere gehemmt. Die Fairness des Verfahrens ist insbesondere im Strafprozess für Angeklagte oder Zeugen gefährdet, wenn sie sich infolge der Medienaufnahmen scheuen, Dinge vorzutragen, die zur Wahrheitsfindung wichtig sind, etwa intime, ihnen peinliche oder gar unehrenhafte Umstände. Der Prozess der Wahrheitsfindung kann auch leiden, wenn die am Verfahren beteiligten Personen versucht sind, ihr Verhalten an der erwarteten Medienwirkung auszurichten.

Auch der äußere Verfahrensablauf kann durch die Anwesenheit und die Tätigkeiten der Mitglieder eines Kamerteams, insbesondere durch das Aufstellen und Bedienen von Aufnahmegeräten, beeinflusst werden. Negative Auswirkungen auf den Ablauf und Inhalt des Verfahrens können zwar durch geeignete Vorkehrungen verringert werden, etwa durch Zulassung nur eines Aufnahmeteams im Zuge einer so genannten Pool-Lösung, durch Beschränkung der Personenzahl eines Fernseherteams, durch Vorgaben über die Positionierung der Kamera sowie durch das Verbot von Nahaufnahmen oder jeglicher Aufnahmen des Angeklagten oder der Zeugen; sicher ausgeschlossen werden Beeinträchtigungen dadurch aber nicht.

ff) Der Gesetzgeber musste nicht Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen für einzelne Verfahrensarten und Verfahrensabschnitte mit Rücksicht darauf zulassen, dass die Gefahren für den Persönlichkeitsschutz und die Verfahrensdurchführung unterschiedlich sind. So sind die Risiken der Beeinflussung der Verfahrensdurchführung bei einer Beschränkung von Aufnahmen auf die Eröffnung der Verhandlung oder die Verkündung der Entscheidung andere als beispielsweise bei der Vernehmung eines Angeklagten oder Zeugen. Die Gefährdungen der Persönlichkeitsrechte und der Verfahrensfairness sind in einem Strafverfahren andere als in einem verwaltungsgerichtlichen Verfahren, in dem etwa über Befugnisse und Pflichten staatlicher Behörden gestritten wird. Auch haben Richter und Staatsanwälte, die bei Gerichtsverfahren, also infolge des ihnen übertra-

genen öffentlichen Amtes, im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehen, nicht in gleicher Weise Anspruch auf Schutz der Persönlichkeit wie die Angeklagten oder Zeugen im Strafverfahren oder wie die Privatpersonen, die am verwaltungsgerichtlichen Verfahren beteiligt sind.

Gefährdungen gibt es jedoch in allen Verfahrensarten und für alle Verfahrensabschnitte. Schon bei der Eröffnung des Verfahrens können vom Verhalten des Publikums oder einzelner Verfahrensbeteiligter Störungen ausgehen, auf die bei Medienpräsenz anders reagiert wird als vor der Saalöffentlichkeit. In allen Verfahrensabschnitten kann die Verhandlungsleitung erschwert werden, soweit sie auch die verfahrensfremden Interessen der Medien berücksichtigen muss. Bei der Urteilsverkündung im unmittelbaren Anschluss an eine Verhandlung ergeben sich spezifische Probleme. Die Aufzeichnung der mündlichen Begründung wirkt auf deren Charakter zurück.

Es ist schwer, die konkreten Wirkungen vorherzusehen und durch geeignete, auf das jeweilige Verfahren abgestimmte Vorkehrungen vorzusehen, dass die Herstellung von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen die Persönlichkeitsrechte nicht beeinträchtigt und die Verfahrensdurchführung nicht beeinflusst. Diese Schwierigkeiten dürften den Gesetzgeber veranlassen, das Gerichtsverfahren umfassend von möglichen negativen Wirkungen speziell der Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen freizustellen. Er war von Verfassungs wegen insbesondere nicht verpflichtet, den mit § 17 a BVerfGG für die Verfahren vor dem Bundesverfassungsgericht eingeschlagenen Weg auch für andere Gerichtsbarkeiten zu eröffnen. Vielmehr konnte er bei der Schaffung der Sonderregelung des § 17 a BVerfGG auf die Verfassungsorganstellung des Bundesverfassungsgerichts und die typischerweise bestehende Andersartigkeit verfassungsgerichtlicher Verfahren im Verhältnis zu den Gerichtsverfahren im Übrigen abstellen und deswegen die begrenzte Öffnung in Richtung auf eine Medienöffentlichkeit ausschließlich für die Verfahren vor dem Bundesverfassungsgericht vorsehen (BTDrucks 13/7673, S. 6f.).

gg) Der Gesetzgeber durfte davon absehen, Ausnahmemöglichkeiten für Einzelfälle zu schaffen. Die Durchführung eines Gerichtsverfahrens stellt erhebliche Anforderungen an das Gericht, insbesondere den Vorsitzenden. Die Möglichkeit einer Ausnahme von dem Verbot des §169 Satz 2 GVG würde eine gesonderte Entscheidung über deren Vorliegen erfordern und daher eine weitere Belastung in der Verfahrensdurchführung bedeuten. Die Entscheidung würde unter Umständen zunächst eine Anhörung der Verfahrensbeteiligten und sodann schwierige Einschätzungen der Wirkungen der Aufnahmen auf das Verhalten der Beteiligten und über die Zumutbarkeit von Beeinträchtigungen erforderlich machen. Nachfolgende gerichtliche Auseinandersetzungen wären nicht ausgeschlossen. Auch ist anzunehmen, dass die Medien in den sie besonders interessierenden Verfahren öffentlichen Druck auf das Gericht ausüben würden. Der Gesetzgeber durfte die Gerichte im Interesse einer möglichst ungestörten Wahrheits- und Rechtsfindung von solchen zusätzlichen Belastungen durch ein ausnahmsloses Verbot freistellen.

Medienöffentlichkeit ist selbst bei Einwilligung der Beteiligten nicht geboten. Auch wenn eine solche vorliegt, müsste entschieden werden, ob die genannten Belange der Rechtspflege den Ton- oder Fernseh-Rundfunkaufnahmen entgegenstehen. Der Gesetzgeber durfte insoweit davon ausgehen, dass derartige Belange regelmäßig überwiegen. Der Verzicht auf eine konkrete Prüfung von Ausnahmen bei Einwilligung fördert die zügige Durchführung des Verfahrens und vermeidet Diskussionen und Einzelfallentscheidungen, die häufig weniger zur Befriedung beitragen können als klare gesetzliche Regelungen. Indem der Gesetzgeber Ausnahmen für den Fall der Einwilligung der Beteiligten nicht vorsieht, trägt er der Gefahr Rechnung, dass solche Einwilligungen nicht wirklich freiwillig gegeben werden.

Abweichende Meinung des Richters Kühling, der Richterinnen Hohmann-Dennhardt und des Richters Hoffmann-Riem:

Wir tragen die Gründe der Entscheidung im Wesentlichen mit, teilen aber nicht die Ein-

schätzung, dass ein Verbot von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen in Gerichtsverhandlungen ausnahmslos gerechtfertigt ist.

Wir stimmen dem Ausgangspunkt des Urteils zu, dass die Informations- und die Rundfunkfreiheit ein subjektives Recht der Beschwerdeführerin auf Nutzung von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen in der Gerichtsverhandlung nicht begründen. Der Gesetzgeber ist aber kraft objektiven Verfassungsrechts verpflichtet, eine über die Saalöffentlichkeit hinausgehende Medienöffentlichkeit zu ermöglichen, soweit dem keine gegenläufigen Belange entgegenstehen. Das Unterlassen einer solchen Regelung kann die Beschwerdeführerin als Grundrechtsverletzung rügen. Die Beseitigung des Verfassungsverstößes bedürfte einer gesetzlichen Regelung.

1. Die im 19. Jahrhundert gesetzlich geschaffene Gerichtsöffentlichkeit hat rechtsstaatliche und demokratische Wurzeln. Das bei ihrer Einführung besonders wichtige Ziel, die frühere Geheimjustiz zu verhindern und dadurch das Gerichtsverfahren aus der monarchischen Tradition zu lösen, hat sich durch die rechtsstaatliche Durchdringung des gesamten Verfahrens und den generellen Ausbau von demokratischen Kontrollmöglichkeiten zwar nicht erübrigt, ist aber heute nur ein Teilziel der Verwirklichung des demokratischen Rechtsstaats. Der individuelle Rechtsschutz der am Gerichtsverfahren Beteiligten wird in erster Linie durch das Rechtsschutzsystem bis hin zur Verfassungsbeschwerde gewährleistet. Die Gerichtsöffentlichkeit ist auf mündliche Verhandlungen begrenzt und damit nur für einen Teil der Gerichtsverfahren hergestellt. Dies verdeutlicht, dass Öffentlichkeit zwar auch, aber offensichtlich nicht nur auf die Sicherung des Rechtsstaats durch Kontrolle im Einzelfall zielt. Öffentliche Beobachtung wird vielmehr auch ermöglicht, um die konkrete Art und Weise der Rechtsdurchsetzung und dadurch die Funktionsweise der Rechtsordnung der öffentlichen Kritik zugänglich zu machen und die Bürger an Beispielfällen darüber zu informieren. Eine solche Kenntnisnahme kann persönliche Orientierungen im Umgang mit dem Recht verschaffen, aber auch die Akzeptanz der Rechtsordnung er-

leichtern oder zu Kritik an ihr führen, die dann in die öffentliche Auseinandersetzung und in demokratische Mitwirkungsakte einfließen kann. Wird eine fundierte öffentliche Meinung möglich, so bedeutet dies zugleich Kontrolle und kann mithelfen, den im Rechtsstaatsprinzip verankerten Grundsatz der Hemmung der Gewalten zu verwirklichen.

Seit jeher war die Gerichtsöffentlichkeit durch die doppelte Ausrichtung an dem Eigeninteresse der Zuhörer und an der Nutzung dieses Interesses für die Funktionsweise der Rechtsordnung geprägt. Vor diesem Hintergrund und noch ohne die Einbeziehung in eine ausgebaute demokratische Ordnung wurde die Gerichtsöffentlichkeit im Kaiserreich gesetzlich normiert, und zwar in einer den Zugang umfassend sichernden Weise. Gerichtsöffentlichkeit war Saal- und Medienöffentlichkeit zugleich. Die Presse – Rundfunk gab es noch nicht – konnte alle damals verfügbaren medienspezifischen Möglichkeiten der Informationsaufnahme und -verbreitung nutzen, unter Einschluss der Bildberichterstattung in der seinerzeit möglichen Weise.

2. Seitdem haben sich Rechtsstaat und Demokratie weiter entwickelt. Die Rechtsordnung ist verfeinert, und immer mehr Lebensbereiche sind rechtlich intensiv geregelt worden. Der Ausbau rechtlicher Regelungen und gerichtlicher Verfahren erweitert die Möglichkeit und Notwendigkeit der öffentlichen Beobachtung und Kontrolle. Parallel dazu hat Öffentlichkeit einen grundlegenden Funktionswandel erfahren (siehe dazu Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit, 5. Aufl. 1996). Gegenwärtig werden neue nachhaltige Veränderungen beobachtet, die etwa in dem Begriff der Informationsgesellschaft gebündelt werden (vgl. etwa Bundesministerium für Wirtschaft [Hrsg.], Die Informationsgesellschaft, 2. Aufl. 1997; Schlussbericht der Enquete-Kommission Zukunft der Medien in Wirtschaft und Gesellschaft – Deutschlands Weg in die Informationsgesellschaft, 1998). Neue elektronische Techniken, Kommunikationsinfrastrukturen, Präsentationsformen sowie Medieninhalte sind entstanden. Die Medien sind zu wichtigen Begleitern fast aller Bürger geworden. Sie prägen große Zeiteinheiten des Tagesab-

laufs und bestimmen die Kommunikation der Bürger nachhaltig (vgl. Berg/Kiefer [Hrsg.], Massenkommunikation, Band V, 1996, S. 25ff.; Stüber, Medien in Deutschland, Band 2, 2. Teil, 1998, S. 1052ff.; Media Perspektiven Basisdaten, Daten zur Mediensituation in Deutschland 1999, S. 67ff.). Zugleich haben die Bürger neue Fähigkeiten im Umgang mit den Medien, auch mit der Präsenz von Medien bei wichtigen Ereignissen, entwickelt.

Die Bürger wären überfordert, würden sie versuchen, die Vielzahl von Ereignissen und die Vielfalt von möglichen Themen und Sichtweisen persönlich aufzunehmen; stattdessen vertrauen sie auf Medien. Die Träger herausgehobener gesellschaftlicher Verantwortung wie Politiker sind ebenfalls vielfach auf die Wahrnehmung einer medienvermittelten Realität angewiesen. Erfahrungen, Lebenseinstellungen, Werthaltungen und Verhaltensmuster werden in erheblichem Umfang durch die Medien vermittelt (vgl. BVerfGE 101, 361 [390]). Dem Rundfunk kommt dabei wegen seiner Breitenwirkung, Aktualität und Suggestivkraft besondere Bedeutung zu (vgl. BVerfGE 90, 60 [87]).

Die Veränderung der Kommunikationsmöglichkeiten und -gewohnheiten hat die Wichtigkeit der medienvermittelten Wahrnehmung auch für die Beobachtung und Kontrolle von Gerichtsverhandlungen verstärkt. In der Folge kommt der Saalöffentlichkeit nicht mehr die gleiche Bedeutung für die Sicherung der Funktionsfähigkeit der Rechtsordnung zu wie früher. War die über die Saalöffentlichkeit ermöglichte Zeitungsförmigkeit im Kaiserreich und lange danach identisch mit Medienöffentlichkeit, so gilt dies heute nicht mehr, da andere Medien die Funktion der Zeitungsberichterstattung teilweise übernommen haben. Wird den besonders wichtigen audiovisuellen Medien der Zugang nur beschränkt eröffnet, so dass sie nur unter Ausschluss der für sie typischen Darstellungsformen berichten können, besteht Medienöffentlichkeit funktional betrachtet nur noch begrenzt.

3. Die Freiheit der Medien in der Wahl der Themen und der Darstellungsformen ist Grundbedingung der Funktionsweise einer

auch auf Medienfreiheit gestützten rechtsstaatlichen Demokratie. Denn auch durch Beschränkungen der Darstellungsform kann Einfluss auf die Medieninhalte genommen werden. Solch ein Einfluss ist dem Staat aber grundsätzlich verwehrt. Daher ist es rechtfertigungsbedürftig, wenn der Staat die Entscheidungsfreiheit der Medien über die Darstellungsweise begrenzt, und zwar auch insoweit, als die Medienbetätigung nicht durch subjektive Rechte der Medien, sondern durch objektives Recht geprägt ist. So liegt es bei der Entscheidung über die Modalitäten des Zugangs zu Informationsquellen aus dem Verantwortungsbereich des Staates.

a) Die prinzipielle Öffentlichkeit der mündlichen Gerichtsverhandlung für die Bürger ist im Grundsatz des demokratischen Rechtsstaats verankert. Diese Öffentlichkeit ist auch Medienöffentlichkeit. Deren Einschränkung muss durch gegenläufige Belange gerechtfertigt sein. Dies gilt auch für den Ausschluss rundfunkspezifischer Aufnahme- und Übertragungstechniken, der Möglichkeiten einer akustisch und optisch authentischen Darstellung des im Rundfunk berichteten Geschehens begrenzt.

