



# Fortsetzung mit Folgen

Warum Serien faszinieren



# Realität und ihre Darstellung in den Medien

Wenn ein TV-unerfahrener Zuschauer zufällig auf eine Folge von *Die Schulumittler* oder *Familien im Brennpunkt* stößt, wird er sich vielleicht wundern, dass hier anders geredet wird, als man das normalerweise bei Fernsehserien gewohnt ist. Aber er wird vermutlich sofort bemerken, dass er sich in einer Unterhaltungssendung befindet. Auch wenn Scripted-Reality-Formate Elemente verwenden, die wir aus dem Dokumentarfilm kennen, so haben sie doch auch unverkennbar viele typische Merkmale, die in das Genre einer Daily Soap passen. Wie in vielen anderen Bereichen der Fernsehunterhaltung haben wir es auch hier mit einer Mischform zu tun. Dialoge und Figuren sind näher an der Realität durchschnittlicher Menschen als die immer wieder überarbeiteten Dialoge von Fernsehserien oder Spielfilmen mit professionellen Schauspielern. Aber die Dramaturgie, die gnadenlose Fokussierung auf die Auseinandersetzung sowie der sehr stabile positive Ausgang, in dem anscheinend unüberwindbare Konfliktkonstellationen in letzter Minute doch eine überraschende glückliche Lösung finden, erinnern instinktiv sehr viel eher an Daily Soaps als an seriöse Dokumentationen.

Dass Spielfilme und Serien möglichst realitätsnah wirken wollen und zuweilen Elemente verwenden, die man aus Dokumentarfilmen kennt, ist nichts Neues. Konkrete Zeit- und Ortsangaben (z. B. „Samstag, der 8. Oktober 2011, 17.00 Uhr, Sitzungsraum des Landeskriminalamtes Wiesbaden“) erwecken den Eindruck, als würde man nicht einen erfundenen Krimi, sondern ein an der Realität orientiertes Protokoll lesen. Auch die subjektive Kamera („Wackelkamera“) hat schon in manchem Horrorfilm dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, er würde direkt auf den Serienmörder zusteuern. Es ist das Wesen der Fiktion, dass sie uns – zumindest für kurze Zeit – die Illusion vermitteln will, wahr zu sein. Bei der Scripted Reality gelingt das mehr oder weniger gut. Wenn man ihr allerdings vorwirft, es handele sich bei ihr um „Pseudodoku“, um „Lügenfernsehen“, das „niedersten Voyeurismus“ bediene, dann ist das eine sprachliche Übertreibung, die in der Sache nicht weiterhilft. Kein Format, das als Scripted Reality gilt, behauptet von sich, eine Dokumentation zu sein. Natürlich ist es richtig,

dass die Information im Abspann – „Alles frei erfunden“ – von vielen Zuschauern nicht wahrgenommen wird. Aber bei allen anderen fiktionalen Programmen haben wir genau dieses Problem auch und müssen uns darauf verlassen, dass der Zuschauer den Abspann wahrnimmt. Den Begriff „Lügenfernsehen“ hat man dafür jedoch bisher nicht verwendet.

Während die einen befürchten, vor allem jugendliche Zuschauer könnten etwas für Realität halten, was in Wirklichkeit gespielt ist, beklagen die anderen, die Glaubwürdigkeit des Fernsehens würde derart leiden, dass die Zuschauer nicht mehr glauben, was dort gezeigt wird. Die Dokumentarfilmerin Dominique Klughammer weist auf eine Untersuchung hin, nach der es den Zuschauern egal sei, ob das Fernsehen Realität vortäusche (vgl. epd medien, 39/2012, S. 6–10). Das mag sein, ist aber vermutlich nicht das Ergebnis von Scripted Reality. Denn es ist schließlich nicht so, dass dem als Dokumentation daherkommenden „Lügenfernsehen“ die seriöse Abbildung von Realität in der Berichterstattung oder in Dokumentarfilmen entgegenstehe.

Auch in der Berichterstattung kann die Wirklichkeit auf den Kopf gestellt werden. So musste Elmar Theveßen, der stellvertretende Chefredakteur des ZDF, einräumen, dass in den Beiträgen des ZDF die Reaktionen der arabischen Welt auf das Mohammed-Video sehr viel gefährlicher dargestellt worden waren, als es der Wirklichkeit entsprach. Jede Form von Wirklichkeitsvermittlung in den Medien ist den üblichen menschlichen subjektiven Absichten und Meinungen sowie Fehlinformationen unterworfen. Deshalb ist alles, was wir pädagogisch unternehmen können, um eine kritische Distanz zu der medial dargestellten Wirklichkeit herzustellen, sinnvoll. Gerade in einer Zeit, in der im Internet scheinbar reale Beiträge über politisch relevante Ereignisse berichten, die niemand von uns verifizieren kann, ist es wichtig zu fragen, ob Darstellungen plausibel sind und durch andere unabhängige Informationen bestätigt werden.

Ihr Joachim von Gottberg



**EDITORIAL****INTERNATIONAL**

**Jugendschutz im Film – Systemwechsel in der Schweiz** 4  
Michel Bodmer

**Altersklassifikationen in Europa: Harmonie oder Kontrast?** 6  
Wim Bekkers

**Politsatire in Fastenzeiten** 10  
Dalia Abid

**Jugendmedienschutz in Europa** 12  
Filmfreigaben im Vergleich

**PÄDAGOGIK**

**Exzessive Internetnutzung in Familien** 14  
Lena Hirschhäuser und Moritz Rosenkranz

**TITEL**

**Der lange Weg zur „Qualität“** 22  
Zur Geschichte des Serienformats in Film und Fernsehen  
Michael Wedel

**Die Fernsehserie, ihre Form und ihr Wissen** 28  
Ein kurzer Überblick  
Jens Schröter

**Leben in Serie** 32  
Maya Götz

**„Es ist, als wäre das meine Familie“** 36  
Wertevermittlung durch serielle Formate  
Andrea Payrhuber

**„Man ist selbst der größte Beschützer seiner Figur!“** 40  
Über das Leben als Seriendarsteller  
Gespräch mit Wolfram Grandezka

**Von den Sopranos zu den Mad Men** 46  
Die Faszination amerikanischer Fernsehserien  
Lothar Mikos

**Die Illusion, dabei zu sein** 52  
Internetauftritt und soziale Netzwerke bei *Berlin – Tag & Nacht*  
Gespräch mit Jochen Starke

**„Ein Fenster zum Leben in der modernen Großstadt!“** 56  
*Gute Zeiten, schlechte Zeiten* wendet sich an verschiedene Generationen  
Gespräch mit Christiane Ghosh

<b>Wir sind, was folgt!</b>	60
Die DDR in Serie Sven Hecker	
<b>„Schön ist so ein Ringelspiel“</b>	64
Klaus-Dieter Felsmann	
<b>PANORAMA</b>	66
<b>WISSENSCHAFT</b>	
<b>Wie erleben Jugendliche Pornografie?</b>	68
Silja Matthiesen	
<b>Wirkungen gewalthaltiger Computerspiele auf Jugendliche</b>	72
Michael Kunzlik	
<b>Setting, Cutting 'n' Surfing</b>	78
Maxwell E. McCombs Theorie der Medienwirkung Alexander Grau	
<b>MEDIENLEXIKON</b>	
<b>Wertevermittlung durch Fernsehen</b>	82
Gerd Hallenberger	
<b>DISKURS</b>	
<b>Skandale im digitalen Zeitalter</b>	84
Jeder kann zum Täter, aber auch zum Opfer werden Gespräch mit Bernhard Pörksen	
<b>LITERATUR*</b>	90
<b>RECHT*</b>	102
<b>SERVICE</b>	
<b>Ins Netz gegangen</b>	112
<b>Ein gelungener Mix</b> www.clixmix.de Olaf Selg	
<b>„European TV Drama Series Lab“</b>	114
Workshop des Erich Pommer Instituts vom 24. bis 29. April 2012 und vom 9. bis 15. Juni 2012 in Berlin Christine Otto	
<b>Onlinespiele und Glücksspiel im Internet</b>	116
Tagung am 7. September 2012 in Saarbrücken Nils Brinkmann	
<b>Kurz notiert</b>	118
<b>Das letzte Wort</b>	120
<b>Impressum, Abbildungsnachweis</b>	

\*  
Die detaillierten Inhalts-  
verzeichnisse für Literatur  
und Recht befinden sich  
auf den oben genannten  
Seiten.

# Jugendschutz im Film – Systemwechsel in der Schweiz

Michel Bodmer

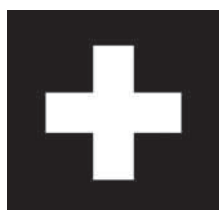
2006 hatte der Schweizerische Verband für Kino und Filmverleih, ProCinema, eine Harmonisierung der Altersfreigaben für Filme angeregt, um eine Systematisierung des Jugendmedienschutzes zu erreichen. Zum 1. Januar 2013 tritt nun eine neue Vereinbarung in Kraft.

## Bisherige Regelung

Der Jugendmedienschutz ist in der Schweiz bisher weniger systematisch geregelt als in Deutschland und anderen europäischen Ländern. Die Altersfreigaben für Kinofilme etwa werden von Kanton zu Kanton unterschiedlich festgelegt. Manche Kantone lassen der Branche freie Hand und übernehmen deren Selbstdeklaration; andere haben eigene kantonale Filmkommissionen, welche Filme gemäß einem Kriterienkatalog prüfen und eine Altersgrenze bestimmen; wieder andere Kantone übernehmen diese Einstufungen automatisch.

Dieses föderalistische Vorgehen schuf Verunsicherung beim Publikum – warum ist *Fluch der Karibik IV* in einem Kanton ab 12 Jahren freigegeben, im anderen aber ab 9? – und eine gewisse Rechtsungleichheit. Das Kinogewerbe beklagte, dass für denselben Film in mehreren Kantonen Prüfungsverfahren absolviert werden mussten; deren Zahl drohte noch zuzunehmen, was auch für die damit verbundenen Gebühren galt.

2006 wandte sich daher die ProCinema, der Schweizerische Verband für Kino und Filmverleih, an die Konferenz der Kantonalen Justiz- und Polizeidirektorinnen und -direktoren (KKJPD) und regte eine Harmonisierung der Altersfreigaben für Filme an. In der Folge beschloss man, sich bei der neuen Regelung auf Filme im Kino zu konzentrieren. Bei DVDs würde man sich vor allem auf die Selbstkontrolle der Branche verlassen; für Videogames war das PEGI-System bereits eingeführt.



## Neue Vereinbarung

Zum Januar 2013 soll nun die neue Vereinbarung über Jugendschutz im Film in Kraft treten. Ziel war ein schlankes, effizientes und kostengünstiges System zur landesweiten Festlegung von Altersfreigaben. Als Grundlage dienen generell die Einstufungen der deutschen Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), soweit diese vorliegen. Namentlich im Mainstream-Bereich ist das Kinoangebot der Schweiz weitgehend mit dem deutschen Angebot identisch, sodass dieses Vorgehen viele eigene Prüfungen erübrigt. Im Tessin und in der Romandie jedoch kommen auch italienische oder französisch gesprochene Filme ins Kino, die von der FSK nicht geprüft werden; Produktionen aus der Schweiz werden ebenfalls kaum der FSK vorgelegt.

Für Filme ohne FSK-Freigabe oder in Fälschen, bei welchen die FSK-Einstufung in Frage gestellt wird, werden eigene Prüfungen vorgenommen. Dafür wurde eine Kommission geschaffen, deren 60 Mitglieder zu gleichen Teilen aus drei Gremien stammen: aus der Filmbranche, aus kantonalen Behörden (vor allem den bisherigen Filmkommissionen) und aus einem Pool unabhängiger Fachleute, die von der Schweizerischen Konferenz der kantonalen Erziehungsdirektoren (EDK) nominiert werden. Aus dieser Kommission werden jeweils paritätisch drei Vertreter bestimmt, die einen Film prüfen und zur Freigabe ab einem bestimmten Alter empfehlen.

Da abzusehen ist, dass die Mehrzahl der zu prüfenden Filme aus Italien oder dem französischen Sprachraum stammen wird, ist die lateinische Schweiz in der Kommission entsprechend gut vertreten; vorgesehen ist, dass Kommissionsmitglieder möglichst Filme ihrer Muttersprache begutachten.

## Alterseinstufungen

In Abweichung vom FSK-System ist es in der Schweiz auch weiterhin möglich, in Zweijahresschritten einzustufen (ohne Altersbeschränkung, ab 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18 Jahren); für die DVD-Auswertung wird jedoch das FSK-Raster beibehalten, sodass es hier zu gewissen Diskrepanzen kommen kann. In Begleitung der Erziehungsverantwortlichen können Kinder im Kino jeden Film der nächsthöheren Alterskategorie besuchen. Weiter wird die Kommission neben der generellen Empfehlung auch angeben, für welches Alter ein Film nicht nur zugelassen, sondern geeignet ist. All diese Angaben und die entsprechenden Begründungen werden auf einer Webseite öffentlich zugänglich gemacht. Obschon die Kommission „Empfehlungen“ ausspricht, sind diese für die Branche verbindlich und werden – wiederum je nach Kanton – auch strafrechtlich hinterlegt; entsprechende Anpassungen bei den kantonalen Bestimmungen sind in Arbeit.

Die Prüfungen von Filmen ohne FSK-Wertung und die auf Antrag vorgenommenen Neuprüfungen zum Zwecke der erwähnten Differenzierungen könnten einen beträchtlichen Aufwand erzeugen, auch weil die Vereinbarung das generelle Zulassungsalter auf 18 Jahre festlegt, sodass die Branche Interesse daran hat, alle Filme (außer Pornos) prüfen zu lassen. Wie groß der Aufwand wird und ob die 60-köpfige Kommission diesem gewachsen ist, muss die Praxis zeigen. Da aber keine Gebühren erhoben werden und die Filmbranche nur das Sekretariat der Kommission finanziert und bei einer Prüfung für bescheidene Entschädigungen der Kommissionsmitglieder aufkommen muss, sollte das neue Verfahren insgesamt für die Verleiher wirtschaftlicher sein.

## Offene Fragen

Einige Fragen bleiben vorerst offen. Bei Filmen auf DVD und Blu-ray, die nicht von der FSK geprüft sind, muss der Verleiher den Film selbst prüfen und der Kommission seine Einschätzung mitteilen. Eine Prüfung durch die Kommission findet nur statt, wenn gegen die Selbstdeklaration des Verleihers binnen zwei Tagen Einspruch erhoben wird. Es gibt aber Kantone, die bisher jede DVD-Veröffentlichung ohne Altersfreigabe von Amts wegen selbst prüfen; wie sich deren Praxis im neuen System durchsetzen wird, ist noch unklar. Weiter gehören zwar praktisch alle Kinoverleiher der ProCinema an, doch sind nicht alle Videoverleiher Mitglieder des Schweizer Videoverbandes SVV, der im neuen System als Partner mitwirkt. Ob die übrigen Vertriebe in diesen neuen Code of Conduct eingebunden werden können, wird sich zeigen.

Das Fernsehen als Vertriebsweg für Filme ist bisher im System ebenfalls nicht berücksichtigt. Eine Zusammenarbeit zwischen der Kommission und der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) wird nun aber ins Auge gefasst. Tatsächlich hat sich SRF, das gebührenfinanzierte Fernsehen der deutschen Schweiz, bisher zum einen nach kantonalen Altersfreigaben in den Schweizer Kinos und/oder nach den deutschen FSK-Klassifizierungen und den Sendezeitregelungen in Deutschland ausgerichtet; die Vereinheitlichung der Altersfreigaben in den Schweizer Kinos und auf DVD dürfte nun auch für das Fernsehen maßgeblich werden.

Michel Bodmer arbeitet seit 2011 als Redakteur in der Programmplanung TV Fiktion beim Schweizer Radio und Fernsehen SRF.



# Altersklassifikationen in Europa: Harmonie oder Kontrast?

Wim Bekkers

Vor Kurzem wurde in den Niederlanden diskutiert, ob das Kijkwijzer-System für die Altersfreigaben in den Medien um die Altersstufe 14 erweitert werden soll. Bislang verwendet Kijkwijzer die Altersstufen ohne Altersbeschränkung (o. A.), ab 6, ab 9, ab 12 und ab 16 Jahren. Dies sind bereits mehr Altersstufen als im Vorgängersystem der Filmkeuring, das nur drei Alterskategorien unterschied: o. A., ab 12 oder ab 16. Mit der Einführung von Kijkwijzer 2001 wurde auf Wunsch von Eltern und Sachverständigen die Klassifizierung ab 6 hinzugefügt, da der Abstand zwischen o. A. und 12 Jahren als übermäßig groß empfunden wurde. Gerade in dieser Altersspanne sind die Entwicklungsunterschiede erheblich. Eine weitere Abstufung kam hinzu, als 2009 die Freigabe ab 9 Jahren eingeführt wurde. Von Regierungsseite wie auch von Experten war dies für wünschenswert erklärt worden.

AL

6

9

12

16





Für das Niederländische Institut für die Klassifizierung von audiovisuellen Medien (NICAM), das das einheitliche Klassifizierungssystem Kijkwijzer für Fernsehen, Film und DVD in den Niederlanden entwickelt hat, ist eine wissenschaftliche Begründung für die verschiedenen Alterskategorien äußerst wichtig. Schließlich ist Kijkwijzer ein Klassifizierungssystem, in dem die Anbieter selbst die Alterseinstufung für ihre Inhalte vornehmen, und zwar auf der Grundlage eines dezidierten, von Wissenschaftlern entwickelten Fragebogens. Für eine Kategorie ohne solide Untermauerung würde es an gesellschaftlicher Unterstützung fehlen, welche für das Funktionieren des Systems unerlässlich ist. Die Argumente für die Einführung einer bestimmten Altersstufe sollten daher aus entwicklungspsychologischer Perspektive evident und plausibel sein.

Die Frage ist also: Gibt es triftige Gründe für die Einführung einer zusätzlichen Altersstufe?

#### **Bestehende Alterseinstufungen und ihre Begründungszusammenhänge in den Niederlanden**

Für die bestehenden Kijkwijzer-Alterseinstufungen gelten u. a. die folgenden Argumente:

##### ***Alterseinstufung 6 Jahre***

Kinder bis zum Alter von 6 oder 7 Jahren können noch nicht richtig zwischen Realität und Phantasie in den Medien unterscheiden (Davies 1997). Sie können durch Zeichentrick- und Animationsfilme genauso erregt oder aggressiv werden, als wenn sie Filme mit Menschen aus Fleisch und Blut sehen (Valkenburg 2008). So erhalten Zeichentrick- und Animationsfilme, in denen bestimmte Arten von Gewalt vorkommen, von Kijkwijzer die Alterseinstufung 6 Jahre. Feindliche Wesen, Tiere in Drohhaltung oder Bilder von plötzlichen Verwandlungen können jüngere Kinder sehr erschrecken (Cantor 2002) und werden daher auch mit 6 Jahre klassifiziert.

##### ***Alterseinstufung 9 Jahre***

Kinder im Grundschulalter haben bereits ein besseres Verständnis von Fernseh- und Filmbildern. Zeichentrickfilme, Nachrichten und Dokumentarfilme können sie gut unterscheiden, aber bis zum Alter von 9 Jahren fällt es ihnen schwer, phantastische Elemente in Filmen und Serien zu erkennen. Im Allgemeinen beginnen Kinder im Alter von ungefähr 9 Jahren, das Fiktionale in Filmen und das Künstliche von Medienproduktionen zu begreifen. Empathie und Distanzierung sind wichtige Fähigkeiten im Umgang mit den Medien; von ihnen hängt die Stärke des medialen Einflusses ab. Kinder im Alter von 9 sind hierzu besser in der Lage als jüngere Kinder. Sie

können auch wesentlich kritischer mit Gewaltdarstellungen und Werbebotschaften umgehen als Kinder im Alter von 8 Jahren oder jünger (Valkenburg 2008).

##### ***Alterseinstufung 12 Jahre***

Ab diesem Alter können Kinder andere Menschen und deren Verhalten aus der Perspektive der jeweiligen sozialen Gruppe deuten. Sie können erkennen, dass Menschen bestimmten gesellschaftlichen Gruppen angehören und diese sich voneinander unterscheiden (Hoffman 2000). Sie sind in der Lage, bestimmte menschliche Verhaltensformen zu relativieren. Ab 12-Jährige können sich eher von abstrakten Gefahren oder realistisch wirkenden Bedrohungen distanzieren als jüngere Kinder. Darstellungen von Drogenkonsum, von diskriminierendem Verhalten oder Sexszenen können bei Kindern unter 12 zu unerwünschten Reaktionen und Gefühlen führen, weil sie das Gesehene noch nicht gut einordnen können.

##### ***Alterseinstufung 16 Jahre***

Vor allem männliche Jugendliche können sich stark mit kriminellen Helden in den Medien identifizieren (Nikken 2007; Strasburger 1995). Die Forschung zeigt, dass kriminelles Verhalten während der Adoleszenz einen Höhepunkt erreicht und danach wieder abnimmt. Daher verleiht Kijkwijzer bei entsprechenden Formen von Gewalt die Klassifikation 16. Es ist bekannt, dass die Angst vor Gewalt- und Horrorfilmen oft gerade in der Pubertät auftritt (Cantor 2002). Da unter 16-Jährige in sexueller Hinsicht noch über wenig Lebenserfahrung verfügen, können bestimmte Darstellungen von Sexualität ein verzerrtes Bild von angemessenem Sexualverhalten vermitteln (Nikken 2009).

#### **Welche Altersklassifizierungen verwendet man in Europa?**

Die Kijkwijzer-Wissenschaftskommission hat sich mit der Frage beschäftigt, ob eine Alterseinstufung 14 Jahre eingeführt werden sollte und dafür auch Kolleginnen und Kollegen in Europa befragt. Was hält man in den europäischen Ländern von einer Kategorie 14? Hat man sie bereits in Betracht gezogen? Welche Altersabstufung wird derzeit überhaupt verwendet? Unterscheiden sich die Kategorien oder kann man von einer Harmonie innerhalb Europas sprechen – sodass eine gemeinsame europäische Filmklassifizierung vorstellbar wäre? Immerhin hat die internationale Gaming-Industrie auf ihrem Gebiet gezeigt, dass ein europäisches Klassifizierungssystem durchaus möglich ist. Diese Fragen haben wir gestellt – mit eindrucksvollem Echo. Wir erhielten ausführliche Kommentare aus Deutschland, Norwegen, Finnland,

Schweden, Irland, England, Österreich, Frankreich, Ungarn, Australien, Singapur und von dem Entertainment Software Rating Board (ESRB), der US-amerikanischen Game-Klassifikation.

In fast jedem Land gibt es die Einstufung ohne Altersbeschränkung (auch G: general oder U: universal). U bedeutet in Großbritannien allerdings: geeignet für 4 Jahre und älter. Britische Eltern werden in diesem Fall also angehalten, Kleinkinder nicht zuschauen zu lassen. Vielfach genannte Altersabstufungen sind weiterhin 12 Jahre (in zehn Ländern), 16 Jahre (in neun Ländern) und 18 Jahre (in elf Ländern). Jedes Land hat auch eine Kategorie für jüngere Kinder. In fünf Ländern ist dies die Alterskategorie ab 6 Jahre, in sechs anderen Ländern ab 7 Jahre, in einem Land ab 8 Jahre. Die Niederlande sind das einzige Land mit der Klassifizierung ab 9 Jahre.

In Skandinavien, in Großbritannien und in Irland sind die Alterseinstufungen 11 Jahre und 15 Jahre üblich. Finnland hat vor Kurzem die PEGI-Einteilung für alle audiovisuellen Medien übernommen. Österreich hat das engmaschigste System: o. A., 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Jahre. Am anderen Ende des Spektrums befindet sich Schweden, das die wenigsten Kategorien kennt (die vollständige Liste der Länder, die an der Umfrage teilgenommen haben, ist in Tabelle 1 zu finden).

Eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Altersabstufungen in Europa liegt also nur auf den ersten Blick vor. Alle Länder kennen die Kategorie o. A., haben eine Klassifikation für Kinder von ungefähr 7 Jahren und zwei weitere für das Alter von etwa 12 und 16 Jahren. Außerdem gibt es in vielen Ländern die Stufe 18. Die Entscheidung für eine Alterskategorie 15 oder 16 ist letztlich willkürlich. So betrachtet, kann man sogar von einem großen Maß an Harmonie in den Kategorien der europäischen Filmklassifikation sprechen. Eine europäische Einteilung könnte demnach wie folgt aussehen: o. A., 6, 9, 12, 15, 18 Jahre oder alternativ o. A., 7, 12, 16, 18 Jahre.

#### Klassifizierung ab 14: ja oder nein?

Aus den Antworten auf die Umfrage kam überraschend zutage, dass eine mögliche Zwischenstufe 13 oder 14 in verschiedenen Ländern bereits diskutiert, mit Ausnahme von Österreich aber in keinem Land umgesetzt wurde. Ganz allgemein herrscht die Auffassung, dass eine Klassifizierung im Umfeld von Pubertät/beginnender Adoleszenz (12 bis 16) die größten Schwierigkeiten bereitet.

In Norwegen wurde zwischen den Stufen 11 und 15 Jahre die zusätzliche Stufe 13 Jahre erwogen. Mit Blick auf die UN-Kinderrechtskonvention wurde dies letztlich verworfen, da die Mitgliedsstaaten gewährleisten, dass das Kind Zugang zu Informationen und Materialien aus einer Vielfalt nationaler Ressourcen hat. Daher erhalten die meisten Teenagerfilme in Norwegen die Klassifizierung 11 Jahre.

Tabelle 1:  
Altersklassifikationen im Vergleich  
Quelle: NICAM

Altersfreigaben	o. A.	4	6	7	PG	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	R	21
Dänemark	o. A.			7					11				15					
Deutschland	o. A.		6							12				16		18		
Finnland	o. A.			7						12				16		18		
Frankreich	o. A.									12				16		18		
Griechenland	o. A.										13				17			
Großbritannien	o. A.				P. G.					12A			15			18	R18	
Irland	o. A.				P. G.					12A			15A	16		18		
Italien	o. A.											14				18		
Niederlande	o. A.		6				9			12				16				
Norwegen	o. A.			7					11				15			18		
Österreich	o. A.		6			8		10		12		14		16		18		
Portugal		4	6							12				16		18		
Schweden	o. A.			7					11				15					
Spanien	o. A.			7						12				16		18	R	
Ungarn	o. A.		6							12				16		18	R	
Australien	o. A.				P. G.								15			18	R	
Singapur	o. A.				P. G.						P. G. 13			NC16		M18		R21
USA	o. A.				P. G.						P. G. 13				NC17		R	
Gesamt in Europa	alle	1	5	5	2	1	1	1	3	10	1	2	5	9	1	11	3	

o. A. = ohne Altersbeschränkung  
 A = Accompanied / mit erwachsener Begleitung  
 P. G. = Parental Guidance / in Begleitung der Eltern  
 M = Mature / für Erwachsene  
 R = Restricted / eingeschränkte Vorführung  
 NC = No children under / keine Kinder unter

Nach Auffassung des schwedischen Kollegen sind in den meisten Fällen die Kategorien 11 und 15 Jahre (oder 12 und 16) ausreichend. Mit Blick auf die veränderten Sehgewohnheiten und Medienkompetenzen von Kindern und vor allem angesichts der Veränderungen im Filmangebot erscheine eine Zwischenstufe mittlerweile aber durchaus sinnvoll. Zu denken sei an Titel wie *I am number four* (PG 13, USA 2011), *Tomorrow when the war began* (R, USA 2010), an verschiedene Adaptionen von Superhelden-Comics oder an die *Twilight-Saga*-Filme. Bei diesen Genres könnte die Klassifikation 14 oder 13 Jahre durchaus eine Lösung sein.

Finnland hat mehrfach die Alterseinstufungen verändert. Kürzlich wurde das bislang engmaschige System (u. a. 10, 12, 14, 16, 18 Jahre) aufgegeben und die PEGI-Kategorien o. A. 7, 12, 16 und 18 Jahre für alle audiovisuellen Produktionen übernommen. Vor diesem Erfahrungshintergrund kommt aus Finnland der Rat, ein einmal eingeführtes System nicht zu verändern, weil dies nur zu Verwirrung führe. Auf die genaue Ausgestaltung des Systems komme es letztlich nicht an, schließlich gäbe es immer Kritiker, die die jeweiligen Alterskategorien ablehnten. Auch die britischen Kollegen weisen auf diesen Punkt hin: Ein System, das sich großer Akzeptanz erfreut, ändere man nicht!

In Irland hat man vor einiger Zeit die Altersstufe 16 Jahre den bestehenden Stufen 12 A, 15 A und 18 Jahre hinzugefügt. Die Klassifizierungen 12 A und 15 A zeigen an, dass Kinder, die jünger sind, von einem Erwachsenen

begleitet werden müssen, während für die Kategorien 16 und 18 Jahre gilt, dass jüngere Kinder grundsätzlich nicht zuzulassen sind, auch nicht in Begleitung Erwachsener. Anfängliche Befürchtungen, dass diese enge Stufenfolge zu Problemen führen würde, haben sich als grundlos erwiesen.

In Deutschland wurde das System des Jugendmedienschutzes 2007 durch das Hans-Bredow-Institut evaluiert. In diesem Rahmen wurden auch die Vor- und Nachteile der bestehenden Alterskategorien diskutiert. Schließlich hat man sich entschieden, das System nicht zu ändern – aufgrund des deutlichen Profils und der Bekanntheit der vorhandenen Kategorien. Es sieht daher nicht so aus, als würde es in absehbarer Zeit zu der Einführung einer neuen Alterskategorie kommen.

In Österreich hat sich die Abfolge o. A., 6, 8, 10, 12, 14, 16 Jahre bewährt. Die Zwischenstufe 14 Jahre funktioniert gut. Eine der Grundüberlegungen ist, dass 14-Jährige mittlerweile viel Medienerfahrung, aber wenig Lebenserfahrung besitzen. Von Interesse ist, wie in Österreich die Einstufungen 10, 12 und 16 begründet werden; hier stehen inzwischen ausführliche Argumentationen zur Verfügung.<sup>1</sup>

Die Kollegen in Frankreich berichten, dass immer mal wieder eine Stufe 14 im Gespräch war, dass aber im Augenblick die Einführung der Kategorien PG (Parental Guidance) oder ab 7 diskutiert wird. Interessant ist, dass die französische Filmzensur die Klassifizierung 12 verschärfen kann, indem sie eine Warnung hinzufügt, und eine Klassifizierung 16 abmildern kann, indem sie hinzusetzt, dass es sich um eine Empfehlung handelt.

In Ungarn haben Experten ausführlich diskutiert, ob es eine zusätzliche Stufe 14 zwischen den vorhandenen Stufen 12 und 16 geben müsste. Man forderte im Jahre 2008 Psychologen zu einem Gutachten auf, dessen Ergebnisse man nun anlässlich der Umfrage wie folgt zusammengefasst hat: Die intellektuellen Fähigkeiten ändern sich mit etwa 14 Jahren. Das formal-operationale Denken ist in diesem Alter voll ausgebildet, Kinder sind in der Regel zur Durchführung abstrakt-mentaler Operationen in der Lage. Auch in Bezug auf die moralische Entwicklung kommt es zu Veränderungen. Der allgemeine Kenntnisstand von Kindern in dieser Altersgruppe hat ein höheres Niveau. Entsprechend ändert sich die Art der Interpretation audiovisueller Inhalte. Ein 14-jähriger Zuschauer ist fähig, Verhaltensmuster zu verstehen, die sich von den eigenen grundsätzlich unterscheiden. Er ist zunehmend in der Lage, ein System von Werten und Normen in relativierender Weise zu beurteilen und wird offener für abstrakte gesellschaftliche Fragen. Trotz der vorgetragenen Argumente für die Notwendigkeit einer Kategorie 14 ist deren Einführung in Ungarn dann allerdings doch nicht erfolgt.

## Einschätzungen aus Übersee

In Australien kam man zu dem Schluss, dass es zu schwierig sei, gültige Kriterien für eine mögliche Klassifizierung 12 und 14 Jahre herauszuarbeiten. Australische Experten sind im Übrigen der Meinung, dass die Stufen 10, 14 und 18 Jahre die unterschiedlichen Entwicklungsstadien von Kindern grundsätzlich am besten wiedergeben.

Auch die Kollegen aus Singapur haben an der Umfrage teilgenommen. Im Jahr 2011 wurde PG13 als zusätzliche Kategorie zwischen PG und NC16 (No children under 16) eingeführt. Mit der aktuellen Einteilung G (General), PG (Parental Guidance), PG13, NC16, M18 (Mature 18) und R21 (Restricted 21) hat man in Singapur gute Erfahrungen gemacht.

Es kann kaum als wahrscheinlich gelten, dass in den Niederlanden eine Altersstufe 14 Jahre eingeführt wird. Die Wissenschaftskommission von Kijkwijzer sieht keine Argumente für eine zusätzliche Stufe zwischen 12 und 16 Jahren. Die Beobachtung, dass es in den meisten europäischen Ländern – schlussendlich – nicht zur Einführung einer Kategorie zwischen 12 und 16 Jahren gekommen ist, spielt bei der Entscheidung sicher eine zusätzliche Rolle. Betrachtet man dagegen die Aussichten auf ein einheitliches europäisches Klassifizierungssystem, wie es oben skizziert wurde, so erscheinen diese vergleichsweise gar nicht so schlecht ...

## Literatur:

**Cantor, J.:**  
*Fright reactions to mass media.* In: J. Bryant/D. Zillmann (Hrsg.): *Media effects. Advances in theory and research.* Hillsdale 2002, S. 287–306

**Davies, M. M.:**  
*Fake, fact, and fantasy: Children's interpretations of television reality.* Hillsdale 1997

**Hoffman, M. L.:**  
*Empathy and moral development: Implications for caring and justice.* Cambridge 2000

**Nikken, P.:**  
*Mediageweld en kinderen.* Amsterdam 2007

**Nikken, P.:**  
*De normen en waarden van Kinderen: De invloed van de televisie op de normen en waarden van kinderen.* Amsterdam 2009

**Strasburger, V.:**  
*Adolescents and the media.* Thousand Oaks 1995

**Valkenburg, P. M.:**  
*Beeldschermkinderen; theorieën over kind en media.* Amsterdam 2008

**Weitere Informationen:**  
<http://www.nicam.cc>

## Anmerkung:

1  
Siehe auch <http://www.bmukk.gv.at/schulen/service/jmk/search.xml>

Wim Bekkers ist Direktor des Niederländischen Instituts für die Klassifizierung von audiovisuellen Medien (NICAM).



# Politsatire in Fastenzeiten

Dalia Abid

Im Irak gilt wie in anderen islamisch geprägten Ländern: Ramadan ist neben Fastenzeit auch Fernsehzeit. Während des Fastenmonats überbieten sich die Sender regelrecht an Programmviefalt. Zu sehen gibt es neben verschiedensten religiösen Formaten auch gesellschaftskritische Komödien, triviale Soaps oder geschichtliche Dramen.

Die 2010 an der University of Applied Sciences in Bremen vorgelegte Abschlussarbeit *Iraks neu formierter Medienmarkt – Demokratisierung via TV?* untersucht die mediale Entwicklung des Iraks nach seiner politischen Neustrukturierung 2003. Am Beispiel der irakischen Ramadan-TV-Komödie *Abu Haki* wurden Ansätze einer Neuentwicklung aufgezeigt, die das Potenzial einer nachhaltigen, positiven Einflussnahme auf den Demokratisierungsprozess besitzen.

Abu Haki – Vater der Wahrheit



## Abu Haki – Ramadan-TV auf Irakisch

Die 2005 erstmals auf Sendung gegangene irakische Fernsehstation Al-Sharqiya, mit Hauptsitz in Dubai, erreicht TV-Begeisterte auch weit über die Landesgrenzen hinaus. Und das zur besten Sendezeit: Traditionell finden sich im Ramadan alle Familien zum Iftar, dem gemeinsamen Fastenbrechen, abends vor den Bildschirmen ein. Während des wohlverdienten Festschmauses werden dann aktuelle Serieninhalte und Publikumslieblinge unter die Lupe genommen.

Al-Sharqiya gelang 2008 mit der Ausstrahlung der 30-teiligen Serie *Abu Haki – Vater der Wahrheit* ein bedeutungsvoller Ramadan-TV-Hit, dessen publizistischer Nachhall bis heute in irakischen Internetforen zu verfolgen ist.

### Wer ist Abu Haki?

Abu Haki (Jawad Al Schekertschi) ist ein gieriger und machtbesessener irakischer Politiker, der aufgrund seiner abenteuerlichen Regierungsstrategien immer wieder in unangenehme Situationen und Erklärungsnot gerät. Die aufgegriffenen Thematiken der Sendung nehmen mitunter Bezug auf die neue Regierungsform, die durch den Westen implementierte neue irakische Demokratie, die willkürliche Verteilung der Ministerposten, das heruntergekommene Bildungswesen oder die Situation in den irakischen Gefängnissen. Weiter reflektieren die Inhalte der Sendung das Geschehen auf Iraks Straßen nach 2003.

Mit seinen Inhalten ist *Abu Haki* dem Genre der Politsatire zuzuordnen und zählt zu einer der ersten gesellschafts- und politikkritischen TV-Sendungen seit Beginn des irakischen Fernsehens. Die Sendung ist ein Weg, mit den aktuellen politischen Geschehnissen umzugehen, sie kritisch zu betrachten und dabei humorvoll zu verarbeiten. Auf die Inszenierung von Gewalt, Terror und anderen Kriegsformen wird dabei gänzlich verzichtet. Auch Religion wird in dieser Serie nicht extra betont. Beispielsweise sind in *Abu Haki* Frauen mit und ohne Kopftuch zu sehen. Entgegen der Schwere der Themen ist die gesamte Produktion ein Angriff auf die Lachmuskeln.

## Neuer Raum für freie Meinungsäußerung

Das kommerzielle Fernsehen existiert seit mittlerweile neun Jahren. Neben dem staatlichen Sender Al-Iraqia gingen seit 2003 an die 40 Privatsender auf Sendung. Diese liefern sich gerade im Fastenmonat harte Konkurrenzkämpfe. Ein regelrechter Produktionsmarathon wurde entfacht. In diesem Rahmen gilt der *Vater der Wahrheit* bis heute als Pionier irakischer niveauller und nachhaltiger medialer Unterhaltung. Die Inhalte der Serie besitzen bis heute Aktualität und fungieren als Wegweiser für lebhaftere Diskussionen in verschiedensten Social-Media-Foren.

Die Politsatire, wie sie in der Ramadanserie umgesetzt wurde, zeigt neue mögliche Entwicklungsperspektiven der irakischen Medienindustrie auf. *Abu Haki* ist ein Zeichen für Fortschrittlichkeit und die Fähigkeit der irakischen Gesellschaft zu Selbstkritik. In der Serie werden realpolitische Meinungen kritisch und frei geäußert, die amerikanische Besatzung und das irakische Regierungssystem offen angegriffen. Mit *Abu Haki* haben irakische Medienmacher erstmals ein Format entwickelt, das dem irakischen Volk neuen Raum für Ideen zur freien Meinungsäußerung bietet. Die Sendung klagt an. Sie beleuchtet gesellschaftliche und politische Fakten unzensuriert.

Die Produzenten der Serie haben es verstanden, das Medium TV als Kommunikationsweg für sich zu nutzen. Auf friedlichem Wege senden Akteure der Serie Botschaften, setzen politische Akzente, ohne sich anzubiedern oder in kategorische Diskussionen zu verfallen. Das Format bietet somit nachhaltige Informationen. *Abu Haki* ist zu einem Symbol für potenzielle Entwicklungschancen des irakischen Medienmarktes geworden.

### Irakisches Ramadan-TV 2012

*Akbar Kasab – Größter Lügner*, die diesjährige Ramadan-Sendung, ist zum Totlachen.

Auch darin werden politische Akzente gesetzt. Auf eher subtile Weise klagen die Abu-Chomra-Brüder in ihrem Ramadanwerk an. Ähnlich wie in *Abu Haki* werden nachhaltige Informationen zur besten Sendezeit an ein breites Publikum gesendet, ohne dass Akteure in kategorische Diskussionen verfallen. Aufklärung ohne Anbiederung, ehrlich und direkt.

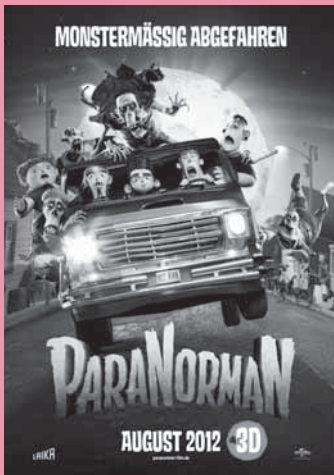
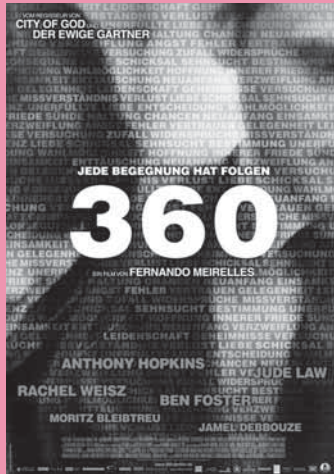
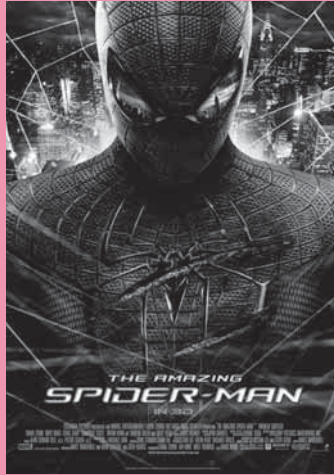
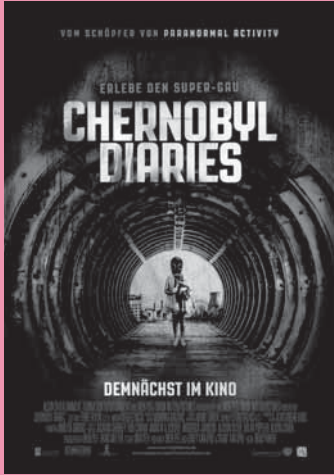
Al Rashid – eine der beliebtesten Fernsehstationen des Iraks – gelang mit der Eigenproduktion in Zusammenarbeit mit den Abu-Chomra-Brüdern die Fortsetzung des im Irak erstmals 2008 bekannt gewordenen Genres der Politsatire. Mit Hauptsitz in Mediacity in den Vereinigten Arabischen Emiraten (so wie viele der mittlerweile namhaften irakischen TV-Stationen) beeinflusst Al-Rashid die irakische Meinungsbildung aus dem Ausland. Besonders während des Fastenmonats werden Unterhaltungsformate gesendet.

Theoretisch existiert im Irak seit 2005 Raum für objektive Berichterstattung. Im Verfassungstext verankert ist die Meinungs- und Pressefreiheit, doch bis heute lässt sich beobachten, dass Informationsinhalte irakischer Nachrichtensender wenig Objektivität und Meinungsvielfalt aufweisen, sondern eher der Regierungslinie unterworfen sind. Auch wenn regelmäßige Veränderungen existierender Verwaltungsstrukturen der Sender vorgenommen werden, gibt es im Irak bisher keine vollständige Berichterstattung, welche die gesamte Bandbreite politischer Ansichten und Meinungen im Irak widerspiegelt. Anders verhält es sich mit den Unterhaltungsmedien der Privatsender und deren Eigenproduktionen. Aus dem benachbarten Ausland agierende Medienakteure kritisieren, fluchen und meckern. Besonders in ihren Ramadanproduktionen bringen sie ihren Unmut über existierende Missstände zum Ausdruck.

Wie *Abu Haki* bietet *Akbar Kasab* Politsatire für ein ehrliches, selbstkritisches Verständnis mit Augenzwinkern einer jungen demokratischen Gesellschaft. Na dann: Ramadan Mabruk, wua Kul Sana Antum Teibien! – Alles Gute zum Ramadan!

Dalia Abid ist Deutsche mit irakischen Wurzeln. Sie absolviert ein Masterstudium im Fach „International Management“.





# 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.

Titel	D	NL	A	GB	F	DK	S
1. Chernobyl Diaries OT: Chernobyl Diaries	16	16	16	15	12	15	—
2. The Cabin in the Woods OT: The Cabin in the Woods	16	16	14	15	12	15	—
3. The Amazing Spider-Man OT: The Amazing Spider-Man	12	12	10	12A	o.A.	11	11
4. The Dark Knight Rises OT: The Dark Knight Rises	12	12	14	12A	o.A.	11	15
5. Prometheus – Dunkle Zeichen OT: Prometheus	16	16	14	15	12	15	15
6. Ted OT: Ted	16	12	14	15	—	11	11
7. 360 OT: 360	12	16	16	15	o.A.	—	11
8. We Need to Talk about Kevin OT: We Need to Talk about Kevin	16	12	16	15	12	15	15
9. ParaNorman OT: ParaNorman	12	9	12	P.G.	o.A.	11	11
10. Total Recall OT: Total Recall	12	12	14	12A	o.A.	11	11
11. The Expendables 2 OT: The Expendables 2	18	16	16	15	12	15	—
12. Das Bourne Vermächtnis OT: The Bourne Legacy	12	12	12	12A	o.A.	15	15

o.A. = ohne Altersbeschränkung  
 — = ungeprüft bzw. Daten lagen bei Redaktionsschluss noch nicht vor  
 A = Accompanied / mit erwachsener Begleitung  
 P.G. = Parental Guidance / in Begleitung der Eltern

# Exzessive Internetnutzung in Familien

Lena Hirschhäuser und Moritz Rosenkranz

## Anmerkung:

1

Autoren der Gesamtausgabe der EXIF-Studie sind das Projektteam Rudolf Kammerl, Lena Hirschhäuser, Moritz Rosenkranz, Christiane Schwinge, Sandra Hein, Lutz Wartberg und Kay-Uwe Petersen.

Der vorliegende Artikel gibt Auszüge der Zusammenfassung der Studie *Exzessive Computer- und Internetnutzung in Familien (EXIF) – Zusammenhänge zwischen der exzessiven Computer- und Internetnutzung Jugendlicher und dem (medien) erzieherischen Handeln in den Familien* wieder.<sup>1</sup> Durchgeführt wurde die vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend geförderte EXIF-Studie an der Universität Hamburg. Hintergrund ist, dass es in manchen Familien im Zuge der ausufernden Mediennutzung von Jugendlichen zu Konflikten kommt, die häufig mit einer hohen Belastung für alle Familienmitglieder einhergehen. Die Eltern sind besorgt, weil ihre Kinder zahlreiche Stunden in digitalen Welten verbringen und schulische Verpflichtungen, soziale Kontakte sowie Freizeitbeschäftigungen vernachlässigen. Der exzessive Gebrauch von Medien wird in Anlehnung an die Suchtdiagnose (gemäß der Kriterien für Sucht in den Diagnosemanualen psychischer Störungen nach ICD-10, DSM-IV-TR) aktuell primär aus klinisch-therapeutischer Perspektive erforscht. Anfragen von Eltern und Lehrern in Beratungsstellen verweisen jedoch darauf, dass ein Großteil der Fälle, in denen die exzessive Computer- oder Internetnutzung zu einem manifesten familialen Problem geworden ist, (medien-)erzieherischer Maßnahmen bedarf.

In diesem Forschungsprojekt steht deswegen die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen exzessiver Computer- und Internetnutzung von Jugendlichen im Alter von 14 bis 17 Jahren und der familialen Interaktion im Mittelpunkt.



Bisher wurden Phänomene der Mediensucht vor allem aus klinisch-therapeutischer Perspektive erforscht. An der Universität Hamburg wurde nun eine Studie mit Familien durchgeführt, in denen die exzessive Computer- und Internetnutzung nicht notwendig pathologischen Charakter haben muss, doch aus Sicht der Eltern oder des Jugendlichen als problematisch wahrgenommen wird. Die Untersuchung wurde vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend gefördert. Die Befragung von 1.744 Jugendlichen im Alter von 14 bis 17 Jahren und ihren Eltern bestätigt, dass die als exzessiv bewertete Computer- und Internetnutzung für ca. 30 % der Familien in Deutschland ein Problem darstellt. Auch wenn dies in den meisten Familien nur als eine geringe Belastung wahrgenommen wird, gibt es doch viele Eltern, die die Situation als gravierend bewerten. Die übermäßige Computer- und Internetnutzung Jugendlicher bedeutet für alle Familien eine Herausforderung, die medienerzieherische Fragen aufwirft, da sie Risiken bei der Entwicklung Heranwachsender beinhalten kann.

#### (Medien)erziehung im Kontext jugendspezifischer Entwicklungsaufgaben

Jugendliche durchlaufen eine Lebensphase, in der sie sich – begleitet von Veränderungen auf physischer, psychischer und kognitiver Ebene – von der Kindheit ablösen und den Übergang zum Erwachsensein gestalten. Das Bewältigen von Entwicklungsaufgaben ist nicht nur vom Jugendlichen abhängig, sondern auch von den Eltern – auch sie müssen ihr Verhalten an die Entwicklungsprozesse anpassen (vgl. Hofer 2002, S. 12 f.). Die phasen-spezifischen Veränderungen und Anforderungen haben Konsequenzen für das elterliche Erziehungskonzept und -handeln. Bereiche im Leben des Jugendlichen, die er nun autonom gestalten kann, müssen von denjenigen unterschieden werden, die weiterhin bestimmten Regulierungen unterliegen. Das Verhältnis zwischen Freiheit und Grenzen muss ausgelotet werden, und zwar sowohl dem Alter angemessen als auch den Anforderungen unterschiedlicher Bereiche wie z. B. Schule, Freunde etc. entsprechend. Digitale Medien bilden in diesem Kontext einen wichtigen Erziehungsbereich. Eltern selbst können als „digital immigrants“ (Prensky 2001) jedoch nur begrenzt auf Erfahrungen und Kompetenzen im Umgang mit Medien zurückgreifen, sodass dieser Erziehungsbereich spezifische Anforderungen mit sich bringt. Dennoch bleibt festzuhalten, dass weder die Mediennutzung noch die Medienerziehung getrennt von dem allgemeinen Beziehungsgefüge und von strukturellen Merkmalen der Familie verstanden werden kann, denn Einfluss auf die Mediennutzung haben nicht nur medienerzieherische Maßnahmen, sondern ebenso medienunabhängige Faktoren wie z. B. das Familienklima, Interaktions- und Kom-

munikationsprozesse in der Familie, der Erziehungsstil, soziostrukturelle und soziodemografische Ausgangslagen oder Werte und Normen (vgl. Six u. a. 2002). Im Zusammenhang mit der als problematisch wahrgenommenen, exzessiven Nutzung von Computer und Internet ist daher nicht nur die Medienerziehung in Familien, sondern ebenso die Qualität der Beziehung zwischen Eltern und Jugendlichen insgesamt zu untersuchen.

#### Verbindung von subjektiven und wissenschaftlichen Perspektiven im Forschungsdesign

Der modulare Aufbau der *EXIF*-Studie sowie die zentralen Forschungsfragen wurden so angelegt, dass das Problem der Familien sowohl aus der subjektiven Perspektive aller Beteiligten (der Eltern, der Jugendlichen und der Fachkräfte) als auch mittels eines Messinstruments der aktuellen Suchtforschung, der Compulsive Internet Use Scale (CIUS) (Meerkerk u. a. 2007), betrachtet wurde. Zentrale Fragestellungen waren:

- Wie lassen sich Jugendliche und deren Familien, in denen exzessive Computer- und Internetnutzung ein Problem darstellt, beschreiben? Gibt es Gemeinsamkeiten?
- Wie stellt sich exzessive Computer- und Internetnutzung aus der Perspektive der Eltern/der Jugendlichen/von Experten dar?
- Welche Merkmale weisen die Beziehungsstrukturen in diesen Familien auf? Wie unterscheiden sich diese Familien von denen, die von diesem Problem frei sind?
- Welche Zusammenhänge gibt es zwischen exzessiver Computer- und Internetnutzung, familialer Interaktion und medienerzieherischem Handeln?

Das Forschungsprojekt besteht aus drei Modulen, die sowohl hinsichtlich konzeptioneller Fragen als auch während des Auswertungsprozesses trianguliert wurden: Gruppendiskussionen, Experteninterviews und eine quantitative Repräsentativerhebung.

#### Darstellung der Ergebnisse

Im Folgenden werden zunächst die Ergebnisse der Gruppendiskussionen zusammengefasst, da sich für die Teilnahme zur Diskussion überwiegend Familien angemeldet hatten, deren Kinder das Internet unterdurchschnittlich bzw. durchschnittlich nutzen und eine Problematik diesbezüglich in erster Linie aus der subjektiven Perspektive der Eltern besteht. In Abgrenzung zu den Gruppendiskussionen ging es in den leitfadengestützten Expertenbefragungen um Familien, in denen die exzessive Computer- und Internetnutzung schon als derart problema-

tisch empfunden wird, dass sie unterschiedliche Formen von Beratung in Anspruch nehmen oder dies gar von schulischer Seite nahegelegt wurde. In der Darstellung der quantitativen Ergebnisse werden die unterschiedlichen Problemgrade in den Familien sowie die teils divergierenden Wahrnehmungen von Eltern und Jugendlichen diesbezüglich noch einmal systematisch beschrieben.

### Gruppendiskussionen

Im Januar 2011 wurden an der Universität Hamburg vier Gruppendiskussionen mit Familien durchgeführt, in denen der Umfang der Internet- und Computernutzung des Jugendlichen in der Familie ein häufiges (Streit) thema darstellt. Die Gruppen bestanden aus insgesamt acht Elternteilen sowie acht Jugendlichen im Alter von 13 bis 15 Jahren. Die Auswertung umfasst erstens Ergebnisse aus standardisierten Fragebögen und zweitens die Auswertung der Transkripte der Diskussionsverläufe nach der dokumentarischen Methode (vgl. Bohnsack 2007).

Die Gruppendiskussionen zeigen, dass deutliche Diskrepanzen in der Wahrnehmung von medienbezogenen Streitigkeiten vorliegen. In dieser Hinsicht kommt keine Familie zu einer übereinstimmenden Einschätzung. Die meisten Eltern nehmen häufiger Streitigkeiten wahr als ihre Kinder. Zudem differieren die Wahrnehmungen zum zeitlichen Umfang der Computer- und Internetnutzung in den jeweiligen Eltern-Kind-Dyaden. Auch zeigen sich deutliche Unterschiede in den Einschätzungen bezüglich des Stellenwerts von Computer und Internet im Leben des Heranwachsenden. Mit diesen Ergebnissen bestätigt sich die Annahme, dass schon eine subjektive Problemwahrnehmung der Eltern ausreicht, um Streitigkeiten hervorzurufen und Familien auch ohne eine kriteriengeleitete Problemdiagnose unter der Thematik leiden.

Im Bereich „Medienerziehung“ mangelt es bei den teilnehmenden Familien überwiegend an einem medien-erzieherischen Konzept. Gründe hierfür sind fehlende Motivation und Unlust, aber auch die Schwierigkeit, mit medienbezogenen Entwicklungen mitzuhalten und diese entsprechend begleiten zu können. In den Diskussionsverläufen ist jedoch erkennbar, dass die Eltern daran interessiert sind, erfolgreiche Medienerziehungsstrategien kennenzulernen. Die Forderung der Eltern, schulische Verantwortlichkeiten in diesem Bereich zu stärken, verdeutlicht die Problemwahrnehmung sowie den Unterstützungsbedarf in den Familien.

Bei den subjektiven Medienwirkungsannahmen der Eltern ist festzustellen, dass diese medienzentriert geprägt sind. Damit einher gehen die Einschätzungen mancher Eltern, dass das Suchtpotenzial in den Medien liegt. Dementsprechend sehen die Eltern das Interaktionsverhalten in der Familie oder die familialen Strukturen nicht

unmittelbar als Ursache für eine exzessive oder pathologische Mediennutzung.

### Experteninterviews

Die Expertenbefragung von Pädagogen, Psychologen und Ärzten wurde mittels der qualitativen Inhaltsanalyse (Mayring 2003) ausgewertet. Im Folgenden werden die zentralen Ergebnisse zusammengefasst.

Ein dominierendes Merkmal der Familien, die Beratungsstellen aufsuchen, ist nach Einschätzung der meisten Experten die Familienform: Es seien vorrangig alleinerziehende Mütter mit männlichen Jugendlichen, die professionelle Unterstützung suchten. Insgesamt kämen Familien, die in unterschiedlicher Form auffällige Strukturen aufweisen. Anlass für die Beratung ist für die Eltern nicht in erster Linie der zeitliche Nutzungsumfang, sondern dessen Konsequenzen wie z. B. das Absinken schulischer Leistungen. Eltern seien in Sorge, weil früher geliebte Freizeitbeschäftigungen sowie der Kontakt zu Freunden vernachlässigt werden, und verzweifelt, weil sie empfinden, dass der Computer allen Beteiligten das Familienleben streitig macht. Die Erfolglosigkeit vielfältiger Problemlösungsversuche (wie Zeitregelungen oder Verbote) belastet das Familienklima stark, sodass sich die Beziehungsqualität häufig durch die Schwierigkeiten mit der Mediennutzung dramatisch verschlechtert.

In Bezug auf die Regulierung von Zeiten sowie von Inhalten des Medienkonsums der Jugendlichen sehen die Experten eine spürbare Unsicherheit und Unwissenheit der Eltern. So wird häufig versäumt, die Mediennutzung zu einem frühen Zeitpunkt zu regulieren. Exzessive oder suchtmäßige Computer- und Internetnutzung wird von den Experten als ein Symptom betrachtet, das durch die Persönlichkeit des Jugendlichen – wie Selbstwertproblematik oder Schwierigkeiten in sozialen Kontexten bis hin zu gravierenden psychischen Komorbiditäten – begründet sein kann. Zudem werden oftmals familiäre Problemlagen als Teil der Ursache benannt. Die medialen Angebote seien daher nicht Ursache für eine exzessive Nutzung, sondern werden als Mittel der Selbstmedikation oder Kompensation für realweltliche Defizite wahrgenommen.

### Quantitative Erhebung

Anhand einer computergestützten Face-to-Face-Befragung wurden 1.744 Jugendliche im Alter von 14 bis 17 Jahren und jeweils ein dazugehöriges Elternteil befragt. Es handelt sich hierbei um eine repräsentative Quotenstichprobe mit den Quotierungsmerkmalen: Alter und Geschlecht des Jugendlichen, Schultyp, Alleinerziehende, Ortsgröße und Bundesland. Mit den standardisierten Fragebögen wurden neben Fragen zur Freizeitgestaltung

und zur Mediennutzung die diesbezüglich subjektive Problemwahrnehmung von Eltern und Jugendlichen, die medienbezogene Interaktion sowie die Medienerziehung in der Familie erhoben. Außerdem wurden die Compulsive Internet Use Scale (CIUS) (Meerkerk u. a. 2007) zur Messung des Anteils pathologischer Internetnutzer, Familienbögen zur Bestimmung der Beziehungsqualität in den Familien (Cierpka/Frevert 1994), ein Instrument zur Bestimmung des sozioökonomischen Status sowie ein Bogen zur Erfassung der Lebenszufriedenheit des Jugendlichen (Mittag 1999) eingesetzt.

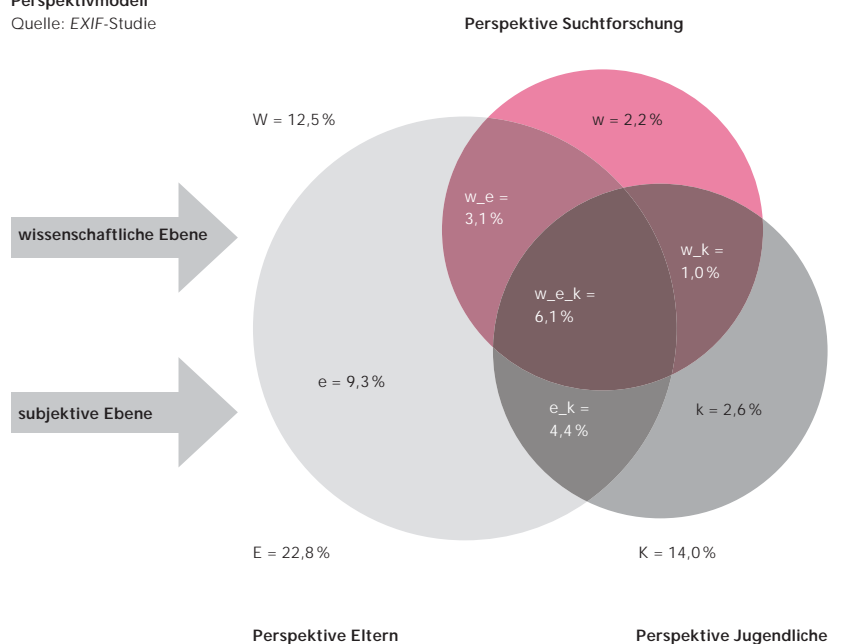
Bei der Auswertung wurde zwischen einer wissenschaftlichen und einer subjektiven Perspektive auf die Probleme mit exzessiver Computer- und Internetnutzung unterschieden. Die wissenschaftliche Ebene beinhaltet Kriterien aus der Internetsuchtforschung, wofür die CIUS eingesetzt wurde. Die subjektive Ebene kennzeichnet die Perspektive der betroffenen Eltern und Jugendlichen (Abb. 1 gibt einen Überblick über die im Forschungsprojekt betrachteten Perspektiven).

Im Folgenden werden zum einen Ergebnisse für die Elterngruppe vorgestellt, die eine alleinige Problemwahrnehmung hat (Gruppe e = 9,3%) – weder anhand der Kriterien der Suchtforschung noch in der Wahrnehmung des dazugehörigen Jugendlichen ist die Computer- und Internetnutzung als problematisch einzustufen. Zum anderen werden die Familien näher beschrieben, in denen aus allen drei Perspektiven eine Problematik besteht (Gruppe w\_e\_k = 6,1%) – die Auswertung der CIUS ist positiv, sowohl der Jugendliche als auch der befragte Elternteil nimmt eine Problematik wahr. Um die Beschreibungen der Familien in einen Gesamtzusammenhang einzuordnen, wird an relevanten Stellen drittens die Gruppe herangezogen, in der aus keiner der drei Perspektiven eine Problemwahrnehmung vorliegt (Gruppe ohne Problemdefinition = 71,3%).

#### Soziodemografie: exzessive Nutzung etwas häufiger in sozial schwächeren Schichten

Hinsichtlich des Sozialstatus der Familien fällt auf, dass die Gruppe w\_e\_k mit 61,8% überwiegend aus Familien besteht, die sozial schwächeren Schichten angehören. In der Gruppe w\_e\_k finden sich zudem mit 20,6% deutlich mehr Alleinerziehende als in Gruppe e (12,5%) sowie in den Familien ohne Problemdefinition (13,9%). Die beiden hier betrachteten Gruppen mit Problemdefinition bestehen aus jeweils knapp 70% männlichen Jugendlichen. In der Vergleichsgruppe ohne Problemdefinition beträgt dieser Anteil nur 44,6%.

Abb. 1:  
Perspektivmodell  
Quelle: EXIF-Studie



Anteil Jugendliche mit mindestens einer Problemdefinition: 28,7%  
Anteil Jugendliche ohne irgendeine Problemdefinition: 71,3%

### Erhöhte Mediennutzung

Der zeitliche Umfang der Computer- und Internetnutzung ist in den Problemgruppen durchweg höher. Diese Jugendlichen nutzen Computer bzw. Internet pro Woche durchschnittlich 24,8 Std. (Gruppe e) sowie 28,6 Std. (Gruppe w\_e\_k) im Vergleich zu 15,7 Std. in der Gruppe ohne Problemdefinition. Die meiste Zeit im Internet verbringen die Jugendlichen aus allen drei Gruppen mit Kommunizieren (z. B. Nutzung von Facebook, chatten oder E-Mails schreiben) sowie mit dem Spielen von Onlinespielen oder Browser-Games. In der Gruppe w\_e\_k wird im Wochendurchschnitt etwas mehr im Internet gespielt (16,3 Std.) als kommuniziert (15,0 Std.). Die Jugendlichen der Gruppen e und w\_e\_k besitzen sowohl mehr Laptops/PCs als auch mehr Spielkonsolen und Smartphones als die Vergleichsgruppe ohne Problemdefinition.

### Soziale Isolation exzessiver Internetnutzer eher selten

Dass eine problematische Computer- und Internetnutzung nicht zwingend mit sozialer Isolation einhergeht, zeigt bereits die mit Freunden verbrachte Zeit pro Woche. Interessanterweise verbringen die Jugendlichen der Gruppe e mit durchschnittlich 20,6 Std. in der Woche mehr Zeit mit ihren Freunden als die Jugendlichen ohne problematische Internetnutzung (18,9 Std./Woche). Allerdings sehen die Befragten der Gruppe w\_e\_k mit 16,7 Std. in der Woche ihre Freunde deutlich seltener. Dieser Aspekt wird auch durch weitere Daten bestätigt (wie die erhobene Anzahl der persönlichen, telefonischen und internetbasierten Kontakte mit Peers).

### Spontane Verbote statt medienerzieherischer Konzepte

Um die Medienerziehung in den Familien zu erfassen, wurden Eltern und Jugendliche nach der Existenz und der Einhaltung diverser medienerzieherischer Regeln gefragt. Am häufigsten gibt es Regeln bzgl. problematischer Medieninhalte (Gewalt, Pornografie etc.). Eine weitere Regel, die in allen drei Gruppen von Bedeutung ist, betrifft die zeitliche Begrenzung der Nutzung pro Tag. In mehr als der Hälfte der Familien der Gruppe w\_e\_k gibt es diese Regel, der entsprechende Anteil in der Gruppe e liegt bei 46,6 %. 43,3 % der Jugendlichen ohne Problemdefinition müssen sich an tägliche Zeitbudgets halten. Von uns als „reaktiv“ bezeichnete Regeln, wie die Wegnahme der Geräte oder ein spontanes Verbot der Nutzung, werden deutlich häufiger bei Jugendlichen eingesetzt, die zu einer der beiden Problemgruppen gehören. Ein spontanes Verbot wird in knapp zwei Dritteln

der Familien aus der Gruppe w\_e\_k und 42,2 % der Familien der Gruppe e eingesetzt. Lediglich 29,2 % der Eltern von Jugendlichen mit unproblematischer Internetnutzung sprechen derartige Verbote situativ aus.

### Enger Zusammenhang zwischen exzessiver Nutzung und unbewältigten Entwicklungsaufgaben

Zur Messung des Familienklimas wurden die Familienbögen von Cierpka und Frevert (1994) eingesetzt. In diesen wird die Qualität der Familienbeziehungen bzgl. der Bereiche „Aufgabenerfüllung“, „Rollenverhalten“, „Kommunikation“, „Emotionalität“, „affektive Beziehungsaufnahme“, „Kontrolle“ sowie „Werte und Normen“ sowohl aus Sicht der Jugendlichen als auch aus Sicht der Eltern erfasst. Die Auswertungen zeigen, dass Familien, in denen ein Problem mit der Computer- oder Internetnutzung des Jugendlichen gesehen wird, insgesamt ein schlechteres Familienklima in allen Bereichen aufzeigen.

Die Gruppe w\_e\_k hat im Vergleich zu den anderen Familiengruppen in allen Bereichen die höchsten Werte und so auch insgesamt ein problembehaftetes Familienklima. Den höchsten Wert zeigen diese Eltern in der affektiven Beziehungsaufnahme. Das heißt, die Probleme liegen in dem „Fehlen von Empathie unter den Familienmitgliedern oder Zeigen von Interesse ohne jegliches Gefühl“, „die Beziehungen können narzisstisch oder in einem extremen Maß symbiotisch sein“, und die „Familienmitglieder zeigen Unsicherheit und einen Mangel an Autonomie“ (ebd., S. 48). Bei den Jugendlichen liegen die größten Probleme bei der Dimension „Rollenverhalten“: „Die Rollen sind ungenügend in den Familienverband eingefügt. Es herrscht mangelnde Übereinstimmung in Bezug auf die Rollenerwartungen“, außerdem existiert eine „Unfähigkeit, sich an neue Rollen, die im Verlauf des familiären Lebenszyklus gefordert werden, anzupassen“ (ebd., S. 47). In den Familien sind zusätzlich aus Sicht der Eltern und der Jugendlichen problematische Werte im Bereich der Kommunikation zu finden.

Die identifizierten Probleme der Familien aus der Gruppe w\_e\_k zeigen deutliche Verbindungen zu den anfangs skizzierten Familienentwicklungsaufgaben in der Adoleszenz. Offenbar schaffen es die Eltern nicht, dem Jugendlichen ausreichend Autonomie zu gewähren. Gleichzeitig ist die Rolle des Jugendlichen in der Familie unklar definiert, und er kann seine sich verändernde Rolle nicht angemessen erfüllen. Kommunikationsprobleme können Schwierigkeiten dieser Art intensivieren.

## Resümee

Die Ergebnisse zeigen, dass das Ausmaß der Problematik von einer leichten Belastung bis hin zu gravierenden Schwierigkeiten reicht: Es gibt sowohl Familien, in denen in erster Linie die Eltern eine zeitlich ausufernde Computer- und Internetnutzung ihrer Jugendlichen beschreiben, ohne dass es weitere Anhaltspunkte für eine pathologische Nutzung der Jugendlichen gibt. Darüber hinaus gibt es aber auch Familien, in denen die Jugendlichen eine suchtähnliche Internetnutzung – aus der Perspektive der Eltern, der Jugendlichen selbst sowie aus der Perspektive der Suchtforschung – aufweisen. Sie finden sich zwar in allen gesellschaftlichen Milieus, Familien aus schwächeren sozialen Schichten und Ein-Eltern-Familien sind allerdings in dieser Problemgruppe häufiger vertreten. Ein allgemein belastetes Familienklima steht offenbar mit der exzessiven Internetnutzung des Jugendlichen in Zusammenhang. Ungeeignete (medien) erzieherische Maßnahmen der Eltern können diese Situation zusätzlich verschlimmern. Empfehlungen für eine rechtzeitige (medien) erzieherische Begleitung sind in der Abschlusspublikation der EXIF-Studie formuliert (vgl. Hein 2012, S. 138 ff.).

## Literatur:

**Bohnsack, R.:**  
*Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden.* Opladen/Farmington Hills 2007

**Cierpka, M./Frevert, G.:**  
*Die Familienbögen. Ein Inventar zur Einschätzung von Familienfunktionen.* Göttingen/Bern/Toronto/Seattle 1994

**Hein, S.:**  
*Resümee und Ausblick. Handlungsempfehlungen.* In: R. Kammerl u. a.: EXIF – Exzessive Internetnutzung in Familien. Zusammenhänge zwischen der exzessiven Computer- und Internetnutzung Jugendlicher und dem (medien-)erzieherischen Handeln in den Familien. Berlin 2012, S. 138–149

**Hofer, M.:**  
*Familienbeziehungen in der Entwicklung.* In: Ders./E. Wild/P. Noack (Hrsg.): *Lehrbuch Familienbeziehungen. Eltern und Kinder in der Entwicklung.* Göttingen/Bern/Toronto/Seattle 2002, 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., S. 4–27

**Kammerl, R./Hirschhäuser, L./Rosenkranz, M./Schwinge, C./Hein, S./Wartberg, L./Petersen K.-U.:**  
*EXIF – Exzessive Internetnutzung in Familien. Zusammenhänge zwischen der exzessiven Computer- und Internetnutzung Jugendlicher und dem (medien-)erzieherischen Handeln in den Familien.* Berlin 2012

**Mayring, P.:**  
*Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken.* Weinheim/Basel 2003

**Meerkerk, G.-J./van Den Eijnden, R. J. J. M./Vermulst, A. A./Garretsen, H. F. L.:**  
*The Compulsive Internet Use Scale (CIUS): some psychometric properties.* In: G.-J. Meerkerk (Hrsg.): *Pwned by the internet. Explorative research into the causes and consequences of compulsive internet use.* Rotterdam 2007, S. 18–34

**Mittag, W.:**  
*Zufriedenheit in verschiedenen Lebensbereichen (SATIS).* HU Berlin, Forschungsversion 1999

**Prensky, M.:**  
*Digital Natives, Digital Immigrants.* In: *On the Horizon/MCB University Press*, 5+6/2001/9, S. 1–6

**Six, U./Gimmler, R./Vogel, I.:**  
*Medienerziehung in der Familie. Hintergrundinformationen und Anregungen für medienpädagogische Elternarbeit.* Kiel 2002

Dipl.-Päd. Lena Hirschhäuser arbeitet an der Universität Hamburg als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Erziehungswissenschaft, Arbeitsbereich Medienpädagogik.



Dipl.-Soz. Moritz Rosenkranz arbeitet und forscht seit 2008 am Institut für interdisziplinäre Sucht- und Drogenforschung bzw. Zentrum für interdisziplinäre Suchtforschung der Universität Hamburg. Außerdem ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät für Erziehungswissenschaft.