Die Rechtfertigung solcher Einschränkungen setzt zum einen die Identifizierung von Belangen voraus, die der Medienöffentlichkeit entgegenstehen, und zum anderen deren Abwägung mit dem rechtsstaatlichen und demokratischen Interesse an öffentlicher Zugänglichkeit der Gerichtsverhandlung auch für rundfunkspezifische Darstellungsformen. Die Rechtfertigung muss auf die Gegenwart bezogen sein und deshalb den geschilderten Wandel zur Informationsgesellschaft verarbeiten. Die Anforderungen an die gesetzgeberische Verarbeitung maßgebender Faktoren werden von der Eigenart des Sachbereichs und der Möglichkeit beeinflusst, sich ein sicheres Urteil zu bilden, aber auch von der Bedeutung der auf dem Spiel stehenden Rechtsgüter (vgl. BVerfGE 50, 290 [332f.]). Die Einschätzung, ob veränderte Verhältnisse eine Gesetzesänderung erforderlich machen, obliegt in erster Linie dem Gesetzgeber (vgl. BVerfGE 77, 263 [273]). Haben sich aber die Verhältnisse offensichtlich geändert, ist der Gesetzgeber zumindest zur Prüfung verpflichtet, ob Be-

darf zur Novellierung älterer Normen besteht (vgl. BVerfGE 56, 54 [78f.]; 59, 119 [127]; 88, 203 [309f.]; stRspr).

b) Im Urteil sind die einer unbegrenzten Medienöffentlichkeit entgegenstehenden Belange zutreffend beschrieben worden. Es fehlt jedoch eine tragfähige Begründung dafür, dass sie für alle Verfahrensarten und Verfahrensabschnitte derart erheblich sind, dass ein Ausschluss jeglicher Nutzung von audiovisuellen Übertragungstechniken ausnahmslos gerechtfertigt ist.

aa) Schon 1962 hat die Bundesregierung den vollständigen Ausschluss der Medienöffentlichkeit für nicht erforderlich gehalten, und zwar selbst für Strafverfahren. In ihrem ursprünglichen Entwurf eines Gesetzes zur Änderung u. a. des Gerichtsverfassungsgesetzes hat sie deshalb Ausnahmen für die Verkündung eines Urteils ermöglichen wollen (BTDrucks IV/178, S. 12). Dem ist der Bundesrat nicht gefolgt (vgl. BTDrucks IV/178, S. 49). Seit der Novellierung durch Gesetz vom 19. Dezember 1964 (BGBl I S. 1067, 1080) haben sich die rechtlichen und faktischen Rahmenbedingungen der Massenkommunikation drastisch verändert. Vor diesem Hintergrund hat die Bundesregierung in der mündlichen Verhandlung vorgetragen, dass sie ein ausnahmsloses Verbot auch gegenwärtig nicht für gerechtfertigt hält. Zwar nicht für das Strafverfahren, wohl aber für einen Teil der verwaltungsgerichtlichen Verfahren, jedenfalls für bestimmte Revisionsverfahren vor dem Bundesverwaltungsgericht, sieht sie Ausnahmen als geboten an. Die Notwendigkeit von Differenzierungen bejaht ebenfalls ein Teil der Literatur (vgl. etwa Gerhardt, Zur Frage der Verfassungsmäßigkeit des Verbots von Rundfunk- und Fernsehaufnahmen im Gerichtssaal [§ 169 Satz 2 GVG], 1968, S. 114ff.; Lorz, in: Haratsch/Kugelman/Repkewitz, Herausforderungen an das Recht der Informationsgesellschaft, 1996, S. 59ff.; Sorth, Rundfunkberichterstattung aus Gerichtsverfahren, 1999, S. 172ff.; Burbulla, Die Fernsehöffentlichkeit als Bestandteil des Öffentlichkeitsgrundsatzes, 1998, S. 145ff.; Kuß, Öffentlichkeitsmaxime der Judikative und das Verbot von Fernsehaufnahmen im Gerichtssaal, 1999, S. 225ff., 249f.) und der im

vorliegenden Verfahren Angehörten, insbesondere der Vertreter der Anwaltschaft. Demgegenüber halten ein anderer Teil der Literatur (vgl. etwa Hofmann, ZRP 1996, S. 399; Huff, NJW 1996, S. 571; Enders, NJW 1996, S. 2712; Kortz, AfP 1997, S. 443; Plate, NStZ 1999, S. 391; I. M. Pernice, Öffentlichkeit und Medienöffentlichkeit, 2000, S. 143ff.) und vor allem die Vertreter der Richterschaft das ausnahmslose Verbot weiter für gerechtfertigt.

bb) Anlass zu einer Überprüfung des ausnahmslosen Verbots geben nicht nur die Veränderungen der Medienrealität, sondern auch die Erfahrungen mit der Öffnung von Gerichtsverhandlungen für Hörfunk und Fernsehen, die in vielen westlichen Industriestaaten vorliegen, beispielsweise in Frankreich, Norwegen, Belgien, Spanien, Israel und Australien (zur Rechtslage im Ausland vgl. Witzler, Die personale Öffentlichkeit im Strafverfahren, 1993, S. 65ff.; Sorth, Rundfunkberichterstattung aus Gerichtsverfahren, 1999, S. 86ff.). Kontrovers ist in anderen Staaten zwar weiterhin die Öffnung von Strafverfahren für das Fernsehen. Erfahrungen in den USA, etwa mit dem so genannten Simpson-Prozess, werden meist zu der Empfehlung ausgewertet, mit der Zulassung von Fernsehen vorsichtig zu sein. Der besondere Bedarf des Schutzes der Angeklagten und Zeugen und die hohe Sensibilität der Wahrheitsfindung in Kriminalfällen verbieten in der Tat die grundsätzliche Zulassung von Fernsehaufnahmen in solchen Verhandlungen. Ausnahmen sind allenfalls bei hinreichenden Schutzvorkehrungen möglich und kommen nur für Verhandlungsteile in Betracht, die in der Regel keinen Einfluss auf die Wahrheitsfindung haben. Es gibt aber offensichtlich auch gerichtliche Verfahren ohne besonderen Schutzbedarf. Jedenfalls wird die Medienöffentlichkeit bei verschiedenen Verfahren im Ausland zugelassen, ohne dass dies dort als Beeinträchtigung der Funktionsfähigkeit des Verfahrens oder schutzbedürftiger Persönlichkeitsinteressen verbucht wird.

cc) Besonderer Anlass zur Prüfung der Unbedenklichkeit einer begrenzten Medienöffentlichkeit besteht in verwaltungsgerichtlichen Verfahren, in denen häufig weder be-

sondere Persönlichkeitsinteressen im Spiel sind noch der Prozess der Rechts- und Wahrheitsfindung durch Medienöffentlichkeit stets gefährdet sein dürfte. So hat sich der Bürger in diesen Verfahren nicht dagegen zu wehren, bestraft oder mit einem sozialetischen Unwerturteil belegt zu werden, sondern er erhebt seinerseits den Vorwurf, dass die Verwaltung gegen geltendes Recht verstoßen hat. Der konkrete Gegenstand kann ein besonderes öffentliches Informationsinteresse bedingen. Im verwaltungsgerichtlichen Verfahren kommt es im Übrigen häufig nicht zu Zeugenauftritten. Nicht selten wird vorrangig über Rechtsfragen gestritten. Revisionsverfahren beschränken sich grundsätzlich auf die Klärung von Rechtsfragen (§§ 137f. VwGO). Auch sind die Beteiligten häufig persönlich gar nicht anwesend, sondern durch Anwälte vertreten.

Solche Besonderheiten des verwaltungsgerichtlichen Verfahrens gegenüber dem strafgerichtlichen wirken sich auf die Abwägung der betroffenen Belange aus. Eine entsprechende Abwägung ist bei der Schaffung der Verwaltungsgerichtsordnung jedoch nicht mit dem Blick auf die Möglichkeit von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen erfolgt. Beim In-Kraft-Treten von § 55 VwGO im Jahre 1960 galt § 169 VVG noch in der alten, die Medienöffentlichkeit ermöglichenden Fassung. Die Novellierung des § 169 VVG wurde durch die dynamische Verweisung in § 55 VwGO in den Bereich des verwaltungsgerichtlichen Verfahrens übernommen, ohne dass in dem gesetzgeberischen Verfahren zur Änderung des Gerichtsverfassungsgesetzes Besonderheiten des verwaltungsgerichtlichen Verfahrens erörtert worden sind. Auch seitdem hat es der Gesetzgeber unterlassen, die Probleme der Medienöffentlichkeit näher zu prüfen, dabei die Änderungen im Medienbereich zu analysieren und etwa die im Ausland für verwaltungsgerichtliche Verfahren verfügbaren Erfahrungen auszuwerten. Auch anlässlich der Schaffung von § 17 a BVerfGG im Jahre 1998 sind die Besonderheiten des verwaltungsgerichtlichen Verfahrens nicht überprüft worden. Allerdings hat der Gesetzgeber durch die Formulierung des § 17 a BVerfGG verdeutlicht, dass eine Zulassung der Medienöffentlichkeit für andere Verfahren als das verfassungsgerichtliche

nicht vorgesehen sei (vgl. dazu BTDrucks 13/7673, S. 6). In der Gesetzesbegründung sind zwar auch mit dem Blick auf andere als verfassungsgerichtliche Verfahren Belange erwähnt worden, die einer Medienöffentlichkeit entgegenstehen (vgl. a. a. O., S. 7). Besonderheiten des verwaltungsgerichtlichen Verfahrens sind dabei aber nicht behandelt, Erfahrungen aus dem Ausland nicht ausgewertet und die Veränderungen im Medienbereich nicht thematisiert worden.

Auch die seitdem mit § 17 a BVerfGG gewonnenen Erfahrungen sind vom Gesetzgeber zwischenzeitlich nicht ausgewertet worden. Die für das Verfahren vor dem Bundesverfassungsgericht vorgesehene Ausnahme war zwar nicht nur mit der Besonderheit seines gerichtlichen Verfahrens, sondern auch mit seiner besonderen Organfunktion begründet worden (vgl. a. a. O., S. 6, 7). Dennoch hat die zwischenzeitliche Praxis des Bundesverfassungsgerichts verallgemeinerbare Erfahrungen bereitgestellt. Dass die dort praktizierte begrenzte Medienöffentlichkeit Schutzbedürfnisse der Beteiligten verletzt oder die Funktionstüchtigkeit des verfassungsgerichtlichen Verfahrens beeinträchtigt hat, ist nicht erkennbar. Umso näher liegt es, diese Erfahrungen jedenfalls auf Verfahren zu übertragen, in denen ähnliche Rahmenbedingungen bestehen, wie z. B. bei verwaltungsgerichtlichen Normenkontrollverfahren oder bei Revisionsstreitigkeiten in Angelegenheiten von grundsätzlicher Bedeutung (vgl. § 132 VwGO).

4. Ein ausnahmsloses Verbot von Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen ist jedenfalls nicht mehr zu rechtfertigen. Sollte der Gesetzgeber bei der Bewertung der gegenwärtigen Lage zum Ergebnis kommen, dass die bisher verfügbaren Erfahrungen nicht ausreichen, um eine dauerhafte und umfassende Neuregelung verantworten zu können, bleibt ihm die Möglichkeit einer begrenzten Zulassung von Ausnahmen, ergänzt um eine gesetzliche Regelung, die hilft, weitere Erfahrungen durch Pilotprojekte und deren systematische Auswertung auch darüber hinaus zu gewinnen.

Bei einer Neuregelung wird zwischen Straf- und Verwaltungsgerichtsverfahren zu unter-

scheiden sein. Im Strafverfahren ist der Gesetzgeber zur Herstellung von begrenzter Medienöffentlichkeit zwar berechtigt, aber nicht verpflichtet. Auch im verwaltungsgerichtlichen Verfahren kann Medienöffentlichkeit ausscheiden, insbesondere wenn Privatpersonen ihre Lebensverhältnisse offenbaren müssen, wie beispielsweise in Asylverfahren oder in Streitigkeiten über die Gewährung von Sozialhilfe. Eine Rechtfertigung des ausnahmslosen Ausschlusses der Ton- und Fernseh-Rundfunkaufnahmen entfällt aber jedenfalls für Verfahrensabschnitte, die auf den Prozess der Rechts- und Wahrheitsfindung keinen inhaltlichen Einfluss haben, wie in der Regel die Eröffnung des Verfahrens und der Abschluss durch Verkündung der Entscheidung. Sollte während der Verkündung ein Anlass entstehen, erneut in die Verhandlung einzutreten, gibt es Möglichkeiten, die Vernichtung schon gefertigter Aufnahmen vorzusehen. Generell können im Übrigen „live“-Aufnahmen ausgeschlossen werden, um zu verhindern, dass unvorhergesehene Entwicklungen entstehen, die das Verbot einer Verbreitung von Ton- oder Bildaufnahmen rechtfertigen.

Hier bedarf es keiner abschließenden Klärung, für welche Verfahren und Verfahrensabschnitte und unter welchen Bedingungen ein Ausschluss von audiovisuellen Aufnahmetechniken nicht mehr gerechtfertigt ist und wieweit der Gesetzgeber sich zunächst auf Ermächtigungen zu Experimenten mit Medienöffentlichkeit begrenzen kann, um weitere Erfahrungen zu gewinnen. Die Öffnung von bestimmten Verfahrensabschnitten für audiovisuelle Aufnahmen ist jedenfalls nicht nur in atypischen und deshalb zu vernachlässigenden Sonderfällen geboten. Auch Gründe der Praktikabilität stehen ihr nicht entgegen. Die mit der Medienöffentlichkeit verbundenen rechtlichen Belange sind zu gewichtig, als dass sie nur aus Gründen leichter Handhabung des Verfahrens zurückgestellt werden dürften. Mit dem Recht des Gesetzgebers zur Typisierung und Pauschalierung lässt sich die Verfassungsmäßigkeit des § 169 Satz 2 GVG daher nicht begründen.

5. Dem Gesetzgeber bleibt Spielraum bei der Festlegung der Verfahrensarten oder -ab-

schnitte, in denen der Einsatz audiovisueller Möglichkeiten in Betracht kommt. Dasselbe gilt für die Ausgestaltung des Verfahrens, in dem über den Ausschluss oder die Zulässigkeit von audiovisuellen Aufnahmetechniken entschieden wird, und die maßgeblichen Kriterien. Dabei kann der Gesetzgeber Regel- und Ausnahmetatbestände normieren, etwa in der in § 17 a BVerfGG vorgesehenen oder in einer dieses Regel-Ausnahmeverhältnis umkehrenden Weise.

Hier kann dahinstehen, ob die von der Beschwerdeführerin, der Bundesregierung und dem Deutschen Anwaltverein für möglich gehaltene Nutzung der Ermächtigung des § 55 VwGO zur (nur) entsprechenden Anwendung des § 169 GVG ausreicht, um einen Spielraum zu eröffnen, in dem Ausnahmen vom Aufnahmeverbot gegeben sind. Für den Bereich der Verfahren der ordentlichen Gerichtsbarkeit gilt § 169 Satz 2 GVG direkt, so dass eine Ermächtigung zur Entscheidung über Ausnahmen nicht im Rahmen einer (nur) entsprechenden Anwendung abgeleitet werden könnte.

Buchbesprechungen

Nachdem mit der Charta der Grundrechte der Europäischen Union – seit Ende 2000 in deren Art. 11 i. V. m. deren Art. 52 Abs. 3 – die Europäische Menschenrechtskonvention in noch stärkerem Maße Gewicht gewinnt, sind auch ältere Schriften zu deren Gewährleistungen der Meinungs-, Informations-, Presse- und Rundfunkfreiheit gemäß Art. 10 EMRK erneut von großem Interesse. Zwar ist die Grundrechts-Charta der Union nicht geltendes Recht, auch wurde sie nicht feierlich als solches in Nizza erklärt. Die Charta wird aber neben Art. 6 Abs. 2 des Unionsvertrags ganz ohne Zweifel dahin wirken, dass ihre Rechte im Gleichklang mit der EMRK zur Wirkung kommen, wenigstens als allgemeine Rechtsgrundsätze, die den Rechtsordnungen der Mitgliedstaaten gemeinsam sind – Art. 288 (neu) EGV – oder aber als allgemeine Grundsätze dank der gemeinsamen Verfassungsüberlieferungen der Mitgliedstaaten i. S. v. Art. 6 Abs. 2 EUV, die gem. Art. 46 d EUV richterlich zu ermitteln sind (dazu S. Alber u. U. Widmaier, EuGRZ 2000, S. 497ff.; zu Art. 10 EMRK etwa die Kommentierung von J. A. Frowein, in: Ders. / Peukert, EMRK-Kommentar, 2. Aufl. Kehl u. a. 1996; zum Verhältnis zwischen EG- und Konventionsrecht sowie nationalem Recht vgl. auch A. Hesse, Rundfunkrecht, 2. Aufl. 1999, S. 297ff.).

Die Dissertation von Astheimer wurde in Heidelberg angenommen, ohne dass die Gutachter auf den ersten Seiten der gedruckten Fassung Erwähnung finden. Sie ist in sieben Kapitel gegliedert. Sie befasst sich zunächst mit der Rundfunkfreiheit im Völkerrecht überhaupt, um über Art. 19 des Internationalen Pakts über bürgerliche und politische Rechte zu Art. 10 EMRK zu gelangen. Dann kommt das zweite Kapitel zur innerstaatlichen Geltung der EMRK, was knapp ausfällt. Darauf führt das dritte Kapitel zur Bedeutung der Menschenrechtskonvention aufgrund ihrer Rechtsnatur. Hier werden die Besonderheiten erörtert, die sich aus der fehlenden Gegenseitigkeit und insbesondere dem eigenen, Auslegungsbefugnisse implizierenden Rechtsschutzsystem ergeben. Dann finden sich dort auch – allein durch die Entwicklung, nicht im Übrigen überholte,

vielmehr dieser Entwicklung vorgreifende – Ausführungen zur Bedeutung der Konvention für das EG-Recht. Dabei lässt heute die latente Inkorporation des Konventionsrechts in das EG-Recht diese allmählich am innerstaatlichen Anwendungsvorrang des Gemeinschaftsrechts teilhaben, so dass die Erwägungen zur Durchsetzung der Konvention in Bundes- und Landesrecht eines Bundesstaates an Gewicht verlieren. Das vierte Kapitel entwickelt alsdann die „Rundfunkveranstaltungs-freiheit“ gemäß Art. 10 Abs. 1 EMRK nach völkerrechtlichen Einzelaspekten, Systematik der Vorschrift selbst und nach dem besonderen Text zum Rundfunk in Art. 10 Abs. 1 Satz 3 EMRK sowie mit Hilfe einer teleologischen Auslegung und im Blick auf die Überwindung der „Sondersituation“ des Rundfunks in Westeuropa. Das fünfte Kapitel befasst sich mit den Schranken des ermittelten Rechts auf Rundfunkveranstaltung gemäß Art. 10 Abs. 2 EMRK, unterschieden nach Grundlagen und einzelnen Möglichkeiten infolge des differenzierten Textes sowie auch – hier in einem gewissen strukturellen Bruch an dieser Stelle – mit Fragen der Genehmigung von Rundfunk gemäß Art. 10 Abs. 1 Satz 3 EMRK. Das sechste, wiederum große Kapitel kommt zum deutschen nationalen Recht und entfaltet es in ganzer Breite, auch kritisch und distanziert, um auf dieser Grundlage die Rundfunkfreiheit Privater in deutschem Recht am Maßstab des Art. 10 EMRK im letzten, siebten Kapitel zu messen. Heute liegen zur Methode solcher Auslegungsvorgänge weitere Untersuchungen vor, die der Pionierleistung der Arbeit von *Astheimer* keinen Abbruch tun (siehe etwa *R. Uerpmann*, Die Europäische Menschenrechtskonvention und die deutsche Rechtsprechung, Berlin 1993; und etwa *W. Fiedler*, Quantitative und qualitative Aspekte der Einordnung der Bundesrepublik Deutschland in völkerrechtliche Verträge, in: R. Geiger, Hrsg., Völkerrechtlicher Vertrag und staatliches Recht vor dem Hintergrund zunehmender Verdichtung der internationalen Beziehungen, 2000, S. 11ff., 15ff.). Dass Art. 10 Abs. 1 Satz 3 EMRK sich dahin verstehen lässt, dass hier ein individuelles Recht auf Rundfunkfreiheit gewährleistet wird, war früher eine kühne These. Sie hat heute aber kaum mehr praktische Bedeutung, nachdem als prozedurale Schranken die Genehmi-

gungsverfahren zulässig sind und wirken – neben den auch in der vorliegenden Schrift behandelten anerkannten materiellen Schranken aufgrund von Art. 10 Abs. 2 EMRK. Denn damit ist die Bandbreite der Gestaltungsmöglichkeiten offen gehalten wie sie sich heute im nationalen Recht in unterschiedlicher Weise beansprucht finden. Die Debatte um die Feststellung eines subjektiven Rechts auf Rundfunk hat im nationalen Recht ähnliche Wege beschritten und ist dort, soweit es um die Ableitung eines dahin lautenden Grundrechts geht, deshalb ohne praktische Relevanz, weil allgemein anerkannt ist, dass sich ein solches Recht auf der einschlägigen einfachen Gesetzgebung ergibt. Zu Art. 10 Abs. 1 EMRK folgt es aus der dort vorfindlichen außerordentlich starken Ausgestaltung der Informationsfreiheit als ein Reflexrecht zugunsten dessen, der Rundfunk veranstalten will und kann (*Frowein*, a. a. O. Rn. 18 zu Art. 10 EMRK sieht denn auch bisher nur eine indirekte Bestätigung für die Möglichkeit eines Individualrechts auf Zugang zu Sendemöglichkeiten, kein Recht auf Rundfunkfreiheit in Art. 10 Abs. 1 EMRK). Dass die Arbeit dieses Ergebnis nicht erreicht, hängt vielleicht auch mit dem Umstand zusammen, dass damals – im Gegensatz zu Freiburg – in Heidelberg keine Kontinuität grundrechtsdogmatischer Seminare bestand, die den personalen und subjektivrechtlichen Gehalt der Grundrechte neben ihrer Wirkung als Elemente objektiver Ordnung gerade im Bereich der Rechtsprechung zur freien Berichterstattung durch Rundfunk vermittelt hätte; dies wäre auch bei der Auslegung des Art. 10 Abs. 1 EMRK wirksam geworden, wie man mit gutem Grunde annehmen darf, zumal er historisch nicht als gegen die Rundfunkmonopole gerichtet verstanden wurde.

Die Magisterarbeit von *Probst* stammt aus Saarbrücken, nennt ihre Väter und ist demgegenüber recht knapp und konzise. Sie ist, soweit sie die Fernsehrichtlinie behandelt, nach deren Neufassung nicht mehr auf dem neuesten Stand – was im Übrigen auch für die Schrift von *Astheimer* gilt – (vgl. zur Sache auch für das Fernsehühbereinkommen *M. Paschke*, Medienrecht, 2. Aufl., 2000, S. 58f., 61f.; inzwischen grundlegend *N. Petersen*, Rundfunkfreiheit und EG-Vertrag 1994, und



Sabine Astheimer:

Rundfunkfreiheit – ein europäisches Grundrecht. Eine Untersuchung zu Art. 10 EMRK. UFITA-Schriftenreihe Bd. 88, hrsg. v. M. Rehbinder. Baden-Baden 1990: Nomos Verlagsgesellschaft. 49,00 DM, 262 Seiten.



Philippe Marc Probst:

Art. 10 EMRK – Bedeutung für den Rundfunk in Europa. Schriften des Europa-Instituts der Universität des Saarlandes Bd. 12. Baden-Baden 1996: Nomos Verlagsgesellschaft. 32,00 DM, 81 Seiten.

B. Holznapel, Rundfunkrecht in Europa, 1996, für die andere Fragestellung, nämlich die nach der Einwirkung des europäischen Rechts auf die Ausgestaltung der nationalen Rundfunkordnungen). Das schadet auch hier nicht. Die Arbeit unternimmt es nämlich, die Richtlinie an Art. 10 EMRK zu messen, den sie aufgrund der Rechtsprechung des EuGH als europarechtlichen Maßstab des EG-Rechts anlegt. Dabei kommt die Schrift zu dem Ergebnis, dass die Rundfunkmonopole in der EG fallen müssen, nachdem Art. 10 EMRK sie infolge der Straßburger Rechtsprechung in einem die österreichischen Verhältnisse betreffenden Falle in Frage gestellt hat. Die Arbeit erreicht ihre Ergebnisse in einer schlichten Gliederung nach einer Einleitung, indem sie zunächst EMRK und Rundfunk erörtert, was im Wesentlichen zu einer Auslegung des Art. 10 EMRK führt; dann befasst sie sich mit Grundrechten im Europäischen Gemeinschaftsrecht und schließlich mit dem Rundfunk in der Gemeinschaft, wobei dank der Ergebnisse im zweiten Schritt hierbei das Sekundärrecht – insbesondere die Fernsehrichtlinie – auch an Art. 10 EMRK als Maßstab des Gemeinschaftsrechts gemessen werden kann.

Angesichts der dualen Rundfunkordnungen, wie sie in der einen oder anderen Form heute weithin in Europa verwirklicht sind, erscheinen die Fragestellungen von Astheimer und Probst nun nicht mehr in solchem Maße brisant. Vielmehr kann der öffentlich-rechtliche Rundfunk sich heute als gemeinschaftsrechtlich abgesichert verstehen, einerseits weil das Gemeinschaftsrecht die kulturelle Vielfalt der Mitgliedstaaten jetzt besser sichert, andererseits weil auch eine Gebührenfinanzierung nach der einschlägigen rechtsverbindlichen Protokollerklärung zum Vertrag von Amsterdam nicht mehr in der Weise, wie es zuvor schien, aus wettbewerbsrechtlichen Erwägungen dem Fallbeil des Beihilferegimes der Gemeinschaft ausgesetzt ist.

Beide Schriften zeichnen sich durch griffige Zielgerichtetheit und methodische Präzision, sehr zugängliche Sprache und außerordentlich klare Gedankenführung aus. Sie können deswegen nicht nur als Etappen der Zeit- und Dogmengeschichte der Rechtswis-

senschaft zum Medienrecht zur Kenntnis gebracht werden. Sie sind vielmehr darüber hinaus Musterstücke des akademischen Umgangs mit dem Gegenstand und verdienen deswegen unabhängig von jüngeren Entwicklungen und aktuellen Bezügen unverändert eine angemessene Würdigung.¹

Prof. Dr. Helmut Goerlich, Leipzig

Anmerkung:

1

Einen aktuelleren Stand – vor Nizza – bietet J. Kühling: Die Kommunikationsfreiheit als europäisches Gemeinschaftsgrundrecht. Berlin 1999.

Der Empfehlungsausschuss Medien (EAM)

Empfehlung audiovisueller Medien für den nichtgewerblichen Bereich aus medienpädagogischer Sicht

Auf der Suche nach besonderen Kurz- und Langspielfilmen für die Kinder- und Jugendarbeit lohnt es sich, öfter einmal nachzuschauen, was der EAM aufgelistet und empfohlen hat.

Wer und was verbirgt sich hinter der Bezeichnung EAM? Im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft der Obersten Landesjugendbehörden sichtet, bewertet und empfiehlt der Empfehlungsausschuss Medien audiovisuelle Produktionen, die sich besonders eignen für:

- die Kinder- und Jugendmedienarbeit,
- die außerschulische Jugendbildung,
- die Elternarbeit,
- die Fort- und Weiterbildung von Erziehern (weibliche Formen sind in der Folge impliziert), Sozialpädagogen,
- Fachkräfte der Bildungsarbeit.

Der Fachausschuss setzt sich zusammen aus je einem stimmberechtigten Vertreter jeder Obersten Landesjugendbehörde in Deutschland sowie einem Vertreter des FWU (Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht). Zumeist haben die Obersten Landesjugendbehörden Vertreter ihres jeweiligen Landesmedienzentrums oder des Landesfilmdienstes in den Ausschuss berufen. Dies macht Sinn, denn in der Regel sind jene Stellen mit entsprechenden Haushaltsmitteln ausgestattet, um die Beschlüsse des EAM durch den Ankauf der empfohlenen Medien auch praktisch umzusetzen.

An den Sitzungen nimmt auch die Ständige Vertretung der Obersten Landesjugendbehörden bei der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) teil, um im so genannten „vereinfachten Verfahren“ schnell und unbürokratisch eine Jugendfreigabe zu erteilen.

Geschäftsführende Stelle des Gremiums ist das Kinder- und Jugendfilmzentrum in Deutschland (KJF).

Der Empfehlungsausschuss Medien tagt gemeinsam mit der Filmauswahlkommission des KJF. Das Interesse beider Kommissionen gilt den auf dem deutschen Markt vorhandenen audiovisuellen Medien sowie ausländischen Produktionen, die in Deutschland noch keinen Anbieter gefunden haben. Internationale Filmfestivals, die jährlich in der Bundesrepublik stattfinden, sind eine ergiebige Quelle. So finden die Sitzungen des EAM viermal im Jahr statt, jeweils im Anschluss an die Kinderfilmfeste der Internationalen Filmfestivals: Berlinale, Filmfest München, Nordische Filmtage Lübeck und alternierend Internationales Kinder- und Jugendfilmfestival Frankfurt mit dem Deutschen Kinder-Film&FernsehFestival „Goldener Spatz“.