# Fortsetzung mit Folgen

Warum Serien faszinieren



Wenn wir uns an Fernsehbilder unserer Jugend erinnern, dann spielen Serien dabei meist eine wichtige Rolle. Ihre Helden, aber auch ihre Fieslinge sind uns noch Jahre später präsent. Die Erinnerung an Figuren aus Spielfilmen, die uns beeindruckt haben, verblasst letztlich relativ schnell, es sei denn, wir schauen uns den Film immer wieder an, was jedoch wahrscheinlich nur einige Fans regelmäßig praktizieren. Meist wissen wir bei Spielfilmen noch den Namen des Schauspielers, den Namen der Figur aus dem Film hingegen haben wir vergessen. Bei Serien ist es in der Regel anders: Wir erinnern uns an den Namen der Serienfigur – und mit ihr verbinden wir auch den Schauspieler, dessen Name uns aber spontan nicht einfällt.

Wer in den 1980er-Jahren regelmäßig *Dallas* (1981–1991, ARD) gesehen hat, weiß genau, was für ein Typ und Charakter sich hinter der Figur des J. R. Ewing oder seiner alkoholabhängigen Frau Sue Ellen verbirgt. Über die Namen der Schauspieler muss man hingegen nachdenken, der von Sue Ellen wird einem vermutlich gar nicht mehr einfallen. Auch die Rolle des Jo Gerner als listiger Anwalt in der RTL-Serie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (GZSZ), der seine Interessen mit allen Tricks durchsetzt, ist den Fans dieser Serie so präsent, dass man sich den Schauspieler Wolfgang Bahro kaum als anständigen und verlässlichen Menschen vorstellen kann.

Während Spielfilme als emotional beeindruckende Eintagsfliegen daherkommen, begleiten uns Serien, wenn sie erfolgreich sind, über Jahre oder – wie im Fall von GZSZ – inzwischen über zwei Jahrzehnte. Das schafft Bindungen an die Figuren, gleichzeitig erleben wir die Handlung der Serie ein bisschen wie eine Parallelwelt mit. Die Vorteile für die Sender liegen daher auf der Hand: Schafft man es, eine Serie erfolgreich zu platzieren, sind die Zuschauer für einen langen Zeitraum an das Programm gebunden. Aber wie gelingt es, Serienhelden aufzubauen und für sie eine tragfähige Geschichte zu entwickeln, die man immer wieder fortsetzen kann? Was bedeutet für den Rezipienten eine langfristige emotionale Bindung an die Figuren einer Fernsehserie? Was nehmen die Zuschauer mit in ihr reales Leben? Wie sind Serien überhaupt aufgebaut? Wie wird eine Serie zum Kult – und wie lebt es sich eigentlich als langjähriger Seriedarsteller? *tv diskurs* begibt sich auf die Suche nach der Faszination von Serien.

# Der lange Weg zur „Qualität“

## Zur Geschichte des Serienformats in Film und Fernsehen

Michael Wedel

Die Ursprünge seriellen Erzählens reichen zurück bis in die Antike. Schon an Homers in „Gesänge“ unterteilten Epen lassen sich Kernfunktionen der seriellen Gliederung in einzelne narrative Etappen studieren: Sie dient der planvollen Portionierung großer Stoffmassen und bietet vielfältige Möglichkeiten der inhaltlichen Verknüpfung und Peripetie, durch die eine übergeordnete poetische Einheit des Ganzen gestiftet wird. Zentrale Strategien moderner Fortsetzungsgeschichten lassen sich auch an den *Erzählungen aus 1001 Nacht* ausmachen. Über eine Rahmenhandlung werden die orientalischen Märchen in eine Metaerzählung eingebunden, die mit Mitteln der Spannungserzeugung operiert und vorausweist auf die heute zum Kernbestand serieller Dramaturgie gehörende Logik des Cliffhangers: Die Erzählerin Scheherazade bricht jeweils auf dem Handlungshöhepunkt mit dem Versprechen ab, das Beste käme erst noch. Den zuhörenden Kalifen bringt sie auf diese Weise dazu, um eine Fortsetzung in der darauffolgenden Nacht zu bitten und ihr Leben so lange zu schonen.

So faszinierend solche Beispiele auch sind, es erscheint mit Blick auf die konkrete historische Entwicklung des Serienformats in Film und Fernsehen sinnvoll, zunächst eine grundsätzliche Unterscheidung zu treffen. Sie differenziert zwischen allgemeinen Formen serieller Anordnung in Kunst und Literatur einerseits und andererseits in Serialität als Organisationsprinzip kommerzieller Standardisierung und narrativer Schematisierung, wie es sich in der modernen Populärkultur mit Beginn des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. In diesem enger gefassten Zusammenhang sind serielle Erzählverfahren Teil eines wechselseitigen Bedingungsgefüges von industriellen Produktions- und technischen Reproduktionsprozessen sowie nicht zuletzt Ergebnis eines Geschäftskalküls, das auf die langfristige Bindung breiter Rezipientengruppen an ein Produkt abzielt.

Populäre Serialität in dieser spezifisch modernen Ausprägung hat ihre Wurzeln in den zunächst kapitelweise in Zeitschriften veröffentlichten Romanen eines Walter Scott oder Charles Dickens. Mit Eugène Sues *Die*

Seriell Erzählen ist so alt wie das Erzählen selbst. Doch erst in der Moderne wird Serialität zum hervorstechenden Kennzeichen populärer Medienkultur. Neben dem Film hat sich kein anderes Medium das Serienprinzip so sehr zu eigen gemacht wie das Fernsehen. Ein Blick in die Geschichte der Serienformate in Film und Fernsehen erweist, dass die zu verschiedenen Zeiten serialisierten Themen und Stoffe sich bemerkenswert treu geblieben sind. Und dass „Serialität“ und „Qualität“ erst neuerdings nicht mehr als unvereinbar gelten.



*Geheimnisse von Paris*, die 1842/1843 in 147 Folgen in einer Pariser Tageszeitung erschienen, war das Genre des Zeitungsromans, mit dem die Abonnentenzahlen in die Höhe getrieben werden konnten, endgültig etabliert. Rückkoppelungseffekte mit der Rezeption ergaben sich spätestens mit Arthur Conan Doyles *Sherlock Holmes* (1886–1927), den sein literarischer Erzeuger 1901 nach massenhaften Leserprotesten wieder auferstehen ließ. Keineswegs zufällig fiel diese Auferstehung in die Blütezeit der in Heftserien an eine breite Leserschaft gebrachten „Groschenromane“, die neben Abenteuer- und Wildwestgeschichten vor allem reißerisch aufbereitete Kri-

Hier zeichnet sich bereits ein Merkmal ab, das prägend bleiben sollte: die feste Verbindung des Komikers mit einer Serienfigur, deren berühmtestes Beispiel Chaplins Tramp darstellt. Damit ist zugleich der Punkt bezeichnet, an dem sich den von mehreren Darstellern getragenen, auf reiner Körper- und Situationskomik basierenden kurzen Slapstickkomödien, wie sie ab 1912 etwa Mack Sennet für die Keystone-Comedy-Studios herstellte, der Weg zum Aufbau eines oder mehrerer Charaktere eröffnet, die auch psychologisch differenziert werden und über die einzelne Episode hinaus als Identifikationsangebote dienen können. Dies kann wie bei Laurel und



Sherlock Holmes

minalfälle zum Sujet hatten. Diese massenhaft hergestellte Kolportageliteratur hatte einen ähnlich starken Einfluss auf Stoffe und Themen der ersten Filmserien wie die um 1870 eingeführten Zeitungs-Comicstrips auf Figuren und Sujets früher Animationsfilme, die als Kurzfilmserien im Kinobeiprogramm gespielt wurden.

#### Frühe Filmserien

Wechselseitige inhaltliche Bezugnahmen und die medienübergreifende Verwertung von Stoffen und Serienfiguren sind bis heute ein Kennzeichen populärer Serialität geblieben. So ist auch die Entwicklung früher Serienformate im Kino nicht ohne den Medienverbund, in dem sie entstanden sind, zu verstehen. Die ersten in Produktion und Auswertung seriell konzipierten Formen kamen um 1905 als Comedyserien auf. In Frankreich bringt Pathé ab 1907 zunächst die um den Komiker André Deed konzipierte *Boireau*-Serie auf den Markt. Ihr Erfolg ließ ähnliche Serien folgen. Wie ihr erfolgreicher Vorgänger trugen sie jeweils den Namen der von einem bekannten Komiker gespielten Hauptfigur im Titel: Die *Calino*-Serie mit Clément Migé startete 1909, die *Bébé*-Serie mit René Dary im Jahr darauf. Die mit Abstand erfolgreichste Komödienserie aus Frankreich war ab 1910 mit Max Linder in der wiederkehrenden Rolle eines Dandys gleichen Vornamens besetzt.

Hardys „Stan und Olli“ über die aufrechterhaltene Identität von Darsteller und Figur geschehen, in anderen Fällen – etwa bei Chaplins stets mit Stock und Melone ausgestattetem Tramp, aber auch bei Harold Lloyd, der in seinen Filmen stets Hornbrille und Strohhut bzw. Schiebermütze trug – über Standardisierungen des Kostüms und Typisierung des Verhaltens. In der besonderen Amalgamierung von Darsteller und Figur, Kollektiv und Individuum sowie in der Verbindung von Elementen der Körper-, Situations- und Charakterkomik kann die Komödie bis hin zur TV-Sitcom als eines der stabilsten seriellen Genreformate gelten.

Jenseits der Komödie kommt Victor Jassets Abenteuerserie um den „König der Detektive“ *Nick Carter* (1908–1910) Vorreiterfunktion zu, die in Frankreich vom Erscheinen der ersten Übersetzungen der gleichnamigen amerikanischen Groschenhefte ausgelöst wurde. Jasset setzte seinen Erfolg mit sechs *Zigomar*-Filmen (1911–13) fort, deren zweiter *Zigomar contre Nick Carter* den Spring-Off-Charakter des Unternehmens verdeutlicht. Es folgten eine Reihe französischer Kriminalserien wie *Fantômas* (1913–1914, fünf Teile) und *Les Vampires* (1915–1916, zehn Teile), in denen der Kampf der Pariser Polizei gegen die organisierte Bandenkriminalität bzw. ein Verbrechergenie der Superlative im Mittelpunkt steht. Erst ab 1914 setzt sich der Detektivfilm im Serienformat auch in Deutschland als kommerziell erfolgreichste Spiel-

art des Genres durch. Deutsche Detektivfilmserien um Figuren wie Stuart Webbs, Joe Deebbs, Joe Jenkins und Harry Higgs nahmen das filmische Tempo und die Akrobatik des frühen Abenteuerfilms und des Westerns auf, die in den USA zunächst die bevorzugten Genres für Filmserien darstellten (z. B. *Broncho Billy*, 1907–1916, 376 Teile). Wie ihre französischen Vorgänger verlängerten die deutschen Detektivserien aber auch den filmischen Blick auf exotische Schauplätze, vorfilmische Attraktionen und aktuelle Ereignisse in der „realen“ Welt. Sie betrieben damit eine Form von „genre hopping“ und kultureller „Bricolage“, wie sie für Abenteuer- und Kri-

Milieu- und Charakterzeichnungen stammten aus Groschenheften und Kolportagezeitschriften. Wie diese richteten sich die sensationellen Filmserials an ein „unkultiviertes“ Massenpublikum. Noch Ende der 1910er-Jahre wurden Vorstellungen zu verbilligten Preisen angeboten, um auch einem proletarischen Publikum den regelmäßigen Besuch zu ermöglichen. Mit ihrer Darstellung selbstbewusster, intelligenter und mutiger Heldinnen vermittelten Schauspielerinnen wie Mary Fuller, Pearl White oder Helen Holmes ein modernes Frauenbild und wurden als Serial-Queens international berühmt.



Die kleinen Strolche

minalfilmserien generell typisch ist, vor allem aber in Deutschland schon früh Abscheu und Widerstand bei Jugendschützern und Kinoreformern hervorrief.

In den USA entstanden die ersten dramatischen Serials mit einer nicht nur über die Protagonisten verbundenen, sondern die einzelnen Folgen auch kausal miteinander verknüpfenden Handlung ab 1912. Mit Titeln wie *What Happened to Mary* (1912/1913), *The Hazards of Helen* (1914–1917), *The Perils of Pauline* (1914) und *The Exploits of Elaine* (1915) setzten die frühen US-Filmserials auf eine aktionsreich dargebotene Mischung von Erotik, Verbrechen und Gewalt. Ihre Handlungen, zumeist um einen entwendeten Gegenstand in Gang gesetzt, bestanden aus einer Aneinanderreihung von Explosionen, Kampfszenen und Verfolgungsjagden, an deren Ende die beherzte junge Heldin das begehrte Objekt zurückgewinnen und sich aus den Fängen eines dämonischen Schurken oder auch ganzer Unterweltbanden befreien kann. Seltener muss sie von einem kühnen Liebhaber in letzter Sekunde errettet werden. Die mit schauerromantischen Versatzstücken jonglierenden und von Episode zu Episode zur Spannungserzeugung und Zuschauerbindung mit Cliffhangern operierenden US-Serials modernisierten mit den Mitteln des frühen Attraktionskinos die Tradition populärer Bühnenmelodramen des 19. Jahrhunderts. Die Fortsetzungslogik sowie zahlreiche Handlungselemente und Anregungen für

#### Vom B-Picture zum Blockbuster

Mit der Verengung des Kinoprogramms auf einen abendfüllenden Hauptfilm nahm die Produktion dramatischer Filmserien nach 1920 rapide ab. Im Beiprogramm konnten sich neben nicht fiktionalen Formaten hauptsächlich noch Zeichentrickfilme und Kurzkomödien wie *Die kleinen Strolche*, von denen zwischen 1922 und 1944 220 Folgen hergestellt wurden, halten. Wo dramatische Filmhandlungen noch in mehreren Teilen gezeigt wurden, war die Parzellierung meist aufgrund von Überlänge notwendig und nicht mehr genuiner Teil des dramaturgischen Kalküls. Nicht nur in Deutschland ist diese Tendenz thematisch an einer zunehmenden Episodierung dieser Mehrteiler abzulesen. Der Übergang vom Episoden- zum Monumentalfilm zeichnete sich früh schon in der Verbindung der gewohnten Abenteuer- und Kriminalhandlungen mit phantastischen Sujets (*Homunculus*, 1916/1917) oder historischen Sujets (*Veritas Vincit*, 1918/1919) ab. Regisseure wie Joe May (*Die Herrin der Welt*, 1919; *Das indische Grabmal*, 1921) sowie Fritz Lang mit seinen Zweiteilern *Die Spinnen* (1919/1920), *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921) und *Die Nibelungen* (1922–1924) versuchten, eine Brücke zwischen Kunst und Kolportage zu schlagen und das kulturell als minderwertig erachtete Format des populären Serienfilms in die gehobene Produktionskategorie des epischen Mehrteilers zu überfüh-

ren. Es dürfte dieser kulturellen Scharnierfunktion geschuldet sein, dass die meisten dieser Stoffe seither immer wieder adaptiert worden sind.

Erst als Hollywood nach der Tonfilmumstellung dazu übergang, seine Filme als Double Features in die Kinos zu bringen und sich in den 1930er-Jahren die Kategorie des B-Pictures herausbildete, erlebte die Produktion von Filmen, die als Episodenserien über ihre Helden, mitunter auch als kontinuierlich erzählte Serials kausal verbunden sind, eine spürbare Renaissance. Die Episodenserien dieser Jahre blieben überwiegend im Bereich von Kriminal- und Detektivgeschichten angesiedelt. Zu ihren heute noch

Filmindustrien zur Produktion von Historien-, Abenteuer-, Western- und Kriminalfilmen in Serie bzw. als Mehrteiler zurück. Die *Fantômas*-Remakes (1964 – 1967) und die *Edgar-Wallace*- (1959 – 1971), *Mabuse*- (1960 – 1964) und *Winnetou*-Serien (1962 – 1968) schlossen dabei direkt an Serienvorbilder der Vorkriegszeit an. Mehrteiler wie die *Sissi*-Trilogie (1955 – 1957), die Filme mit der *Trapp-Familie* (1956/1958), *Don Camillo* (1952 – 1965), *Miss Marple* (1961 – 1964) oder der *Olsenbande* (1969 – 2004) nahmen aber auch Inhalte des parallel oder kurze Zeit später einsetzenden Familienfernsehens vorweg.



V. l. n. r.:  
James Bond: *Casino Royale*,  
Harry Potter und die Kammer des Schreckens

bekanntesten Beispielen gehören die Reihe um den chinesisch-hawaiischen Detektiv *Charlie Chan* (1926 – 1949), die *Mr.-Moto*-Filme (1937 – 1939) und die *Sherlock-Holmes*-Reihe (1939 – 1946). Mit *Tarzan* (1932 – 1946) war auch das Segment des exotischen Abenteuerfilms wieder prominent vertreten. Fortlaufend erzählte Filmserien wie *Flash Gordon* (1936 – 1940), *Buck Rogers* (1939) und *Captain America* (1944, 15 Teile) gingen auf Comicreihen zurück und zielten mit ihren Science-Fiction-Helden auf das jugendliche Publikum ihrer Vorlagen. Fast alle von ihnen wurden später auch für das Fernsehen adaptiert. Neueren Schätzungen zufolge waren fast 20 % aller in den 1940er-Jahren in Hollywood hergestellten Kinofilme Teile einer Serie. Eine der erfolgreichsten B-Picture-Serials bestand aus den insgesamt 17 *Andy-Hardy*-Filmen (1937 – 1947; 1958), die Mickey Rooney zu einem der begehrtesten Hollywoodstars machten.

In den 1950er-Jahren ist in den USA ein deutlicher Rückgang von Serienfilmen für das Kino zu verzeichnen. Dieses Format wanderte nun zügig in das Fernsehen ab, bis Mitte der 1950er-Jahre die Produktion von Kino-Serials in Hollywood ganz eingestellt wurde. In Europa, wo das Fernsehen erst mit einiger Verzögerung zum Massenmedium wurde, ist bis in die 1960er-Jahre eine gegenläufige Entwicklung zu verzeichnen. Während Hollywood der neuen Konkurrenz mit spektakulären und opulenten Einzelfilmen begegnete, kehrten die westeuropäischen

Die Langlebigkeit und der stetig zunehmende Produktionsaufwand der 1962 begonnenen britischen *James-Bond*-Kinoserie sind, wenn auch vielfach kopiert, in diesem Kontext singulär. Seit 1989 entstehen die Kinofilme um den Gentleman-Agenten in Koproduktion mit Hollywood, das zu diesem Zeitpunkt seit über einem Jahrzehnt wieder zur Serialisierung eigener Filme, nun vor allem in Form mehrteiliger Blockbuster-Franchises, übergegangen war. Themen und Sujets der wichtigsten Beispiele, die diesen Trend ausgelöst haben, signalisieren, dass die Rückkehr zum Serienformat im Kino die kommerzielle und stilistische Aufwertung klassischer B-Genres bedeutete: Mit *Der Pate* (1972 – 1990) wurde das Mafiamilieu, mit *Star Wars* (1977 – 1983), *Alien* (seit 1979) und *Terminator* (seit 1984) die Science-Fiction, mit *Indiana Jones* (seit 1981) der historisch-exotische Abenteuerfilm, mit *Halloween* (1978 – 2002) und *Freddy Krueger* (1984 – 2003) gar der Horrorfilm zu neuen Zugpferden der US-Filmindustrie. *Superman* (1978 – 2006), *Batman* (seit 1989), *Spiderman* (seit 2002) und andere Comic-Helden kamen wenig später zu Filmruhm. Nach der Jahrtausendwende sind ihnen die Fantasy-Figuren aus *Harry Potter* (2001 – 2011), *Der Herr der Ringe* (2001 – 2004), *Fluch der Karibik* (2003 – 2012) und *Die Chroniken von Narnia* (seit 2005) gefolgt. Die radikale Neuordnung der Genrehierarchie ist Ausdruck veränderter Erwartungen eines jugendlichen Massenpublikums

an den Kinobesuch. Die Serialisierung des Blockbusterformats folgte dabei der Aussicht auf eine langfristige Auswertung von Markeninhalten, die mit neuen Schauwerten – Action, Sex und Gewalt – versehen und mithilfe einer temporeichen und mit Spezialeffekten versetzten Ästhetik aufbereitet wurden. Im Fernsehen wurde all dies bis in die 1990er-Jahre nicht geboten.

#### Die Fernsehserie auf dem Weg zum Quality-TV

In seinen fiktionalen Formaten war das Fernsehen über weite Strecken seiner Geschichte als Medium zur Fami-



V. l. n. r.:

Raumschiff Enterprise, Die Straßen von San Francisco, Miami Vice

lienunterhaltung definiert. Jahrzehntlang dominierten familienkompatible Western- und Kriminalserien, vor allem aber die in den USA von den älteren Radio-Serials beeinflussten Seifenopern den Serienalltag. Die Tagesprogramme waren geprägt von Tierserien wie *Fury* (1955 – 1960), *Flipper* (1964 – 1967) oder *Lassie* (1954 – 1973), von *Bonanza* (1959 – 1973) und den ersten *Raumschiff-Enterprise*-Staffeln (1966 – 1969) sowie natürlich von Langzeitsoaps wie *General Hospital* (seit 1963) und *Zeit der Sehnsucht* (seit 1965). Im Abendprogramm liefen neben Spielfilmen Kriminalserien wie *77 Sunset Strip* (1958 – 1964) und *Perry Mason* (1957 – 1966), später *Die Straßen von San Francisco* (1972 – 1977) oder *Kojak – Einsatz in Manhattan* (1973 – 1978).

Zwei Neuentwicklungen markieren Ende der 1970er-Jahre eine Umorientierung in der US-Serienkultur. Zum einen die Einführung der meist auf Bestsellerromanen basierenden Miniserie, die an aufeinanderfolgenden Abenden ausgestrahlt wurde. Schon das erste Beispiel für das neue Format, die *Roots*-Saga um eine afroamerikanische Familie, führte 1977 vor Augen, dass hier mit höheren Budgets gearbeitet wurde, Erzählbögen in epischer Breite gespannt und auch Stoffe mit gesellschaftskritischem Potenzial aufgegriffen werden konnten. Erfolgreiche Kinoproduktionen wie *Der Pate* oder *Das Boot* wurden in bearbeiteten Fassungen als Miniseries gesendet und trugen mehr als nur Restbestände ihrer kontroversen Thematik und Ästhetik ins Fernsehen.

setzten, bei denen nicht wenige Protagonisten überraschend auf der Strecke blieben. Genreelemente wurden miteinander vermischt, die bis dahin strikt voneinander getrennt waren. Als spiegelbildliche Konkurrenzprodukte prägten beide Serien mit ihren Stars, ihrem Ambiente und ihrem distinkten Look das Image ihrer Sender und lenkten so die Aufmerksamkeit auf das hohe Identifikationspotenzial einer Premiumserie mit dem sie umgebenden Programm.

Diese Merkmale sind seither vielfältig aufgenommen und zu neuen Serienkonzepten verarbeitet worden, durchaus auch in anderen klassischen Formaten wie der Sitcom (*Friends*, 1994 – 2004), der Polizeiserial (*Polizeirevier Hill Street*, 1981 – 1987; *Miami Vice*, 1984 – 1989) oder der Krankenhausserie (*St. Elsewhere*, 1982 – 1988; *Emergency Room*, 1994 – 2009). Erst mit Serien wie *Das Model und der Schnüffler* (1985 – 1989) oder *Ally McBeal* (1997 – 2002), die sich unter selbstreflexiven Verweisen auf ihre eigene Künstlichkeit frei flottierend zwischen Drama, Comedy und Romanze bewegten, deutete sich aber der nächste Qualitätssprung in der US-Serienästhetik an. Flankiert wurde er auf der einen Seite vom Kultstatus, den Serien wie *Akte X* (1993 – 2002) oder *Buffy – Im Bann der Dämonen* (1997 – 2003) genossen, auf der anderen Seite vom kulturellen Prestige, das „Autorenserien“ wie *Twin Peaks* (1990 – 1991) den Broadcastsendern sicherten.

Viele dieser Entwicklungen lassen sich in Beziehung setzen zu Tendenzen im Bereich des Kinofilms, seinen serialisierten Blockbuster-Genrehybriden mit Mystery-, Fantasy- und Horroreinschlag. Gemeinsam ist ihnen die Schaffung einer breiten Fanbasis im Zeichen des Vergnügens an populärkulturellen Sinnesreizen und formsensibler Cinéphilie. Voraussetzung für innovative Genre-mischungen und Erzählformen war im Bereich der Fernsehserie dann jedoch der Anbruch eines neuen TV-Zeitalters um das Jahr 2000: Digitalisierung, Kabelfernsehen und Pay-TV, Online- und DVD-Auswertung haben das Spektrum, was dargestellt werden kann und wie, radikal

erhalten, die sich als „unerschrockene Beschützer des Privateigentums“ (Béla Balázs) die Browning in die Tasche steckten und ins Auto warfen, um mit ihrem Leben das Establishment zu schützen. Und noch eine so exzentrisch angelegte und psychologisch ausdifferenzierte Serienfigur wie Dexter (seit 2006) steht in ihrer prekären Mischung aus sozialutopistischem Denken, sadistischer Intelligenz und pathologischem Gerechtigkeitsfanatismus fest in der Tradition von Fantômas und Mabuse.

In der gelingenden Aktualisierung solcher Elemente der klassischen Kolportage und ihrer Vermählung mit avancierten filmischen Stilmitteln und komplexen Er-



V. l. n. r.:  
Die Sopranos, Lost



erweitert. Die Möglichkeiten der Publikumsteilhabe, Relektüre und Produktvermarktung auf verschiedensten Medienplattformen haben sich bis an die Grenze dessen, was überhaupt noch sinnvoll als „Fernsehen“ zu bezeichnen ist, multipliziert. Es gehört daher auch zu den elementaren Kennzeichen der jüngsten Generation von Quality-TV-Serien, dass sie ihren Status als konvergente Medienprodukte im exponierten Umgang mit verschiedenen Zeit- und Realitätsebenen selbst vielfältig thematisieren und ästhetisch reflektieren.

## Fazit

Aus historischer Warte scheinen zwei weitere Aspekte bemerkenswert. Zum einen die Beständigkeit der Milieus, Stoffkreise und Figurenkonzepte: *Die Sopranos* (1999–2007) führen unter dem Deckmantel der Familiensaga einmal mehr in die Halbwelt der organisierten Kriminalität. Die Faszination einer Serie wie *Lost* (2004–2010) profitiert weiterhin vom exotischen Reiz unbekannter Gefilde, auch wenn sie heutzutage womöglich nur noch in der Phantasie existieren. Sookie Stackhouse aus *True Blood* (seit 2008) ist – nicht nur in der Alliteration ihres Rollennamens – die legitime Nachfolgerin der Serial-Queens der 1910er-Jahre, Jack Bauer aus *24* (2001–2010) die modernisierte und brutalisierte Neuausgabe jener frühen Filmdetektive und Abenteu-

zählformen gerät die vielleicht wichtigste Errungenschaft in den Blick, die Blockbusterfilme und Quality-TV auf dem Feld populärer Serialität darstellen. Denn während sich in der Moderne die Produktionskategorien von „Serialität“ und „Qualität“ einander kategorisch auszuschließen schienen, zeichnet sich in der Zusammenführung beider Konzepte, wie sie von den neuen Serienformaten in Film und Fernsehen betrieben wird, ein tief greifender kultureller Umwertungsprozess ab.

## Weiterführende Literatur:

**Blanchet, R. u. a. (Hrsg.):** *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg 2011

**Hagedorn, R.:** *Doubtless to be Continued... A Brief History of Serial Narrative.* In: R. C. Allen (Hrsg.): *To be Continued... Soap Operas Around the World.* London 1995, S. 27–48

**Kelleter, F. (Hrsg.):** *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert.* Bielefeld 2012

**Meteling, A. u. a. (Hrsg.):** *„Previously on...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München 2010

**Mielke, C.:** *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie.* Berlin 2006

**Wedel, M.:** *Schuld und Schaulust. Formen und Funktionen des deutschen Kriminalfilms bis 1960.* In: R. Rother/J. Pattis (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland.* Berlin 2011, S. 25–40

Dr. Michael Wedel ist Professor für Medien-geschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg und wissenschaftlicher Leiter des Filmmuseums Potsdam.



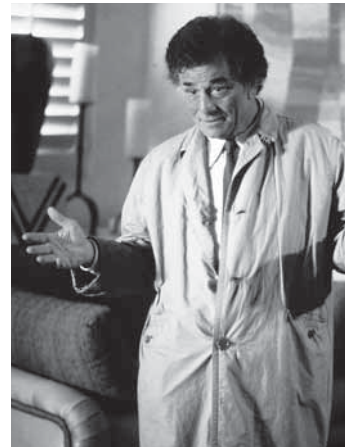
# Die Fernsehserie, ihre Form und ihr Wissen

## Ein kurzer Überblick

Jens Schröter



Columbo



Zur Fernsehserie gab es in jüngerer Zeit eine ganze Reihe von Publikationen und Forschungsprojekten (vgl. Grampp/Ruchatz 2012; Rothmund 2012; die deutsche Forschung zu Fernsehserien fängt aber schon früh an, vgl. Schanze 1972 und Hickethier 1991). Im folgenden Beitrag sei nicht auf ihre Geschichte eingegangen (siehe den Beitrag von Michael Wedel in dieser Ausgabe, S. 22 ff.). Es soll vielmehr erstens darum gehen, wie die Fernsehserie in der seriellen Kultur der Moderne verankert ist und zweitens darum, welche Formen ihre Serialität annehmen kann. Drittens soll skizziert werden, wie die Fernsehserie durch ihre Einbindung in den Alltag gleichsam als Form der Wissensproduktion betrachtet werden kann.



### Die Serie und die Moderne

Die Fernsehserie ist insofern ein typischer Ausdruck moderner Kultur, weil sie *seriell* ist. Zwar hat Faulstich (1994, S. 52) am Beispiel der Rhythmen von Tag und Nacht argumentiert, dass „Serialität als anthropologisches Phänomen in der Natur selbst fundiert“ sei. Doch würde eine solche zu allgemeine Perspektive verstellen, dass serielle Produktion, Strukturen und Ästhetiken der Serialität und serienförmige Zeit- und Verhaltensordnungen zentrale Merkmale der Moderne sind. Diese sind eng verbunden mit den zyklischen Bewegungen der Maschinen. Zu der mit der „industriellen Revolution“ heraufziehenden „neue[n] Generation von Zeichen und Gegenständen“ bemerkte Baudrillard (1991, S. 87): „Ihre Voraussetzung ist die Serie, das heißt die Möglichkeit, zwei oder *n* identische Objekte zu produzieren“. Zugleich entstanden im 19. Jahrhundert serielle mediale Formen wie in Serien veröffentlichte Romane, Comics und Zeitschriften. Die seriellen medialen Verfahren und die seriellen Produktionsweisen ergänzen sich dabei gegenseitig. So erlaubte z. B. die Chronofotografie die Analyse von Bewegungsabläufen und trug so wiederum in Form der „time and motion studies“ zur Optimierung der seriellen Produktion bei (vgl. Lavani 1995, S. 139 ff.). Das Prinzip der Serie wird sowohl in den Wissenschaften, Künsten und schließlich in der philosophischen Reflexion wichtig (dazu generell Beil u. a. 2012).

### Formen der Serie

Anders jedoch als die serielle Industrieproduktion, die auf die Herstellung immer gleicher Kopien ein- und desselben Gegenstandes aus-

gerichtet ist, wird bei seriellen Ästhetiken das Muster in einem gewissen Rahmen immer variiert. So hat Cavell (2001) die Serialität der Fernsehserie in Analogie zum Jazz als das Verhältnis von Format und Improvisation beschrieben. Bestimmte Muster und Regeln sind gegeben, aber werden unaufhörlich variiert (ähnlich wie es in seriellen Kunstformen geschieht, vgl. Sykora 1983). In der Fernsehserie haben sich eine ganze Reihe verschiedener serieller Formen und Strategien herausgebildet (vgl. Weber/Junklewitz 2008; Blanchet u. a. 2011; mit dem Schwerpunkt der Zeitlichkeit vgl. Meteling/Otto/Schabacher 2010). So gibt es Mysteryserien wie *Twilight Zone* oder *The Outer Limits*, bei denen die Episoden nur durch ein gemeinsames Genrekonzept, Unheimliches und Unvertrautes darzustellen, zusammengehalten werden, ohne dass es ein konstantes Set an Figuren gäbe (auch: Anthology Series). Dann existieren die klassischen Episodenserien (auch: Series), die von einem gemeinsamen Konzept und einem gemeinsamen Figurenstamm ausgehen, bei denen aber die Erzählung für jede Episode geschlossen ist und gleichsam gedächtnislos in jeder darauffolgenden Episode von Neuem beginnt, z. B. *Columbo* (zu Fernsehserien und Gedächtnis vgl. Engell 2011). Schließlich gibt es Fernsehserien, die große Erzählungsbögen über viele Episoden entfalten (auch: Serials), eine Form, die gerade im so genannten aktuellen Quality-TV zum Standard geworden ist, z. B. in Serien wie *The Wire* oder *Lost*. In zahlreichen Serien werden die episodische und die serielle Form kombiniert – klassisch z. B. *X-Files*, aber Spuren davon gibt es auch bei *Lost*. Serials können aufgrund ihrer im Vergleich zum Film enormen Länge (so entsprechen die 121 Folgen von *Lost*, bei ca. je 42 Min. Länge, insgesamt ca. 84,7 Std.) äußerst komplizierte Erzählungen mit zahlreichen sich wandelnden und entwickelnden Charakteren aufbauen (vgl. Mittell 2006; Allrath 2007). Diese erzählerischen Möglichkeiten sind einer der Gründe für die Rede vom Quality-TV. Aber die Komplexität solcher Erzählungen baut sich erstens nur durch geduldiges Schauen auf (was auch eine bestimmte Art von Publikum fordert oder konstruiert) – und macht zweitens den Quereinstieg schwierig, weshalb meta- und paratextuelle Ergänzungen (Webseiten, Episode Guides, Printzeitschriften bis hin zu den „previously-on“-Clips) entstehen, die Wissenslücken auf-

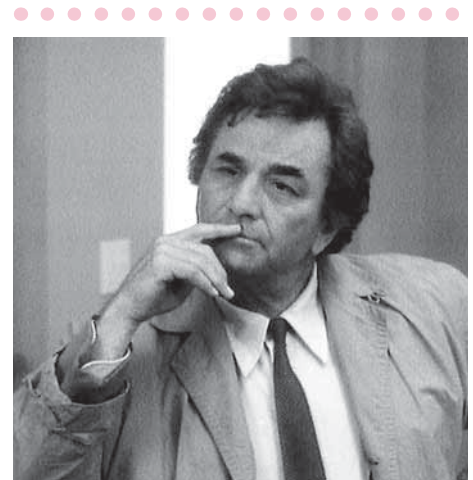
füllen. Auch wird die Interpretation des audiovisuellen Textes schwierig und provoziert weitere Anschlusskommunikation. Bei *Lost* etwa gibt es viele Informationen nur noch in ergänzenden Webmaterialien, weswegen sich in Bezug auf solche und ähnliche Phänomene der Begriff des „transmedia storytelling“ einbürgern begann.

### Die Serie und das Wissen

Serialität bedeutet, dass die Episoden einer Fernsehserie (oft, nicht immer) wöchentlich oder auch täglich zu einem bestimmten Zeitpunkt wiederholt werden. Sie strukturieren damit Zeit und sind in die oft von sich wiederholenden Routinen geprägten Alltagsvollzüge eingebettet. Über diese zeitliche Strukturierung hinaus zeigen sie auch oft alltägliche Vollzüge in ihrer Gewöhnlichkeit (vgl. Schwaab 2010a, S. 311 ff.), so z. B. in Soaps wie der *Lindenstraße*. In Sitcoms findet sich oft das Motiv der sich immer wieder im und vor dem Fernseher sammelnden Familie, so z. B. schon im Vorspann der Zeichentrickserie *The Simpsons* (vgl. Fahle 2010). So zugespitzt wird deutlich, dass Fernsehserien die Praxis des Fernsehens selbst reflektieren – und überdies noch viele andere alltägliche Handlungsvollzüge quasi verdoppeln und so ausstellen. Dadurch können Fernsehserien die Möglichkeit der Distanz zum Alltag erzeugen, indem sie gleichsam semiotisches Material bereitstellen, mit dem Zuschauer ihre eigene Situation thematisieren können. Im Zusammenhang damit, aber auch als eigenständige Wissensproduktion entstehen um populäre Fernsehserien heute vor allem im Internet unglaublich große Fan-kulturen, die jedes Detail der Serien diskutieren, aber auch in eigener Fan-Fiction umschreiben und weiterspinnen (vgl. z. B. Tulloch/Jenkins 1995). Diese Prozesse wirken durchaus wiederum auf die Serienproduktion zurück, insofern Produzenten hier Ideen entnehmen – umgekehrt werden in Serien gezielt erzählerische Lücken und Rätsel eingebaut, die Anschlusspunkte für Netzkommunikation erlauben, ja, im Sinne des Marketings fordern. Im Internet kommt es also zu einer Überlagerung von transmedialen Expansionen der Serien selbst, fortlaufend in Veränderung befindlichem Fanwissen und neuerdings von Webserien als eigenständigen Internet-Serienformaten.