Nicht alle der gesichteten Filme erhalten eine Empfehlung und nicht alle empfohlenen Filme befinden sich in den nichtgewerblichen Verleihstellen, wie beispielsweise Landesmedienzentren, Landesfilmdienste, kirchliche Medienzentren. Auch scheitern einige Vorhaben zum Erwerb von Lizenzrechten für zumeist fremdsprachige Produktionen aus finanziellen oder technischen Gründen.

Im laufenden Kalenderjahr wurde bisher schon eine beträchtliche Zahl interessanter audiovisueller Medien für den oben genannten Adressatenkreis empfohlen, so u. a. *Mariken*; *Die Zeit der trunkenen Pferde*; *Fröhliche Weihnachten*, *Rachid*; *Als Großvater Rita Hayworth liebte*; *alaska.de*; *Emil und die Detektive*; *Ich möchte 100 Jahre leben*; *Der Mistkerl*; *Wie Feuer und Flamme*; *Mutter*; *More*.

Jährlich werden jene Titel, die empfohlen wurden und in Deutschland verfügbar sind, im Auftrag des EAM durch das FWU in einer Empfehlungsliste veröffentlicht. Diese ist kein Verleihkatalog, sondern sie soll die Auswahl für den Ankauf von 16-mm-Filmen, Videokassetten und – zukünftig verstärkt – neuer Formate erleichtern; sie ist eine Informations- und Orientierungshilfe. Interessierte finden die Liste unter www.fwu.de (Service oder Aktuelles).

Wie sich auch Trägermedien und Vertriebsformen perspektivisch entwickeln werden, unverändert bleibt die Notwendigkeit, qualitativ hochwertige Inhalte für den Bildungsbereich bereitzustellen. Dabei kommt der medienpädagogischen Begutachtertätigkeit durch den Empfehlungsausschuss Medien auch weiterhin eine wichtige Rolle zu.

Sabine Grätz

Doku-Au-S-

Doku-Fernsehen für Kinder ist offenbar ein Auslaufmodell

lauffern-

Jede Woche zeigen deutsche Fernsehsender über hundert Stunden Kinderprogramm. Dabei handelt es sich zum weitaus größten Teil um Zeichentrick. Immerhin gibt es in der ARD, im ZDF oder im KI.KA auch diverse Informationssendungen. Doch das ist im Wesentlichen Infotainment in Schnippsellänge. Dokumentarisches Kinderfernsehen oder aber Dokumentarfilme für Kinder: völlige Fehlanzeige. Die Kinder wollen das nicht sehen, sagen die Sender. Woher sie das wissen, sagen sie nicht.

Die Kinder selbst sagen etwas ganz anderes. Im Gegensatz zu anderen Tagungen, bei denen immer bloß über Kinder geredet wird, aber nie mit ihnen (so wie viele Dokumentarfilme über, aber nicht für Kinder sind), kam Ende September bei einem europäischen Symposium „Dokumentarfilme für Kinder“ in Köln auch die Zielgruppe zu ihrem Auftritt. Wie sie das fänden, dass das Kinderprogramm nur von Erwachsenen gemacht werde? „Ziemlich Scheiße.“ Ähnlich unverblümt machten sie klar, dass sie vom Kinderfernsehen Informationen erwarten; auch über Tragödien wie die Anschläge in Amerika. Inklusiv der Bilder von den Menschen, die aus den Fenstern springen? Aber ja: „Da reden doch alle drüber, wir wollen auch wissen, was da passiert ist.“ Ganz abgesehen davon, dass Dokumentationen zwischen den Kulturen vermitteln können, was gerade dieser Tage von Bedeutung ist.

Die Sender aber ignorieren diese Bedürfnisse ihrer jungen Zuschauer. Eine Untersuchung der Dokumentarfilminitiative (dfi) im Filmbüro Nordrhein-Westfalen kommt zu dem Ergebnis: Je älter die Zielgruppe, desto kürzer und komprimierter werden die Beiträge. Selbst *Die Sendung mit der Maus* (WDR) leistet sich gelegentlich ein Dreißig-Minuten-Stück; ältere Kinder oder jüngere Jugendliche dürfen bloß noch mit Magazinen rechnen. Die Kinder in Köln waren ca. zehn bis dreizehn Jahre alt, und sie wussten nicht nur, was Dokumentationen sind („Wo man was über die Welt erfährt“), sie wollen sie auch sehen: in Form von Zeitgeschichte z. B. Und sie sollten natürlich aus Kindersicht erzählt sein. Kinder müssten aber nicht zwingend vorkommen. In Berichten über den Zweiten Weltkrieg oder den Kosovo beispielsweise wollen die Kinder nicht sehen, wie Kinder sterben.

Die Zielgruppe, weiß auch Antje Starost, ist ohnehin nicht das Problem. Starost hat vor Jahren den Film *Chaupi Mundi* gedreht, ohne Filmförderung, ohne Fernsehanstalt; produziert hat sie ebenfalls selbst und schließlich sogar den Vertrieb eigenhändig durchgeführt. Der Film, in dessen Mittelpunkt ein Mädchen in Ecuador und dessen Schwein stehen, beschränkt sich zwar über lange Strecken auf die ausgiebige wortlose Dokumentierung einheimischer Arbeitstechniken, aber die Kinder mögen den Film offenbar trotzdem. Die Dokumentation ist 1992 entstanden. Seither hat Starost nicht mehr für Kinder gearbeitet: Es erfordere einfach zu viel Energie, Fernsehen und Fördergremien zu überzeugen.

Zu diesem Ergebnis kommt auch eine dfi-Umfrage unter Produzenten, die vor ca. 20 Jahren viel für Kinder gearbeitet haben. Heute nicht mehr, der Grund: „stark gekürzte Sendeplätze und Finanzierungsprobleme“. Interesse sei zwar vorhanden, heißt es im dfi-Bericht, „doch seien dokumentarische Projekte für Kinder im Moment chancenlos“. Deswegen ist Uwe Kersken auch hörbar angegriffen. Kersken hat früher viel für das Kinderprogramm des WDR produziert. Doch die letzte gemeinsame Arbeit, die mehrteilige Reihe *Fabeltiere*, ist als internationale Coproduktion fürs Familienprogramm entstanden. Der Geschäftsführer der Gruppe 5 Filmproduktion brachte die ganze Misere auf den Punkt: Dokumentarische Formen existierten im Kinderfernsehen bloß noch als Magazin-Einspieler, die „finanziell und künstlerisch nicht mehr akzeptabel seien“. Angesichts der niedrigen Budgets neigten manche Produzenten offenbar dazu, die Beiträge für das Kinderfernsehen von Praktikanten realisieren zu lassen. Dabei seien Kinder viel kritischer als Erwachsene und hätten „die besten Filmmacher der Welt“ verdient.

Tilmann P. Gangloff

Die Anschläge in den USA

Reaktionen von Kindern zum 11. September 2001 unter www.kindersache.de

Das Deutsche Kinderhilfswerk betreibt mit *Kindersache* (www.kindersache.de) eine Seite mit Informationen zu Kinderrechten und Kinderpolitik. Mit 500.000 Besuchern pro Monat ist *Kindersache* mittlerweile eine der beliebtesten Seiten für Kinder im deutschen Netz.

Neben regelmäßigen Berichten von politischen Geschehnissen starten wir auch extra Rubriken mit Informationen und Meinungsforen bei besonderen Ereignissen. Bereits vor zwei Jahren während des Kosovo-Konflikts war die Reaktion der Kinder auf die Informationen und einen Aufruf, gebrauchtes Spielzeug zu spenden, so groß, dass innerhalb weniger Wochen über 20 Tonnen Spielzeug zusammenkamen.

Auch nach den Ereignissen von New York und Washington haben wir daher zwei Tage später erste Informationen veröffentlicht und ein Meinungsforum eingerichtet. Innerhalb von weiteren zwei Tagen befanden sich Hunderte Einträge von betroffenen Kindern und Jugendlichen im Forum.

Bei Konflikten und Terroranschlägen mit weltweitem Medienecho wird häufig vergessen, dass Kinder diese Ereignisse genauso bewusst wahrnehmen wie Erwachsene. Im Unterschied zu Erwachsenen ist die emotionale Betroffenheit bei jüngeren Kindern jedoch noch größer, weil sie zum einen keinen umfassenden Überblick über die politischen Zusammenhänge haben und sich zum anderen stärker mit den Opfern von Konflikten solidarisieren. Teilweise identifizieren sie sich sogar mit ihnen. Nichtsdestotrotz sind die Meinungen von Kindern häufig sehr differenziert und meistens ausgeglichener (problemorientierter) Natur.

Auch wenn die Betroffenheit mittlerweile etwas nachgelassen hat, so können wir nur festhalten, dass es ungeheuer wichtig ist, Kindern in solchen Situationen eine Möglichkeit der Meinungsäußerung zu geben. Gleichzeitig sollte man Kindern auch sachliche und verständliche Informationen bieten, um ihnen die Angst zu nehmen.

USA

Von: mailfriend, Alter: 12

Datum: 20.09.2001

Ok, ich finde es auch schlimm, sehr schlimm sogar, und dass man sagt, dass es Moslems waren, ist am heftigsten ... Aber wenn man nachdenkt: In Afrika sterben Tausende Menschen am Tag oder beim Erdbeben in Indien ... das alles beiseite, ich finde es auch blöd, dass „Supermacht Amerika“ ganz Afghanistan angreift, wenn die so mächtig sind, dann sollen sie doch Bin Laden finden.

Von: Anna, Alter: 12

Datum: 21.09.2001

Ich finde, dass die Terroristen nicht die anderen unschuldigen Menschen mit reinziehen sollen! Warum können sie denn nicht diese Sache unter sich klären? Sie müssen doch nicht gleich die USA zerstören! Ich finde das echt schade!!! Warum können sie sich nicht einfach die Hand reichen? Wäre schön, wenn alles wieder so sein würde, wie es einmal war!!!

Von: David, Alter: 10

Datum: 21.09.2001

Ich finde es total schrecklich, was da passiert ist, und ich habe Angst vor einem Krieg. Ich wünsche mir, dass es keinen Terroranschlag mehr gibt.

Von: Alex, Alter: 11

Datum: 25.09.2001

Heute ist mir eingefallen, wenn eine Bombe in ein Atomkraftwerk fallen würde, dann wären viele Menschen verstrahlt und müssten auch sterben. Ich wäre auch dabei, weil eines nur 34 km von unserem Haus entfernt ist!!!

Von: Emanuele und Thomas, Alter: 10

Datum: 26.09.2001

Als wir die Bilder im Fernsehen gesehen haben, dachten wir, es wäre ein Horrorfilm. Wir haben erfahren, dass es in Amerika passiert ist und alles Wirklichkeit ist. Wir haben Angst vor weiteren Terroranschlägen.

Von: Vivien, Alter: 11

Datum: 28.09.2001

Ich konnte die ganze Nacht vom 11.9. zum 12.9. nicht schlafen. Und wie kann Bin Laden so viele Menschen töten lassen. Wenn ich er wäre, würde ich so ein schlechtes Gewissen haben. Wenn wegen ihm der nächste Krieg ausbricht, dann werden wieder Millionen Menschen sterben. Und unsere ganze Schule trauert um die Terroropfer. Es tut mir Leid.

Von: Jasmin, Alter: 11

Datum: 30.09.2001

Ich habe total Angst davor, dass ein 3. Weltkrieg daraus entsteht. Und mir tun die Leute voll Leid, die z. B. ihre Eltern, Freunde, Kinder und andere Verwandte bei dem Terroranschlag verloren haben.

ins Netz gegangen:

Vorbild für die Internetpraxis

Aus der Jury für den ersten Grimme Online Award „Medienkompetenz“

Das Kriterium kennt man vom Adolf Grimme Preis: Er zeichnet Fernsehsendungen aus, die „die spezifischen Möglichkeiten des Mediums Fernsehen auf hervorragende Weise nutzen und nach Form und Inhalt Vorbild für die Fernsehpraxis sein können“. In den Statuten für den neu geschaffenen Online-Award des Grimme Instituts taucht die Formulierung in fast identischer Form wieder auf. Für den vom Land Nordrhein-Westfalen im Rahmen der „e-initiative“ getragenen (und mit insgesamt 65.000 Mark dotierten) Förderpreis „Medienkompetenz“ wurde sie ergänzt um drei entscheidende Kriterien: Das Angebot soll auf außergewöhnlich didaktische Weise aufbereitet sein, es soll sich an den Bedürfnissen der Zielgruppe orientieren und zum autodidaktischen Lernen anregen. Weitere Qualitätskriterien sind die Aspekte Interaktivität und Nutzerfreundlichkeit. Beschränkt sich die Beteiligung des Nutzers aufs Blättern, muss er sich erst umständlich durch klein gedruckte Navigationshinweise lesen und ist das Design dann auch noch wenig ansprechend, macht Internet keinen Spaß mehr. Entsprechend rasch verabschiedete sich die Jury von diversen Nominierungen, die gut gemeint, aber z. T. dilettantisch ausgeführt waren. Einige Websites offenbarten, dass ihre Gestalter zwar viel von Gestaltung verstehen, vom Internet aber keine Ahnung haben. Das gilt z. B. für *Flimmo*. Die Programmberatung für Eltern (*flimmo.de*) bewertet pädagogisch unvoreingenommen Fernsehsendungen, die Kinder erfahrungsgemäß gern anschauen. Die Projektdurchführung liegt beim Münchener JFF-Institut, dessen Ansatz bekannt ist: Kinder sind kompetent, und Fernsehen ist nicht automatisch

gut oder schlecht; es kommt immer drauf an, was man draus macht. Aus *Flimmo online* aber hat das JFF zu wenig gemacht. Das Angebot gleicht einer Datenbank; es gibt weder interaktive Angebote noch Möglichkeiten zur Rückmeldung oder Diskussionsforen. Die Gestaltung ist von vorgestern, und selbst die Nutzungsmöglichkeiten sind miserabel: Man kann keine konkreten Sendungen eingeben, sondern muss umständlich Tag und Uhrzeit programmieren.

An ähnlichen Einwänden scheiterte *Kinder im Internet: Medienpädagogische Informationen für Erwachsene*, ein Angebot des Deutschen Jugendinstituts (*dji.de/www-kinderseiten*). Für die Datenbank *Websites für Kinder* hat das DJI 176 Kinderangebote geprüft und einzeln bewertet; die Beurteilung fällt jeweils ungewöhnlich ausführlich aus. Auch hier bemängelte die Jury, dass die Nutzer nicht miteinander diskutieren können, Interaktivität ohnehin kein Thema sei und das Design nicht besonders anspreche.

Die Anzahl der Kandidaten schrumpfte schließlich auf fünf Websites, von denen dann aber nur vier ausgezeichnet wurden, weil sich zwei zu ähnlich waren: *Kidsville* und *Blinde Kuh*. Schon vorher aus dem Rennen war der nachnominierte *Kindercampus*, dem bei Kindern nach *superrtl.de* beliebtesten Angebot. *Kindercampus* (*kindercampus.de*) besticht durch eine hochprofessionelle Anmutung. Die Jury kritisierte allerdings die für Kinder oft nicht durchschaubare Vermischung von redaktionellem Teil und Werbe-Elementen. Eine Reportage über Lego beispielsweise sieht so aus, als sei sie vom Spielzeughersteller selbst zugeliefert worden.

Blieben also *Kidsville* und *Blinde Kuh*, die völlig gleichwertig diskutiert wurden. *Blinde Kuh* (*blindekuh.de*, verantwortlich: Birgit Bachmann und Stefan R. Müller) ist eine Suchmaschine für Kinder. Eltern können ihren Nachwuchs hier theoretisch unbesorgt surfen lassen, denn das Angebot funktioniert wie ein riesiger, aber umzäunter Spielplatz. Die Suchmaschine umfasst zwar auch Websites, die sich nicht direkt an Kinder richten, diese aber erfahrungsgemäß interessieren; doch so lange sich die Kinder an den Empfehlungen orientieren, bleiben sie auf überprüfem und daher sicherem Gelände. Die Jury entschied sich trotzdem für *Kidsville* (*www.kidsville.de*, verantwortlich: Kristina Schrottka und Anke Hildebrand), weil das Design im Gegensatz zur eher traditionell aufgemachten *Blinde Kuh* grafisch als innovativer und kindgerechter empfunden wurde. Und während sich die Suchmaschine eher an Kinder ab acht Jahren richtet, kann das stärker bildorientierte *Kidsville* selbst von vierjährigen Interneteinsteigern schon genutzt werden. Einzige echte Überraschung unter den Preisträgern ist *eScript* vom ZDF (*www.zdf.de/events/escript*). Die Website ist ein Nebenprodukt der Krimireihe *Wilsberg* und wird von der Hauptredaktion Fernsehspiel gestaltet. Zuschauer können hier nicht nur den gesamten Produktionsverlauf nachvollziehen, sie sind auch aufgerufen, an den Drehbüchern mitzuarbeiten. Gerade vom ZDF (auch wenn es ein Vorurteil sein mag) hätte die Jury derlei nicht erwartet, zumal die Website nicht bloßes Anhängsel ist, sondern effektiven Zusatznutzen bietet. Natürlich ist dieses Internetforum extrem zielgruppenspezifisch, doch der interaktive

er

Nutzen ist sehr hoch, die Gestaltung ist ansprechend, und diese Form von „Cross-Medialität“ ist in der Tat sehr innovativ. Deutlich umstrittener war die Auszeichnung für *Politik-digital.de*. Die Jury diskutierte vor allem über die Frage, ob politische Bildung ein Bestandteil von Medienkompetenz sei; schließlich setzte sich die Fraktion der Pädagogen durch. In der Tat wäre *Politik-digital.de* aus einem Wettbewerb für politische Bildung höchstwahrscheinlich als klarer Sieger hervorgegangen. Die Aufmachung der Website, die vom Verein *pol-di.net* für eine demokratische und digitale Entwicklung der europäischen Informationsgesellschaft angeboten wird, ist zwar sehr professionell, aber auch etwas unübersichtlich; dafür stellt die Website enorm viel Material zur Verfügung. Das breite Themenspektrum bietet eine Menge Diskussionsanregungen; die organisatorischen Strukturen des an keine Partei gebundenen Anbieters werden transparent gemacht (ein ganz wesentlicher Aspekt bei Angeboten mit politischem Inhalt). Für die Bereiche Lernen, Bildung und Wissenserweiterung ist *Politik-digital.de* beispielhaft, zumal auch die Internetkompetenz gefördert wird.

Völlig unangefochten, sprich: einstimmig fiel allein die Auszeichnung für das *Online-Forum Medienpädagogik* aus (www.kreidestriche.de). Es wird vom Stuttgarter Landesinstitut für Erziehung und Unterricht gestaltet. Dieser Internetdienst bietet einen dermaßen umfassenden Service, dass kaum noch Wünsche offen bleiben. Das zur Verfügung gestellte Material dürfte dem Umfang einer kleinen Bibliothek entsprechen. Ebenso hervorzuheben ist die Nutzerfreundlichkeit: Die didaktische Strukturierung ist

perfekt. Viele Querverweise erleichtern die Navigation und damit das Finden der gesuchten Information. Eine echte Fundgrube sind die multimedialen Workshops, bei denen nicht nur äußerst nützliche praktische Anleitungen geboten werden, sondern auch Beispiele mit Bildern und Tönen. Diverse „Links“ laden dazu ein, die Plattform für einen Exkurs zu verlassen. Weitere Serviceleistungen runden die Bandbreite ab: eine Suchmaschine für Bildungseinrichtungen, ein Forum oder eine Galerie für schulische Video- und Audioproduktionen. Das OFM regt daher in der Tat, wie es in den Statuten für den Förderpreis heißt, auf vorbildliche Weise zu autodidaktischem Lernen an und ist perfekt für den Einsatz in organisierten Bildungsveranstaltungen geeignet. Diesem Angebot attestiert man gern, es sei „in Form und Inhalt Vorbild für die Internet-Praxis“.

Tilman P. Gangloff



Berufe beim Fernsehen

ARBEITSPLATZ TV

Ein Medienpaket zur Berufsberatung

Donnerstag 17.30 Uhr – im Studio Köln-Hürth laufen die letzten Vorbereitungen für die allwöchentliche Aufzeichnung von *Top of the Pops* auf Hochtouren. Die ersten Acts befinden sich bereits im Warm-upper-Bereich, Matthias bereitet unterdessen das Publikum auf den Auftritt der *Scorpions* vor – nur eines der vielen Highlights der aktuellen deutschen Popszene, das an diesem Donnerstag vor Ort aufgezeichnet wird. Erst am darauffolgenden Samstag erfolgt die Ausstrahlung der populären Musiksendung für Jugendliche (Zielgruppe 14 – 25 Jahre) auf RTL Television.

Mit dem Blick hinter die Kulissen einer Fernsehproduktion, die noch dazu auf ein jugendliches Publikum zugeschnitten ist, leitet die Landesrundfunkanstalt NRW in Zusammenarbeit mit RTL ihr Pilotprojekt zu einer „etwas anderen Berufsberatung“ ein. Es geht, wie nicht anders zu erwarten, um den Einstieg in Medienberufe. Ein begrüßenswerter medienpädagogischer Ansatz. Denn die glamouröse Welt von Film und Fernsehen hat schon seit jeher viele Jugendliche in ihren Bann gezogen. Den meisten Youngsters fehlen allerdings konkrete Vorstellungen von ihrem Traumberuf, auch davon, was sie erwartet und welchen Weg sie einzuschlagen haben. Illusionen rechtzeitig über Bord zu werfen und damit zu einer realistischen Einschätzung der einzelnen Berufsfelder mit deren spezifischen Anforderungen zu gelangen, darum geht es im aktuellen *Berufsratgeber ARBEITSPLATZ TV*. Er solle Pädagogen an Schulen, in der offenen Jugendarbeit oder in der Berufsberatung gezielt als Hilfestellung zur Verfügung stehen.

Das Infopaket setzt sich zusammen aus zwei VHS-Kassetten, einem *Begleitheft für Lehrkräfte* und dem *Berufsratgeber Fernsehen und Film*.

Zunächst kann der Zuschauer in sieben filmischen Reportagen verfolgen, was tatsächlich am Set und rund um die Produktion passiert: Ein Reporter begleitet die Crew von *Top of the Pops (TOTP)* durch die einzelnen Produktionsschritte bis hin zur fertigen Sendefassung. Von der Idee über Finanzierung, Planung und Kalkulation bis zur Postproduktion sind daran ca. 80 Mitarbeiter in sehr unterschiedlichen Positionen beteiligt. Drei volle Tage nimmt die Studioproduktion von *TOTP* in Anspruch. Von den organisatorischen Vorbereitungen, über die Proben, Aufzeichnung und Nachbearbeitung/Postproduktion sind alle Abläufe klar strukturiert und in einem Zeitplan festgehalten. Die wichtigen Aufgaben und Arbeitsabläufe werden ausgiebig und in weitgehend chronologischer Reihenfolge beleuchtet. Interviews mit Mitarbeitern wie Aufnahmeleiter, Kameramann, Regisseur, Tonmeister, Cutter etc. ergänzen den Blick über die Schulter bei der Arbeit und vermitteln ein sehr anschauliches Bild der einzelnen Tätigkeitsbereiche und ihres Zusammenspiels. Durch die Authentizität der Gesprächsatmosphäre erfährt der Zuschauer allerhand Wissenswertes rund um den ganz normalen Fernsehalltag. Auch die so genannten „soft skills“ kommen auf diese Weise zur Sprache. Weit mehr noch als in konventionellen Berufen erfordert die Arbeit ein hohes Maß an Flexibilität, Teamfähigkeit und Belastbarkeit. Das sollte Einsteigern von vornherein klar sein. Die Arbeit endet erst, wenn die Sendung „im Kasten“ ist. Überstunden sind

an der Tagesordnung, diese Erfahrung teilt die gesamte Crew. Dass Fernsehmachen dennoch Spaß macht, erfährt man im Gespräch mit Regisseur Bernie Abts und Regieassistent Ulli Bergmann. Sie erzählen von den kreativen Spielräumen und den Vorzügen eines eingespielten Teams. Bisheriges Fazit: Auf das Wichtigste komprimiert und in zielgruppengerechter Form aufbereitet, erhält nicht nur der Berufseinsteiger interessante Einblicke in Anforderungen und Finessen der Fernsehbranche. Die unvermeidliche Selbstdarstellung des Senders ist in diesem Fall dem Nutzen untergeordnet.

Das *Begleitheft für Lehrkräfte* dient der Vertiefung des bisher Gesehenen und gibt weitgehende Erläuterungen zu den maßgeblichen Tätigkeitsbereichen der *TOTP*-Mitarbeiter. Es sei als medienpädagogisches Angebot für zehn bis zwölf Unterrichtsstunden konzipiert und richte sich an die Altersstufe der 14- bis 18-Jährigen. Neben vielen Tipps für den Unterricht ist z. B. auch ein Planspiel vorgesehen, in dem ein problematischer Zwischenfall, der sich während der Produktion ereignet hat, simuliert wird: Der Auftritt der Gruppe *Echt* droht zu platzen; der Spediteur hat die 16 Discokugeln, die *Echt* als Bühnendeko für den Act gefordert hat, nicht rechtzeitig angeliefert. Mit dem Ziel, sich in die Rollen der einzelnen Berufsdarsteller und deren Verantwortlichkeiten hineinzuversetzen, soll ein Konfliktlösungsmodell erarbeitet werden. Konkreter kann die Einweihung in die Geheimnisse der Fernsehwelt kaum erfolgen. Denn auch der medientypische Fachjargon, der Einsteiger oft daran hindert, mitzureden, wird in einem

Glossar entschlüsselt. Jeder Schulabgänger, der den Sprung in dieses Berufsfeld wagen möchte, weiß nach diesen kurzweiligen Einblicken, was ihn dort erwartet.

Eine weitere faktenreiche Orientierungshilfe für Schülerinnen und Schüler, die den Einstieg in die Medienbranche planen, bietet das Begleitheft *Berufsratgeber Fernsehen und Film* (Text und Recherche: AIM KoordinationsCentrum für Ausbildung in Medienberufen). Es gibt vielseitige und anspruchsvolle Aufgaben für Spezialisten, die nur nach einer soliden Ausbildung ausgeübt werden können. Der Berufsratgeber zeichnet Möglichkeiten auf, wie jeder, von seinen persönlichen Voraussetzungen ausgehend, den Weg in die Film- und Fernsehbranche einschlagen kann. Dieses Heft ist als systematischer Leitfaden für Berufseinsteiger konzipiert und kann auch als Nachschlagewerk verwendet werden. Von A(ufnameleiter) bis W(erbezeitenverkäufer) liefert es detaillierte Beschreibungen der einzelnen Medienberufe nach Art der Berufsfelder und Ausbildungsmöglichkeiten. Auch Arbeitsmarkt und Chancen im Bereich der Kommunikations- und Medienwirtschaft wird ein umfangreiches Kapitel gewidmet. Wer sich noch nicht sicher ist, ob dieser Zweig der richtige ist, den leitet eine Checkliste zur Berufsfindung an. Darüber hinaus enthält es im Serviceteil wichtige Adressen und Literaturtipps.

Berufsberatung kann Spaß machen und gleichzeitig sehr informativ sein, das wird mit dem vorliegenden Medienpaket zur Genüge bewiesen. Auch für solche Schüler ohne berufliche Interessen für den Medien-

bereich biete es Kenntnisse über die Produktionsprozesse von Fernsehen, die zum Basiswissen von Medienkompetenz gehörten, betonte Dr. Norbert Schneider, Direktor der LfR, während der Präsentation. Da bleibt nur zu hoffen, dass das Medienpaket seinen gebührenden Platz im Schulunterricht und in der Berufsberatung bekommt.

Beatrix Fischer

Zu beziehen ist das *Medienpaket Arbeitsplatz TV* für Lehrkräfte, Journalisten und Multiplikatoren (Bibliotheken, Bildstellen des Landes, Medienzentren) kostenlos über die LfR.

Kontakt:

E-Mail medienberufe@lfr.de

Telefax 02 21/7 70 07 - 374

Weitere Interessenten können es bei RTL Television zum Selbstkostenpreis von 45,00 DM beziehen.

Kontakt:

E-Mail medipaed@rtl.de

Telefax 02 21/4 56 - 24 92

„Let's talk about Talk“

Materialien zur Daily Talkshow für die medienpädagogische Praxis

Nach Jahren ungebrochener Expansion zeigen sich im Bereich der Daily Talkshows erste Verschleißerscheinungen. Hans Meiser, der 1994 das Format im Nachmittagsfernsehen etablierte, verabschiedete sich im März dieses Jahres mit der 1700. Sendung von seinem Publikum, und so verschwindet nach und nach immer wieder eine der Nachmittagsstundensendungen in der Hauptausstrahlungszeit zwischen 13.00 und 17.00 Uhr. Trotzdem bleibt das Format für die Sender außerordentlich attraktiv. Es ist kostengünstig, schnell zu produzieren und wird von über 10 Millionen Zuschauern täglich gesehen. Zu ihnen zählen auch viele Jugendliche, die sich mit Talkshows unterhalten und amüsieren. Bedingt durch die in der Pubertät anstehenden Entwicklungsaufgaben spielen die Aspekte der Orientierung und Information eine wichtige Rolle. Vor allem Jugendliche, deren Lebensumfeld wenig Orientierungsmöglichkeiten bietet, erhoffen sich von Talkshows Hilfestellungen für ihren Alltag. Sie tendieren dazu, sich mit den Gästen zu identifizieren und versuchen, aus deren Verhalten und Fehlern zu lernen. Dass es in Talkshows in erster Linie um die mediale Inszenierung von Konflikten und Betroffenheit geht und nicht um die Lösung von Problemen, erkennen Jugendliche mit einer sehr „involvierenden Rezeption“ häufig nicht.