Über diese populären Praktiken hinaus hat der reflexive Charakter von Fernsehserien auch Vergleiche mit philosophischen Strategien der Reflexion herausgefordert (vgl. die Buchreihe *The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series*, die zahlreiche Bände zu Fernsehserien und Philosophie enthält, z. B. *True Blood and Philosophy* oder *Mad Men and Philosophy*). Allerdings kann man ebenso argumentieren, dass die modulierende Wiederholung und deren Aufbau eines „Realismuseindrucks“ (Hickethier 1994, S. 59) gerade zur Stabilisierung eines wie auch immer genau aussehenden Status quo beitragen, indem sie einen Alltag als für immer weiterlaufende und daher unfragliche Hintergrundfolie erscheinen lassen.

Allerdings gilt insbesondere für die neueren Quality-TV-Serien, dass sie keineswegs im alltäglichen oder wöchentlichen Rhythmus geschaut werden, sondern u. a. später als luxuriös ausgestattete DVD-Edition mit zusätzlichen Texten und Bonusmaterialien wie Interviews mit den Serienmachern, die so in den Status von „Autoren“ aufrücken. *The Wire* z. B. war bei Ausstrahlung nicht so erfolgreich, der Ruhm der Serie und ihre zahlreichen neueren Analysen (vgl. Eschkötter 2012; Schröter 2012) verdanken sich der Publikation als DVD-Edition (vgl. Mittell 2011). Durch diese Veränderung der Rezeption werden die Serien eher als geschlossene „Werke“ (vergleichbar mit jenen der Literatur) aufgefasst, eine Nobilitierung zur Kunst, die man hinsichtlich der Ausblendung der Medialität des Fernsehens problematisieren sollte (vgl. Schwaab 2010b). Vielleicht bedeuten sowohl ihre Rekonfiguration im Internet als auch ihre partielle Verwandlung in „Werke“ ähnlich denen des Films oder der Literatur, dass die Fernsehserie den medialen Rahmen des „Fernsehens“ übersteigt: transmediale Expansion.



Columbo



**Literatur:****Allrath, G. (Hrsg.):**

*Narrative Strategies in Television Series.* Basingstoke/Hampshire u. a. 2007

**Baudrillard, J.:**

*Der symbolische Tausch und der Tod.* München 1991

**Beil, B. u. a.:**

*Die Serie. Einleitung in den Schwerpunkt.* In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 7/2012/2, S. 10–18

**Blanchet, R. u. a.:**

*Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg 2011

**Cavell, S.:**

*Die Tatsache des Fernsehens.* In: R. Adelmann u. a. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft.* Konstanz 2001, S. 125–164

**Engell, L.:**

*Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens.* In: R. Blanchet u. a.: *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg 2011, S. 115–132

**Engell, L./Fahle, O. (Hrsg.):**

*Philosophie des Fernsehens.* München 2006

**Eschkötter, D.:**

*The Wire.* Berlin 2012

**Fahle, O.:**

*Die Simpsons und der Fernseher.* In: A. Meteling/I. Otto/G. Schabacher (Hrsg.): „Previously on ...“. *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München 2010, S. 231–242

**Faulstich, W.:**

*Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht.* In: G. Giesenfeld (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien.* Hildesheim u. a. 1994, S. 46–54

**Grapp, S./Ruchatz, J.:**

*Die Fernsehserie. Eine medienwissenschaftliche Einführung.* Bielefeld 2012

**Hickethier, K.:**

*Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* Lüneburg 1991

**Hickethier, K.:**

*Die Fernsehserie und das Serielle des Programms.* In: G. Giesenfeld (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien.* Hildesheim u. a. 1994, S. 55–71

**Lalvani, S.:**

*Photography, Vision and the Production of Modern Bodies.* Albany 1995

**Meteling, A./Otto, I./****Schabacher, G. (Hrsg.):**

„Previously on ...“. *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München 2010

**Mittel, J.:**

*Narrative Complexity in Contemporary American Television.* In: *The Velvet Light Trap*, 58/2006, S. 29–40

**Mittel, J.:**

*Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien.* In: R. Blanchet u. a.: *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg 2011, S. 133–152

**Rothmund, K.:**

*Serielle Textproduktion – Zeitgenössische Fernsehserienforschung.* In: *MEDIENwissenschaft Rezensionen*, 1/2012, S. 8–21

**Schanze, H.:**

*Fernsehserien. Ein literaturwissenschaftlicher Gegenstand?* In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 6/1972/2, S. 79–94

**Schröter, J.:**

*Verdrahtet. The Wire und der Kampf um die Medien.* Berlin 2012

**Schwaab, H.:**

*Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur.* Münster 2010a

**Schwaab, H.:**

*Reading Contemporary Television, das Ende der Kunst und die Krise des Fernsehens.* In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 1/2010b, S. 135–139

**Sykora, K.:**

*Das Phänomen des Seriellen in der Kunst.* Würzburg 1983

**Tulloch, J./Jenkins, H.:**

*Science Fiction Audiences. Watching Dr. Who and Star Trek.* London u. a. 1995

**Weber, T./Junklewitz, C.:**

*Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse.* In: *MEDIENwissenschaft Rezensionen*, 1/2008, S. 13–31



Dr. Jens Schröter ist Professor für Theorie und Praxis multimedialer Systeme an der Universität Siegen.



# Leben in Serie

Maya Götz

V. l. n. r.:  
*Unter uns,*  
*Gute Zeiten, schlechte Zeiten,*  
*Verbotene Liebe*

Für Außenstehende ist die Leidenschaft, die manche Menschen für eine Serie empfinden, oft nur schwer nachvollziehbar. Bei einem ersten Blick in die Sendungen wirken die Charaktere holzschnitthaft, wie Stereotype des immer Gleichen, und die Handlungen klischeehaft und oberflächlich. Für diejenigen, die in der Serie „drin“ sind, erscheinen die Figuren jedoch einzigartig und unverwechselbar, jede Handlung, wenn auch ähnlich, erscheint besonders. Für sie sind Serien oft fester Bestandteil des Alltags, auf den sie sich freuen, den sie einfordern und verteidigen. Wie kommt es zu dieser Leidenschaft für eine Serie? Was bedeutet sie für die Menschen, die in die Serienwelt eingetaucht sind? Es folgt ein kleiner Streifzug durch die Forschung auf der Suche nach der Bedeutung von Serien für den Alltag und die Identitätsentwicklung von Menschen.

## „Ein Tag ohne meine Soap? Undenkbar!“

(Christa, 17 Jahre, über *Unter uns*)



### Serien als Teil der Rituale des Alltags

Die Daily Soap ist vor allem auch deshalb erfolgreich, weil sie „daily“ ist und jeden Tag zur gleichen Zeit gesendet wird, die Primetime-Serie, weil sie jede Woche zur selben Zeit kommt. Die Serie auf DVD verkauft sich vor allem deshalb gut, weil sie jederzeit nutzbar ist und in mindestens 13 oder 26 Folgen etwas Ähnliches in neuen Varianten verlässlich erzählt. Für die Zuschauenden heißt das vor allem Berechenbarkeit und damit Planbarkeit, die hilft, den Alltag durch Strukturierung angenehmer zu gestalten. Die Daily Soap ist z. B. für viele vor allem im Haus tätige Frauen der tägliche Freiraum, das freudvolle Ritual in der nicht enden wollenden Haus- und Beziehungsarbeit, die nur dann auffällt, wenn sie nicht gemacht wird (Modleski 1987). Für Jugendliche ist sie das Ziel, die Hausaufgaben rechtzeitig fertig zu haben oder zu einer bestimmten Sendezeit zu Hause zu sein (vgl. Götz 2002). Die abendliche DVD wird zum berechenbaren Ritual, das zeitlich und emotional abschätzbar den Tag zu Ende führt. Das gemeinsame Sehen der Serie aus dem „Heimatland“ zum gemeinsamen Familienereignis am Abend (Georgiou 2012). „Serien schauen“ ist oft eine der wenigen gefühlt wirklich selbst gesteuerten Tätigkeiten im Alltag: „And that’s my time“ (Warth 1987).

„Diese Soap will den Kindern die Realität erklären. Was es alles im Leben gibt und wie man damit klarkommt.“

(Lisa, 13 Jahre, über *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*)



#### Lern- und Diskussionsmaterial

Die Soap ist inhaltliche Anregung zum Nachdenken und Sichinformieren. Für Kinder und Jugendliche sind z. B. Daily Soaps wie ein Fenster in eine zukünftige Welt, in der sie sich u. a. Problemkonstellationen und -lösestrategien anschauen können (Götz 2002; Haferkamp 1999). Für Frauen mit arabischem Migrationskontext in London bieten Soaps arabischsprachiger Sender auch Anlass, über das eigene Frauenbild und Rollenverhalten zwischen Herkunftskultur und neuem Lebensort nachzudenken (Georgiou 2012). Entsprechend prägen Soaps auch Ansichten (zusammenfassend Götz 2002), es zeigen sich Formen der Kultivierung. Durch die *Lindenstraße* werden z. B. bestimmte Themen als relevanter eingestuft (Agenda-Setting) (Wünsch/Nitsch/Eilders 2012). Es zeigen sich Formen eines „CSI-Effekts“, bei dem die Begeisterung für die CSI-Serien zu einem Beweggrund für die berufliche Orientierung hin zur Rechtsmedizin wird (Keunke/Graß/Ritz-Timme 2010).

„Die Leute sind mir halt alle ans Herz gewachsen. Sie sind wie Freunde für mich.“

(Anja, 18 Jahre, über *Verbotene Liebe*)

#### Und jeden Abend kommen zehn Freunde zu dir

Lassen sich Menschen auf eine Serie ein, gehen sie eine Beziehung mit dem Inhalt und vor allem den Figuren ein. Sie lernen die Figuren kennen, verstehen die Konstellation zunehmend, lachen, leiden und freuen sich mit den Figuren. Die Figuren werden so manches Mal zu einer Art parasozialer Freundesgruppe, die man jeden Abend bei ihren aktuellen Abenteuern begleitet. Dabei kommen bestimmten Figuren – meist den Lieblingsfiguren – typische Funktionen zu. Im Sinne einer parasozialen Interaktion (Horton/Wohl 1956) denken die Zuschauenden sich in bestimmte Charaktere über einen längeren Zeitraum der Handlung ein und überlegen, wie sie an ihrer Stelle gehandelt hätten (Anschlussfiguren). Teilweise übernehmen sie sogar Momente der Figur, z. B. Teile der Selbstpräsentation (Friseur, Kleidung, Gesten, Sprüche etc.), Formen klassischer Identifikation im Freud'schen Sinne. Gegenüber anderen Figuren positionieren sich Serienfans, sehen sie als unmoralisch und stellen z. B. fest, dass sie nie so gehandelt hätten (Abgrenzungsfigur). Manchmal setzen gerade Kinder und Jugendliche sich selbst in Beziehung zu einer Figur und phantasieren sie als beste Freundin oder besten Freund, erotische Partnerin bzw. erotischen Partner, ideale Mutter etc. (vgl. Götz 2013). Mit jeder Rezeption leisten die Serienfans sozusagen parasoziale Beziehungsarbeit, lassen sich (einseitig) auf die Figur ein, denken sich ein, verstehen sie, argumentieren in ihrer Phantasie etc. und klären und verfestigen so ihre Beziehung. Gerade in der weiblichen Adoleszenz kann es dabei typischerweise zu einer erotisch gefärbten parasozialen Beziehung kommen. Dabei verspüren die Mädchen körperliche Gefühle des Verliebtseins, fühlen Eifersucht etc., bis sie sich dann wieder von „ihrem“ Star oder „ihrer“ Lieblingsfigur trennen (Götz 1997).

„Eigentlich lache und weine ich oft, da ich in tragischen und lustigen Momenten so denke und fühle wie die jeweilige Figur.“

(Miriam, 14 Jahre, über *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*)

„Wir reden in der Mittagspause meist über das, was in der letzten Folge passiert ist.“

(Silvia, 19 Jahre, über *Verbotene Liebe*)

V. l. n. r.:  
*Gute Zeiten, schlechte Zeiten,*  
*Verbotene Liebe*

## Emotionen

Bereits 1944 arbeitet Herzog als Motivation, Soap Operas regelmäßig im Radio zu hören, heraus, dass die Rezipienten neben der Kompensation von Enttäuschungen oder Fehlschlägen im eigenen Leben und der Suche nach Hinweisen und Vorbildern für ihr eigenes Verhalten in den Soaps einen Freiraum für Gefühle sehen (Herzog 1944). Nicht umsonst werden die melodramatischen Endlosserien, die gezielt für Frauen als Werbeumfeld für Haushaltsmittel entworfen wurden, Soap Opera – „Soap“ nach den Produkten und „Opera“ wegen ihrer hohen Emotionalität – genannt (vgl. Nariman 1993, S. 13). Im heutigen Serienangebot bieten sich diverse Emotionalitäten, die jeweils im Medientext und seiner Gestaltung angelegt sind. Eine Comedyserie wie beispielsweise *Hannah Montana* bietet alle 8 Sek. einen Gag und wird entsprechend von denen, die sich darauf einlassen, als lustig wahrgenommen (vgl. Götz/Bulla 2013). *Die Simpsons* bieten Komik auf verschiedensten Ebenen an und sind in diesem Sinne mehrfach codiert: Sie bieten für Kinder Slapstick-Humor, für Pre-Teens die Grenzüberschreitungen von Bart Simpson und für Erwachsene die diversen Elemente des schwarzen und ironischen Umgangs mit typischen Elementen der US-amerikanischen Kultur (vgl. Prommer u. a. 2003).

Dass Serien diese Emotionalität bei Zuschauerinnen und Zuschauern relativ verlässlich ermöglichen, hat etwas mit der „Grundstruktur Serie“ zu tun. Um Emotionen zuzulassen, müssen sich Menschen sicher und anerkannt fühlen. Erst dann kann sie etwas tiefer berühren und z. B. zum Weinen bringen (vgl. Götz 2011). Entsprechend ist ein bekannter, verlässlicher Raum, bei dem sowohl Figuren als auch Themenfelder und typischer Erzählcharakter einer Sendung bekannt sind, für ein Zulassen von Emotionen besonders geeignet.



Soap Opera: Folgekommunikation als Möglichkeit, sich in der Welt zu verorten

Ein weiterer wichtiger Punkt, um die Faszination der Serie verstehen zu können, ist die Rolle der Folgekommunikation. Gespräche über Soaps beispielsweise sind nachweislich Anlässe, die es Frauen ermöglichen, ihre eigenen familiären Probleme im Büro zu thematisieren und über Werte zu kommunizieren (vgl. Hobson 1990, S. 65; Brown 1994; Blumenthal 1997). In den Gesprächen werden eigene Erfahrungen artikuliert und in der Auseinandersetzung mit anderen in größere Kontexte eingeordnet.<sup>1</sup> Klatsch und scherzhafter Umgang z. B. mit Stereotypen schaffen Widerstandsstrukturen, in denen das geäußert wird, was ansonsten schwer ausdrückbar ist (Brown 1994). Diese Möglichkeit, die vorhandenen Regeln in Frage zu stellen, findet in Bezug auf Ethik und Moral, Geschlechterverhältnisse aber z. B. auch im multiethischen Kontext statt. In einer Fragebogenuntersuchung mit 333 multiethischen Jugendlichen zwischen 12 und 18 Jahren kommt Marie Gillespie zu dem Ergebnis: Die Folgekommunikation zur Soap *Neighbours* fördert das Bewusstsein kultureller Unterschiede und ermutigt zu einem Wunsch nach Wandel (Gillespie 1999).

## „Es wird dein Leben!“

(Lothar Mikos 1994)

### Serien, Identität und die individuelle Biografie

Die Menschen gestalten mit der Soap ihren Alltag – und das oftmals über viele Jahre. Dadurch, dass es sich um Endlosserien handelt, entstehen Soapbiografien. Die Entwicklungen der Charaktere und der Sendung verquickeln sich mit dem eigenen „Geworden-Sein“, es entsteht eine „gemeinsame“ Geschichte. Dies schafft eine starke emotionale Bindung, in der das Gefühl entsteht, mit den Charakteren gemeinsam an den Problemen zu wachsen und gemeinsam den Alltag zu bewältigen. Lothar Mikos fasst eines seiner Ergebnisse zur Serienaneignung zusammen: „Es wird dein Leben!“ (Mikos 1994). Die Faszination entsteht dabei aus einem Zusammenspiel aus diversen Aneignungsmomenten, wobei sich das Vergnügen als zentraler Punkt der Serienrezeption herausstellt. Für Soapfans ist die Rezeption vor allem etwas, das Spaß macht: „Having Fun is Fun“ (Harrington/Bielby 1995, S. 131). Gerade durch die intensive Einbindung der Endlosserien in den Alltag der Menschen bleibt dieses Vergnügen immer individuell, privat und persönlich und damit immer auch ein Mysterium – eine „Wild Zone“ (ebd., S. 119 ff.). Entsprechend verwundert es nicht, dass regelmäßige Seherinnen und Seher von Soap Operas im Happiness-Test (OHI – Oxford Happiness Inventory) signifikant besser abschneiden als der durchschnittliche Zuschauer oder Vielseher allgemein (Luo/Argyle 1993, S. 506). Denn: Auch wenn es für Serienverächterinnen und -verächter schwer nachzuvollziehen ist: Seriensehen macht glücklich.

#### Literatur:

##### Blumenthal, D.:

*Women and Soap Opera: A Cultural Feminist Perspective*. Westport 1997

##### Brown, M. E.:

*Soap opera and women's talk. The pleasure of resistance*. In: Communication and human values. Thousand Oaks/London/New Delhi 1994

##### Georgiou, M.:

*Watching soap opera in the diaspora: cultural proximity, or critical proximity? Ethnical and Racial Studies*, 35:5, 868–88, 2012.  
Abrufbar unter: <http://dx.doi.org/10.1080/01419870.2011.628040>

##### Gillespie, M.:

*Fernsehen im multiethnischen Kontext*. In: K. H. Hörning/R. Winter (Hrsg.): *Widerpenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt am Main 1999, S. 292–338

##### Götz, M.:

*Die parasoziale Beziehung zu einem Medienstar*. In: *Feministische Studien*, 2/1997, S. 51–66

##### Götz, M.:

*Mädchen und Fernsehen: Facetten der Medienaneignung in der weiblichen Adoleszenz*. München 1999

##### Götz, M.:

*Zusammenfassung: Die Bedeutung von Daily Soaps im Alltag von Kindern und Jugendlichen*. In: Dies. (Hrsg.): *Alles Seifenblasen?* München 2002, S. 365–374

##### Götz, M.:

*Warum „Der Kleine und das Biest“ uns anrührt*. In: *TelevIZion*, 24/2011/1, „Anrührung im Kinderfernsehen“, S. 20–28

##### Götz, M.:

*Die Beziehung zu den Lieblingsfiguren*. In: Dies.: *Die Fernsehheld(innen) der Mädchen und Jungen*. München 2013 (in Druck), S. 205–235

##### Götz, M./Bulla, C.:

*Faszination Hannah Montana*. In: M. Götz: *Die Fernsehheld(innen) der Mädchen und Jungen*. München 2013 (in Druck), S. 715–746

##### Haferkamp, C.:

*Beliefs about relationships in relation to television viewing, soap opera viewing and self-monitoring*. In: *Current Psychology*, 18/1999/2, S. 193–204

##### Harrington, L. C./

**Bielby, D. D.:**  
*Soap fans. Pursuing pleasure and making meaning in everyday life*. Philadelphia 1995, S. 131

##### Herzog, H.:

*What do we really know about daytime serial listeners?* In: P. F. Lazarsfeld/F. N. Stanton (Hrsg.): *Radio research 1942–1943*. New York 1944, S. 3–33

##### Hobson, D.:

*Women Audiences and the Workplace*. In: M. E. Brown (Hrsg.): *Television and Women's Culture. The politics of the Popular*. London/Newbury Park/New Delhi 1990, S. 61–71

##### Horton, D./Wohl, R. R.:

*Mass communication and parasocial interaction. Observations on intimacy at a distance*. In: *Psychiatry*, 19/1956/3, S. 215–229

##### Keunke S./Graß H./

**Ritz-Timme S.:**  
*„CSI-Effekt“ in der Deutschen Rechtsmedizin. Einflüsse des Fernsehens auf die berufliche Orientierung Jugendlicher*. 2010.  
Abrufbar unter: <http://www.springerlink.com/content/f855525377806072/>

##### Luo, L./Argyle, M.:

*TV watching, soap opera and happiness*. In: *Kaohsiung Journal of Medical Sciences*, 10/1993/9, S. 506

##### Mikos, L.:

*Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster 1994

##### Modleski, T.:

*The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*. In: Dies.: *Loving with a vengeance. Mass-produced fantasies for women*. New York 1988, S. 85–109

##### Nariman, H. N./

**Rogers, E. M. (Vorr.):**  
*Soap operas for social change. Toward a methodology for entertainment-education television*. In: *Media and society series*. Westport 1993

##### Prommer, E./Mikos, L./

**Schaefer, S.:**  
*Pre-Teens und Erwachsene lachen anders*. In: *TelevIZion*, 16/2003/1, S. 58–67

##### Warth, E.-M.:

*„And that's my time“: Daily Soap Operas als Zeitkorsett im weiblichen Alltag*. In: *Frauen und Film*, 42/1987, S. 24–34

##### Wünsch, C./Nitsch, C./

**Eilders, C.:**  
*Politische Kultivierung am Vorabend. Ein prolonged-exposure-Experiment zur Wirkung der Fernsehserie Lindenstraße*. In: *Medien und Kommunikation*, 2/2012, S. 176–196

#### Anmerkung:

1 Gerade die Soap mit ihren verschiedensten Figuren, die oftmals nur sehr flach und stereotyp inszeniert werden, und mit ihrer Dramaturgie, die viele Sichtweisen und Perspektiven zulässt, bietet verschiedenste Ansätze zu mündlicher Kommunikation (Brown 1994).

Maya Götz ist seit 2003 Leiterin des Internationalen Zentralinstituts für das Jugend- und Bildungsforschung (IZI) beim Bayerischen Rundfunk.



# „Es ist, als wäre das meine Familie“

## Wertevermittlung durch serielle Formate

Andrea Payrhuber



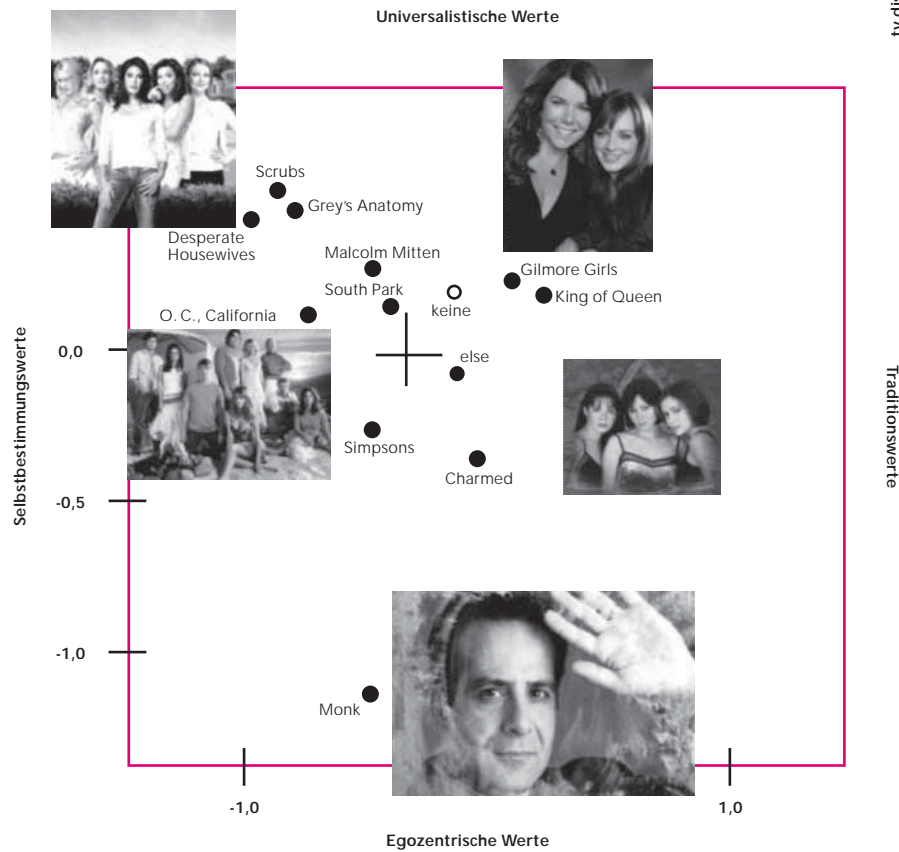
Monk

Einen immer größer werdenden Teil unserer Erfahrungen machen wir über die Medien und nicht im realen Leben. Film- und Fernsehinhalte haben durch ihren audiovisuellen Charakter und die Dramaturgie der meisten Inhalte besonders viele Ähnlichkeiten mit dem realen Leben und werden auch emotional wahrgenommen. Die emotionalen Beziehungen zu Medien- bzw. Filmfiguren können unter bestimmten Bedingungen sehr intensiv sein: Identifikation, Projektion, Empathie, parasoziale Identifikation und Bindung sind unterschiedliche Qualitäten dieser Verbindungen. Letztere bedeuten ein quasisoziales Interagieren mit Protagonisten oder Fernsehstars. Serielle Formate fördern das Zustandekommen von parasozialer Interaktion und Beziehung durch die regelmäßig wiederkehrende Möglichkeit der Nutzung und Zuwendung. Im Folgenden soll eine Studie zum Thema vorgestellt werden, die an der Universität Wien durchgeführt wurde.

### Das Untersuchungsdesign

In einem ersten Schritt wurde die Mediensozialisation von Jugendlichen im Zusammenhang mit deren Werthaltungen mittels Methoden triangulation untersucht. Dazu wurden quantitative Filmsequenzanalysen, quantitative Befragungen, Gruppendiskussionen und narrative Interviews durchgeführt. Von parasozialer Interaktion und Identifikation wurde angenommen, dass sie geeignet sind, die Wertevermittlung durch serielle Formate zu begünstigen. Je mehr man sich auf die Handlung und die handelnden Personen einlässt, desto höher ist das emotionale Involvement – und damit steigt die Aufnahmebereitschaft für die dargestellten Werte und Einstellungen.

Untersucht wurden Formate, die von Jugendlichen (13 bis 17 Jahre) besonders häufig (laut ORF-Mediadaten: Teletest 2007) und besonders gerne (laut eigener Vorerhebung) gesehen werden. Auffällig war dabei, dass sich die Top Ten aus neun seriellen Formaten zusammensetzte. Diese besondere Beliebtheit von seriellen Formaten hat sich bis zum heutigen Tag noch verstärkt, Jugendliche bevorzugen Bekanntes, das sie regelmäßig wieder sehen können. Eine filmanalytische Untersu-



**Abb. 1:**  
Die Werthaltung beeinflusst die Präferenz der Serie  
Korrelation: Werthaltung und Serienpräferenzen  
Quelle: Wiener Schulstudie 2007

chung von besonders gerne und häufig gesehenen Serien ergab eine überraschende Übereinstimmung zwischen den über die Serien vermittelten Werten und der Rangreihung der Werte, die Jugendliche in der *Shell*-Jugendstudie 2006 als besonders wichtig eingestuft haben (vgl. Payrhuber/Granzner-Stuhr/Vitouch 2007, S. 238f.). Eine Befragung unter Wiener Schülern ( $n = 286$ ) konnte diesen Zusammenhang untermauern: Es besteht bei den untersuchten Schülerinnen und Schülern eine hohe positive Korrelation zwischen der eigenen Werthaltung (erhoben mit dem Werte-Test von Schwartz) und der Serien- sowie der Protagonist(innen)präferenz (vgl. Abb. 1).

Des Weiteren wurden mittels siebenstufiger Ratingskala (1 = trifft voll zu, 7 = trifft überhaupt nicht zu) Aussagen zum Nutzen der Lieblingsserie abgefragt. Korreliert man die Werthaltungen der befragten Schüler mit den einzelnen Aussagen, so zeigt sich ein schwacher, aber über alle Aussagen stimmiger Zusammenhang zwischen „Ich fühle mit der Lieblingsfigur mit“, „Ich fühle mich beim Sehen geborgen“, „Ich kann mich mit der Lieblingsfigur identifizieren“ und „Es ist, als wäre das meine Familie“ und einer Tendenz zu Traditionswerten – entspricht den beiden Sektoren rechts im Wertekreis (vgl. Abb. 2).

Aufgrund dieser Befunde wurden insgesamt elf weitere jugendliche und studentische Stichproben (von  $n = 98$  bis  $n = 238$ ) untersucht, wobei die parasoziale Interaktion mit der PSI-Skala von Rubin, Perse und Powell in der Version von Vorderer (1996, S. 156) mit 19 Items gemessen wurde. Für die untersuchten Serien *Gilmore Girls*, *Dawson's Creek*, *O. C., California*, *Charmed*, *Monk*, *Emergency Room* und *Grey's Anatomy* konnte bei Personen, die eine Figur in der Serie bevorzugen, parasoziale Interaktion nachgewiesen werden. Die drei Dimensionen, die Vorderer in seiner Studie mittels Faktorenanalyse identifiziert hat – parasoziale Beziehung a) wie eine orthosoziale Beziehung; b) als Fernseh- bzw. medial vermittelte Beziehung; c) als Beziehung zu einem Star –, haben sich bei den Erhebungen der jugendlichen und studentischen Stichproben mit geringen Abweichungen bei maximal zwei Items/Erhebung wiedergefunden.

Bestätigt hat sich die Voraussetzung für das Entstehen von parasozialer Interaktion: In allen Erhebungen hat sich ein signifikanter Zusammenhang zwischen Rezipientinnen bzw. Rezipienten, die die Serie generell „gerne“ oder „sehr gerne“ sehen und eine Figur in der Serie gegenüber den anderen vorziehen, und

dem Zustandekommen von parasozialer Interaktion gezeigt. Darüber hinaus korrelieren auch in diesen Untersuchungen, wie in der Wiener Schüler(innen)studie explorativ erhoben, sowohl die Bevorzugung von Serien als auch von Protagonisten innerhalb dieser Serien positiv mit den Werthaltungen der befragten Rezipienten.

Die für die unterschiedlichen Seriengenres stimmigen Ergebnisse zu Werthaltungen, Nutzungspräferenzen und parasozialer Interaktion haben Fragen nach genauer Untersuchung der kognitiven Prozesse bei der Rezeption aufgeworfen.

### Forschungsfragen

1. Spielt der Realitätsgrad der dargestellten Inhalte eine Rolle für das Zustandekommen von PSI?
2. Werden die kognitiven Prozesse bei der Rezeption von seriellen TV-Formaten durch die Übereinstimmung bzw. Differenzen von Werteselbst (SB)- und Fremdbildern (FB) beeinflusst?
3. Wie stellt sich der Zusammenhang zwischen der Werthaltung der Probanden und der Seriennutzung im Detail dar (Reaktion)

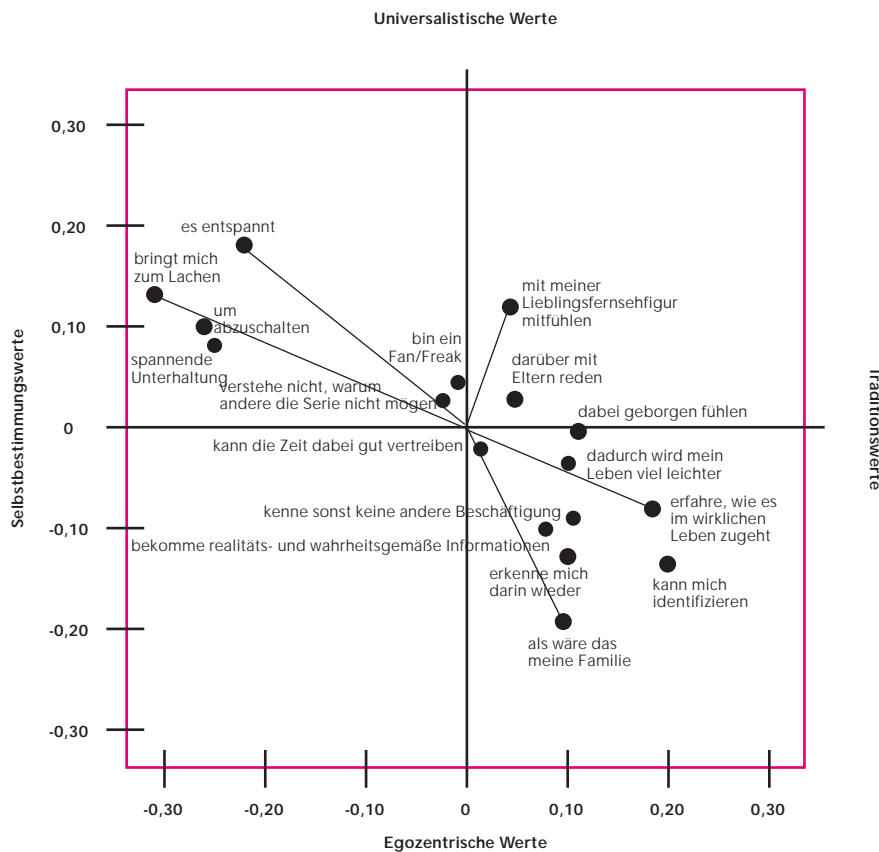


Abb. 2:  
Der Nutzen der Lieblingsserie  
Quelle: Wiener Schulstudie 2007

nen auf Protagonisten bzw. parasoziale Interaktion; Reaktionen auf Handlungsmuster; andere Zusammenhänge)?

4. Welche Rolle spielt das Serienwissen (Expertise) bei der Rezeption?
5. Welche formalen und inhaltlichen Kategorien erregen besondere Aufmerksamkeit? Wie werden sie thematisiert? Ist ein Einfluss auf weitere Nutzungsmotive erkennbar?

## Methode

Die Denke-Laut-Methode bietet die Möglichkeit, kognitive Repräsentationen sichtbar zu machen. Die Probanden werden aufgefordert, während der Filmrezeption alles auszusprechen, was ihnen in den Sinn kommt. Nach einer kurzen Eingewöhnungsphase von 5 bis 10 Min. mit ähnlichem Filmmaterial wie bei der eigentlichen Untersuchung können bei ca. zwei von drei Probanden umfangreiche Denke-Laut-Protokolle erhoben werden. Die Tonbandaufzeichnungen müssen derart gestaltet sein, dass die Transkription von Film und lautem Denken parallelisiert werden kann, sodass bei der Auswertung und Interpretation der Bezug zwischen Gesagtem und Stimulus nach-

vollziehbar ist. Die genaue Zuordenbarkeit der Reaktionen auf Stimulusinhalte macht die Anwendung der Methode bei audiovisuellem Material besonders ergiebig.

## Erhebung

Denke-Laut-Erhebungen (n = 45) wurden mit Jugendlichen und Studierenden im ersten Studienjahr durchgeführt. Es wurden entsprechend dem Theoretical Sampling der Grounded Theory Folgen der Serien *Navy CIS* (Krimiserie), *Sex and the City* (Unterhaltungsserie), *Das Geschäft mit der Liebe* (Doku-Soap) und *Gilmore Girls* (Familienserie) als Stimulusmaterial verwendet. In einem Begleitfragebogen wurden die demografischen Daten, allgemeine Mediennutzungsdaten, Einstellung zu Seriengenres und Werthaltungen mit dem Test von Schwartz erhoben.