Das vorliegende Medienpaket *Let's talk about Talk* wurde vom Adolf Grimme Institut entwickelt, um bei Jugendlichen eine kritische und distanzierte Rezeption zu fördern. In Auftrag gegeben wurde es von der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen und der Landeszentrale für private Rundfunkveranstalter Rheinland-Pfalz. Es

enthält ein Video mit Ausschnitten verschiedener Talkshowsendungen, zahlreiche Exemplare eines „TalkMagazines“, eine CD-ROM mit Vorlagen für Arbeitsblätter sowie ein ausführliches Begleitheft für die Pädagogen. Geeignet ist das Paket insbesondere für Schüler ab der Sekundarstufe I, es kann aber auch als Ausgangsmaterial für eine Unterrichtsreihe in der gymnasialen Oberstufe verwendet werden.

Mit Hilfe von Hintergrundinformationen zur Produktionsweise und Inszenierungstechnik sollen Jugendliche die Machart einer Talkshow durchschauen. Das dem Paket in mehrfacher Ausgabe beigelegte „TalkMagazine“ erklärt anhand der jugendorientierten Sendungen *Arabella*, *Andreas Türck*, *Sonja* und *Bärbel Schäfer* alle wichtigen Produktionsabläufe vor und während einer Sendung. Die Jugendlichen erfahren, nach welchen Kriterien die Gäste ausgewählt werden, welche Funktion die „warm-upper“ haben oder wie eine Talksendung finanziert wird und welche Bedeutung die Werbung dabei spielt. Die verschiedenen Moderatoren werden in kurzen Steckbriefen und Interviews vorgestellt. Zwischen den einzelnen Textblöcken sind Sprechblasen mit O-Tönen von Jugendlichen zu den einzelnen Themen eingefügt. Benedikt (15) meint etwa: „Talkshows an sich sind ja ganz witzig, aber man darf das nicht alles ernst nehmen, was da gelabert wird.“ Heiko (16) glaubt: „Die Gäste kriegen einen Zettel in die Hand gedrückt, und denen wird gesagt: Hier, lern das mal auswendig, so musst du das dann sagen.“ Diese teilweise kritischen und hinterfragenden Stellungnahmen überliest man in dem sehr unübersichtlichen, einem Fanmagazin ähnlichen Layout jedoch sehr leicht.

Dem detaillierten Aufbau einer Talkshow widmet sich das Video. Die ausgewählten Sendungen aus den Themenbereichen „Liebe/Partnerschaft“, „Gewalt/Streit“, „Krankheit/Sterben“ und „Schönheit/Körper/Mode“ wurden in die einzelnen Elemente Trailer, Anmoderation, Szenen und Abmoderation aufgeteilt und danach zusammengeschnitten. Durch die so erzeugte direkte Gegenüberstellung der einzelnen strukturellen Elemente einer Talkshow ist es für die Jugendlichen einfacher, sowohl die immer wiederkehrenden Muster der Inszenierung als auch die Unterschiede in Bezug auf den Moderationsstil oder den Umgang mit den Gästen zu erkennen. Mit Hilfe des zu dem Video erstellten Fragenkatalogs, der sich auf der CD-ROM befindet, können diese Aspekte von den Jugendlichen selbstständig erarbeitet werden. Fragen wie: „Was würdest du anders gestalten?“ oder: „Macht der Moderator auf euch wirklich den Eindruck, an der Lösung des Problems interessiert zu sein?“ regen darüber hinaus zum kritischen Hinterfragen an. Zu den einzelnen Sendungen und Fragebögen finden sich ausführliche Angaben auf der CD-ROM und im Begleitheft. Dort werden zudem weitere Themengebiete wie die Geschichte des Genres „Talkshow“, die verschiedenen Talkformate oder die unterschiedlichen Rezeptionsweisen behandelt. Auch dieses Material kann im Unterricht eingesetzt werden, eignet sich aber, wie die Arbeitsblätter zur detaillierten Formatanalyse, eher für Schüler der Sekundarstufe II. Am Ende der Unterrichtseinheit oder Projektwoche wird die Umsetzung des Erarbeiteten in einem Rollenspiel oder in einer von

Talk

den Jugendlichen selbst inszenierten Talkshow empfohlen. Das erworbene Wissen kann dabei spielerisch umgesetzt werden. Als hilfreich erweist sich hier das „TalkMagazine“. Die einzelnen Berufe und Aufgabenfelder wie Casting, Recherche, Redakteur oder Exposé sind dort gut erklärt und übersichtlich zusammengefasst, so dass ohne große Schwierigkeiten von den Jugendlichen eigenständig ein Konzept für eine Talkshow oder Talkshowparodie erstellt werden kann.

Das Paket bietet also eine Vielzahl an Ideen und Möglichkeiten, um damit eine abwechslungsreiche Unterrichtsreihe zu gestalten. Fraglich ist, ob Jugendliche durch einen solchen „Blick hinter die Kulissen“ ihre Rezeptionsweise grundlegend ändern. Gerade im Hinblick auf Jugendliche, die Talkshows als Ersatz für familiäre und freundschaftliche Bindungen nutzen, ist es wichtig, nicht nur Informationen zur Machart und Inszenierung zu vermitteln, sondern auch alternative Verhaltensweisen zur oberflächlichen Problembewältigung in Talkshows aufzuzeigen. Dieser wichtige Punkt kommt in den zusammengestellten Materialien aber nur am Rande vor, ebenso wie die Frage der eigenen Motivation, sich Talkshows anzuschauen. Ein Arbeitspapier, mit dem die Jugendlichen ihre eigenen Sehgewohnheiten analysieren und hinterfragen, wäre daher sinnvoll gewesen.

Die Verschleißerscheinungen des Genres „Talkshow“ betreffen übrigens auch die Aktualität des vorliegenden Medienpakets. So wurde die Talkshow *Sonja*, die sich sowohl im „TalkMagazine“ als auch im Video findet, wenige Monate nach Erscheinen des Pakets abgesetzt. Es empfiehlt sich

deswegen, auch von den Jugendlichen selbst aufgezeichnete Sendungen und zusammengestelltes Informationsmaterial zu verwenden.

Insgesamt eignet sich das Material, zusammengestellt je nach Alter und Wissenshintergrund der Kinder und Jugendlichen, für den Einsatz im Unterricht. Für die Förderung einer kritischen Rezeption gegenüber Medieninhalten bei Jugendlichen ist es aber meines Erachtens notwendig, dieses Thema in ein umfassendes Konzept zur Medienerziehung einzubinden.

Leopold Grün

Zu beziehen ist *Let's talk about Talk* (Begleitheft für PädagogInnen, 30 Talkmagazine, CD-ROM, Video) bei: KoPäd Verlag, München 2000. ISBN: 3-934079-25-3 (www.kopaed.de) 98,00 DM

Der Beginn einer neuen

Ein „Praxistest“ bescheinigt der Jugendschutzvorsperre von *Premiere World* hohe Wirksamkeit

Jugendschutz im deutschen Fernsehen ist eigentlich ganz einfach: Alles, was Kinder und Jugendliche in irgendeiner Form „beeinträchtigen“ könnte, darf nicht vor 22.00 Uhr gezeigt werden. Für einen Pay-TV-Sender ist das nicht bloß lästig, sondern auch ärgerlich: Ein Programmpaket wie *Premiere World* muss sich schließlich nicht nur inhaltlich signifikant vom frei empfangbaren Fernsehen unterscheiden. Pay-TV, predigen die Anbieter gern, heiße vor allem: eine bestimmte Programmfarbe sehen können, wann immer man wolle. Also knallharte Action schon am Vormittag? Für RTL oder Sat 1 wäre das verboten, *Premiere World* ist es erlaubt: Im Rahmen des digitalen Pay-TV dürfen Filme mit einer Kinofreigabe ab 16 Jahren auch tagsüber gezeigt werden, Filme ab 18 von 20.00 Uhr an. Voraussetzung: Der Sender muss sie „vorsperren“. Will ein Kunde diese Filme sehen, bleibt der Bildschirm so lange schwarz, bis er einen vierstelligen Code eingegeben hat. Die Frage war bislang bloß: Ist diese technische Form des Jugendschutzes zuverlässig? Denn wenn der PIN-Code nicht geheim bleibt, ist auch die Vorsperre sinnlos.

Um die Zuverlässigkeit des Systems zu überprüfen, haben die Landesmedienanstalten die d-box testen lassen. Die Untersuchung wurde erneut von Bernd Schorb (Universität Leipzig) und Helga Theunert (JFF-Institut, München) durchgeführt, jenen Forschern also, die dem Vorläufermodell in einem ersten „Praxistest“ vor zwei Jahren attestiert hatten, es sei „für den Jugendschutz unbrauchbar“; damals mussten Eltern noch selbst aktiv werden, um die d-box zu sperren. Zur vermutlich grenzenlosen Erleichterung von *Premiere World* (das die Untersu-

chung finanziell unterstützt hat) kommt der „Praxistest II“ zu einem ganz anderen Ergebnis: Die Vorsperre als Maßnahme des technischen Jugendmedienschutzes sei „ein praktikables Instrument. Es wird von den Abonnenten des digitalen Fernsehens geschätzt und toleriert“. Springender Punkt der Untersuchung war dabei weniger die Technik selbst, denn von deren Funktionsstüchtigkeit kann man sich jederzeit überzeugen. Aus Sicht der Landesmedienanstalten war die Gretchenfrage eine andere: Wie halten’s die Eltern mit dem Jugendschutz? Auch in dieser Hinsicht ist das Ergebnis der Studie mehr als erfreulich: „Der Jugendmedienschutz genießt in der Bevölkerung und bei den Abonnenten des digitalen Fernsehens hohes Ansehen und breite Akzeptanz“. Schorb und Theunert belegen dies mit Zahlen, die nicht bloß den Eltern, sondern auch kinderlosen Haushalten ein hohes Maß an Verantwortungsbewusstsein bescheinigen. Die Mehrheit der Befragten begrüßte sowohl die Warnungen im frei empfangbaren Fernsehen („Die folgende Sendung ist für Jugendliche nicht geeignet“) wie auch die Vorsperre im Pay-TV. Interessant ist dabei vor allem die Reaktion kinderloser Haushalte; hier wird die Vorsperre nur von einer Minderheit als störend empfunden. Damit scheint sich auch die Forderung von *Premiere World* nach einem „Super-Pin“ zu erübrigen. Mit diesem sollten kinderlose Kunden die Vorsperre komplett ausschalten können. Die Landesmedienanstalten lehnen dies aber ab: Die Versuchung könnte für Eltern, die Jugendmedienschutz für lästig und überflüssig halten, zu groß sein. Dies ist allerdings eine deutliche Minderheit, wie Schorb und Theunert herausfanden.

Drei Viertel der Befragten ohne d-box und zwei Drittel der *Premiere-World*-Kunden halten Fernseherziehung für wichtig. Gerade letztere, so die Studie, zeigten „eine sehr hohe Sensibilität für die Schutzbelange von Kindern und Jugendlichen“. Ein Beleg dafür ist der PIN-Code, der Kindern unter 14 Jahren offenbar „nur in Ausnahmefällen“ bekannt ist. Für Familien, die den Jugendmedienschutz vernachlässigen, empfehlen die Forscher daher dringend, den PIN-Code mit dem kostenpflichtigen Service „Pay per View“ (Filme auf Abruf) zu koppeln (was *Premiere World* ohnehin vorhat). Einig sind sich die Befragten bei der Zuständigkeit für die Medienerziehung: Sie liegt in erster Linie bei den Eltern. An zweiter Stelle wurden die Fernsehsender genannt, der Staat folgte erst als dritte Instanz. Da die wenigsten Eltern Filmexperten sind, orientieren sie sich zu 80% an den Altersfreigaben in den Programmzeitschriften. *Premiere World* wurde ausdrücklich für die Informationen zum Thema gelobt (die Zeitschrift des Senders versieht sämtliche Filme mit den jeweiligen Altersfreigaben). Schützen wollen die Eltern ihre Kinder vor allem vor Gewaltdarstellungen; sie fürchten, dass diese die „Kinder verängstigen und überfordern“. Dargestellte Sexualität, ergab die Familienbefragung, wird offenbar kaum als problematisch empfunden. „Die Entwürdigung des Geschlechtlichen als Pornographie“ sowie eine Verbindung von Sexualität „mit Gewalt und Erniedrigung“ lehnen Eltern allerdings durchweg ab. Jugendmedienschützer warnen immer wieder vor übertriebenen Maßnahmen, die der Sache als solcher eher schädlich seien. Die Studie von Schorb und Theunert bestätigt

Ära?

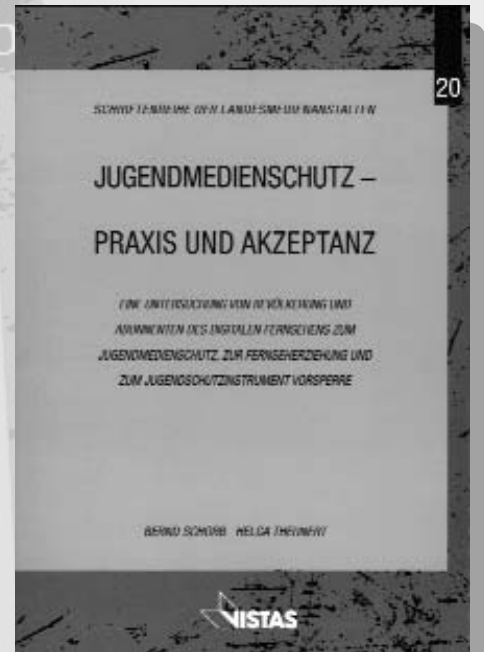
dies: Diverse Ungereimtheiten schürten „bei manchen Eltern den Verdacht, im Jugendmedienschutz hätten vor allem Menschen das Sagen, die sich mit Kindern nicht gut auskennen“. Die Befragten kritisierten z. B. die Sendezeitregelung, denn die greife erst ab 22.00 Uhr. Filme mit einer Freigabe ab 12 Jahren dürfen in der Regel den ganzen Tag über ausgestrahlt werden. Hier sehen viele Eltern „Schutzdefizite“, weil Kinder unter 12 oft mit Inhalten konfrontiert würden, die sie noch nicht verarbeiten könnten. Auf der anderen Seite halten viele den Jugendschutz im Wortsinne, also den Schutz von Jugendlichen, für übertrieben; gerade zwischen 16 und 18 Jahren sei der Übergang ohnehin fließend.