## Ergebnisse

Die Auswertung wurde sowohl quantitativ als auch qualitativ durchgeführt. Der quantitative Codebogen wurde mittels theorie- und empiriegeleiteter Kategorienexploration generiert. Von besonderem Interesse waren dabei „Iden-

tifikation“, „Antizipation“, „Bewertung von Werten vermittelnden Szenen“, „Protagonist(inn)enbewertung“ und „Handlungsbewertung“. Ergänzt wurden diese Kategorien um „Bewertung von Interaktionen zwischen Protagonist(inn)en“ und „Thematisieren von offensichtlichen Handlungsverläufen“. Kreuztabellierungen zeigen, dass Voraussetzungen bei den Rezipienten einen stärkeren Einfluss auf die Rezeption haben als die konkreten Serieninhalte. Es konnten bei den untersuchten Probanden keine auffälligen Häufungen von Repräsentationen festgestellt werden. Jeder reagiert auf Inhalte, zu denen persönlicher Bezug besteht. Folgen mit Handlungen, die aus dem „normalen“ Serienleben (Todesfälle, Anschläge etc.) hervorstechen, wurden nicht in die Untersuchung aufgenommen. Allerdings konnten Regelmäßigkeiten im Zusammenhang zwischen Werthaltung und Bewertung von Wertedarstellungen in der Serie beobachtet werden. Waren Probanden mit den Werten nicht einverstanden, so wurde dies unter mehr oder minder heftigen Unmutsäußerungen thematisiert, danach fiel es den Untersuchten schwer, sich wieder auf das Seriengeschehen einzulassen. Nach solch einem Bruch im Rezeptionsflow kam es zu keinen (weiteren) Antizipa-



**Literatur:****Gleich, U.:**

*Sind Fernsehpersonen die „Freunde“ des Zuschauers?*  
In: P. Vorderer (Hrsg.): *Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Wiesbaden 1996

**Payrhuber, A.:**

*Die Denke-Laut-Methode*.  
Göttingen 2012

**Payrhuber, A./Granzner-Stuhr, S./Vitouch, P.:**

*Wertevermittlung durch real-world-embedded Fernsehformate*. In: E. H. Witte (Hrsg.): *Sozialpsychologie und Werte*. Beiträge des 23. Hamburger Symposiums zur Methodologie der Sozialpsychologie. Lengerich 2007

**Schwartz, S.:**

*Universals in the content and structure of values*. In: *Advances in Experimental Social Psychology*, 25/1992, S. 1–65

**Schwartz, S./Melech, G./Lehmann, A./Burgess, S./Harris, M./Owens, V.:**

*Extending the Cross-Cultural Validity of the Theory of Basic Human Values with a different Method of Measurement*. In: *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 32/2001, S. 519–542

**Strack, M.:**

*Sozialperspektivität*.  
Göttingen 2004

**Strack, M./Gennerich, N./Hopf, N.:**

*Warum Werte?* In: E. H. Witte (Hrsg.): *Sozialpsychologie und Werte*. Beiträge des 23. Hamburger Symposiums zur Methodologie der Sozialpsychologie. Lengerich 2007

**Vorderer, P.:**

*Picard, Brinkmann, Derrick und Co. als Freunde der Zuschauer. Eine explorative Studie über parasoziale Beziehungen zu Serienfiguren*. In: Ders. (Hrsg.): *Fernsehen als Beziehungskiste. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Wiesbaden 1996



Grey's Anatomy

tionen, es wurde nur noch statisch auf einzelne Elemente in der Darstellung reagiert. In solchen Fällen gab es keinerlei Anzeichen von Empathie, Identifikation oder parasozialer Interaktion. Wertekonforme Inhalte wurden insgesamt kaum zum Thema gemacht. Sie zeigten sich jedoch implizit durch lebhaftes und emotionales Teilhaben am Fernsehgeschehen. Im Sinn der parasozialen Interaktion kam es zu umfangreichen Dialogen mit Protagonisten. Antizipationen, Handlungsanregungen für die Figuren (was sie tun, sagen oder lassen sollen), Empathie und Identifikation konnten, bei Personen mit hoher Zustimmung zur Serie und den vermittelten Werten, beinahe durchgehend beobachtet werden. In diesen Fällen zeigt sich auch Expertise der Probanden. Die Serie ist bekannt, die Figur ist den untersuchten vertraut und die Interaktion wirkt äußerst vertraut, so als würden sich gute Freunde treffen. Dies bedeutet nicht, dass alle dargebotenen Inhalte kritiklos übernommen werden, es gibt durchaus auch Kritik an Entscheidungen der Serienfreunde, diese bleibt aber in einem wohlwollenden Rahmen und hält auch die Spannung aufrecht.

**Fazit**

Jugendliche machen soziale Erfahrungen vermehrt über Medien und besonders auch über das Fernsehen. Serielle Formate, die so tun, als würden sie Realität abbilden, sind besonders gut geeignet, Identifikationsfiguren zu schaffen, zu denen auch parasoziale Interaktion und parasoziale Bindungen aufgebaut werden. Empathie, Antizipation und parasoziale Mechanismen konnten dabei durch das „Laute Denken“ in einer komplex miteinander verwobenen Struktur sichtbar gemacht werden. Voraussetzung für das Zustandekommen dieser emotionalen Beziehungen ist eine Wertepassung zwischen dem realen Interaktionspartner (dem Fernsehzuseher) und der medialen Figur. Ist diese Voraussetzung einer gemeinsamen Wertebasis gegeben, so werden die Handlungen der Protagonisten anhand derselben Kriterien beurteilt, wie es im realen Leben geschieht. Gelieferte Handlungsalternativen werden als Anregungen für eigene Handlungen gesehen und sprachliche Elemente in die eigene Ausdrucksweise übernommen. Scheinbar harmlose Fernsehinhalte zeigen hier – durch ihren oft mehrjährigen und kontinuierlichen Einfluss – durchaus Wirkungen auf ihre Seher, indem Ori-

entierungen in die eine oder andere Richtung als Möglichkeiten aufgezeigt werden. Parasoziale Interaktion kann somit als Funktionsbasis für Mediensozialisation, im Sinn von Fremdsozialisation in Interaktion mit medialen Figuren, verstanden werden.

Mag. Dr. Andrea Payrhuber ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Publizistik- und Kommunikationsforschung der Universität Wien. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die Mediensozialisation Jugendlicher.



# „Man ist selbst der größte Beschützer seiner Figur!“

## Über das Leben als Seriendarsteller



Seit 2004 spielt Wolfram Grandezka den Fiesling Ansgar von Lahnstein in der ARD-Vorabendserie *Verbotene Liebe*. Als Darsteller in einer der erfolgreichsten Daily Soaps im deutschen Fernsehen ist er nahezu täglich in den Wohnzimmern von Millionen Zuschauern zu Gast. Dies hat zur Folge, dass er eben öfter auch als Ansgar von Lahnstein auf der Straße angesprochen wird, manchmal sogar Beschimpfungen einstecken muss. Mit *tv diskurs* sprach Wolfram Grandezka über Grenzüberschreitungen von Fans, die Vorteile der Arbeit bei einer Soapproduktion und über seine Vorbilder aus großen US-Serien. Dabei bewies der smarte Schauspieler: TV-Bösewichte können im Privaten ganz sympathisch sein.

**Wissen Sie eigentlich, dass in Ihrem Wikipedia-Artikel zwei verschiedene Geburtsjahre angegeben sind?**

Ja, das hab ich gesehen. Das richtige ist 1969.

**Warum haben Sie das selbst noch nicht geändert? Ist das Resignation, weil aufgrund Ihrer langjährigen Rolle als Ansgar von Lahnstein Ihre wahre Identität sowieso so oft unter den Tisch fällt?**

Da habe ich noch gar nicht dran gedacht, aber stimmt eigentlich, dass ich das ja auch selbst ändern könnte. Aber ganz ehrlich, da ist wirklich was dran. Ich denke immer, das liest sowieso keiner. Und hinzu kommt, dass ich mittlerweile da auch eine gewisse Abweichtoleranz entwickelt habe, schließlich liest man immer wieder falsche Sachen über sich selbst.

**Sind Sie in der Öffentlichkeit tatsächlich öfter der Ansgar von Lahnstein statt Wolfram Grandezka?**

Als ich 2003 bei *Verbotene Liebe* anfing – ich bin seit 2004 auf Sendung –, hab ich das so wahrgenommen, dass mich viele Leute aus der Zeitung kannten, vor allem im Zusammenhang mit meiner Exfrau [Anm. d. Red.: Fotomodell Nadja Auermann]. So war ich dann auch für alle Herr Grandezka. Diesen Zusammenhang sehen inzwischen nur noch wenige, meine damalige Ehe ist ziemlich aus der Wahrnehmung raus. Mittlerweile werde ich fast ausschließlich wegen der Rolle angesprochen. Ich finde das auch sehr gut so, weil es eben dafür spricht, dass man offensichtlich über seine Arbeit wahrgenommen wird und nicht über diese zweifelhafte Boulevardpräsenz. Wenn mich jetzt also Leute auf der Straße sehen, ist natürlich der erste Name, der denen einfällt, Ansgar von Lahnstein. Das ist witzig, denn ich weiß oft gar nicht, ob die meinen richtigen Namen kennen. Aber manchmal bin ich auch überrascht, dass die den wissen. Ehrlich gesagt, ich finde, Grandezka ist jetzt auch kein besonders leichter oder einprägsamer

Name. Und ich bin auch nicht George Clooney, der überall auf der Welt bekannt ist. Insgesamt bin ich doch immer wieder erstaunt, wie viele Leute einen erkennen, wenn man überlegt, dass ich in einer Fernsehserie von was weiß ich wie vielen eine einzige Rolle habe. Zwar eine sehr dominante, dennoch ist das erstaunlich.

**Sie scheinen da mehr überrascht als frustriert zu sein?**

Frustriert bin ich gar nicht. Und ganz ehrlich: Man kann dieses Erkanntwerden auch ein bisschen steuern. Das ist ja dieser alte Gag: Die Promis rennen um 17.00 Uhr im Herbst mit Sonnenbrille über die Straße und wundern sich, dass sie alle anglotzen: „Oh Gott, ich werde überall erkannt!“ Natürlich – nimm halt die Brille ab und kein Mensch guckt! Wenn man es darauf anlegt, wird man erkannt. Wenn ich auf eine Veranstaltung wie z. B. den Fernsehpreis gehe, dann gehe ich da auch anders hin, man hat eine andere Präsenz, das hat dann ja auch wieder etwas mit Schauspielerei zu tun, was man auch so ein bisschen an- und abschalten kann. Anders gesagt: Wenn ich nicht erkannt werden will, kriege ich das meistens auch hin. Dann wurschtel ich mich halt ein bisschen schluffig durch die Gegend, nicht gerade mit geschwellter Brust nach dem Motto: „Schaut her!“ Und es hängt natürlich auch von der Rolle im Fernsehen ab. Ich bin bei Verbotene Liebe der Fiesling. Davor hab ich mal für zwei Jahre in der RTL-Soap Unter uns den netten, charmanten, erfolgreichen Arzt gespielt. Dann sind auch die Leute wesentlich offener und zutraulicher auf der Straße. Das ist jetzt nicht mehr ganz so und das ist auch gut. Ich brauche das nicht unbedingt, ständig so wahrgenommen zu werden.

**Sie werden jetzt eher auf der Straße beschimpft?**

Ich hab das manchmal mit älteren Damen, die wütend auf mich zukommen und mich dann verwarnen und mir sagen, dass dies und das ja wohl nicht angeht. So etwas finde ich total erstaunlich, aber das gibt es eben. Witzig ist auch, wenn Leute einem Tipps geben wollen. Das hatte ich neulich gerade mit einem Mann, der mich vor einer Kollegin warnte und mir riet, mich nicht auf eine bestimmte Sache einzulassen, weil bei Verbotene Liebe ja so erzählt wird, dass der Zuschauer mehr weiß als die handelnden Protagonisten. In solchen Situationen denke ich mir auch: „Hä? Wie schräg ist das denn?“ Der sah völlig normal aus, auch gar nicht wie so ein Serienjunkie oder so.

**Kriegen Sie auch böse Zuschriften?**

Ja, aber das ist im Laufe der acht Jahre, in denen ich bei Verbotene Liebe den Ansgar spiele, wesentlich weniger geworden. Ich weiß gar nicht, warum. Eigentlich ist meine Figur nicht netter geworden, dafür aber irgendwie beliebter. Im Grunde ist es überraschend, aber so berühmte Vorgänger wie z. B. J. R. Ewing aus Dallas, die waren ja auch immer die beliebtesten Figuren. Ich könnte mir vorstellen, das liegt daran, dass die Fieslinge ihre Ziele immer mit so einer Bestimmtheit verfolgen! Das gefällt vielleicht den Leuten. Und dass man Dinge tut, die sie vielleicht in ihrem wirklichen Leben nicht tun können. Im Übrigen werde ich in den Briefen eigentlich immer mit „Herr Grandezka“ angesprochen, denn da geht es ja um die ... – ich wollte gerade sagen, dass es da um meine wirkliche Person geht. Aber das stimmt ja auch nicht, denn die Leute kennen ja auch nur meine Fernsehfigur. Und insofern geht es dann auch nur um das Bild, das sie sich dann von einem machen. Deswegen muss man da manches auch gar nicht so richtig ernst nehmen.

**Das eine ist das Ansprechen bzw. Anschreiben – aber es soll ja auch Menschen geben, die wirklich glauben, Sie zu kennen, weil Sie eben jeden Abend zu ihnen ins Wohnzimmer kommen. Stichwort „parasoziale Interaktion“. Haben Sie da Erfahrungen mit Grenzüberschreitungen?**

Ja, aber diese extremen Grenzüberschreitungen von Leuten, die Realität und Fiktion nicht mehr auseinanderhalten können, kann man dann ja doch übers Jahr an der Hand abzählen. Und dann denke ich mir: „Na gut, das ist so, nicht weiter darüber nachdenken.“ Man hat dann offensichtlich einen wichtigen Platz im Leben der Leute. Ich kann das auf eine gewisse Art sogar ein bisschen verstehen, dass die, wenn die einen seit acht Jahren mehr oder weniger jeden Abend im Fernsehen sehen, dann erst mal doof gucken, wenn die mich in echt sehen. Und genauso werte ich das auch für mich. Ich denke nicht, die sprechen einen an, weil die einen so unfassbar toll finden. Sondern das ist einfach aufgrund der Tatsache, dass man praktisch permanent in deren täglichem Tagesablauf auftaucht. Die wirklich krassen Fälle haben dann letztendlich gar nichts mit einem selbst zu tun, das ist einfach eine übersteigerte Fixierung bei den Leuten. Die Extremform ist dann Stalking, hatte ich auch schon. Ich will darüber aber gar nicht mehr reden. Ich bin froh, dass dieses Thema abgehakt ist.



8

**Sie spielen den intriganten, selbstbewussten Ansgar von Lahnstein jetzt seit acht Jahren – hat das auch was mit Ihnen selbst gemacht? Wie viel Ansgar steckt in Ihnen mittlerweile?**

Ich muss leider seit acht Jahren die Frisur von Ansgar tragen (lacht). Im Ernst: Ich habe vorher noch nie etwas acht Jahre am Stück gemacht. Insofern ist das natürlich schon sehr prägend. Früher war ich z. B. wesentlich zurückhaltender und hatte immer eher zu viel Respekt vor Leuten, was ja nicht unbedingt ein Fehler ist, aber manchmal ein bisschen hinderlich. Seit ich hier anfang, habe ich zunehmend einen sehr lockeren oder sagen wir besser spaßigen Umgangston etabliert. Zumindest wenn ich gerade im Studio drehe. Die Tatsache, dass das so gut funktioniert, hat mich dann wiederum auch sehr entspannt. Ein wechselseitiger Prozess sozusagen. Dann kommt noch hinzu, dass die Figur offensichtlich sehr beliebt ist, und letztendlich ist man somit eben auch erfolgreich, wenn man das so formulieren will. Es ist natürlich eine nette Erfahrung, wenn man merkt, dass das, was man macht und auch gerne macht, erfolgreich ist. Aber wie viel Ansgar jetzt in mir steckt? Also, dieses Intrigante habe ich gar nicht. Ich glaube, dass es mehr so ist, dass Ansgar einiges von mir mitgekriegt hat. Aber grundsätzlich ist das bei mir sehr extrem: Das klingt immer so pathetisch, aber wenn man das Kostüm anzieht und geschminkt wird, dann ist das irgendwie alles da und man weiß, wie die Figur sich verhält in der und der Situation. Wir haben manchmal Castings mit Leuten, die für eine größere Rolle hierherkommen sollen, und dann gibt es in der Regel ein Vorkasting, das ich meistens in Privatklamotten mache. Mir fällt dann jedes Mal auf, dass ich es total komisch finde, den Ansgar zu spielen, wo ich doch aussehe wie Wolfram. Also, das ist immer eine ganz merkwürdige Situation. Insofern ist es tatsächlich bei mir so, dass Maske und Kostüm den Unterschied machen. Und wenn ich aus dem Studio raus bin, denke ich über die Figur kaum noch nach. Im Grunde bin ich sehr gut im Umschalten.

**Verteidigen Sie den Ansgar auch manchmal gegenüber den Autoren und sagen: „Nein, ich will nicht, dass der Ansgar jetzt dieses sagt oder jenes macht“?**

Ja, klar, wobei ich schon finde, dass den Autoren viele tolle Sachen einfallen. Die haben da eine ziemlich gute Sicht auf die Figur. Andererseits ist der Ansgar auch eine sehr differenzierte Rolle. Andere Figuren bei uns haben nicht so viele Facetten, auch weil sie noch keine so lange Geschichte haben. Gerade in einer so lange laufenden Produktion wie Verbotene Liebe, wo auch

die Autoren und die Gewichtung häufig wechseln, ist man schon selbst der größte Beschützer seiner Figur. Da gibt es auch mal Sachen, mit denen ich nicht einverstanden bin und das dann auch sage. Man muss eben als Schauspieler auch ein bisschen aufpassen, dass die Figur über die lange Zeit glaubwürdig bleibt und dass man eben nicht um kurzfristiger Effekte willen im schlimmsten Fall seine Figur verrät. Vor allem muss man auch darauf achten, dass die Konstellationen zwischen den Figuren geschützt bleiben. Spannend ist z. B. das langjährige Verhältnis zwischen Ansgar und Tanja, die von meiner Lieblingskollegin Miriam Lahnstein gespielt wird. Wir waren früher in der Serie auch mal verheiratet und sind dann wieder auseinander; das ist ein sehr spezielles Verhältnis, weil die beiden sich zwar ständig fertigmachen, aber beide im jeweils anderen den einzigen Menschen auf Augenhöhe sehen. Alle anderen sind für sie sowieso nur kleine Pimpfe. Dieses über Jahre gewachsene und aufgeladene Verhältnis darf nicht aufgrund kurzfristiger Knalleffekte verheizt werden. Wir beide achten immer darauf, dass das nicht passiert, dass immer diese Spannungssituation erhalten bleibt. Ich denke, solche ganz langen Bögen sind auch für den Zuschauer wichtig, der das über Jahre hinweg sieht. Ich glaube, der freut sich darüber und fühlt sich ernst genommen.

**Gerade ist Ihr Kollege Konrad Krauss alias Arno Brandner nach 18 Jahren aus Verbotene Liebe ausgestiegen. Wie wirkt sich so ein Serientod auf die anderen Schauspieler im Ensemble aus?**

Ich finde es sehr traurig, dass Konny gegangen ist. Ich mochte ihn immer, d. h., ich mag ihn ja immer noch sehr gerne. Ich fand auch, dass Arno eine gute Figur war. Übrigens: Wenn ich angesprochen werde, kommen oft auch Fragen über Tanja, Arno und Charlie, auch weil diese Figuren einfach am längsten dabei sind. Insofern ist das schon komisch, das fällt jetzt weg. Und klar, so ein Weggang wirkt sich auch auf die Stimmung im Ensemble aus: Kollegen, die das schon so lange machen, älter und erfahrener sind, tun einer Produktion insgesamt einfach gut. Von unseren Geschichten her hatte Ansgar nur wenig mit Arno zu tun, deswegen habe ich selbst nur selten mit ihm gemeinsam spielen können. Ansgar war nicht bei Arnos Serientod dabei und auch nicht auf seiner Beerdigung.

**Aber grundsätzlich kann es auch passieren, dass man bei einem Weggang nicht nur den Schauspielerkollegen vermisst, sondern auch die Figur?**

Das schon. Es gab diverse Figuren, die ich sehr mochte, die heute aber aus unterschiedlichen Gründen nicht mehr da sind. „Vermissten“ – das wäre wahrscheinlich zu viel gesagt, das würde ja voraussetzen, dass ich doch sehr viel in meiner Figur denke. Aber bei manchen schon ausgeschiedenen Figuren denke ich regelmäßig, ob man die nicht noch mal für eine Weile zurückholen könnte, weil es einfach mit den Schauspielern so viel Spaß gemacht hat. Ansgar hat z. B. diverse Geschwister, die jetzt irgendwo in Neuseeland oder sonst wo sind. Und da denke ich, wenn solche Leute mal wieder auftauchen, tut das der Serie gut. Ich glaube, dass die Zuschauer, die uns schon lange sehen, das auch als Wertschätzung empfinden, wenn man denen die Figuren noch mal zurückholt. So haben die Leute auch nicht das Gefühl: „Die Geschichte ist durch, weg mit dem Typen, egal.“ Vielleicht ist das eine romantische Vorstellung, aber ich finde das nett, wenn man eine Art eigenen Kosmos schafft. Zumindest erzähle ich das immer unseren Autoren, weil ich will, dass so ein paar Kollegen noch mal zurückkommen (lacht).

**Wie gesagt, Sie spielen jetzt seit acht Jahren in Verbotene Liebe. Ist dieses Regelmäßige, vielleicht sogar Vorhersehbare der Arbeit bei einer Daily Soap der interessante Faktor für Sie?**

Das Ganze hat den riesigen Vorteil, dass man enorm viel probieren kann. Vieles würde ich mich gar nicht trauen, wenn ich beispielsweise einen 90-Minüter drehen würde. Wenn das nicht gut ist, was du da ausprobierst, und du machst das dann noch mal woanders, dann war es das vielleicht für dich. Bei einer Daily Soap hat man Zeit, sich in der Figur breit zu machen. Man weiß eben genau: „Okay, du hast die Rolle, wenn du nicht ein totaler Idiot bist oder wenn irgendwas ganz komisch läuft, spielst du jetzt erst mal für ein, zwei Jahre mit.“

**Im Gegensatz zu vielen anderen Schauspielerkollegen sind Sie als fester Daily-Soap-Darsteller also in einer sehr komfortablen, geregelten Situation?**

Ja, ich habe einen geregelten 12-Stunden-Tag mit Mittagspause (lacht). Einfach zu wissen, dass man immer wieder die Möglichkeit hat, die Figur zu entwickeln, was Neues zu probieren, gefällt mir. Man spielt zwar auf sehr lange Zeit immer dieselbe Figur, dafür kriegt man unheimlich viel geboten über die Storys. Man erlebt ja Dinge, die erleben sonst fünf Leute zusammen in ihrem ganzen Leben nicht. Und das ist natürlich auch toll.

Und diese Angst, wie sie viele Kollegen haben, sich auf eine Rolle festzulegen, hab ich nicht. Und ich habe auch nicht den Drang, noch nebenbei unbedingt Theater spielen oder anderes drehen zu müssen. Das ist alles auch eine Koordinationsfrage, die nicht so einfach ist, nebenbei. Es gibt auch, ehrlich gesagt, nicht sonderlich viel, wo ich das Gefühl hab, das müsste ich jetzt unbedingt mal drehen. Vor allem aber bin ich ein vielseitig interessierter Mensch. Ich kriege meine Zeit auch so gut rum. Wenn ich mal nichts zu tun habe, schaue ich mir sehr gerne Dokus an, vor allem von der BBC.

**Und im fiktionalen Bereich: Haben Sie da eine Lieblingsserie?**

Da gibt es viele! Die Simpsons fand ich immer schon gut. Aber wer Stil hat, guckt die sowieso auf DVD, damit er zur gleichen Zeit Verbotene Liebe gucken kann. Ansonsten mag ich sehr gerne Californication und Breaking Bad. Super finde ich auch Entourage, vor allem die Figur des Ari Gold. Man merkt bei den US-Serien einfach, was für gute Leute und vor allem auch, was für phantastische Drehbücher die haben.

**Interessant ist, dass die Serien, die Sie aufzählen, allesamt Antihelden zeigen und Sie selbst auch einen spielen.**

Das stimmt. Offensichtlich finde ich diese Figuren am interessantesten. Den strahlenden Helden finde ich meistens viel zu platt und zu langweilig. Und das sind ja dann häufig auch pathetische Texte, die da gesprochen werden. Ich mag eben Ironie und Zweideutigkeiten und finde, das hat was Menschliches, ich kann mich da mehr mit in Verbindung setzen.

**Das heißt, Sie lassen sich in Ihrer Arbeit durchaus auch von den Antihelden der großen US-Serien inspirieren?**

Klar, auch. Aber man setzt das natürlich nie eins zu eins um. Aber manchmal bringt mich das eben auf neue Gedanken, wenn ich was Gutes sehe. Oder es kommt hier bei uns mal eine Szene und ich denke: „Genau das passt jetzt darauf!“ Ich glaube, es war in der Mafiaserie Sopranos, wo es eine Szene gab, in der der Protagonist voll vergipst im Krankenhaus liegt, eine Frau besucht ihn und quatscht ihn voll. In der Hand hat er ein Dosiergerät, mit dem er sich das

Morphin selbst zuführen kann. Und man sieht in der Szene nur – er kann ja nicht flüchten –, wie er sich immer mehr von dem Zeug reindrückt und seine Augen langsam wegdrehen. Ein Regisseur hier bei Verbotene Liebe war auch ein großer Fan davon, und wir haben dann mal eine Szene gemacht, wo Ansgar von Elisabeth vollgequatscht wird, und ich hab einfach mit der Hand am Revers dieses Dosiergerät imitiert (lacht). Viele konnten natürlich nichts damit anfangen, das war eben auch nur so ein kleiner Gag.

Das Interview führte Hendrik Efert.



# Von den *Sopranos* zu den *Mad Men*

## Die Faszination amerikanischer Fernsehserien

Lothar Mikos



Die Sopranos

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts sind hochwertige, komplex erzählte Fernsehserien aus den USA zu einem Massenphänomen geworden. Sie haben einen Großteil ihres Erfolgs der Faszination zu verdanken, die sie weltweit auslösen. Vor allem ein junges, gebildetes Publikum goutiert deren Erzählweise und Inszenierungsstil.

Deutsche Serien haben es dagegen bei einem jungen Publikum schwer, sie sprechen eher ältere Menschen an und werden nur selten in andere Länder verkauft. In dem Beitrag geht es um die Besonderheit von amerikanischen Dramaserien im Fernsehen. Betrachtet werden die Erzählweisen und Produktionsbedingungen.



Das neue Jahrtausend begann mit einem Serienknaller, von dem die deutschen Zuschauer jedoch kaum etwas mitbekamen. Bereits im Januar 1999 war auf dem amerikanischen Pay-TV-Sender HBO die Mafiaserie *Die Sopranos* gestartet. Im Frühjahr 2000 durften dann die deutschen Zuschauer einen Einblick in das Leben der Familie von Tony Soprano gewinnen, allerdings zu später Stunde nach 23.00 Uhr – zunächst samstags, dann sonntags, auf dem ZDF –, zu einer Sendezeit also, zu der jüngere Zuschauer bestimmt nicht diesen Seniorensender einschalteten. So kam es, wie es kommen musste: Nach drei Staffeln war im Herbst 2002 beim ZDF Schluss mit der Serie. Während HBO in den USA im Durchschnitt etwa 8 Mio. Zuschauer pro Folge verzeichnen konnte (vgl. Blanchet 2011, S. 55) und die Serie eine Auszeichnung nach der anderen gewann, versendete sie sich gewissermaßen in Deutschland. Auf der Veranstaltung „TV Drama Vision“ des Nordic Film Market während des Internationalen Filmfestivals in Göteborg im Februar 2012 sagte David Madden, Präsident des amerikanischen Fernsehstudios Fox, den weittragenden Satz: „*Die Sopranos* haben das Fernsehen verändert. Die Erzählweise von Serien ist eine andere geworden.“ Diese Aussage macht mehr als deutlich, wie sehr sich die Landschaft der Fernsehserien, vor allem der Dramaserien, in den USA verändert hat. Während einige dieser neuen Serien in Deutschland vor allem auf den privaten Fernsehsendern mit mehr oder minder großem Erfolg liefen, hat sich die veränderte Erzählweise nicht auf die deutsche Serienproduktion ausgewirkt.

### Komplexe Erzählungen

Vor 25 Jahren war die Serienwelt noch in einfacher Ordnung. Es wurde zwischen Serien, Reihen und Mehrteilern unterschieden (vgl. Mikos 1987, S. 8). Serien erzählten eine offene, zukunftsorientierte Geschichte, die Charaktere entwickelten sich über die Zeit weiter, mehrere Handlungsstränge waren miteinander verwoben. *Dallas* und *Denver-Clan* galten damals als prototypische Beispiele solcher Serien im Abendprogramm. Reihen erzählten mit immer dem gleichen Personal in sich abgeschlossene Geschichten pro Folge. *Derrick* und der *Tatort* dienten hier als Beispiele. Mehrteiler hingegen erzählten eine abgeschlossene Geschichte über zwei bis zwölf Folgen hinweg. In den Telenovelas konnte dies auch 150 oder mehr Folgen dauern. Allerdings kam es in den 1990er-Jahren schnell zu einer Vermischung der Formen, seitdem ist von sogenannten „flexi-narratives“ (Nelson 1997, S. 30ff.) oder von hybriden Serienformen (vgl. Creeber 2004, S. 11) die Rede. Serien- und Reihenelemente (im angloamerikanischen Raum stehen Serials für Serien und Series für Reihen) vermischen sich. Mit dem Begriff „flexi-narrative“ wird ein „Mix vieler Narrationsebenen und eine Kombination von Formatformen“ bezeichnet (Piepiorka 2011, S. 47). In den klassischen Reihen entwickeln sich die Charaktere zunehmend über mehrere Folgen hinweg, während in den Serien mit abgeschlossenen Handlungssträngen gearbeitet wird. Als Beispiele für diese neuen Formen des Erzählens, die zugleich das sogenannte Quality-TV ausmachen, gelten *Hill Street Blues* und vor allem *Twin Peaks*. Mit anderen Worten: „Quality-TV ist die Fernsehvariante des Kunstfilms“ (Thompson 1996, S. 16).

Mit den *Sopranos* wurde die Hybridität der Serienformen auf die Spitze getrieben, was seitdem die Produktion von Primetime-Serien nachhaltig beeinflusst hat. In der Serie werden Strukturen des Gangsterfilms, der Soap Opera, der Sitcom, der Familienserie und der Psychotherapie im Film verarbeitet (vgl. Winter 2011, S. 163f.). In der Serie „entsteht durch Anknüpfung und Verwendung verschiedener thematischer Strukturen ein vielschichtiges fiktionales Universum, in dem immer wieder neue Geschichten entwickelt werden, Charaktere sich verändern und neue Situationen entstehen“ (ebd., S. 164). Die Erzählung ist so gebaut,

dass potenziell auch immer wieder neue Charaktere eingebaut werden können (vgl. Polan 2009, S. 40). In jeder einzelnen Episode gibt es mindestens vier Handlungsstränge, von denen zwei gleichberechtigt sind und jeweils einen Konflikt aufbauen. „Der dritte Strang (C-Strang) kann einen Wesenszug einer Figur erzählen, der in den darauffolgenden Episoden in einem der A- oder B-Stränge zum Tragen kommt. [...] In manchen Episoden gibt es auch einen vierten, den sogenannten D-Strang, der komödiantisch zur Auflockerung eingebaut ist“ (Kraus 2011, S. 37). Da es zwei gleichberechtigte Handlungsstränge gibt, kann die Spannung anders als in klassischen Serien, in denen ein Handlungsstrang dominiert, verteilt werden und führt so zu einer Verdichtung der Erzählung. Die Handlung ist für die einzelnen Folgen zentral, denn Konflikte werden innerhalb einer Episode aufgebaut und beendet. Was die Serie vorantreibt, sind die Charaktere, ihre Routinen und ihre Entwicklung. „Auf der Grundlage der physischen und psychischen Konstruktion der Figuren entstehen die Konfliktlinien“ (ebd.). Die Charaktere sind nicht einfach gestrickt, sondern sehr komplex und voller Widersprüche. Da sie eng an die Handlung gebunden sind, führt das zu einer äußerst komplexen Erzählweise, die die Mitarbeit der Zuschauer bei der Geschichte herausfordert. Das gilt für jede einzelne Folge wie für die gesamte Serie. „Der Zuschauer muss also die Verbindungen zwischen dem Geschehen der einzelnen Episode und dem umfassenderen fiktionalen Universum erkennen und aktiv Bezüge herstellen“ (Winter 2011, S. 165). Diese Aktivierung des Zuschauers ist für die neueren US-Serien typisch. Daher streben sie auch nach wiederholtem Konsum, z. B. auf DVD oder per Video-on-Demand. Auf diese Weise können die Zuschauer immer wieder Neues entdecken.

Prototypisch für eine Rätselserie ist sicher *Lost*, eine Serie, die auch in der deutschen Medien- und Kommunikationswissenschaft große Aufmerksamkeit erregt hat (vgl. Grawe 2010, S. 66ff.; Olek 2011; Piepiorka 2011; Schabacher 2010; Schmöller 2011; Ziegenhagen 2009). Hier werden bis zu zehn Handlungsstränge pro Episode erzählt. Wie in den *Sopranos* stehen auch hier die Charaktere im Mittelpunkt. Ihre Geschichte nach dem Flugzeugabsturz auf der Insel wird bis zum Ende der dritten Staffel mit Rückblenden angerei-

chert, ab dann kommen auch Vorausblenden hinzu. Es gibt also drei Zeitebenen für das Ensemble von Figuren. Das führt zu großer Komplexität der Charaktere (vgl. Piepiorka 2011, S. 62 ff.), die Zuschauer müssen mit den Ungeheimheiten zwischen den Ebenen leben oder können versuchen, diese im Austausch mit anderen Zuschauern zu lösen. Die Fanaktivitäten spielen daher bei *Lost* eine große Rolle (vgl. Ziegenhagen 2009, S. 101 ff.). Ein wesentliches Merkmal der Serie ist das Vorenthalten von Informationen: „*Lost* erzählt zwar eine

alle Mysterien aufgelöst. Die Konflikte der Handlungsstränge werden auch nicht in einer Episode aufgelöst, sondern erstrecken sich über mehrere Episoden hinweg. „Manche reichen nicht nur über mehrere Episoden, sie reichen sogar bis in die nächste Staffel. Das rührt daher, dass die Handlungsstränge aussetzen, zurückgestellt werden und viel später erst wieder aufgegriffen und weitergeführt werden. Viele narrative Stränge laufen ins Leere und bleiben offen“ (Ziegenhagen 2009, S. 36). Dadurch entstehen „Konfusionen der

Dichte aus. Sie sind in der Regel ebenso dynamisch wie punktgenau geschnitten. Eine Serie wie *Mad Men* orientiert sich in der Ausstattung und visuell an den 1960er-Jahren, bleibt so auf der ästhetischen Ebene historisch genau und kann dabei auch an nostalgische Emotionen der Zuschauer anknüpfen. In der Serie *24* z. B. werden eine Vielzahl von narrativen und ästhetischen Spannungselementen (Parallelmontage, Splitscreen) eingesetzt, sodass eine äußerst spannende, dichte Erzählung entsteht (vgl. Mikos 2008, S. 339 ff.). Die narrative Kom-



komplexe Geschichte, doch bleibt sie in erster Linie auch deshalb so mysteriös, weil kontinuierlich Informationen zurückgehalten werden, also komplex erzählt wird, und weil viele Mechanismen des dargestellten Universums nur angedeutet werden, das dargestellte Universum also selbst als komplex und letztendlich nicht vollständig durchschaubar modelliert wird“ (Schmöller 2011, S. 38). Da die Zuschauer genauso viel oder wenig wissen wie die Figuren, bekommt die Serie einen mysteriösen Charakter. Bis zum Ende werden auch nicht

Handlungsebenen“ (Piepiorka 2011, S. 74). Hinzu kommen durch die Flashbacks und Flashforwards Konfusionen auf der Zeitebene (vgl. ebd., S. 88 ff.). Die Serie stellt damit eine große Herausforderung für die Zuschauer dar, die so gebunden werden – oder aber schnell aussteigen.

Neben der komplexen Erzählweise stechen die neueren US-amerikanischen Serien durch ihre Ästhetik heraus. Die Szenen sind filmisch aufgelöst. Die Serien zeichnen sich durch visuellen Reichtum und ästhetische

plexität wird durch den visuellen Stil und die ästhetischen Gestaltungsmittel unterstützt.

Ein weiteres Merkmal, das US-Serien von deutschen unterscheidet, ist eine ungewöhnliche Story mit außergewöhnlichen Charakteren in Szenarien, in denen keine bürgerliche Normalbiografie gedeihen könnte. So spielt *Sons of Anarchy* in der Bikerszene, in *Six Feet Under* steht ein Bestattungsunternehmen im Mittelpunkt, ein Polizist ist als sympathischer Serienmörder aktiv (*Dexter*), ein todkranker Lehrer wird unter Mithilfe eines ehemaligen

Schülers zum Crystal-Meth-Produzenten, um seine Familie finanziell abzusichern (*Breaking Bad*), um nur einige Beispiele zu nennen. Einige Serien orientieren sich am Fantasy- oder Vampirgenre (*Game of Thrones*, *True Blood*, *The Vampire Diaries*). In anderen wird das Leben in heruntergekommenen Stadtvierteln ziemlich realistisch geschildert (*The Wire*) oder ein multikulturelles Ensemble von Personen setzt seine besonderen Fähigkeiten ein (*Heroes*). Die einzige Serie im deutschen Fernsehen, die mit einer ungewöhnlichen Konstel-

### Produktionsbedingungen

Häufig wird als einer der Gründe für die höhere Qualität US-amerikanischer Serien das größere Budget genannt. 3 bis 4 Mio. Dollar pro Episode à ca. 46 bis 48 Min. (60 Min. inklusive Werbung) sind keine Seltenheit. Da können deutsche Serienproduktionen nicht mithalten. Aber Geld ist nicht alles. Als weiterer Grund für die besondere Qualität der amerikanischen Serien wird gern die Besonderheit des amerikanischen Fernsehmarktes hervorgehoben.

die großen Networks ABC und Fox produziert. Diese Serien haben auch ein großes Publikum erreicht. Dagegen nimmt sich die Zuschauer-schaft der von HBO, Showtime oder AMC produzierten Serien eher dürftig aus. So kommt *Dexter* (Showtime) im Schnitt auf etwas mehr als 2 Mio. Zuschauer, *Mad Men* (AMC) und *Breaking Bad* (AMC) liegen ebenfalls bei etwa 2 Mio. Zuschauern im Schnitt, *True Blood* (HBO) und die *Sopranos* (HBO) konnten mehr als 3 bzw. etwa 8 Mio. Zuschauer verzeichnen (vgl. auch Blanchet 2011, S. 54f.). Richtig ist



lation aufwartet, ist *Danni Lowinski*, die sich dann auch prompt in andere Länder, u. a. in die USA, verkaufte.

Pay-TV- und Kabelsender seien durch genauere Kenntnis ihres Zielpublikums in der Lage, speziell auf diese Zuschauer zugeschnittene Serien zu produzieren. Vor allem ein besser gebildetes, ökonomisch situiertes, junges Publikum werde so erreicht: „Die neuen Serien sprechen kein Massenpublikum an, sie richten sich an eine privilegierte Elite“ (Ritzer 2011, S. 25; vgl. auch Thompson 1996, S. 14). Das trifft jedoch nur z. T. zu. Innovative Serien wie *Desperate Housewives*, *Grey's Anatomy*, *Dr. House*, *Lost*, *The X-Files* oder *24* wurden für

sicherlich, dass die US-Serien hier in Deutschland mehrheitlich ein junges, gebildetes Publikum ansprechen, zumal die meisten dieser Serien auf den Sendern mit einem jungen Publikum wie ProSieben, kabel eins oder RTL II gezeigt werden. Die Produktion der Serien für das Nischenpublikum der Pay-TV- und Kabelsender mag sicher die eine oder andere Thematik und außergewöhnliche Geschichte erklären, nicht aber die Qualität der US-Serien schlechthin.

V. l. n. r.:  
*Lost*, *Mad Men*

Ein wichtiges Element der Produktion ist die Art des Schreibens. Die amerikanischen Serien werden im sogenannten Writers' Room entwickelt und geschrieben. In so einer „Schreibwerkstatt“ arbeiten bei Dramaserien etwa vier bis sechs Autoren, bei Sitcoms können es bis zu acht Autoren sein. Diese Gruppe der Schreibenden, die alle ihr Bestes geben je nach Fähigkeit, wird durch den sogenannten Showrunner oder Creator zusammengehalten. Diese Personen werden inzwischen als „Autorenfilmer des Fernsehens“ gehandelt, weil

sind oft auch als Produzenten der Serien tätig. Sie verfolgen die kreative Vision, der ihre Arbeit untergeordnet ist. Zwar sind sie diejenigen, die letztlich entscheiden, wie die Geschichte der Serie verläuft und wie die einzelnen Charaktere gezeichnet sind, doch müssen sie offen für die Vorschläge der Autoren im Writers' Room sein, denn die können besser sein als ihre eigenen. Die Arbeit der Showrunner ist also dem Produkt, der Serie, untergeordnet, nicht umgekehrt. In der Produktion gehe es vor allem um Kollektivität und Zusam-

nen verwirklicht. Frank Spotnitz wies zudem darauf hin, dass in Europa die Rolle des Regisseurs sehr hoch geschätzt wird. Dadurch (und durch den Einfluss von Fernsehredakteuren) wird die Serienproduktion eher schwierig. In den USA sind die Regisseure z. B. beim Schnitt der Serie gar nicht mehr dabei. Das liegt in der Hand der Showrunner und Cutter. Die gesamte Produktion der Serie wird vom Showrunner beaufsichtigt. In Deutschland werden lediglich Daily Soaps und Telenovelas von mehreren Autoren geschrieben. Ansonsten ist das Prin-



Serien wie die *Sopranos*, *Dexter* oder *The Wire* ihre Qualität deren individuellem Stil verdanken (vgl. Dreher 2010; Lavery 2010). Doch das ist ein eher cineastischer Blick, der sich am Ideal des Autorenfilmers orientiert. Die Realität sieht etwas anders aus, wie die Teilnehmer des „European TV Drama Series Lab“ des Erich Pommer Instituts von Showrunnern wie James Manos Jr. (*Sopranos*, *The Shield*, *Dexter*), Simon Mirren (*Criminal Minds*, *Spooks*, *Waking the Dead*) und Frank Spotnitz (*The X-Files*, *Hunted*) erfahren konnten.<sup>1</sup> Showrunner

menarbeit, so James Manos am 26. April 2012 auf dem „European TV Drama Series Lab“. Das widerspricht ebenso dem Autorenideal wie die Aussagen von Frank Spotnitz einen Tag später, dass es für den Showrunner darum gehe, das Beste aus den Autoren im Writers' Room herauszuholen. Die Rolle des Showrunners ist bei amerikanischen Serien so zentral, weil sie zwischen Sender, Produzent und Autoren vermittelt und dabei die Idee bzw. das Konzept einer Serie verfolgt und nicht, weil der Showrunner seine künstlerischen Ambitio-

zip des Writers' Room zwar bekannt, wird aber nur selten praktiziert. Die Serie *Unschuldig* mit Alexandra Neldel wurde für ProSieben so produziert, mit Frank Weiss als Showrunner. Aber durchgesetzt hat sich das nicht, u. a. weil die vermeintlich höheren Kosten gescheut werden – zulasten der Qualität. Vom Showrunner als kreativem Kopf auf einem kreativen Körper wird viel verlangt, dennoch ist es „der beste Job der Welt“, wie Vince Gilligan (*Breaking Bad*) es genannt hat (zitiert bei Lavery 2010, S. 81).

## Schlussbemerkungen

Jenseits aller Produktionsbedingungen sind für eine qualitative Serie immer noch eine gute Geschichte und komplexe Charaktere wichtig. Ein Dr. House ist einfach ein bisschen komplexer als ein Dr. Heilmann (*In aller Freundschaft*), ein Dexter ist mit Sicherheit komplexer als ein Balko. Deutsche Serien wie *In aller Freundschaft* oder *Um Himmels Willen* sind sicher professionell und gut produziert. Doch sind sie sehr einfach gestrickt, weil sie ein größtmögliches Publikum ansprechen wollen. Ihnen fehlen komplexe Erzählstrukturen und Charaktere. Auch in der amerikanischen Serienproduktion ist sicher nicht alles Gold, was glänzt. Es ist schließlich nur eine kleine Zahl von Serien, die international erfolgreich sind. Allerdings sind die Bedingungen dafür durch neue Vertriebswege und neue Player wie Hulu und Netflix besser denn je. So lässt sich einfacher nicht nur auf das eigene Zielpublikum schießen, sondern auch für ein weltweites Nischenpublikum produzieren (vgl. auch die Beiträge in Eichner/Mikos/Winter 2013 sowie Weber 2012). Von diesem Verständnis des internationalen, globalen Fernsehmarktes im Hinblick auf Produktion, Vertrieb und Zielpublikum sind deutsche Produzenten und Sender leider noch weit entfernt.

*Um Himmels Willen*

### Literatur:

#### Blanchet, R.:

*Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien.* In: Ders./K. Köhler/T. Smid/J. Zutavern (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg 2011, S. 37–70

#### Creeber, G.:

*Serial Television. Big Drama on the Small Screen.* London 2004

#### Dreher, C.:

*Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens.* In: Ders. (Hrsg.): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens.* Stuttgart 2010, S. 23–61

#### Eichner, S./Mikos, L./

**Winter, R. (Hrsg.):** *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuerer Fernsehserien.* Wiesbaden 2013

#### Grawe, T.:

*Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien. Von der Prime-Time-Soap zum Quality-TV.* München 2010

#### Kraus, J.:

*Amerikanische und deutsche Mafiaserien im Fernsehen. Eine vergleichende Analyse von Innovation im Seriellen anhand von The Sopranos und Im Angesicht des Verbrechens (Masterarbeit im Studiengang Medienwissenschaft der Hochschule für Film und Fernsehen [HFF] „Konrad Wolf“).* Potsdam-Babelsberg 2011

#### Lavery, D.:

*The Imagination Will Be Televised: Die Rolle des Showrunners und die Wiederbelebung der Autorschaft im amerikanischen Fernsehen des 21. Jahrhunderts.* In: C. Dreher (Hrsg.): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens.* Stuttgart 2010, S. 63–111

#### Mikos, L.:

*Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen.* In: *medien + erziehung*, 31/1987/1, S. 2–16

#### Mikos, L.:

*Film- und Fernsehanalyse.* Konstanz 2008 (2., erweiterte Aufl.)

#### Nelson, R.:

*TV Drama in Transition. Forms, Values, and Cultural Change.* Basingstoke 1997

#### Olek, D.:

*Lost und die Zukunft des Fernsehens. Die Veränderung des seriellen Erzählens im Zeitalter von Media Convergence.* Stuttgart 2011

#### Piepiorka, C.:

*Lost in Narration. Narrativ komplexe Serienformate in einem transmedialen Umfeld.* Stuttgart 2011

#### Polan, D.:

*The Sopranos.* Durham/London 2009

#### Ritzer, I.:

*Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien.* Berlin 2011

#### Schabacher, G.:

*„When am I?“ Zeitlichkeit in der US-Serie Lost.* In: A. Meteling/I. Otto/Dies. (Hrsg.): *„Previously on ...“.* Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München 2010, S. 207–229 und S. 259–276

#### Schmölter, V.:

*Further Instructions: Zum seriellen Erzählen in Lost.* In: Dies./M. Kühn (Hrsg.): *Durch das Labyrinth von Lost. Die US-Fernsehserie aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive.* Marburg 2011, S. 19–41

#### Thompson, R.:

*Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER.* Syracuse 1996

#### Weber, T.:

*Kultivierung in Serie. Kulturelle Adaptionsstrategien von fiktionalen Fernsehserien.* Marburg 2012

#### Winter, R.:

*„All Happy Families“: The Sopranos und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert.* In: R. Blanchet/K. Köhler/T. Smid/J. Zutavern (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien.* Marburg 2011, S. 153–174

#### Ziegenhagen, S.:

*Zuschauer-Engagement. Die neue Währung der Fernsehindustrie am Beispiel der Serie Lost.* Konstanz 2009

### Anmerkung:

1 Vgl. den Beitrag von Christine Otto in dieser Ausgabe, S. 114 f.

Dr. Lothar Mikos ist Professor für Fernsehwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg und geschäftsführender Direktor des Erich Pommer Instituts.



# Die Illusion, dabei zu sein

## Internetauftritt und soziale Netzwerke bei *Berlin – Tag & Nacht*



RTL II hat im September 2011 mit dem Sendestart von *Berlin – Tag & Nacht* ein neues TV-Genre ins Leben gerufen: „Realtainment“ verbindet Elemente von Doku-Soap und Scripted Reality mit den lange laufenden Erzählsträngen der Daily Soap. Zuvor hatte der Sender mit *X-Diaries* erste Schritte in diese Richtung unternommen. Dort hatte sich Biker Joe bereits schwergetan, mit seiner unehelichen Tochter zurechtzukommen, die er mit etwa 16 Jahren zum ersten Mal sah. Nun betreibt er in Berlin eine WG, in der sich alltägliche und außergewöhnliche Dramen abspielen. Es geht um Beziehungen, Untreue, Drogen oder Abtreibung. Am Ende aller Konflikte steht jedoch eine klare moralische Botschaft. Parallel zu der Serie hat der Sender viel in den Internetauftritt und in die Präsenz bei sozialen Netzwerken investiert. Die Resonanz ist mit weit über 2 Mio. „Gefällt mir“-Angaben sehr hoch. Darüber, was die Onlinepräsenz einer Serie für den Sender und die Zuschauer bedeutet, sprach *tv diskurs* mit Jochen Starke, Geschäftsführer von RTL II.

### Was macht die Ausstrahlung von Serien aus Sendersicht attraktiv?

Vorausgesetzt, eine Serie ist erfolgreich und wird vom Zuschauer angenommen, hat sie den großen Vorteil, dass man über einen längeren Zeitraum eine Zuschauerbindung aufbauen kann und somit eine Konstante im Programm hat – sowohl was die Mittel als auch die Quoten angeht.

### Mit dem Einkauf oder gar der Produktion einer neuen Serie sind hohe Investitionen und damit auch gewisse Risiken verbunden. Nach welchen Kriterien treffen Sie die Auswahl?

Für uns als kleinerer Sender ist es im Vergleich zu den großen Playern nicht ganz so einfach, neue Serien zu bekommen. Die großen Sender verfügen einfach über ganz andere Möglichkeiten. Bei uns ist es eine Art „cherry picking“, mit dem wir versuchen, eine gewisse Nische zu besetzen. Gerade für die Primetime zwischen 20.00 und 22.00 Uhr sind Serien sehr hochpreisig. Allein aus wirtschaftlichen Gesichtspunkten ist es deshalb sinnvoll, sie prominent zu platzieren. Um ein gutes Serien-Line-up ab 20.00 Uhr zu bauen, braucht man eine starke Leaderserie, in deren Genreumfeld dann weitere Serien platziert werden können. Wenn ein solches Line-up erst einmal besteht, muss man ständig schauen, dass es entsprechend der Zuschauerstruktur kontinuierlich bestückt wird und die Zuschauer auf ihre Kosten kommen. Aber natürlich ist der Zufluss an neuen Formaten nicht anhaltend hoch und qualitativ. Ganz allgemein kann man für den deutschen Fernsehmarkt sagen, dass sich Serien, in denen sich die Geschichte von einer zur anderen Folge aufbaut, unheimlich schwertun, während es Serien wie etwa CSI, die eine Geschichte in jeder Folge abschließen, viel leichter haben. Da muss man nicht fortwährend dabeibleiben und kann auch mal eine Folge auslassen.

**Mit der Serie X-Diaries, einem geskripteten Format, sind Sie 2010 neue Wege gegangen. Wie sind Sie auf die Idee gekommen?**

X-Diaries war im ersten Schritt als Event gedacht, einfach deshalb, weil wir saisonal bedingt auf Mallorca oder Ibiza nicht länger als fünf Monate drehen können. Wie der Titel schon sagt, ist die Serie nichts anderes als eine Art Tagebuch. Es geht darum, private Urlaubsgeschichten von jungen Leuten zu erzählen. Und was machen junge Leute im Urlaub am liebsten? Ganz klar, da spielen Themen wie Beziehung, Feiern und diverse Vergnügungen eine große Rolle. Es bietet sich uns hier ein breites Spektrum, mit dem wir ein junges Zielpublikum ansprechen wollen. Zudem haben wir immer wieder festgestellt, dass das Thema „Urlaub“ bei den Zuschauern sehr gut ankommt. In den letzten Jahren hatten wir ganz unterschiedliche Produkte ausprobiert. Da lag es nahe, irgendwann auch in Richtung Scripted Reality zu gehen und es mit Soap-Elementen zu vermischen. Unser Anfangsgedanke war, eine Story verschränkt über fünf Tage zu erzählen, um den Zuschauer zumindest für eine Woche zu binden. Das heißt, mehrere Erzählstränge finden über mehrere Tage statt – und die Auflösung folgt am Ende der Woche. Dass es keine Auflösung der Geschichten am Ende einer jeden Sendung gab, war jedoch unter Jugendschutzgesichtspunkten einer der Hauptkritikpunkte.

**Das Problem war, dass in vier Folgen Grenzen angetestet wurden und erst in der fünften eine moralische Einordnung stattfand. Abgesehen davon: Hat es geklappt, die Zuschauer über eine Woche hinweg an die Sendung zu binden?**

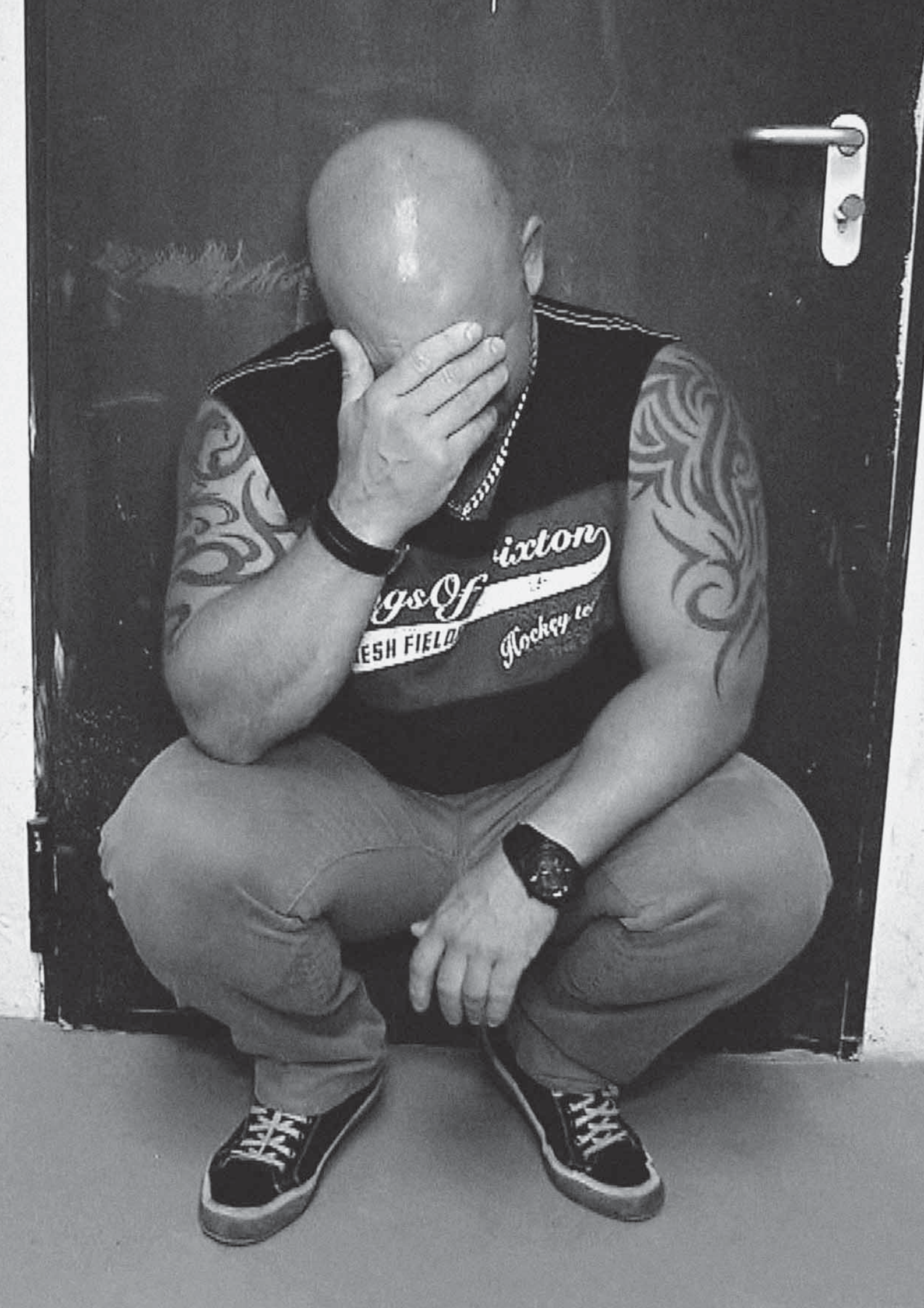
Das hat gut geklappt. Anhand der Einschaltquoten haben wir relativ schnell gesehen, welche Protagonisten und welche Geschichten funktionieren. Aber natürlich müssen und wollen wir uns auch gesetzestkonform bewegen. Wir waren dann in der zweiten Staffel relativ sanft unterwegs und haben schließlich in der dritten eine ganz gute Mischung gefunden und abgeschlossene Geschichten erzählt. Es war für uns der Start eines komplett neuen Genres und dementsprechend haben wir sehr viel gelernt. Mithilfe dieser Erfahrungen haben wir uns intensiv Gedanken gemacht, die dann zu dem Format Berlin – Tag & Nacht geführt haben.

**Bei Big Brother haben sich die Darsteller selbst gespielt. Aber letztlich hat das nur aufgrund vorgegebener Spielregeln und einem geschickten Casting funktioniert. Bei geskripteten Formaten haben wir es wiederum mit Laiendarstellern zu tun, die jedoch eine vom Drehbuch vorgegebene Rolle spielen. Ist das aus Ihrer Sicht ein großer Unterschied?**

Authentizität muss in beiden Fällen vorhanden sein. Bei Big Brother haben wir gesehen, dass die Darsteller umso beliebter oder unbeliebter waren, je klarer sie ihre Positionen dargestellt haben. Menschen, die nicht greifbar sind, werden vom Zuschauer nicht gut angenommen. Damit sind wir auch schnell beim Casting: Ein gutes Casting erkennt man bei Laiendarstellern daran, dass jeder am besten das spielt, was er im Privaten auch verkörpert. Im Laufe der Zeit und mit wachsender Erfahrung sind wir in der Auswahl immer professioneller geworden. Bei Berlin – Tag & Nacht sehen wir das ganz deutlich. Mittlerweile haben wir fast 260 Sendungen gedreht, weshalb wir relativ schnell gezwungen waren, das Casting und die Spielfläche zu erweitern, um auch weiterhin interessante Geschichten erzählen zu können. Wichtig ist, zu erwähnen, dass wir Protagonisten aus X-Diaries in das neue Format mitgenommen haben.

**Ist die Authentizität der Darsteller der Grund für den Erfolg von Berlin – Tag & Nacht?**

Sicherlich. Die Darsteller sind sehr nah an ihren originalen Charakteren ausgewählt. Beispielsweise spielt eine Studentin auch eine Studentin. Und Marcel, der in der Serie malt, ist tatsächlich Künstler. Die Rollen selbst sind natürlich alle fiktiv, was den Zuschauern klar ist, auch wenn sie sich sehr intensiv und aktiv an Berlin – Tag & Nacht beteiligen. Das merkt man z. B. daran, wenn ein Neuer in die WG kommt und sich auf Facebook den Fans vorstellt. Dann postet immer jemand so etwas wie: „Hey, wisst Ihr eigentlich, dass das alles nur frei erfunden ist?“ Darauf gibt es dann meist direktes Feedback von ein paar hundert Leuten, die sagen: „Ja, wir wissen das, aber es macht einfach Spaß, dabei zu sein.“ Darum





geht es. Die Verquickung der Sendung mit ihrem Facebook-Auftritt ist für uns deshalb interessant, weil wir hier direkten und permanenten Kontakt zur Fan-Community haben und sich die Leute die Sendung völlig zeitunabhängig aus dem Netz ziehen können. Das heißt, sie sind immer im Thema. Durch unsere Facebook-Seite werden sie ständig mit aktuellen Informationen gefüttert. Dadurch wird ihnen das Gefühl gegeben, dass sie mitdrin sind. Schließlich gibt es nichts Schöneres, als sich später über die Inhalte von Serien auszutauschen. Was wir früher auf dem Schulhof gemacht haben, findet jetzt in digitalisierter Form statt. Zudem haben unsere Protagonisten Herausforderungen zu meistern, die unsere jungen Zuschauer aus dem eigenen Leben kennen. Aus Sendersicht war es zudem sehr spannend, dass wir nach dem recht verhaltenen Start der Serie auch über die digitale Schiene erfahren haben, woran das liegen könnte. Neben einer Studie eines Marktforschungsunternehmens haben wir uns die vielen Kommentare auf Facebook angeschaut und so gesehen, was gut ankommt und was nicht.

**Die Facebook-Community ist also auch deshalb für Sie interessant, weil sie u. a. eine Form der viralen Kommunikation bietet, die Ihnen gleichzeitig hilft, das Konzept der Sendung zu optimieren?**

Ich hätte es nicht gedacht, aber mittlerweile ist die Onlinekommunikation ein sehr wichtiger Baustein bei uns, nicht nur bei Berlin – Tag & Nacht, sondern in der gesamten Kommunikation. Da habe ich persönlich unheimlich viel dazugelernt. Anfang 2013 starten wir eine neue Serie mit dem Titel Köln 50667, eine Art Ableger von Berlin – Tag & Nacht, aber völlig eigenständig. Die Facebook-Seite geht bereits im November 2012 online, also vor der Sendung.

**Es ist sehr überraschend, wie überzeugend und gut die Laiendarsteller ihre Rollen spielen. Vor zehn oder 15 Jahren wäre das doch völlig undenkbar gewesen. Haben wir es hier mit einer anderen Generation zu tun, die weniger Hemmungen im Umgang mit Medien hat?**

Natürlich muss man berücksichtigen, dass Berlin – Tag & Nacht jetzt schon seit einem Jahr läuft und die Darsteller natürlich immer besser werden. Aber ganz grundsätzlich kann man sagen, dass sie von Anfang an wirklich gut waren. Da kann man nur seinen Hut ziehen. Mittlerweile sind sie sogar so bekannt, dass es ihnen nicht mehr möglich ist, unentdeckt durch die Stadt zu laufen. Sie sind Stars. Vor Kurzem gab es ein „Bravo“-Titelblatt mit unseren Darstellern. Diese Ausgabe hat sich übrigens bestens verkauft.

**Können Sie etwas darüber sagen, wie es den Darstellern in ihrem „neuen“ Leben geht? Wie kommen sie zurecht mit dem Bekanntheitsgrad? Hätten sie gerne ihr „altes“ Leben zurück?**

Anfang dieses Jahres waren wir in Berlin und haben den Darstellern mitgeteilt, dass die Serie weitergeht. Da waren sie richtiggehend außer sich vor Freude. Ganz klar, die Sendung ist ihr Baby. Sie verdienen gut als Schauspieler und haben Spaß bei der Arbeit. Wir müssen ein bisschen ein Auge darauf haben, dass sie nicht abheben. Deshalb versuchen wir mit ihnen gemeinsam, die Bodenhaftung zu behalten. Wir wissen: Wer heute einmal aus dem Mediengeschäft raus ist, über den redet morgen keiner mehr. Das geht ganz schnell und ist relativ gefährlich. Ich denke, mittlerweile ist den Darstellern bewusst, wie schnell das gehen kann. Schließlich gibt es genügend Beispiele für einen raketenhaften Aufstieg und den anschließenden schnellen Fall. Gemeinsam mit der Produktionsfirma gelingt es uns ganz gut, ihnen klarzumachen, dass sich ein mittelfristiges bis langfristiges Engagement weitaus besser auszahlt als ein kurzfristiges. Zudem bekommen sie über Facebook ein sehr unmittelbares und ungefiltertes Feedback von ihren Fans.

Das Interview führte Prof. Joachim von Gottberg.

# „Ein Fenster zum Leben in der modernen Großstadt!“

*Gute Zeiten, schlechte Zeiten* wendet sich an verschiedene Generationen



**Sie begleiten GZSZ fast von Beginn an. Es war die erste Daily Soap auf dem deutschen Fernsehmarkt. Was war die Initialzündung dafür, was wollte man damit erreichen?**

Das Privatfernsehen in Deutschland steckte damals noch in den Kinderschuhen und hatte sein Programmschema sehr nach amerikanischem Vorbild ausgerichtet. Daily Soaps gab es genauso wie viele andere Formate noch nicht. Im Zuge einer Hinwendung zu täglichen Formaten war eine tägliche Serie, die Daily Soap, der einzig logische Schritt. In den privaten Networks der USA, Großbritanniens und Australiens waren sie damals schon ein fester Bestandteil des Programms. In Deutschland gab es bis dahin ausschließlich wöchentliche Serien, die zum einen Teil Fortsetzungsserien waren und zum anderen Teil aus in sich abgeschlossenen Geschichten bestanden. Wir wollten zudem auch eine Serie entwickeln, in der jüngere Protagonisten zum ersten Mal echte Hauptrollen spielen sollten und nicht nur als Söhne oder Töchter in der zweiten und dritten Reihe auftauchten.

**Gab es für GZSZ ein konkretes Vorbild?**

Im ersten Jahr war GZSZ eine Adaption der australischen Serie *The Restless Years*. Das heißt, Ursprungskonzept, Drehbücher und Storyline wurden nicht neu entwickelt. Wir haben jedoch recht schnell festgestellt, dass die Adaption einer täglichen Serie nicht sinnvoll ist, weil sie einfach davon lebt, Dinge schnell umzusetzen und rasch auf Strömungen reagieren zu können. Da sich zudem auch vor dem kulturellen Hintergrund nicht alles eins zu eins übertragen lässt, hätte man sich gelähmt, wenn man an einem festen Konzept festgehalten hätte. Deshalb wurde schon nach dem ersten Jahr die Entscheidung getroffen, GZSZ zu einer hundertprozentigen Eigenentwicklung zu machen.

Seit 1992 gehört die Daily Soap *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (GZSZ) zu den erfolgreichsten Serien im deutschen Fernsehen. Ein Rekordergebnis von über 6 Mio. Zuschauern erreichte GZSZ 1998, als in der 1.500sten Folge der damalige niedersächsische Ministerpräsident Gerhard Schröder mitwirkte. Wenn es um die Aufarbeitung konkreter Lebensprobleme geht, arbeitet man in der Sendung auch schon mal mit der Drogenbeauftragten der Bundesregierung zusammen. Musiktalente wie Jeanette Biedermann oder Yvonne Catterfeld wurden als Schauspielerinnen durch GZSZ bekannt. Ansonsten geht es um ganz normale Probleme, die in dieser oder jener Form bei vielen Menschen irgendwann einmal vorkommen, wenn auch weniger komprimiert. Wie schaffen es die Macher der Sendung, eine solche Serie Tag für Tag über inzwischen 20 Jahre immer wieder neu an den Interessen der Zuschauer zu orientieren? *tv diskurs* sprach darüber mit Christiane Ghosh, die als Ressortleiterin „Soap“ bei RTL seit Langem u. a. für GZSZ zuständig ist.

### Was bedeutete das konkret in der Umsetzung?

Dafür mussten wir zu allererst ein Autorenteam ausbilden. Bis dato arbeitete der deutsche Autor in der Regel als Einzelgänger oder maximal in einem Zweierteam. Aber das funktioniert bei der Produktionsweise einer Daily Soap nicht. Zudem gab es bis zum Produktionsstart von GZSZ noch keine TV-Produktionsfirma, die ein tägliches, halbstündiges Fictionformat geschrieben und produziert hatte. Deshalb hat die Produktionsfirma Grundy Ufa zu Beginn auch Experten aus Australien hinzugezogen, die das deutsche Team mit ihrem Know-how unterstützt haben.

### Wie viele Autoren schreiben für die Serie?

Wir haben ein Team von über 20 Autoren, die aber unterschiedliche Funktionen übernehmen. Ganz am Anfang trifft sich das gesamte Autorenteam, um gemeinsam mit dem Chefredakteur lange Bögen zu entwickeln, in denen die Hauptgeschichten aller Figuren für die nächsten vier bis fünf Monate festgeschrieben werden. Diese Bögen nennen wir Futures. Auf dieser Basis erarbeiten die Storyliner wöchentlich die sogenannten Storylines Szene für Szene. Dies wiederum ist die Grundlage für die Dialogbücher, in denen die Drehbuchautoren die Handlung in den drehfertigen Dialog umsetzen. Die Komplexität des Produktionsprozesses ließe sich niemals von ein oder zwei Leuten bewältigen. Dafür ist ein kreatives Team notwendig, in dem ein guter Austausch herrschen muss, damit es nicht zu inhaltlichen Verwirrungen kommt. Ich vergleiche es gern mit einem großen Schiff, auf dem viel Bewegung herrscht und Kurskorrekturen nur mit Bedacht ausgeführt werden sollten.

### Das klingt nach ziemlichem Produktionsstress.

Ja, die Produktion einer täglichen Serie verlangt von allen Beteiligten ein hohes Maß an Disziplin und Professionalität. Pro Jahr werden durchgängig 230 Folgen produziert. Dennoch haben wir mittlerweile eine Qualität in Bildsprache, Dramaturgie und „production value“ erreicht, die sich mit wöchentlichen Serien messen kann. Was man allerdings sagen kann: Es ist ein wahnsinniger logistischer Aufwand; wenn etwas Unvorhergesehenes passiert, z. B. ein Krankheitsausfall, dann müssen Änderungen im laufenden Produktionsrhythmus eingearbeitet werden. Das ist höchst stressig, weil wir uns keinen Stopp leisten können. Natürlich können wir zwischendurch ein paar Szenen „stehen“ lassen, wenn ein Darsteller beispielsweise drei Tage ausfällt, weil er die Grippe hat. Aber wenn wir über längere Auszeiten sprechen, dann müssen wir überlegen, wie wir die Story entsprechend umschreiben. Das ist immer eine große Herausforderung.

### Ist es auch problematisch, wenn Schauspieler aus der Serie aussteigen wollen?

Das wissen wir in der Regel schon sehr rechtzeitig. Wenn ein Schauspieler seine Zukunft nicht mehr in der Serie sieht, müssen wir uns überlegen, was mit der entsprechenden Rollenfigur geschieht. Es stellt sich dann die Frage, ob es ein Ausstieg durch ein Happy End im Ausland oder durch Tod sein wird. Manchmal gibt es aber auch ein Recast der Serienfigur.

### Da die existierenden Charaktere in ihrer Charakterstruktur doch recht festgelegt sind, ist der Ausstieg einer Figur vielleicht auch eine gute Möglichkeit, um neue Charaktere in die Serie zu bringen?

Das würde ich nicht so sagen. Unsere Figuren durchlaufen auch so immer einen Wandel, da die Geschichten sonst ziemlich langweilig wären. Es ist natürlich spannend, wenn auch gute Charaktere manchmal aus ihrem Rahmen fallen. Sie werden aber etwas daraus lernen und im Regelfall wieder zu einer guten Figur zurückkommen, die durch die Erfahrung gereift ist. Auch ein Antagonist wie Jo Gerner bei GZSZ muss gebrochen werden, da ein Mensch schließlich nicht nur eine Seite hat. Gerner ist ein reicher Anwalt, der vor kaum etwas zurückschreckt, um seine Interessen durchzusetzen. Aber auch er hat eine weiche Seite, wenn es um seine Kinder geht. Auch diese Seite wollen wir be-spielen, da genau das eine Figur zum Menschen macht, mit dem sich das Publikum identifizieren kann. Wir wollen nicht eindimensional erzählen, das ist unser Bestreben bei allen Charakteren.

### Die Geschichten, die bei GZSZ erzählt werden, sind für eine relativ große Spannweite von Menschen interessant. Schon 8-Jährige schauen es mit ihren großen Schwestern oder Müttern. Für sie ist es oft so etwas wie ein Fenster zum Erwachsensein.

Irgendwie geht es nicht so recht aus den Köpfen heraus, dass wir eine Teenieserie seien. Wenn man sich aber den GZSZ-Cast anschaut, sieht man, dass die Altersstruktur der Serienfiguren relativ breit gefächert ist. Zu Ihrer Frage: Für Kinder und junge Teenager kann es durchaus ein Fenster zum Erwachsenwerden sein, allgemein gesprochen ist es ein Fenster zum Leben in der modernen Großstadt.