Bestätigt wird auch die allgemeine Vermutung, das Medienverhalten der Kinder spiegele das ihrer Eltern: Wer das Fernsehen schätzt, ist auch bei seinem Nachwuchs großzügiger. Dass Haushalte mit einem Premiervideo-Abonnement mehr Zeit mit dem Fernsehen verbringen würden als andere (bis zu einer Stunde pro Tag), war ebenfalls zu vermuten; schließlich bezahlen sie viel Geld dafür. Die Kategorisierung der Befragten in verschiedene Verhaltenstypen – von den eher restriktiven „Reglementierern“ und „Erziehern“ bis zu den in Sachen Medienerziehung gleichgültigen „Negierern“ – bringt auch nicht unbedingt neue Erkenntnisse. Nachgerade nicht nachvollziehbar ist schließlich der Einfall, die d-box von Personen bewerten zu lassen, die nicht zum Kreis der Abonnenten zählen; ihre Urteile sind letztlich ähnlich aussagekräftig wie der Autotest eines Menschen, der gar keinen Führerschein hat.

Entscheidender gerade in Bezug auf den angewandten Jugendschutz ist die Frage nach der Benutzerfreundlichkeit. Zwar kritisieren Schorb und Theunert, die d-box folge „nicht den heute üblichen Standards“, doch die Erklärungen sind offenbar „präzise und verständlich“. Die optische Präsenz der Vorsperre sorgt zudem für eine ständige Thematisierung des Jugendschutzes. Dass der schwarze Bildschirm auf Kinder einen ähnlichen Reklamereiz ausüben könnte wie der entsprechende Hinweis im frei empfangbaren Fernsehen, müsse als Risiko in Kauf genommen werden: „Verbotenes hat nun mal seinen Reiz“.

Für Premiere World hingegen lassen die Ergebnisse der Studie nur einen Schluss zu: Da sich die senderseitige Vorsperre, so resümiert Ferdinand Kayser, der Geschäftsführer des Pay-TV, als „wirkungsvollste aller möglichen Jugendschutzinstrumente“ erwiesen habe, gebe es konsequenterweise „keine Notwendigkeit für zusätzliche Sendezeitbeschränkungen“ mehr. Das allerdings werden die Landesmedienanstalten kaum mitmachen. Für Norbert Schneider, Direktor der Düsseldorfer LfR und Vorsitzender der Direktorenkonferenz der Landesmedienanstalten, ist die Vorsperre bloß ein „Feigenblatt“, aber keinesfalls eine Einladung, „sich nicht mehr um problematische Inhalte zu kümmern“.

Tilmann P. Gangloff



**Bernd Schorb/
Helga Theunert:**
*Jugendmedienschutz –
Praxis und Akzeptanz.*
Berlin: Vistas-Verlag, 2001.
36,00 DM, 206 Seiten.

P e r s p e k t i v e n auf *B i g B r o*

Fachtagung der Universität Bologna

Nicht in einen Container, sondern in den „Sala poeti“ hatten Louann Haarman und Pina Lalli von der Universität Bologna zu einer Fachtagung eingeladen. In den ehrwürdigen Räumen der ältesten Universität Europas wollte man einen Blick in den Container bzw. auf das Medienereignis *Big Brother* werfen. Dazu waren Wissenschaftler aus Großbritannien, Deutschland, Italien und den Niederlanden angereist. Einige interessante Ansatzpunkte zur Klärung der Frage, was eigentlich den Erfolg von *Big Brother* ausmacht, sollen hier vorgestellt werden.

Lisbeth van Zoonen (Universität Amsterdam) vertrat die Auffassung, dass es nicht nur allein das unbewusste, tief verwurzelte Bedürfnis nach Neugierde sei, das die Sendung befriedige. Vielmehr müsse das Phänomen kulturell erklärt werden. Die öffentliche Debatte betrachtete *Big Brother* vor allem hinsichtlich der Thematiken Privatheit und Menschenwürde. Das Format und das durch die Sendungen hervorgerufene Publikumsinteresse jedoch widersprachen dieser öffentlichen Diskussion. Es scheint, als habe die strikte Trennung zwischen den beiden Begriffen ihre soziale Bedeutung verloren, so van Zoonen. *Big Brother* biete Authentizität und befriedige eine nostalgische Sehnsucht nach dem „wahren“ Leben, die die Kunst oder die reguläre Kultur nicht mehr bieten können. Die Zuschauer suchen Bestätigung für die Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Leben, das sie in einer gewissen Art und Weise in dem Programm auch wiedererkennen wollen. Das private Leben anderer Menschen wird öffentlich gemacht. Damit ist das Format aber auch ein Widerstand gegen die Hegemonie der bürgerlichen Gesellschaft, mit ihren Vorstellungen von der strikten Trennung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Joanna Thornborrow (Universität Cardiff) konnte in ihrer Analyse des Verhaltens der Kandidaten im Sprechzimmer zeigen, wie sich Öffentlichkeit und Privatheit vermischen. Denn hier werden private Bekenntnisse einem öffentlichen Publikum präsentiert, indem direkt in eine Kamera gesprochen wird. Darin zeige sich auch ein dokumentarischer Stil von *Big Brother*.

Lothar Mikos (Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolff in Potsdam) versuchte dem Phänomen *Big Brother* mittels Analyse, Ergebnissen aus der Zuschauerforschung und der Untersuchung des Diskurses über *Big Brother* in der deutschen Gesellschaft nahe zu kommen. *Big Brother* stellt seiner Meinung nach eine nach den Darstellungsweisen und der Dramaturgie von Soap Operas inszenierte verhaltens- und persönlichkeitsorientierte Spielshow dar. Der Fokus des Spiels liegt dabei auf der Inszenierung der Kandidaten. *Big Brother* funktioniert insgesamt auf sieben Ebenen: als Spielshow, als Spiel mit Spielen im Spiel, als Soap Opera, als soziale Wirklichkeit, als selbstreflexive Sendung und durch Anspielungen als Teil der Populärkultur. Jede dieser Ebenen bietet eigene Möglichkeiten der Interpretation. Damit ist *Big Brother*, laut Mikos, ein offenes Format, das seine Bedeutungszuweisung erst durch die Zuschauer und die Kandidaten erfährt. Diese Einschätzung wurde von Marina Mizzau und Nora Rizza (beide Universität Bologna) geteilt. Über die Ergebnisse einer repräsentativen Zuschauerbefragung und zusätzlichen Gruppendiskussionen in Deutschland, die die Ausführungen von Mikos bekräftigten, berichtete Elizabeth Prommer, ebenfalls von der HFF Potsdam. Sie konnte bestätigen, dass die Faszination, die von *Big Brother* ausgeht, vor allem in den vielen Interpretationsmöglichkeiten des Fernsehtextes liegt. Gerade das Spannungsverhältnis zwischen Spiel, Show, Soap Opera und den Auswirkungen auf das reale Leben mache das Format interessant. Es rege dazu an, mit Freunden, Verwandten und Bekannten über die Sendung zu reden.

the r

über das Medienereignis *Big Brother*

Aufschlussreiche Aspekte hinsichtlich länderspezifischer Ausprägungen des globalen Konzepts von *Big Brother* wurden von Maarten Reesink (Universität Amsterdam) vorgestellt. Seiner Meinung nach liegt ein großer Teil des Erfolgs der Sendung in ihrer Betonung von universalen menschlichen Emotionen. Das heißt aber nicht, dass die Produktion und die Rezeption in allen Ländern gleich sind. In den meisten europäischen Ländern gab es in den Inszenierungsstrategien mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede. Lediglich im Temperament der Bewohner unterschieden sich die Sendungen. In den Inszenierungen schienen die nordischen Bewohner emotional ruhiger zu sein als die in südlicheren Gefilden. Für Reesink entsteht der große Erfolg des Formats vor allem durch sein Spiel mit den sozialen und moralischen Grenzen eines jeden Landes, ebenso wie aus dem Spiel mit den Grenzen zwischen globalen und lokalen Ausprägungen.

Im zweiten Teil der Tagung ging es in den Vorträgen verstärkt um die Darstellung von Realität und Fiktion in *Big Brother*. Für Marina Mizzau (Universität Bologna) besteht die Faszination von *Big Brother* vor allem in der Auseinandersetzung der Zuschauer mit dem fiktionalen Aspekt der Sendung. Mit Freunden, Bekannten und Verwandten werde darüber gesprochen, ob das gezeigte Verhalten der Kandidaten nun echt sei oder nicht. Problematisch sei die häufige Aussage der Bewohner, dass sie nicht sie selbst seien. Erstaunlich erscheint dabei, dass sich die Bewohner vor der Auswahl eines der Kandidaten besonders schick machen. Sie machen sich damit quasi für die Realität fertig. Insofern reagieren sie nicht nur auf eine Vermischung von Realität und Fiktion, sondern sie wissen, dass sie Teil einer fiktionalen Rahmung sind. Für Alberto Sigismondi von der Forschungs- und Entwicklungsabteilung der italienischen Fernsehgruppe Mediaset, auf deren Sender Canale 5 *Big Brother* gesendet wurde, begründet sich die Erfolgsgeschichte von *Big Brother* vor allem auf dessen verschiedenartigsten Distributionskanälen. Mit der Möglichkeit, unterschiedliche Medien zu nutzen, werden parallele Welten zur Fernsehsendung erzeugt. Der Zuschauer kann auf vielen Ebenen eingreifen, wobei das Fernsehen jedoch das zentrale Medium bleibt.

Festzustellen bleibt, dass das Format *Big Brother* auf sehr vielen unterschiedlichen Ebenen wirkt. Darin liegt seine besondere Faszination und der Anreiz für Wissenschaftler aus verschiedenen Fachgebieten und Ländern zur tiefer gehenden Klärung des Phänomens. Die Fachtagung konnte dazu beitragen, viele Sichtweisen aufzuzeigen, die allerdings einer weiteren interdisziplinären Betrachtung bedürfen. Es zeigte sich, dass in den verschiedenen Ländern zu ähnlichen Themen, z. B. Öffentlichkeit und Privatheit oder Inszenierungsstrategien, gearbeitet wird. Die anwesenden Wissenschaftler sahen trotz vieler Gemeinsamkeiten in der Sicht auf *Big Brother* weiteren Diskussionsbedarf. Nicht zuletzt aufgrund der besonders herzlichen Gastfreundschaft der Organisatoren in Bologna war man sich einig, dass diese Form des internationalen Austauschs weiter gepflegt werden sollte. Gemeinsam will man zu einer international vergleichenden Untersuchung des kulturellen Ereignisses *Big Brother* beitragen.

Claudia Töpfer

Sichtweise

Eine Frage der

Kriterien Diskussion zwischen FSF und Landesmedienanstalten

Am 4. September 2001 fand in der Geschäftsstelle der FSF eine Gesprächsrunde zum Thema „Erotik – Pornographie“ statt. Die Vorsitzenden des FSF-Kuratoriums und der FSF-Prüfausschüsse diskutierten anhand eines konkreten Beispiels mit Vertreterinnen und Vertretern der Landesmedienanstalten und der Sender über die Merkmale, die einen erotischen Film von einem pornographischen unterscheiden.

Eine solche Diskussion anhand eines konkreten Beispiels durchzuführen, war notwendig geworden, weil es in der Vergangenheit einige Male zu unterschiedlichen Einschätzungen von FSF-Prüfern und den Landesmedienanstalten gekommen war.

Die Kriterien für pornographische Darstellungen sind allen, die mit der Prüfung von Erotikprogrammen befasst sind, bekannt. Im Wesentlichen geht es um die Frage, ob sexuelle Vorgänge „unter Ausklammerung sonstiger zwischenmenschlicher Bezüge“ dargestellt werden und die Befriedigung des Sexualtriebs verabsolutiert wird, so dass auf der inhaltlichen Ebene eine apersonale Sexualität propagiert wird. Auf der Bildebene ist entscheidend, ob dies z. B. durch eine überdeutliche und detaillierte Darstellung, in einer „grob aufdringlichen, anreißerischen Weise“ geschieht. Jenseits aller Theoriediskussion um die „richtige“ Definition von Pornographie oder um den Schutzzweck des § 184 StGB stellen diese auf das so genannte „Fanny-Hill-Urteil“ des BGH zurückgehenden Kriterien in der Prüfpraxis die gemeinsame Grundlage für die Entscheidungen dar, sie finden sich im Bewertungsleitfaden für die Programmaufsicht im Rundfunk der Landesmedienanstalten wie auch in den FSF-Prüfgutachten wieder.

Das Problem sind also nicht unterschiedliche Kriterien. Das Problem ist, dass dieselben Kriterien sehr unterschiedlich ausgelegt und gewichtet werden können. Dies zeigte einmal mehr die kontroverse Diskussion des Beispielfilms *Reitferien in Schweden*. Der Film erzählt – wohlwollend betrachtet – die Geschichte einer schwedischen Familie, die durch den Tod des Zuchthengstes ihres Gestüts in finanzielle Not gerät und beschließt, angehenden Studentinnen Reitstunden zu erteilen. Dass während der Ausbildungszeit Anstand und Moral zu herrschen haben, ist nicht nur Voraussetzung für die begehrte Geldsumme, sondern auch eine Bedingung, die der an sexuelle Freizügigkeit gewöhnten Familie sichtlich schwer fällt – und die in der zweiten Filmhälfte, in der sich (durch eine eigentlich für die Pferde bestimmte Potenzspritze zusätzlich angeregt) jeder mit jedem vergnügt, ad absurdum geführt wird.

Werden die Pornographiekriterien, obwohl keine Details zu sehen sind, erfüllt, weil die Massierung der Sexszenen und ihr überwiegender Anteil am Gesamtgeschehen als „grob anreißerisch“ zu werten sind und die Gesamttendenz des Films bestimmen? Oder ist für den Charakter des Gesamtwerks die Absurdität der Rahmenhandlung entscheidend, die bizarre, derb-zotige Situationskomik, die albernen Kostüme und Requisiten, weil diese Elemente eine Distanzierung gegenüber dem Gezeigten bewirken, so dass eine Verwechslung mit der Realität ausgeschlossen ist? Anhand der Kriterien lassen sich, darin war man sich bald einig, beide Interpretationen begründen. Es stellt sich die Frage nach dem Selbstverständnis der Prüferinnen und Prüfer und ihren subjektiven Bewertungsmaßstäben, die hinter den

Entscheidungen stehen: Ob im Zweifel für die Freiheit oder für den Schutz plädiert wird, ist letztlich eine Frage der Sichtweise. Kontrovers zwischen FSF und Landesmedienanstalten wurde die Frage diskutiert, wie in Zweifelsfällen verfahren werden soll: Ist es legitim, Filme, die als sendbar, aber grenzwertig eingestuft werden, um 24.00 Uhr zu platzieren, oder werden mit dieser Praxis der FSF Filme ins Programm gehievt, die die Grenze zur Pornographie bereits überschreiten? Unterschiede zeigten sich schließlich auch bei der Einschätzung des möglichen Gefährdungspotentials: Erleben durchschnittliche Jugendliche den Film als dümmliche Sexklammer, die keine attraktiven Identifikationsfiguren für sie bereithält, so dass Übertragungseffekte nicht zu befürchten sind, oder besitzt der Film eine gewisse Jugendaffinität, beispielsweise durch das Alter der Protagonisten?