**In jeder Episode werden verschiedene Ebenen bespielt. Es geht um Liebeskummer, um Beziehungsfragen, Untreue, um Ehrlichkeit gegenüber den Eltern, um Arbeitslosigkeit. Das sind doch alles ziemlich normale Probleme, mit denen man selbst auch umgehen muss...**

Ja, diese Alltagsnähe macht sicher einen Teil des Erfolgsrezepts von GZSZ aus. Das beinhaltet Fragen persönlicher oder gesellschaftspolitischer Relevanz. Diese Themen begegnen uns allen im Leben: erste Liebe, Wege ins Berufsleben, Erfüllung von Träumen, vom Paar zur Familie, das erste Kind ... In der Fiktion gibt es natürlich eine Überspitzung, da unseren Personen in kürzerer Zeit mehr passiert als einem realen Menschen, aber das Grundgerüst und die Grundfragen betreffen rein theoretisch jeden auch in seinem eigenen Leben.

**Zudem scheint es immer einen Handlungsstrang zu geben, der über die alltäglichen, privaten Themen hinausgeht und einem Diskurs über gesellschaftlich relevante Themen ähnelt.**

Es ist durchaus beabsichtigt, dass unsere Figuren auch Dinge erleben, die gesellschaftliche Relevanz haben. Momentan beschäftigen wir uns mit dem Thema „Bulimie“. Es ist Teil einer großen Geschichte, die sich über einen sehr langen Zeitraum hinweg entwickelt. Hier geht es um „Lilly Seefeld“, ein 17-jähriges Mädchen, das innerhalb der Familie immer als die Vernünftige galt, das im Gegensatz zur rebellischen Schwester funktioniert hat und immer ein wenig in deren Schatten stand. Irgendwann im Verlauf der Pubertät und der ersten gescheiterten großen Liebe fängt dieses Mädchen an, sich immer mehr mit der Frage des eigenen Schönseins zu beschäftigen. Irgendwann ist es sehr auf sein Äußeres fixiert. Die Zuschauer begleiten das Mädchen und schauen ihm quasi dabei zu, wie es immer mehr in diesen Gedankenkreis hineingerät, der – wie bei den meisten Mädchen auch – eigentlich ganz harmlos begonnen hat. Bei der Entwicklung dieser Geschichte arbeiteten die Autoren vor Ort sehr eng mit Experten von „Dick und Dünn e. V.“ zusammen, einer Selbsthilfegruppe für Mädchen mit Essstörungen. Gleichwohl wir eine Unterhaltungsserie sind, möchten wir bei solchen Themen auch etwas bewegen. Eine dramaturgisch spannende und gute Geschichte kann gleichsam zur Aufklärung beitragen und informieren, eine gewisse Achtsamkeit wecken und Denkanstöße bieten.

### **Ist GZSZ nicht letzten Endes eine moralische Instanz?**

Ja, wir sind grundsätzlich moralisch, weil die Antagonisten, die durchaus Intrigen verantworten oder moralisch verwerflich handeln, auf lange Sicht nie belohnt werden. Insofern ist das moralische Konstrukt intakt.

**In Ihrer Serie wird unglaublich viel geredet und diskutiert. Erstaunlich, dass diese Dialoghaftigkeit so gut ankommt ...**

Wir versuchen eben, keine Meinungen vorzugeben, wir beleuchten die Themen prinzipiell von mehreren Seiten. Dabei immer bewusst Denkanstöße bietend und eine Meinungsvielfalt abbildend. Dadurch werden die Serieninhalte doch erst abwechslungsreich und vermeiden Klischeehaftigkeit.

**Sie sprachen davon, dass die Inhalte längerfristig geplant werden. Ich stelle es mir nicht leicht vor, über einen so großen Zeitraum immer wieder an die Themen zu kommen, die in der Gesellschaft – insbesondere bei Kindern und Jugendlichen – angesagt sind.**

Ich denke, es geht weniger darum, „in“ zu sein und Themen nachzujagen. Das ist meistens eher die Verpackung oder der Zuckerguss über einer dramaturgisch starken Geschichte. Letztendlich sind die grundsätzlichen Fragen des Lebens doch gleich geblieben: Selbstfindung, erste Liebe, Partnerschaft, Ablösung vom Elternhaus, Orientierung, das Finden von Lebenswegen – all das hat sich ja nicht geändert. Auch wenn man sich Jugendzeitschriften anschaut, sieht man, dass die Fragen z. B. zu den ersten sexuellen Erfahrungen genau die sind, die sich jede Generation stellt. Sie werden anders ausgedrückt, es wird eine andere Sprache gewählt, man trägt andere Klamotten und hört andere Musik. Das würde ich aber nur als die besagte Verpackung bezeichnen. Die inneren Konflikte und Fragen haben sich nicht geändert. Die Herausforderungen sind vielleicht ein bisschen größer geworden, weil Kinder oder Jugendliche mehr Möglichkeiten haben, allein schon durch technische Entwicklungen. Insofern müssen wir bei GZSZ auch nicht das Rad neu erfinden oder auf die Suche nach Trends gehen. Die grundsätzlichen Gerüste unter den Geschichten sind schon sehr stabil und sehr ähnlich. Natürlich gibt es trotz allem immer neue Aspekte und diese fließen natürlich mit ein und können einer Geschichte eine neue Farbe bringen. Wir alle – das gesamte Team von GZSZ – sind ja Teil dieser ständigen Erneuerungen und entwickeln gemeinsam immer wieder eine neue inhaltliche Vision. Das ist kein theoretisches Absuchen von Trends oder Strömungen, sondern gelebte Kreativität!

Das Interview führte Prof. Joachim von Gottberg.



# Wir sind, was folgt!

## Die DDR in Serie

Sven Hecker



V. l. n. r.:

Pollzeiruf 110: Die Rechnung geht nicht auf,  
Ein Fall ohne Zeugen

Das volkseigene Serienwesen in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) entwickelte sich langsam. Schließlich war die Fernsehserie, so hieß es, „ein Kind der kapitalistischen Gesellschaft“. Weswegen die Genossen neue Wege gehen wollten. Bis in die 1970er-Jahre überwog der Zeigefinger, das Erzieherische, dann wurde es unterhaltsamer. Schließlich galt es, die abendliche Fernsehflucht zu *Denver, Dallas & Co.* einzudämmen. Ideologie war dennoch im „Fernseh-Spiel“. Eine persönliche Folgenbetrachtung.

## Boone, Stülpner, vier Panzersoldaten und ein Hund

*Daniel Boone*, das war nicht irgendein Held des sozialistischen Film- und Fernseherschaffens, nein: *Daniel Boone* ist meine erste ernst zu nehmende Serienerinnerung im DDR-Fernsehen, irgendwann in den 1970ern. Wie habe ich den neuen Folgen entgegengejubelt! Immerhin war Boone ja ein Pionier, wenn auch einer des Wilden Westens. Die Serie basierte auf dem Leben des amerikanischen Volkshelden *Daniel Boone*, der um 1770 den US-Bundesstaat Kentucky erschloss. 25 Folgen wurden im DDR-Fernsehen gezeigt, viel später liefen neu synchronisierte Folgen in der Bundesrepublik Deutschland (BRD). Solche Westimporte waren keine Seltenheit im Ostfernsehen dieser Jahre. Die immer wieder erhobene Forderung nach mehr eigenproduzierten Serien wird erst gegen Ende der DDR einigermaßen erfüllt.

Gleich nach *Daniel Boone* hat sich ein anderer Serientitel im Gedächtnis festgefressen: *Vier Panzersoldaten und ein Hund*, eine in Polen produzierte Serie, in deren Mittelpunkt die Besatzung eines Panzers im Zweiten Weltkrieg stand, die gegen die faschistische Wehrmacht kämpfte. Sympathische Heldengeschichten mit Humor – und Hund.

Ganz anderer Natur waren die Abenteuer des erzgebirgischen Volkshelden Karl Stülpner. Eine siebenteilige Serie des DDR-Fernsehens schilderte in freier Adaption einige legendäre Episoden aus dem Leben des Wildschützen Karl Stülpner. Der „Robin Hood des Erzgebirges“ nahm Ende des 18. Jahrhunderts von den Reichen und gab den Armen.

Kurzum, mein DDR-Fernseh-Serienleben gegen Ende der 1970er-Jahre erscheint mir im Rückblick ziemlich abenteuerlich, was womöglich damit zu tun hat, dass einige Jahre zuvor der große Dachdecker-Darsteller Erich Honecker als frisch gebackener Parteichef das DDR-Fernsehen als „ziemlich langweilig“ bezeichnet hatte. Eine Schelte von oben, die offenbar auch im Adlershofer Serienwesen Folgen hatte.

## Im sozialistischen Seriensumpf des Verbrechens

Ab 1971 wurde es mit einer neuen Krimiserie spannender im DDR-Fernsehen: *Polizeiruf 110*. Dem Ganoventum sollten im Sozialismus

ja eigentlich irgendwann planmäßig die gesellschaftlichen Grundlagen abhandeln kommen. Weswegen wohl die *Polizeiruf*-Macher und Akteure mit nur ein paar Folgen rechneten. Stattdessen jedoch blieben Hauptmann Fuchs (Peter Borgelt), Leutnant Arndt (Sigrid Göhler) und Oberleutnant Hübner (Jürgen Frohriep) dann Jahrzehnte die TV-Ermittler vom Dienst. Im Westen hatten die Kollegen schon ein Jahr zuvor den Wagen vorgefahren – infamerweise an einer Transitstrecke, der erste *Tatort* hieß *Taxi nach Leipzig!*

Nun gingen die Genossen Kriminalpolizisten auf Verbrecherjagd: Steif in der Anrede, sympathisch im Wesen („Freund und Helfer“), klassenbewusst in der Gesinnung. Sie ermittelten in einem Milieu, in dem noch lange nicht alles seinen sozialistischen Gang ging. Das eröffnete Freiräume zur Nischenschilderung, die mehr oder weniger ausgenutzt wurden. Eine „Methode der kritischen Sicht auf die DDR-Wirklichkeit und auf die Menschen, die von dieser Wirklichkeit auch moralisch geprägt worden sind. [...] Der Wirklichkeitsbezug zur [...] realsozialistischen DDR-Gesellschaft war also weniger in der Art der Verbrechen als vielmehr in ihrer Motivierung bzw. den Ursachen zu suchen, die zu den Verbrechen geführt hatten“ (Hoff 2001, S. 51 f.)

Aber natürlich gab es Tabuthemen. Die *Polizeiruf*-Ermittler unterlagen, wie die realen DDR-Verbrechensaufklärer auch, den Dienstvorschriften des Innenministeriums. „Fachliche Berater“ sorgten für deren Einhaltung. Dennoch erreichten Hauptmann Fuchs und seine Genossen traumhafte Sehbeteiligungen von bis zu 65 % und wurden immer wieder als „Fernsehlieblinge“ ausgezeichnet.

## Serienfrauen und Mütter

Eine Kriminalkommissarin, das war übrigens Anfang der 1970er-Jahre im gesamtdeutschen Serienwesen eine Besonderheit. Der *Tatort* brauchte dazu noch bis 1978. Leutnant Vera Arndt durfte – im Gegensatz zu ihren beiden Ermittlergenossen – sogar ein Privatleben haben, ehelicher Sex inklusive. „Wie sie [allerdings] mit der Doppelbelastung durch die Familie (zwei Kinder) und einem unregelmäßigen Dienst [...] zurechtkommt, wird freilich nie thematisiert“ (ebd., S. 31 f.).

Starke Frauen – berufstätig, mitten im Leben, manchmal am Rande des Nervenzusammen-

bruchs – sah man ohnehin öfter in DDR-Fernsehserien als im Westen. Beispielsweise in *Die Frau hinter dem Ladentisch*, einer Serie aus der CSSR, in der die Erlebnisse der Prager Verkäuferin Anna Holubová erzählt werden, die nach der Scheidung von ihrem Mann mit einem Wohnungs- und Arbeitsplatzwechsel einen Neuanfang wagen will.

Eine andere tschechische Produktion wurde zur Mutter aller europäischen Krankenhausserien: *Das Krankenhaus am Rande der Stadt*. Wie es sich gehört, wurde auf der orthopädischen Station, dem Hauptschauplatz, nicht nur gehumpelt, diagnostiziert, assistiert und therapiert, sondern auch ordentlich intrigiert und fremdgegangen. Die Serie war 1979 ein Straßenfeger in der DDR und der Beweis, dass auch im Westen Osten geguckt wurde. Mit Folgen: Ein NDR-Redakteur, aus der DDR geflohen, machte seine Kollegen auf den Serienerfolg aufmerksam. Es kam zur „klassenfeindlichen“ Übernahme: Die ARD stieg bei der zweiten Staffel als Koproduzent ein. Neue Folgen kamen so zuerst im Westen, eingefleischte DDR-Fernsehzuschauer mussten fünf Jahre darauf warten.

## „Eskapismus im Wohnzimmer“

Ärzte waren gern gesehen in den DDR-Fernsehserien ab Mitte der 1970er-Jahre. Auch Seeleute, Interflug-Piloten und Stewardessen gehörten zum Serienpersonal. Der Mehrteiler *Treffpunkt Flughafen* avancierte zum Publikumsrenner, *Zur See* wurde gar die erfolgreichste eigenproduzierte Serie des DDR-Fernsehens mit überdurchschnittlich hoher Sehbeteiligung. Sendestart: Anfang Januar 1977, Freitagabend, 20.00 Uhr, auf dem inzwischen traditionellen Seriensendeplatz.

Die TV-Besatzung der MS „Fichte“ sollte dabei auch auf der Welle der internationalen Anerkennung der DDR schippen. Die „Direktion für Programm- und Produktionsplanung“ hatte den Kurs vorgegeben: „Die Serie trägt den neuen internationalen Positionen der DDR Rechnung. Sie zeigt die Bewährung der Seeleute auf internationalen Schauplätzen, ihr solidarisches Zusammenwirken mit anderen sozialistischen Flotten, insbesondere mit der Flotte der UdSSR. Sie gestaltet Matrosen und Offiziere als staatsbewusste Vertreter der herrschenden Arbeiterklasse und der mit ihr verbündeten Intelligenz“ (vgl. Pfau 2009, S. 142).

Deshalb bestimmten nicht nur Naturgewalten und Probleme der Besatzungsmitglieder die Fahrt des Serienschiffs, sondern auch die politische Großwetterlage. So gab es Sabotageakte in kapitalistischen Fahrwassern oder eben „solidarisches Zusammenwirken“ innerhalb der sozialistischen Seemannergemeinschaft. Auch die allgegenwärtigen ideologischen Appelle fehlten nicht. Doch heutige Fernsehforscher bescheinigen *Zur See* ein größeres Unterhaltungspotenzial als vorangegangenen Serien, mehr Spannung und Möglichkeiten, sich mit den Serienhelden zu identifizieren (vgl. ebd., S. 143 ff.). Heikel aus Sicht der Staatsführung war eines an Serien wie *Zur See* oder *Treffpunkt Flughafen*: der „Eskapismus im Wohnzimmer“ (ebd., S. 138). Sie lockten mit einer Ferne und Exotik, die die meisten DDR-Bürger nur am Bildschirm erleben konnten. Außer natürlich: Sie waren Rentner.

### Der Osten in Familie

*Rentner haben niemals Zeit* – so wusste ein zur geflügelten Wendung gewordener Serientitel. Ähnlich wie später *Geschichten überm Gartenzaun*, eine mit Publikumsliebblingen „gespickte“ Familienserie. In den 1980er-Jahren begriffen die Verantwortlichen Serien immer mehr als Mittel, um das DDR-Fernsehvolk auf dem „richtigen“ Kanal zu halten. Heimatgefühl sollte geweckt, Alltagswirklichkeit dargestellt werden – „freilich ohne dabei explizite Kritik an den bestehenden Verhältnissen zu üben“, wie der Medienforscher Sebastian Pfau (ebd., S. 154) urteilt. „Deshalb zeigen die Familienserien [...] zum Großteil unpräzise Geschichten, welche die ‚Liebenswürdigkeit des Alltags‘ in der DDR widerspiegeln. Dieser Kurs konnte in den 1980er-Jahren nicht mehr uneingeschränkt gehalten werden, da bei den Rezipienten ein immer stärkeres Widerspruchsbewusstsein aufkam, das die Differenz zwischen gewünschtem und gelebtem (Familien-)Leitbild verdeutlichte“ (ebd.)

Probleme wie schlechte Versorgungslage oder Wohnungsmangel, die in der DDR zum Alltag gehörten, wurden in diesen Serien durchaus erwähnt. Aber derartige „Herausforderungen“ konnten allesamt bewältigt werden, ob im vorbildlichen Mikrokollektiv Berliner Familie oder der Dresdner Kleingartengemeinschaft. Heraus kamen vergnügliche Epi-

soden ohne Cliffhanger und Katastrophen, aber mit hoher Sehbeteiligung. Mit Ideologie sollte der Zuschauer nicht mehr vordergründig traktiert werden: „Es wird aber versucht, mittels der Familienserien den Menschen ein besonderes Heimatgefühl im Sozialismus und Liebe zur Heimat DDR zu vermitteln. Die gehäufte Thematisierung alltäglicher Geschichten suggerierte dem Zuschauer, dass die DDR ein Vaterland ist, das es wert ist, darin zu leben. Diese Thematisierung [...] verwundert angesichts der immer häufiger gestellten Ausreiseanträge [...] nicht“ (ebd., S. 155).

### Heißer Draht ins Jenseits

Ausbrüche ganz anderer Art begeisterten mich als Kind der 1970er- und 1980er-Jahre und haben bis heute bei vielen ähnlich Fernsehsozialisierten Kultstatus.

Dazu gehört zum einen die Serie *Spuk unterm Riesenrad*: Drei offenbar verwunschene Bösewichte entweichen aus der Geisterbahn eines Berliner Vergnügungsparks. Die Volkspolizei ist machtlos, als Hexe, Riese und Rumpelstilzchen sich per fliegendem Staubsauger eben aus dem Staub machen und fortan und fortgesetzt durchs Land spuken; ein Land, dessen Staatsführung angeblich Pittiplatsch I. übernommen hat, wie die drei flüchtigen Märchengestalten auf Nachfrage erfahren. Allerdings durfte die Serie nicht wie geplant den Titel *Die Ausreißer* tragen. Das wäre dann doch zu viel gewesen.

Im Allgemeinen schien im DDR-Kinderfernsehen der Spaß zuweilen weiter gehen zu dürfen als im Rest des Programms. Wusste sonst ausschließlich die Partei, wo es langgeht, durfte hier schon mal himmlischer Beistand angefordert werden: *Arthur, der Engel* z. B., in der gleichnamigen Zeichentrickserie. Nie um einen lakonischen Reim verlegen, versuchte Arthur, dem Grafen von Monte Christo aus der Patsche zu helfen, kämpfte aber auch für die Rechte der Sklaven Roms, der Indianer Nordamerikas oder für ganz gewöhnliche Pechvögel.

Wie Arthur stammte auch Adolar aus der angeblich lustigsten Baracke des sozialistischen Lagers, aus Ungarn. Dank des Supports von oben konnte er seine Familie mit allerlei verrückten Erfindungen beglücken. *Heißer Draht ins Jenseits* hieß die liebevoll animierte

Zeichentrickserie, der später eine zweite folgte. In der entfliegt Adolar zu phantastischen Abenteuern auf ferne Planeten – mittels „Gulliwerkli“, einem aufblasbaren Raumschiff. Einen Ausflug auf den „Superkampfplaneten“ allerdings genehmigten die zuständigen Genossen Adolar im Ostfernsehen dann doch nicht. Die Folge wurde ausgelassen. Schließlich wollte die DDR in Zeiten von Wettrüsten und Sternenkriegsplänen als Friedensstaat gelten.

Es gehört zu den systemimmanenten Merkwürdigkeiten, dass eine andere Episode – scheinbar unbeanstandet – versendet wurde. In der landet Adolar auf dem Scheibenplaneten, einer zweidimensionalen Konsonantendiktatur. Den Bewohnern ist verboten, den Mund aufzumachen, um O oder A zu sagen. Stattdessen wird die Nutzung des untertänigst gedruckten „U“ forciert: Gunz schlumme Zustunde! Wuderstund wurd brutul bukumpft. Dennoch gibt es renitente Intellektuelle, die sich kein U für ein A vormachen lassen. Als Adolar aber einen dieser Dissidenten mit auf die Erde nehmen und damit vor der Verfolgung retten will, da bleibt der lieber in den gewohnten, wenn auch verlogenen-flachen und unterdrückerischen Verhältnissen zurück. Eine bemerkenswert philosophisch-tragische Dimension für eine Zeichentrickserie im Fernsehen der DDR. Fast an deren Ende.

1990 lief – nach 40 Folgen ohne Unterbrechung – die ganze Staatsserie aus. Ohne Aussicht auf Wiederaufnahme.



**Literatur:****Hoff, P.:**

Polizeiruf 110. Filme, Fälle, Fakten. Berlin 2001

**Pfau, S.:**

Vom Seriellen zur Serie – Wandlungen im DDR-Fernsehen. Leipzig 2009

**Viehoff, R. (Hrsg.):**

Die Liebenswürdigkeit des Alltags. Die Familienserie Rentner haben niemals Zeit. Leipzig 2004



V. I. n. r.:

Polizeiruf 110: Vorbestraft,  
Reklamierte Rosen

Sven Hecker, geboren 1966  
in Schlema/Erzgebirge,  
lebt und arbeitet als freier  
Journalist in Berlin.  
Seine Schwerpunkte  
sind Alltags- und Zeitge-  
schichte sowie Politik.



# „Schön ist so ein Ringelspiel“

Klaus-Dieter Felsmann

Wer kennt nicht solche Tage? Da hat man ganz entspannt geschlafen, ist voller guter Vorsätze und Ideen aufgestanden, verlässt also einigermaßen ansprechend gelaunt das Haus – und dann geht es los: Die Bahn pendelt im Ersatzverkehr, im Betrieb wird man mit der niederschmetternden Nachricht empfangen, dass das bis gestern noch höchstwichtige Projekt – in das man nicht nur Arbeit, sondern sogar eine gewisse Leidenschaft gesteckt hatte – nicht fortgeführt wird. Über Nacht wurde ein bedeutender Leitungsmensch ausgetauscht, und nun gibt es andere höchstwichtige Projekte. Der ansonsten eher verträgliche Schreibtischnachbar hat ähnlich schlechte Laune, wie man sie inzwischen selbst verspürt, und dann gibt es in der Kantine auch noch diesen fürchterlichen Sauerbraten, der nur die Wahl zwischen Sodbrennen und Hungergefühl lässt.

Oder man sitzt als gewählter Repräsentant der Bürger in einer ellenlangen Beratung des Gemeinderates: Vom Fiskus getrieben, sollen die bis dato selbstständigen Dörfer der nächstgelegenen Stadt zugeschlagen werden. Die Berufspendler dieser Stadt wollen mit dem Regionalzug schneller zur Arbeit in die Metropole kommen – und dafür sollen Haltepunkte auf dem platten Land geschlossen werden. Die paar Dörfner können ja zum Zusteigen den,

natürlich in der Stadt gelegenen, optimalen Sammelpunkt aufsuchen. Windmühlenbauer ziehen durchs Land, und jeder, der einen steinigen Acker auf einem Hügel hat, dient diesen als einträglich durch die Stromkunden alimentierten Bauplatz an. Die anderen sehen in die Röhre oder besser auf Monsterdenkmäler des immerwährenden Fortschritts. Der selbstherrliche Subventionswille in Brüssel motiviert die Bauern, die Feldraine umzupflügen, um auch dort noch ihre Goldesel in Form von Maispflanzen aufzustellen. Fluglotsen sind teuer, und so will man am neuen Hauptstadtflughafen BER möglichst wenige von ihnen beschäftigen. Dafür gibt es dann Anflugrouten, die die Flugzeuge bereits 60 km vor ihrem Ziel zum lärmenden Tiefflug zwingen. Immer sind es Einzelne, die bei den Vorhaben gut verdienen. Ein lokaler Jugendclub muss aber geschlossen werden, weil die Gemeindegasse keine 100 Euro für eine neue Wasseruhr hergibt. Sogenannte Sachzwänge treiben die ehrenamtlichen Bürgervertreter von einer Verzweiflung in die andere, gut gemeinte Visionen zerplatzen wie Seifenblasen.

Oder es kommt ein höchst beunruhigender Anruf. Die Schule der pubertierenden Tochter bittet dringend zum Elterngespräch. Das immer als hochbegabt empfundene Kind

nähert sich dem untersten Leistungslimit, weil es für sich meint, erkannt zu haben, dass in der Peergroup nur dann Anerkennung zu finden ist, wenn jedem Anschein, ein Streber zu sein, konsequent entgegengewirkt wird.

Das sind die Tage, an denen man zum Feierabend niemanden mehr sehen möchte. Zumindest niemanden, mit dem man kommunizieren müsste. Etwas anderes ist es mit den vertrauten Serienhelden. Ob nun die gemütlichen Beamten der Rosenheimer Polizeiwache, die ewig verständnisvollen Wasserschutzpolizisten von den diversen Küstenwachen oder Sofie, Carlos, Ole, Julia und Papa Joe in *Berlin – Tag & Nacht* – alle sind willkommen. Immer tauchen bei ihnen mindestens ebenso schlimme Probleme auf, wie man sie selbst gerade erleiden musste, und es ist für die eigene gebeutelte Seele immer wieder tröstlich, erleben zu können, wie sich so etwas in 40 Min. lösen lässt. Ganz nebenbei kann man sich sogar der Überlegung hingeben, ob man als Barkeeper oder Piercingstecher nicht viel besser dastehen könnte als mit der gerade ausgeübten, zumindest an besagtem Abend als äußerst nervig empfundenen Profession oder gar mit einem kommunalen Ehrenamt. So richtig entspannend wird es dann am späteren Abend, wenn all die Kommissare und Special

Agents zur Hochform auflaufen. In welche menschlichen Abgründe kann man da blicken, wie klein werden angesichts dessen die eigenen Sorgen. Allenfalls bleibt die Frage, warum man eigentlich nicht selbst solch kongeniale Berufspartnerschaft erlebt wie Frau Odenthal mit ihrem Kopper, warum im eigenen Ort kein smarterer Landarzt wohnt, der nebenher immer so schön die sozialen Konflikte löst, oder wo man ein solch prima Team findet wie das der FBI-Profiler in *Criminal Minds*! Na, zumindest diesbezüglich könnte ja eine reale Hoffnung bestehen, denn die Kollegen sehen doch sicher auch, wie angenehm ein solches Betriebsklima sein kann. Vielleicht nimmt sich ja sogar der Systemadministrator der eigenen Firma irgendwann ein Beispiel an Penelope Garcia von der FBI-Crew, die geradezu schwerelos durch die virtuellen Welten des Internets schweben kann und die die dabei gewonnenen Erkenntnisse im Nachhinein auch noch passgerecht an die Kollegen zu vermitteln in der Lage ist.

Wenn es in heutiger Zeit für einen sich erwachsen fühlenden Menschen nicht gar so abwegig erschiene, könnte man an solchen Tagen natürlich auch einen Rummelplatz aufsuchen und mithilfe eines Karussells zu einem wohligen Bauchgefühl zurückfinden.

„Schön ist so ein Ringelspiel, das ist a Hetz und kost nicht viel, damit auch der kleine Mann sich eine Freude leisten kann. Immer wieder fährt er weg und dreht sich doch am selben Fleck“, so heißt es dazu in einem alten Wiener Lied. Auf YouTube ist die Weise in vielerlei Facetten zu hören. Mal kabarettistisch überhöht, mal im Kaffeehaus-Arrangement, als Volksmusikschmonzette vorgetragen von Waltraut Haas oder philosophisch hintergründig interpretiert durch Michael Heltau. Bei Letzterem spürt man durchaus den Genuss, den ein solches zweckfreies Drehen bereiten kann. Heltau lässt aber auch deutlich anklingen, was es bedeutet, dass auf einem derartigen Fahrgeschäft das Ende auch immer der Anfang ist und umgekehrt. Wenn einem in der Gondel nicht schlecht geworden ist, dann ist der Sauerbraten immer noch dort, wo er seit der Mittagspause war – und besser ist er auch nicht geworden. Bei all dem Drehen ist eine praktikable Kommunikationsstrategie mit dem Kind leider noch nicht gefunden. Wenn die Rummelplatzmusik verklingt, dann lärmen die Flugzeuge weiter. Und wenn sich die weichen Knie wieder gefestigt haben, dann haben sich die Sparzwänge für die Lokalpolitik noch lange nicht verflüchtigt.

Dem beschwingten Moment folgt mit einer gewissen Zwangsläufigkeit Ernüchterung. Wenn sich diese als allzu schmerzhaft erweist, dann scheint sich der Karussellbetreiber geradezu als Sündenbock anzubieten. Hat er uns nicht hinters Licht geführt? Hat er nicht unser Bewusstsein vernebelt, indem er uns für 10 Min. in wohlige Trance versetzt hat? Praktischerweise gibt sich diese Person auch noch als für ihr Tun verantwortlich zu erkennen. Also nehmen wir ihn uns zur Brust. Doch was wäre damit gewonnen? Er hat dafür gesorgt, dass uns auf Bestellung schwindlig werden konnte. Für Momente war der ganze Mist des Alltags vergessen. Wir konnten kurz durchatmen für die Cliffhanger des Lebens, das mit all den Unwägbarkeiten und Zufälligkeiten glücklicherweise niemals zum Ringelspiel werden kann.

Klaus-Dieter Felsmann ist freier Publizist, Medienberater und Moderator sowie Vorsitzender in den Prüfungsausschüssen der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF).



# Panorama 04/2012

## Nach Mohammed-Video schränkt der Iran Internetnutzung ein

Als Reaktion auf das Mohammed-Schmähvideo hat der Iran den Zugang zum Mailedienst von Google gesperrt, so eine Meldung der Nachrichtenagentur Mehr. Demnach habe ein Regierungssprecher verlauten lassen, dass die Regierung auf Wunsch der iranischen Bürger gehandelt habe, die über das Video, welches über die Google-Tochter YouTube ins Internet gestellt worden war, verärgert gewesen seien. Bereits mehrfach war der Zugang zu der Internetplattform YouTube im Iran gesperrt worden. Der Mailedienst von Google ist dort weit verbreitet. Millionen von Iranern sollen ein eigenes E-Mail-Konto bei Google haben. Laut einer dpa-Meldung waren vereinzelte Angebote von Gmail zunächst noch zugänglich, da einige Internetanbieter die neuen Einschränkungen offenbar noch nicht umgesetzt hatten. Wie es in der dpa-Meldung weiter heißt, sind derzeit nach Schätzungen mehr als 5 Mio. Webadressen blockiert, darunter auch Facebook. Um die Blockierung zu umgehen, setzen die Bürger bestimmte Software oder sogenannte Proxy-server ein, die Datenpakete von beliebigen Adressen weiterreichen, ohne dabei die Herkunft nachvollziehbar zu machen. Rund 17 Mio. Iraner sollen schätzungsweise über ein Facebook-Profil verfügen. Zudem hat der Iran als Reaktion auf den Mohammed-Film gedroht, die Oscar-Verleihung zu boykottieren. Wie der stellvertretende Kulturminister des Landes, Javad Schamkadri, am Montag mitteilte, werde das Land möglicherweise nicht an der Preisverleihung teilnehmen, wenn die Filmakademie in Los Angeles das Video nicht verurteile. Eine iranische Produktion war im letzten Jahr als bester nicht englischsprachiger Film ausgezeichnet worden.

## Facebook: mehr als 1 Mia. Nutzer

Ende September 2012 verkündete der Facebook-Gründer Mark Zuckerberg stolz, dass sein Unternehmen eine historische Marke geknackt habe: Zum ersten Mal zählte das Social Network mehr als 1 Mia. Nutzer, die die Plattform innerhalb eines Monats aktiv genutzt haben. Auf seinem eigenen Profil verkündete Zuckerberg, dass er sich jeden Tag dafür einsetzen werde, Facebook besser zu machen. Wie das Onlinemedienportal meedia berichtete, nutzte Facebook die Milliarden-Meldung auch, um noch weitere beeindruckende Zahlen zu veröffentlichen: Über 1,13 Billionen Mal wurde der Like-Button seit seiner Einführung gedrückt. Es gibt bislang 140,3 Mia. Freundschaftsverbindungen. Insgesamt wurden über 256 Mia. Bilder hochgeladen. Darin sind auch die gelöschten Fotos enthalten, aktuell seien rund 219 Mia. Bilder sichtbar. 22 Jahre ist das durchschnittliche Alter der Facebook-Nutzer. Rund 600 Mio. Menschen nutzten die Plattform im vergangenen Monat auch mobil.

## Presserat rügt „Bild“ für falsches Mordopfer

Der Deutsche Presserat erteilte der „Bild“-Zeitung und „Bild.de“ eine öffentliche Rüge, da sie ein falsches Foto zu einem Mordopfer abgebildet hatten. Die Aufnahme sollte eine Frau zeigen, die von ihren Mitbewohnern umgebracht worden war, es war jedoch eine andere Frau, die lediglich den gleichen Namen trug. Bereits kurz nach der Publikation hatte sich die „Bild“ für die Verwechslung öffentlich entschuldigt. Der Presserat sah kein öffentliches Interesse, das nach der Tötung ein Foto des Opfers begründet hätte. Zudem teilte das Selbstkontrollorgan mit, dass die Zeitung ihre Sorgfaltspflichten erheblich verletzt habe.

### Private Fernsehsender treten Initiative „sicher online gehen“ bei

Zahlreiche Fernsehprogramme und Video-on-Demand-Portale des privaten Rundfunks beginnen ab sofort mit der Ausstrahlung und Verbreitung des Social-TV-Spots der Initiative „sicher online gehen – Kinderschutz im Internet“. Damit erhält die im Juli dieses Jahres gestartete Initiative weiter Rückenwind. Der Spot soll in den nächsten Wochen vor allem Eltern und Erziehende auf das Portal [www.sicher-online-gehen.de](http://www.sicher-online-gehen.de) aufmerksam machen. Hier werden Möglichkeiten gezeigt, Kindern einen sicheren Surfraum einzurichten – mit einer Kombination aus kindgerechten Onlineangeboten, sicheren Einstellungen und Jugendschutzprogrammen. „Wir freuen uns darüber, dass sich auch der private Rundfunk so aktiv an unserem gemeinsamen Ziel des Jugendmedienschutzes beteiligt“, kommentierten die Ministerpräsidenten Kurt Beck und Stanislaw Tillich für die Rundfunkkommission der Länder. „Es ist wichtig, dass auch die Wirtschaft ihrer Verantwortung für den Jugendschutz in unserer medialen Gesellschaft gerecht wird.“ Mit Unterzeichnung der Charta haben sich im Juli 2012 über 30 Partner aus Bund, Ländern, der Wirtschaft sowie des Kinder- und Jugendschutzes – so auch die Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) – zum aktiven Kinderschutz im Internet verpflichtet. Mit Beginn der TV-Spot-Ausstrahlung unterzeichnen eine Reihe privater Rundfunk- und Telemedienanbieter die Charta und schließen sich der Initiative an.

### Klicksafe ist Partner des neuen Google-Jugendschutz-Centers

Mit dem Ziel, das Internet für Kinder sicherer zu machen, hat Google Ende September 2012 eine neue Informationsplattform gestartet. Im Google-Jugendschutz-Center finden Eltern und Lehrer Hilfestellungen und Informationen rund um den kindersicheren Umgang in und mit dem Internet. Für die Inhalte rund um das Thema „Cybermobbing“ zeichnen die Experten der EU-Initiative Klicksafe verantwortlich. Klicksafe-Sprecher Dr. Joachim Kind zeigte sich zum Start der Plattform erfreut über das Engagement für die Aufklärung von Eltern und Lehrern: „Der Jugendschutz-Standard in Deutschland profitiert, wenn auch Anbieter ihre soziale Verantwortung mitdenken und gemeinsam mit Partnern wahrnehmen. Wir freuen uns, dass wir uns als EU-Initiative mit unserer Expertise einbringen und das Jugendschutz-Center aktiv unterstützen können.“ Neben Klicksafe sind für die thematische Aufbereitung der Eltern- und Lehrertipps im Jugendschutz-Center die Medienkompetenz-Initiativen und -Projekte Deutschland sicher im Netz, die Freiwillige Selbstkontrolle der Multimedia-Diensteanbieter (FSM), fragFinn und die Nummer gegen Kummer aktiv.