Trotz offen gebliebener Fragen war die Veranstaltung ein wichtiger Schritt in Richtung einer kontinuierlichen Diskussion zwischen FSF und Landesmedienanstalten, und man war sich einig, dass die Gespräche über Prüfkriterien und ihre Anwendung fruchtbar waren und fortgesetzt werden sollen.

Claudia Mikat

Im 21. Jahrhundert angekommen!

Jahrestagung der europäischen Filmklassifikationsstellen zeigt Trend zu Selbstkontrolle und Elterninformation

Die jährliche Konferenz der europäischen Filmklassifikationsstellen fand in diesem Jahr in Dublin statt. Vom 6. bis zum 8. September diskutierten Vertreterinnen und Vertreter aus 15 europäischen Ländern sowie Gäste aus Kanada und Südafrika über Probleme der Filmbewertung, berichteten von Erfahrungen und Änderungen in ihren Ländern.

Neue Regelungen gibt es zunächst in Österreich, wo die Bundesfilmkommission – jetzt Medienkommission – seit dem 1. Juli 2001 für den Jugendschutz im gesamten Medienmarkt zuständig ist (vgl. *tv diskurs* Heft 17). In Großbritannien setzt sich das BBFC dafür ein, aus der bindenden 12er-Freigabe eine Empfehlung zu machen, da Studien gezeigt haben, dass Eltern die starre Vorschrift als Eingriff in ihre Erziehungskompetenz mehrheitlich ablehnen. „Wir sind im 21. Jahrhundert angekommen“, kommentiert Robin Duval diese Tendenz in Richtung „Consumer Advice“.

Auch Irland lockert die Bestimmungen: die 12er- und die 15er-Freigabe werden in Zukunft mit einem p. g. (parental guided) versehen. Die Entscheidung liegt nun bei den Eltern, ob sie einen als 12 p. g. gekennzeichneten Film gemeinsam auch mit unter 12-jährigen Kindern besuchen möchten.

Die in diesem Zusammenhang radikalste Veränderung fand in den Niederlanden statt, wo die staatliche Filmkeuring abgeschafft und durch eine für Film, Fernsehen, Video und Computerspiele zuständige Selbstkontrolle ersetzt wurde. Da nicht unabhängige Gutachter, sondern die Mitgliedsfirmen selbst die Klassifizierung vornehmen und diese allein der Elterninformation dient, stieß das niederländische System

unter den Teilnehmern auf Skepsis. Von einer Diskussion um „staatliche Kontrolle versus Selbstkontrolle“ berichteten jedoch auch andere Länder. So kündigte Islands Kulturminister unlängst an, die mit dem Zensurvorwurf behaftete staatliche Filmprüfstelle aufzulösen und eine Einrichtung der Selbstkontrolle mit der Filmprüfung zu betrauen. Ob und in welcher Form dies geschieht, bleibt abzuwarten.

Filmverleiher und Kinobetreiber würden Elternempfehlungen den gesetzlichen Freigaben vorziehen und sich darüber hinaus mehr Informationen über die Gründe wünschen, die zu einer bestimmten Alterseinstufung geführt hätten, so Steve Knibbs von UCI (United Cinemas International). Auch Drehbuchautor Eoghan Harris forderte den offenen Dialog zwischen Filmklassifikationsstellen, der Öffentlichkeit und den Filmemachern darüber, warum Filme wie bewertet werden. Er plädierte für eine stärkere Berücksichtigung der Frage, welche moralischen Standards ein Film insgesamt vermitteln. „Context is all in life“ – dies gelte auch für die Filmbewertung.

Welchen Stellenwert narrativer Kontext und die Gesamtaussage eines Films im Verhältnis zu Einzelszenen bei der Alterseinstufung einnehmen, ist in den europäischen Ländern sehr unterschiedlich. Deutlich wurde dies anhand eines Zusammenschnitts mehrerer Filmszenen, deren Gemeinsamkeit darin bestand, dass die Filme in Großbritannien ab 18 oder ab 15 Jahren klassifiziert wurden, während sie in Frankreich ausnahmslos ohne Altersbeschränkung freigegeben worden waren. Die Bewertungen der anderen Länder lagen irgendwo dazwischen.

Die Geister scheiden sich an Kriterien wie „bad language“. Vielen ist unverständlich, dass in Großbritannien ein Film wie *Billy Elliot* allein wegen einer z. T. derben Ausdrucksweise in einzelnen Szenen erst ab 15 Jahren freigegeben wird. Regisseur John Boorman, der als Referent eingeladen war, ging noch einen Schritt weiter: Er sieht seine Aufgabe in zukünftigen Filmen darin, die Trennung von so genannten „fine“ und „bad words“ – in seinen Augen Ausdruck des englischen Klassensystems – aufzuheben und die derben, aber deutlichen Begriffe der Unterklasse wieder salonfähig zu machen. Dass in seinem letzten Film *Der Schneider von Panama* ein „cunt“ nicht entfernt werden musste, wertete er als ersten Erfolg.

Eine Diskussion über die hinter den Kriterien stehenden kulturellen Wertvorstellungen wäre in dieser Runde sicher wünschenswert. Über die Frage, ob eine Vereinheitlichung der Kriterien in Europa möglich und sinnvoll wäre, gab es sehr unterschiedliche Standpunkte. Es ist zu hoffen, dass die nächste Konferenz in Norwegen für die Diskussion dieser Fragen Gelegenheit bietet.

Claudia Mikat

C h h r r o o n n k i i k k

2060 1107

25.06.

Daily Soaps und Talks fungieren als Ratgeber für Jugendliche – so lautet zusammengefasst das Ergebnis einer im Auftrag der LMAs von Nordrhein-Westfalen und Rheinland-Pfalz in Auftrag gegebenen Studie. Die Wahrnehmung durch die Jugendlichen schwankt dabei zwischen „Abbild der Realität“ und reiner „Unterhaltung“.

03.07.

Wie schon im April hat die Staatsanwaltschaft Berlin auch in einem zweiten Prüfungsverfahren bei Filmen, die bei Beate Uhse-TV ausgestrahlt wurden, nicht auf Pornographie erkannt.

05.07.

Aufgrund eines nach Meinung der Datenschutzbehörde illegalen Fragebogens für die Kandidaten wurde *Big Brother* noch vor der Ausstrahlung in Griechenland einstweilig verboten. Der Sender muss nun sein Konzept ändern.

Dagegen hat in Frankreich die *Loft Story* in diversen Altersgruppen alle Quotenrekorde gebrochen – z. B. bei den 15- bis 24-Jährigen mit bis zu 80% Sehbeiligung.

07.07.

Die schleswig-holsteinische Ministerpräsidentin Heide Simonis schlägt einen weitgehenden Rückzug von Staat und Parteien aus der Rundfunkaufsicht vor. Ihr Kollege Beck ist von diesem Vorschlag nicht als einziger nicht begeistert.

10.07.

Die Landesmedienanstalten einigen sich auf eine Strukturreform. In drei Kommissionen, u. a. der „Gemeinsamen Stelle Jugendschutz, Programm, Medienkompetenz und Bürgermedien“, solle die gemeinsame Arbeit gebündelt werden.

Das Saarland hat einen Arbeitsentwurf zu einem „Medienstaatsvertrag“ vorgelegt. Darin soll u. a. die Zersplitterung des Jugendschutzrechts beseitigt werden.

16.07.

Eine Studie von Würzburger Psychologen zeigt: Wohl dosierter Fernsehkonsum schade der kindlichen Lese- und Sprechentwicklung nicht. Vielleicht sei sogar ein positiver Effekt festzustellen, man wolle sich hier aber nicht übereilt festlegen und lieber noch genauer hinschauen.

Eine andere Studie von Bernd Schorb (Universität Leipzig) und Helga Theunert (JFF, München) zeigt: Die Jugendschutzsperre von *Premiere World* funktioniert. Nach dem negativen Urteil eines ersten Praxistests vor zwei Jahren, bei dem eine Sperre seitens der Eltern aktiviert werden musste, sei nun die „Vorsperre“ ein „praktikables Instrument“.

29.07.

Big Diet wird mangels Zuschauerinteresse vorzeitig aus dem Programm genommen.

08 DONIK 09

14.08.

RTL akzeptiert den Bußgeldbescheid über 60.000 DM wegen der um 17.45 Uhr in einer Ausgabe von *Exklusiv Weekend* gesendeten Kinderpuppen-Ausschnitte mit Nils Ruf von VIVA.

Mitte August

In Frankreich gibt es wieder die Filmfreigabe „ab 18 Jahren“, letztendlich das Ergebnis der Diskussion um die Freigabe des Films *Baise moi*.

24.08.

SAT.1 will in Zukunft weniger auf Real-Life-Formate bauen und wird wohl auf die Ausstrahlung der geplanten Show *Taxi Orange* verzichten.

26.08.

Big Brother läuft in Südafrika an. Die schwarz-weiße Bewohnerschaft bietet Soziologen die Möglichkeit für Studien über das reale Ende der Apartheid, für Fernseh-fachleute sind die Einbeziehung der Toilettenkameras und gezieltes Product-placement möglicherweise interessanter Gesprächsstoff.

31.08.

Zum 01.09.2001 führt die FSF eine Hauptamtliche Prüferin sowie 5er-Ausschüsse mit Mehrheitsentscheidung insbesondere zur Prüfung von TV-Movies ein. Damit werden nach Ansicht des FSF-Kuratoriums die Voraussetzungen geschaffen, um die Prüfungsergebnisse sowohl für die Sender als auch für die Landesmedienanstalten nachvollziehbarer bzw. annehmbarer zu gestalten.

01.09.

TM 3 heißt jetzt 9 live.

04.09.

Vertreterinnen und Vertreter von FSF und Landesmedienanstalten diskutieren in Berlin über die Grenze zwischen Erotik und Pornographie in Filmen.

05.09.

Die HAM hat die wiederholte Ausstrahlung von vier Gewalt- und Horrorfilmen im Tagesprogramm bei Premiere World beanstandet. Die Filme *Stalingrad*, *Die Mumie*, *Arlington Road* und *Gremlins II* hätten aufgrund „teilweise drastischer Gewalt- und Horrorarstellungen, die Kinder unter 12 Jahren erheblich ängstigen und emotional überfordern können“, erst nach 20.00 Uhr oder tagsüber nur mit Vorsperre gezeigt werden dürfen.

10.09.

Die GSJP hat gegen zehn Sendungen privater Fernsehsender rechtsaufsichtliche Maßnahmen empfohlen, u. a. gegen die Ausstrahlung der Talkshow *Vera am Mittag: Unfassbar! Was ist bloß in unserer Familie los?* (SAT.1) vom 07.12.2000, gegen Prima-Com TV wegen des Verstoßes gegen das Pornographieverbot, gegen MTV wegen der Ausstrahlung eines TV-Spots zum Kinofilm *Der Exorzist – Directors Cut* sowie des Videoclips *Smack my bitch up* der Musikgruppe *Prodigy* und gegen Kabel 1 wegen der Ausstrahlung des indizierten Films *Bye, bye, Vietnam* ohne Ausnahmegenehmigung der zuständigen LMA.

11.09.

Wegen der Terroranschläge in Washington und New York ändern viele Sender ihr Programm und reagieren mit Sondersendungen. Zahlreiche humoristische Formate sowie Horror- und Gewaltfilme werden nicht ausgestrahlt angesichts der unfassbaren Ereignisse in den USA.

T e r m i n e • • •

Am 9. November:

Jahreskonferenz Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung (HSFK) in Wiesbaden:
Hessischer Landtag, Schlossplatz 1–3, 65183 Wiesbaden
Thema: *Medien, Jugendschutz und Demokratie – Selbstregulierung versus staatliche Kontrolle*

Vom 23. bis 29. November:

GMK-Tagung in Bielefeld:
Ravensberger Spinnerei, Heeperstraße 37, 33607 Bielefeld
Thema: *Medien und Demokratie*

Das letzte Wort

Experten sagen aus:

Heute über Nachrichtensendungen

Alper: Ich schaue meistens RTL oder Pro 7. ARD, das ist ja meistens die *Tagesschau*, das schau ich auch manchmal, aber sehr selten. Von zu vielem Fernsehen bekommt man ja auch Kopfschmerzen...



Julia: Also, ich find das nicht so schlimm mit den Nachrichten, ich bin daran schon gewöhnt. Ich find das eigentlich gut, wenn man Nachrichten guckt, da erfährt man auch Sachen, die interessant sind. Manchmal allerdings macht mir so 'ne Entführung auch Angst, weil ich dann daran denke, dass ich vielleicht auch irgendwann entführt werde.



Yasmin: Ich schaue Super RTL, Kika und MTV. *Teletubbies* find ich allerdings blöd, da schalt ich auf Super RTL, aber da läuft auch viel blödes Zeug, aber ab 20.15 Uhr kommen dort gute Filme. Das Erste schau ich selten, da laufen immer nur Nachrichten, und ab 20.15 Uhr läuft dort so bayerisch-deutsche Musik, das find ich einfach langweilig.

Johanna: Nachrichten schau ich nicht gern. Ich weiß nicht, warum man wissen soll, dass da Krieg ist. Ich kann sowieso nicht helfen ...

Sinan: Bei türkischen Sendern, da laufen immer Nachrichtensendungen, immer dasselbe, das nervt. Manchmal interessiert es mich, wenn so ein Flugzeug abstürzt, aber andere Sachen nicht.



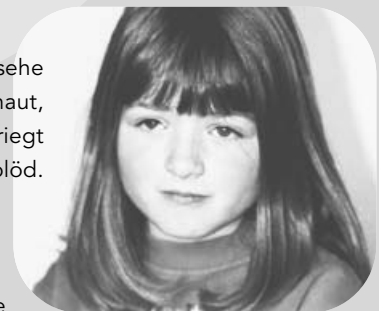
Lilly: Nachrichten mag ich nicht. Ich sehe die zwar oft mit, wenn meine Mutter schaut, aber da sieht man oft Tote und dann kriegt man Alpträume, das finde ich voll blöd.



Luna (hat keinen Fernseher): Wenn ich mal Nachrichten gucke, dann bekomme ich Alpträume oder kann nachts nicht einschlafen, weil ich dann daran denke, dass ein Kind entführt oder ermordet wurde. Und am nächsten Tag auf dem Schulweg, das kommt mir dann ganz komisch vor. Es sind ja leider meistens immer schlechte Nachrichten.



Sevtap: Nachrichten schau ich auch, gerade wenn Kinder verschwunden sind. Wenn ich Hausaufgaben mache, darf ich so was allerdings nicht gucken.



Die Schülerinnen und Schüler besuchen die Klasse 4 der Aziz Nessin-Europaschule in Kreuzberg und nehmen seit März 2001 im Lebenskundeunterricht an einem medienpädagogischen Projekt der FSF teil.

Die Interviews wurden geführt und aufgezeichnet von Leopold Grün und Christian Kitter.