### Verfassungsgericht entscheidet: internetfähige PCs sind GEZ-pflichtig

Das Bundesverfassungsgericht (BVG) hat die Klage eines Rechtsanwalts abgelehnt, der keine Rundfunkgebühren für einen internetfähigen PC in seiner Kanzlei zahlen wollte, mit dem er keine Rundfunksendungen empfängt. Die Kanzlei verfügte zudem auch nicht über herkömmliche Rundfunkempfangsgeräte. Der Kläger wollte die Entscheidung des BVG anfechten, in der das Gericht die GEZ-Abgabe für internetfähige Rechner bestätigte. Der Rechtsanwalt sah sich dadurch in seinen Grundrechten verletzt. Das BVG nahm sich der Verfassungsbeschwerde nicht an, da es der Bewertung des Juristen nicht folgte. Weder die Informations- noch die Berufsfreiheit würden verletzt, auch sei der allgemeine Gleichheitssatz nicht berührt, so das BVG. In der Begründung, die einer Pressemitteilung des Gerichts zu entnehmen ist, heißt es u. a.: „Die Erhebung von Rundfunkgebühren für internetfähige PCs ist zudem nicht unangemessen. Der Beschwerdeführer wird nicht unmittelbar daran gehindert, sich aus dem sonstigen Angebot des Internets zu informieren, sondern hierfür lediglich mit einer verhältnismäßig niedrigen Zahlungsverpflichtung in Höhe der Grundgebühr belastet.“

# Wie erleben Jugendliche Pornografie?

Silja Matthiesen

**Nutzung und Erleben pornografischer Materialien hängen in hohem Maße von den sozialen Settings ab, in denen Jugendliche Pornografie sehen. Der Beitrag beschreibt diese unterschiedlichen Settings sowie die Einbettung der Erfahrungen mit Pornografie in das Frauen- und Männerbild, die Liebesbeziehungen und die sexuellen Erfahrungen von Jugendlichen.**

So leicht zugänglich wie heute waren sexuell explizite Bilder und Filme für Jugendliche und auch für Erwachsene noch nie. Das ist eine tief greifende Veränderung unserer sexuellen Umwelt – und viele, genauer: viele Jungen, nutzen sie. Nach aktuellen Studien kann man davon ausgehen, dass gegenwärtig ein Drittel der 16- bis 19-jährigen Männer mindestens einmal in der Woche oder häufiger Pornografie, vor allem Clips oder Streams im Internet, konsumiert.<sup>1</sup> Da die meisten in der Pubertät, mit 13 oder 14 Jahren, anfangen, haben sie bis zum Alter von 18 oder 19 Jahren viele Erfahrungen mit oder in den Pornowelten des Internets. Typisch für die Matter-of-Fact-Haltung vieler Jungen ist die Antwort eines 18-Jährigen auf die Frage, ob seine Mutter wisse, dass er Pornos sieht: „Sie kann sich's denken. Also, ich bin ein ganz normaler Junge, deswegen.“

Mädchen hingegen zeigen kaum aktives Interesse an Pornografie und kennen sich daher mit dem hoch diversifizierten Pornoangebot im Internet oft weniger gut aus. Nur sehr wenige Mädchen konsumieren gezielt Pornografie, die meisten aber hatten schon Kontakt mit Pornos im Internet oder auf DVD. Diese Kontakte bleiben so gut wie immer vereinzelt und sporadisch; sie sind oft nicht intendiert, also ungewollt oder zufällig, werden jedoch nicht als belastend geschildert. Mädchen finden Pornografie selten gut, aber sie haben verbreitet eine liberale Einstellung dazu. Eine typische Aussage einer 18-Jährigen lautet: „Wer

das gucken möchte, der kann das natürlich gucken, ich würde jetzt niemanden verurteilen, aber das ist einfach nicht meine Welt.“

## Geschlechterunterschiede beim Pornografiekonsum

Auf die Frage, wie Jugendliche Pornografie erleben, gibt es eine klare Antwort: sehr unterschiedlich. Am einflussreichsten ist hier das Geschlecht – Jungen erleben Pornografie oft als erregend, Mädchen als abtörend, uninteressant oder eklig. Neben dem Faktor „Geschlecht“ spielen aber auch die bisherigen sexuellen Erfahrungen, die Einstellungen zur Masturbation, das Frauen- und Männerbild, das Erleben des Geschlechterverhältnisses und die bisherigen Liebesbeziehungen eine wichtige Rolle bei der Rezeption und Bewertung von Pornografie. Nutzung und Erleben hängen darüber hinaus in hohem Maße von den sozialen Settings ab, in denen Pornografie konsumiert wird. Und selbstverständlich variiert das Erleben mit den Inhalten und hängt davon ab, ob „Ekelpornos“, „Omapornos“, „krasse Pornos“, „Schockerpornos“, „feministische Pornos“ oder „ganz normale“ Pornos gesehen werden.

Wir finden in keinem anderen Bereich des sexuellen Verhaltens Jugendlicher solche massiven Geschlechterunterschiede wie im Hinblick auf die Pornografie – mit Ausnahme der Masturbation. Während jedoch die Geschlechterunterschiede im Masturbationsverhalten nur unscharf

### Anmerkung:

1

Die im Folgenden vorgestellten Daten sowie die Zitate von Jugendlichen basieren auf den Ergebnissen der Studie *Sexuelle und soziale Beziehungen von 16- bis 19-jährigen Frauen und Männern*, die vom Institut für Sexualforschung und Forensische Psychiatrie des Universitätsklinikums Hamburg-Eppendorf durchgeführt und von der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA) gefördert wurde. 160 großstädtische Jugendliche im Alter zwischen 16 und 19 Jahren wurden mittels qualitativer leitfadengestützter Interviews befragt. Eine ausführliche Darstellung der Ergebnisse zum Pornografiekonsum findet sich bei Matthiesen u. a. 2011 sowie bei Schmidt/Matthiesen 2011.

wahrgenommen werden, weil darüber nicht gesprochen wird, treten sie bei der Pornografie klar hervor. Das unterschiedliche Interesse von Jungen und Mädchen an Pornografie wird offensiv kommuniziert und in der Peergroup auch demonstriert. Jungen und Mädchen inszenieren sich hier pointiert als differente Sexualwesen, als anders und unterschiedlich. Die Offensiven in diesem Prozess sind die Jungen, die aus ihrem Interesse an der Pornografie wenig Hehl machen. Aus einer interaktionistischen Perspektive des „doing gender“ gedacht, zeigt sich, dass für Mädchen heutzutage das *Desinteresse* an Pornografie die weibliche Geschlechtsidentität stabilisiert und stützt, während für Jungen gerade das Gegenteil der Fall ist: Ihnen dient das *offensive Interesse* an Pornografie zur Stützung und Affirmation der sich ausbildenden männlichen heterosexuellen Geschlechtsidentität.

### Bedeutung und Funktionen des Pornografiekonsums variieren je nach Setting

Es lassen sich vier unterschiedliche Szenarien oder Settings beschreiben, in denen Jugendliche Pornografie ansehen. Je nach Setting unterscheiden sich die Motive für den Konsum, die Auswahl des Films und natürlich auch, wie der Film erlebt wird: „Wenn das 'n ganz realistischer Film ist und mein Freund da ist, da kriegt man schon Lust. Aber wenn das solche Hardcorepornos sind und ich guck das mit Freundinnen, kommt eher so 'n Belustigungsgefühl hoch“, beschreibt eine 17-Jährige. Wie lassen sich die Erfahrungen in den unterschiedlichen Settings beschreiben?

#### Solo setting

Am weitaus häufigsten bei **Jungen** ist der solitäre Gebrauch der Pornografie zur sexuellen Erregung und auch zur Befriedigung bei der Masturbation. Mehr als 90% der Jungen sehen regelmäßig alleine Pornos. Masturbation ist im Solo setting eher die Regel, „abstinentes“ Gucken – zum Spaß oder weil die Filme nicht erregend genug sind oder weil man etwas über Stellungen lernen will – eher die Ausnahme. Bevorzugt werden kurze Clips, die dem Zeittakt der Masturbation entsprechen. Wenn wir über den Pornokonsum von Jungen sprechen, müssen wir also auch über Masturbation sprechen, beides ist für adoleszente Jungen alltäglich, normal und selbstverständlich. Internetpornografie ersetzt heute beinahe vollständig die von Jungen früher benutzten Masturbationsvorlagen, also die Akt- oder Halbakt-darstellungen und Pin-ups, die Jungen in Zeitschriften, Magazinen, Kunstbildbänden, Modekatalogen oder Büchern fanden. Aber offenbar hat sich nur die Art der Masturbationsvorlagen, nicht aber die Masturbationsfrequenz durch die leichte Verfügbarkeit der Pornografie verändert.

Bei **Mädchen** ist der solitäre Gebrauch der Pornografie sehr viel seltener. Etwa ein Drittel der Mädchen hat schon

einmal alleine Pornos gesehen, aber sie funktionalisieren sie so gut wie nie für die Masturbation, auch nicht, wenn sie darin erfahren sind. Für die meisten jungen Frauen sind Pornos (zumindest die Pornos, die sie kennen) nicht erregend. Wenn Mädchen alleine einen Porno sehen, dann meistens, weil sie beim Surfen im Internet zufällig darauf stoßen und dann einige Minuten „hängen bleiben“. Einige gucken auch mal aus Neugierde oder weil sie Links oder entsprechende Hinweise von ihren Peers bekommen. Der typische Kontakt ist ungewollt, kurz und hinterlässt keine gravierenden Spuren. Eine 17-Jährige fasst ihre bisherige Pornoerfahrung so zusammen: „Belastet hat mich überhaupt nichts davon, das eine Mal hab ich den Porno halt geguckt, den ich nicht wirklich toll fand, ansonsten keine Auswirkungen.“

#### Homosoziales Setting

Gemeinsamer Pornokonsum unter **Mädchen** findet meist in einer Atmosphäre des Herumalberns statt, die davon lebt, ein Tabu zu brechen und etwas Verbotenes oder Peinliches zu tun. Die Motivation für einen „Mädchen-Pornoabend“ ist außer Neugier und Spaß auch ein diffuses Gefühl, dass eine minimale Pornokenntnis heute zum Erwachsenwerden dazugehört. Wie eine 19-Jährige lakonisch feststellt, ist es ein bisschen uncool, gar nicht zu wissen, was in Pornos passiert: „Wir haben uns gesagt: Na ja, wenigstens einmal muss man so was ja schau'n.“ In der homosozialen Situation wird die dargestellte Sexualität von den Mädchen kommentiert und besprochen. Es geht im Wesentlichen darum, sich gemeinsam mit Freundinnen über absurde oder bizarr erscheinende Aspekte des Sexuellen lustig zu machen und auf eine unverfängliche Weise sexuelles Know-how auszutauschen. Das viele Kichern und Kreischen dient auch der Abwehr von Verunsicherung, und der gemeinsame Pornografiekonsum bietet Kommunikationsanlässe, die sowohl Auseinandersetzung mit bestimmten sexuellen Praktiken als auch Distanzierung ermöglichen (vgl. Klein 2010, S. 180 ff.).

Viele **Jungen** sehen zusammen mit anderen Jungen Pornos, vor allem im Internet, aber auch auf dem Handy und auf DVD. Sie kommen zu zweit oder in Gruppen von drei bis sechs Gleichaltrigen zusammen, um Pornos zu sehen oder sich damit die Langeweile bei ihren Treffen zu vertreiben. Viele Jungen sehen ihren ersten Porno zusammen mit anderen Jungen, viele haben abweichende, groteske oder „Ekel-Pornografie“ vor allem im homosozialen Kontext gesehen oder auf „Empfehlung“ ihrer Peers. Beim Pornogucken mit den Peers geht es um Demonstration von Lässigkeit und Kompetenz im Umgang mit Sex, auch mit schockierendem Sex. Sexuelle Erregung wird vermieden, sie gilt als uncool, sie wird weggealbert und wegschwadroniert. Die vorherrschenden Affekte sind Spaß haben, Freude am Spotten und Lästern. Es geht um die gemein-

**Literatur:****Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA):**

Jugendsexualität: Repräsentative Wiederholungsbefragung von 14- bis 17-Jährigen und ihren Eltern – Aktueller Schwerpunkt Migration. Köln 2010

**Döring, N.:**

*Pornografie-Kompetenz: Definition und Förderung.* In: Zeitschrift für Sexualforschung, 3/2011/24, S. 228–255

**Klein, A.:**

*Jugend, Medien und Pornografie.* In: M. Schetschel/ R. B. Schmidt (Hrsg.): Sexuelle Verwahrlosung. Empirische Befunde – Gesellschaftliche Diskurse – Sozialethische Reflexionen. Wiesbaden 2010, S. 167–184

**Matthiesen, S./**

**Martyniuk, U./Dekker, A.:** *What do girls do with porn?* Ergebnisse einer Interviewstudie, Teil 1. In: Zeitschrift für Sexualforschung, 4/2011/24, S. 326–352

**Schmidt, G.:**

*Zur Sozialgeschichte jugendlichen Sexualverhaltens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.* In: C. Brun/W. Tillman (Hrsg.): Von Lust und Schmerz. Eine historische Anthropologie der Sexualität. Köln 2004, S. 313–325

**Schmidt, G.:**

*Kindersexualität. Konturen eines dunklen Kontinents.* In: I. Quindeau/M. Brumlik (Hrsg.): Kindliche Sexualität: Konzepte und Kontroversen. Weinheim 2012, S. 60–70

**Schmidt, G./****Matthiesen, S.:**

*What do boys do with porn?* Ergebnisse einer Interviewstudie, Teil 2. In: Zeitschrift für Sexualforschung, 4/2011/24, S. 353–378

same Belustigung über die besonders grotesken, absonderlichen sexuellen Darbietungen – und das Sich-davon-Abgrenzen. Man kennt sich aus in der weiten Welt des Sexuellen und versichert sich zugleich seiner Normalität. Der Austausch wüstester Bilder auf dem Handy bei pubertierenden Jungen hat aber auch noch eine andere Bedeutung: Es ist eine frühe Machogeste, durch die man sich mit „männlichen“ Kenntnissen brüstet, sozusagen eine moderne Form der Mutprobe.

**Heterosoziales Setting**

Manchmal werden Pornos auch in gemischtgeschlechtlichen Gruppen geguckt, meistens auf Partys, Feiern, bei DVD-Abenden und vor allem auf Initiative der Jungen. Die Mädchen reagieren dabei oft desinteressiert und abweisend. Die typische Rollenaufteilung beim Pornogucken in der Gruppe sieht aus Mädchensicht so aus: „Dann kamen irgendwann die Kerle auf die Idee: Ja, legen wir doch mal einen Porno ein. Und ich dachte nur so: Macht doch, was ihr wollt.“ Die Tatsache, dass das heterosoziale Setting eine so viel geringere Rolle spielt als das homosoziale, dass Mädchen und Jungen dieses Setting offenbar peinlich meiden, dass sie sich beim gemeinsamen Sehen als Fremde erleben und Abgrenzung zeigen, demonstriert noch einmal, in welchem Ausmaß Pornokonsum und Interesse an der Pornografie vom Geschlecht abhängen.

**Paarsetting**

Auch Partnerin und Partner gehen sich auf dem Feld der Pornografie meistens aus dem Weg: Nur wenige reden darüber, ob und welche Erfahrungen sie mit Pornografie gemacht haben. Die meisten von ihnen vermeiden den gemeinsamen Pornokonsum. Nur etwa ein Viertel der Jugendlichen hat schon einmal zusammen mit der festen Freundin bzw. dem festen Freund pornografische Filme oder Streams angesehen. Dabei geht es um gemeinsame Stimulation und die Suche nach einvernehmlicher Variation ihrer Sexualpraxis. Die allermeisten von ihnen haben dies nur einmal oder einige wenige Male getan, der gemeinsame Pornokonsum ist selten etablierte Praxis. Der Großteil der jungen Paare ist vom gemeinsamen Pornogucken wenig begeistert. Eine 17-Jährige bringt es auf den Punkt: „Wir machen's lieber selber, als anderen dabei zuzugucken“.

**Erregende und abstoßende Pornografie**

Jugendliche erleben die Pornowelt als strikt zweigeteilt, sie unterscheiden klar zwischen „normalem“, „erregendem“ sowie „perversem“ und „abtörnendem“ pornografischem Material. Viele Jugendliche haben schon einmal Pornografie gesehen, die für sie bizarr, abstoßend oder erschre-

ckend ist. Diese „krasse Pornografie“ wird, wie gesagt, vor allem von Jungen im homosozialen Kontext konsumiert. Gelegentlich stoßen Jugendliche auch zufällig auf solche Streams, wenn sie alleine in Pornowelten surfen, das ist aber eher die Ausnahme. Männliche wie weibliche Jugendliche finden „krasse“ pornografische Materialien nicht erregend und lehnen sie eindeutig ab. Dieses Ergebnis widerspricht der gängigen These, dass Pornografiekonsum die Suche nach immer härteren, „perversem“ Stücken stimuliert. Kaum einer fühlt sich durch diese Erfahrungen nachhaltig belastet.

Wie schon ausgeführt, finden viele Mädchen die Pornos, die sie kennen, nicht erregend. Nur 15% der Mädchen geben zu, dass es auch schon einmal vorgekommen ist, dass ein Porno für sie erregend war. Das erklärt auch, warum fast alle jungen Frauen, selbst wenn sie masturbationserfahren sind, es eher abwegig finden, Pornos zur Selbstbefriedigung zu nutzen. Mädchen, die durch Pornos erregt werden, erleben dies sehr ambivalent. Dies könnte damit zusammenhängen, dass Erregung durch Pornografiekonsum weder mit der klassisch weiblichen Geschlechtsrolle (die weibliche Sexualität primär mit Romantik und gefühlvollen Liebesbeziehungen assoziiert) noch mit einem feministischen Selbstverständnis (aus dem heraus Pornografie als frauenfeindlich abzulehnen ist) ohne Weiteres in Einklang zu bringen ist.

Junge Männer hingegen beschreiben sehr klar und auch sehr uniform, welche Pornografie sie bevorzugen. Erregende und zur Masturbation taugliche pornografische Streams oder Filme sollen „normalen“ Sex von Mann und Frau zeigen, sie sollen „natürlich“ und „echt“ sein; verschiedene, auch ungewöhnliche Koitusstellungen sind erwünscht, ebenso Oralsex; heterosexueller Analverkehr hingegen liegt schon jenseits der Grenze des Akzeptierten. Der Sex im Porno soll so ähnlich sein wie der, den sie selbst praktizieren oder sich vorstellen, vielleicht ein wenig versierter, raffinierter und wagemutiger. Die Präferenzen, die ihre wählerische Nutzung von Pornografie bestimmen, sind insgesamt konventionell und heterozentriert.

**Wie realistisch finden Jugendliche Pornosex?**

Die im Porno dargestellte Sexualität schätzen Jugendliche durch die Bank als nicht nah an ihrer Wirklichkeit ein. Auch wenn sie ihre Sexualität oder ihre Phantasien in bestimmten Praktiken und Stellungen im Pornofilm wiedererkennen, sehen die Jugendlichen doch fundamentale Unterschiede zwischen dem Pornosex und der Sexualität, die sie praktizieren oder sich wünschen. Als zentrale Differenz werden emotionale und romantische Aspekte genannt: Im Porno gehe es um „reinen Sex ohne Emotion“, die Partner dort seien beziehungslos; in der selbst praktizierten oder gewünschten Sexualität gehe es zärtlich und gefühlvoll zu, Streicheln und Vorspiel seien wichtig, man habe mehr Zeit,



Respekt und Vertrauen füreinander. Einige weisen auf das Inszenierte („Klempner will Wasserhahn reparieren, hat Sex mit der Hausfrau“), die Künstlichkeit („wechseln alle fünf Sekunden die Stellung“), das Exaltierte („hab noch nie erlebt, dass eine Frau so gequiekt hat“) und das Öffentliche („wir tun das für uns und nicht, weil uns tausend Leute zusehen“) im Porno hin. Und sie kritisieren die Absurdität der Handlungen („wenn vor der Diskothek zwei Leute Analsex haben, das find ich nicht realistisch“). Jugendliche gehen davon aus, dass im Porno, wie in Spielfilmen auch, Schauspieler agieren und die dargestellte Sexualität für die Bedürfnisse der (überwiegend) männlichen Zielgruppe produziert ist. Nicola Döring bemerkt zu Recht, dass Pornografie, vielleicht mit Ausnahme der „Amateur-Pornografie“, als fiktionale Mediengattung einzuordnen sei, weshalb „unrealistische Darstellungen“ weniger ein Mangel als vielmehr ein Merkmal der Gattung seien (vgl. Döring 2011). Die Erkenntnis, dass Jugendliche zu Pornobildern eine reflektierte Distanz halten können und sie als jenseits ihrer Realität betrachten, ist jedoch bemerkenswert und hilfreich, um den Generalverdacht zu entschärfen, sie würden die Skripte des Pornosex eins zu eins übernehmen.

### Pornografie als Medium der Sexuaufklärung?

Die sexuelle Praxis junger Paare ist, schon alleine mangels Vergleichsmöglichkeiten, von einer gewissen Unsicherheit geprägt. Man weiß eben nicht, wie eine 18-Jährige sagt, „was andere Pärchen im Bett veranstalten“. Pornografie bedient hier eine für Jugendliche altersangemessene Neugier. Jugendliche gestehen Pornos eine gewisse informierende Wirkung zu: Man sieht eben, „wie das so gemacht wird“ und „was es alles so gibt“, und man bekommt Antworten auf die wichtige Frage: „Wie sieht denn das Ganze aus?“ Viele Jungen sagen, dass die pornografischen Filme ihnen „sexpraktische Anregungen“ geben und sie diese in ihrem Sexualleben auch ausprobieren. Diese Anregungen beziehen sich ausschließlich auf sexuelle Mainstreampraktiken, vor allem auf Koitusstellungen, seltener auf Stimulationspraktiken (Zärtlichkeit, oraler Sex). Einige Jugendliche, die noch ohne Koituserfahrung sind, hoffen, dass sie durch das Ansehen von Sexfilmen auf das „erste Mal“ ein wenig besser vorbereitet sind. Einigkeit besteht darin, dass sexuelle Kompetenzen durch reale Erfahrungen erworben werden und die Pornografie hierfür ein reichlich begrenztes Hilfsmittel ist. Eine 17-Jährige beispielsweise antwortet ironisch auf die Frage, ob sie beim Pornogucken schon mal etwas gelernt hätte: „Höchstens, wie man einen Orgasmus vortäuscht, aber mehr nicht (lacht).“ Man kann resümieren: Pornografiekonsum kann die mehr an der Oberfläche liegenden und postpubertär erworbenen interaktionellen sexuellen Skripte erweitern, die biografisch früher verankerten intrapsychischen Skripte aber kaum beeinflussen (zur theoretischen Begründung vgl. Schmidt 2012).

### Die Selbstregulierungskompetenz Jugendlicher

Die größte Herausforderung für Jugendliche im Hinblick auf ihre Sexualität in den letzten Jahrzehnten war nicht die Überflutung mit Internetpornografie, auch nicht – für heterosexuelle Jugendliche – der Umgang mit der Bedrohung durch HIV/Aids, sondern die Freiräume, die sie im Zuge der „sexuellen Revolution“ in den späten 1960er-Jahren plötzlich hatten. Frühe Jugendstudien aus den 1970ern und spätere Verlaufsstudien (vgl. BZgA 2010; Schmidt 2004) zeigen: Jugendliche nutzten die neue Freizügigkeit und vorverlegten das Alter bei der ersten festen Beziehung und beim ersten Geschlechtsverkehr erheblich; doch der Wegfall elterlicher und gesellschaftlicher Verbote mündete keineswegs in Chaos und Anomie. Jugendliche organisieren ihre Sexualität heute im Wesentlichen in festen Beziehungen, konsensmoralisch und geschlechteregalitär, sie verhüten effektiv und die Schwangerschaftsraten minderjähriger Frauen sind in sexualliberalen Gesellschaften niedrig. Die „sexuelle Revolution“ und ihre Folgen zeigen, dass Jugendliche in Zeiten sexuellen Umbruchs als Gruppe zu hohen Anpassungsleistungen in der Lage sind und eine hohe Fähigkeit zur Selbstregulierung ihrer nicht mehr durch strenge gesellschaftliche Normen kontrollierten Sexualität haben.

Diese Selbstregulierungskompetenz zeigt sich auch bei der jüngsten gravierenden Veränderung ihrer sexuellen Umwelt, der beinahe unbegrenzten Verfügbarkeit pornografischer Materials: Jugendliche gehen mit dem Internetangebot wählerisch um, ihre sexuellen Vorlieben und Strukturen bestimmen den Pornografiekonsum, nicht umgekehrt; die Internetpornografie ersetzt die herkömmlichen Onanievorlagen (das ist vermutlich ihr größter Effekt), ohne die Masturbationsfrequenz zu erhöhen; Jugendliche unterscheiden klar zwischen ihrer realen und der virtuellen sexuellen Welt und wollen die eine nicht durch die andere ersetzen; sie gucken sich solche sexuellen Fertigkeiten und Variationen ab, die zu ihren sexuellen Wünschen passen, und beginnen deshalb heute vermutlich früher damit, orale Praktiken und unterschiedliche Stellungen auszuprobieren. Ihr Umgang mit Pornografie ist deutlich unaufgeregter als die öffentliche Diskussion darüber.

Ausführlicher stellt die Autorin mit Koautor Gunter Schmidt die Studie in dem kürzlich erschienenen Band *Pornografisierung von Gesellschaft* (hrsg. von M. Schuegraf/A. Tillmann) vor.

Dr. Silja Matthiesen leitet am Institut für Sexualforschung und Forensische Psychiatrie des Universitätsklinikums Hamburg-Eppendorf das Forschungsprojekt „Studentische Sexualität im Wandel: 1966 – 1981 – 1996 – 2011“ (DFG) sowie die Studie *Sexuelle und soziale Beziehungen von 19- bis 25-jährigen Studentinnen und Studenten* (BZgA). Sie ist Herausgeberin der Zeitschrift für Sexualforschung.



# Wirkungen gewalthaltiger Computerspiele auf Jugendliche

Michael Kunczik

Die Forschung zur Thematik „Medien und Gewalt“ konzentriert sich in jüngster Zeit nicht mehr auf das „klassische“ Medium Fernsehen, sondern stellt Computerspiele und das Internet ins Analysezentrum. In dieser und den folgenden Ausgaben von *tv diskurs* versucht der Autor, einen gestrafften Überblick über den Forschungsstand zu geben, wobei separat auch auf die Problematik der Spielsucht eingegangen werden wird.

## Vorbemerkungen

Ein Problem der Medienwirkungsforschung besteht darin, dass Unsicherheit darüber herrscht, inwieweit die für gewalthaltige Fernsehinhalte erhaltenen Befunde auf Computerspiele<sup>1</sup> übertragbar sind. Vermutet wurde und wird, dass Spiele aufgrund ihrer Interaktivität, der Möglichkeit, Gewaltakte beliebig zu wiederholen, und der Belohnung von Gewalt (Punkte, höheres Level etc.) ein größeres Wirkungspotenzial besitzen. Allerdings konnte 2010 eine Literaturstudie (Kunczik/Zipfel 2010a; 2010b) keine stärkere Wirkung von Gewalt in Spielen belegen. Auch im Zusammenhang mit den School Shootings (z. B. Littleton 1999, Erfurt 2002, Emsdetten 2006, dem finnischen Tuusula 2007 oder Winnenden 2009) vermutete gewaltsteigernde Effekte von Killerspielen wurden bislang nicht bestätigt. Konsistente Belege für ein erhöhtes Wirkungspotenzial von Virtual-Reality-Bedingungen,

hohem Interaktivitätsgrad, Ego-Perspektive (First-Person-Shooter) oder die Verwendung waffenähnlicher Controller liegen (noch) nicht vor.

## Inhaltsanalysen von Computerspielen

Inhaltsanalysen von Spielen stellen andere methodische Anforderungen als die von Fernsehinhalten, da es *den einen* Inhalt nicht gibt. Dieser entsteht erst während des Spielens. Eine analytisch „saubere“ Trennung zwischen Inhalt, Wahrnehmung und Wirkung ist für Spiele nicht möglich. Die generierten Inhalte können (z. B. nach Persönlichkeit, Erfahrung etc.) unterschiedlich sein und in Abhängigkeit von Spielstrategie, Spieldauer und gewählten Spielfiguren variieren. In einigen Studien betrug die Spielzeit nur 10 Min.; aber ein erfahrener Spieler benötigt zum Durchspielen eines Spiels ca. 20 Std. (Weber u. a. 2009, S. 1.018). Das Problem, dass es *den einen* In-

## Anmerkungen:

1

Da in der Forschung bislang eine Differenzierung der Wirkung violenter Spielinhalte nach den verschiedenen Spielplattformen kaum stattgefunden hat, wird der Begriff „Computerspiel“ verwendet. Dabei kommt den Massively Multiplayer Online Role-Playing Games (MMORPGs) ein besonderer Stellenwert zu – vor allem im Hinblick auf die mögliche Entstehung einer Spielsucht (z. B. Rehbein u. a. 2010; die Suchtproblematik wird hier nicht weiter diskutiert).

halt nicht gibt, wird in den meisten Studien nicht berücksichtigt; bei *Grand Theft Auto 3* etwa lag die Anzahl violenter Akte zwischen 0 und 108 (Lachlan/Maloney 2008). Eine Ausnahme stellt die Studie von Weber u. a. (2009) dar, die von First-Person-Shooter-Spielern generierte Inhalte analysierten. Unterschiedliche Spielmuster führten zur Schaffung unterschiedlich violenter Inhalte. Ego-Shooter sind demnach keine reine Aneinanderreihung violenter Akte. Bereits Ohler und Nieding (2006) hatten festgestellt, dass Spieler von Ego-Shootern umso weniger Gewalt anwandten, je „strategischer“ sie vorgehen.

### Zum Einflusspotenzial von Computerspielen

Zwar ist das Fernsehen immer noch das Leitmedium für Kinder, d. h. die beliebteste Freizeitbeschäftigung (Feierabend/Klingler 2011; 2012), aber das Internet ist inzwischen alltägliches Medium (Feierabend/Rathgeb 2011, S. 308f.). Nach der *JIM-Studie 2011* (Feierabend/Rathgeb 2012) besitzen vier Fünftel der Jugendlichen (im Alter von 12 bis 19 Jahren) einen MP3-Player oder einen Computer. Computerspiele werden vor allem zu Hause genutzt, wobei die Bedeutung der Eltern als Spielpartner gering ist. 42 % spielen mehrmals wöchentlich (20 % nie) am Computer. Bei den Mädchen ist ein Drittel Nichtspieler, bei Jungen sind es nur 7 %. Jungen spielten wochentags mit 81 Min. mehr als doppelt so lange wie Mädchen (35 Min.); dies stieg am Wochenende auf 116 Min. bei Jungen und 42 Min. bei Mädchen an (ebd., S. 348). Dabei zählte der Ego-Shooter *Counter-Strike* für 5 % der 12- bis 19-jährigen Spieler zu den beliebtesten Spielen; bei Jungen war auch der Ego-Shooter *Call of Duty* (19 %) sehr beliebt.

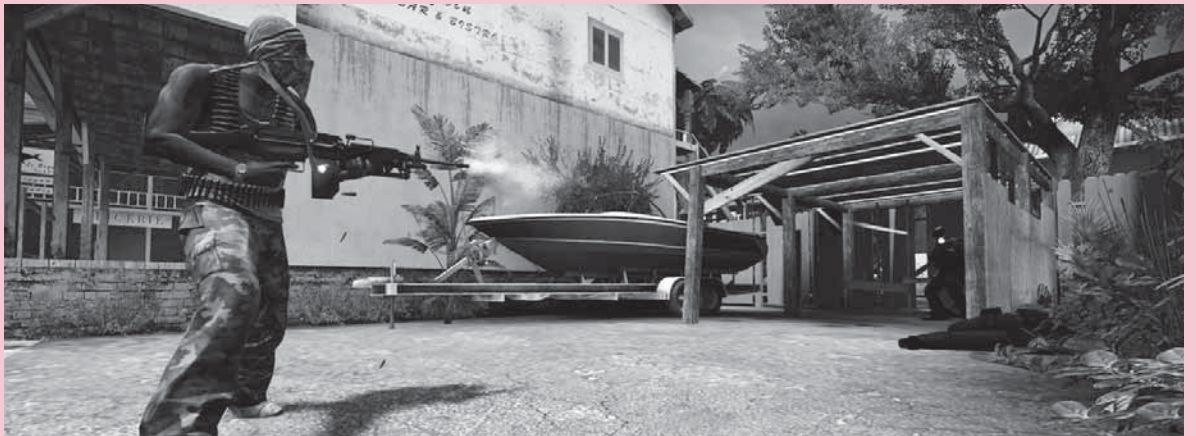
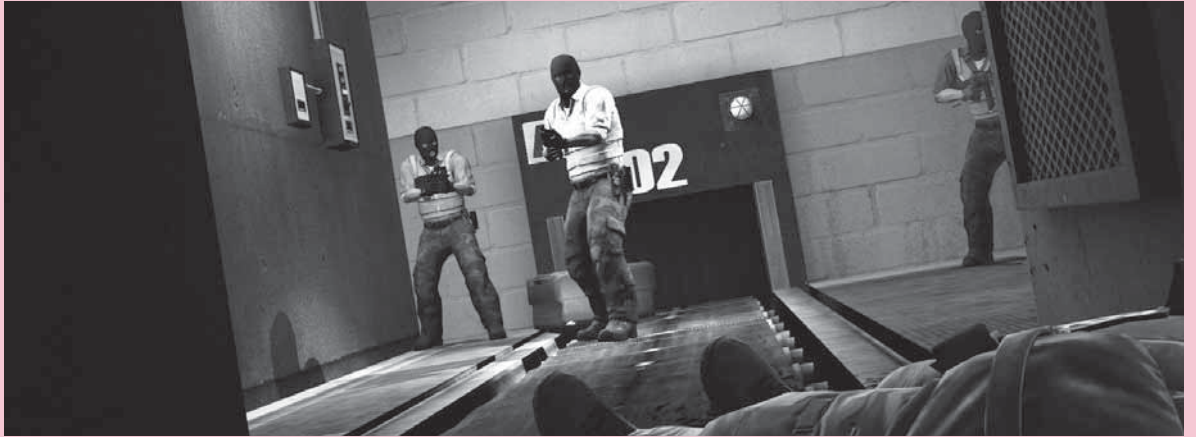
### Zum Wirkungspotenzial von Computerspielen

Computerspiele können Flow- und Präsenzerleben ermöglichen (Wünsch/Jenderek 2008). „Flow“ bezeichnet den emotionalen Zustand, bei dem der Spieler völlig im Spiel aufgeht und mit ihm „verschmilzt“. „Flow“ ermöglicht konzentriertes Handeln und Ignorieren von Ablenkungen (Csíkszentmihályi 2000). Durch die Beherrschung des Spiels entsteht das Gefühl der Umweltkontrolle. „Flow“ erlaubt ein (vorübergehendes) Vergessen der eigenen Identität mit ihren Problemen, was zu einem Verlust des Zeitgefühls führen, eine Art Sogwirkung erzeugen und ein Suchtpotenzial besitzen kann (Fritz 2003), d. h., „Flow“ kann intrinsisch belohnend wirken. „Präsenz“ meint die Vorstellung, sich „real“ in einer mediengenerierten Umwelt zu befinden. „Räumliche Präsenz“ bedeutet, sich in der Spielumwelt physisch anwesend zu fühlen. „Soziale Präsenz“ bezeichnet das Hineinversetzen in die Spielfigur und die Interaktion mit ande-

ren, als real empfundenen Figuren. Fischer u. a. (2010) analysierten die Folgen der Möglichkeit, eigene Spielfiguren entwickeln und „personalisieren“ zu können. Bei Probanden, die ihre Spielfigur selbst gestalten und mit „eigenen“ Merkmalen (z. B. Haarschnitt, physische Erscheinung etc.) ausstatten konnten, verstärkte sich die Intensität psychischer Effekte (z. B. Selbst-Aktivierung und Erregung). Diejenigen, die mit selbst kreierten „personalisierten“ aggressiven Figuren ein gewalthaltiges Spiel spielten, waren aggressiver als diejenigen, die mit Standardfiguren spielten. Die Möglichkeit, Spielcharaktere selbst zu gestalten, stellt einen neuen Aspekt der Wirkungsforschung dar. Ähnlichkeit verstärkt offensichtlich die Intensität psychischer Effekte.

Faktoren, die das Präsenzerleben beeinflussen, sind nach IJsselsteijn u. a. (2000): Umfang und Glaubwürdigkeit sensorischer Informationen (vor allem realistische Grafik und Soundeffekte, naturgetreue Bewegungen), Kopplung sensorischer und visueller Informationen (schnelle und konsistente Reaktion des Spiels auf Eingaben des Spielers), Inhaltsfaktoren (wie Interaktivität und visuelle Repräsentation des Spielers) sowie Eigenschaften und Spielkompetenz des Nutzers. Einige dieser Faktoren wurden auf ihre (präsenzvermittelte) Wirkung auf die Aggression der Spieler violenter Computerspiele untersucht, wobei die erhaltenen Befunde nicht konsistent sind (z. B. Barlett u. a. 2008; Ivory/Kalyanaraman 2007; Lachlan/Maloney 2008; Nowak u. a. 2008), d. h., empirisch abgesicherte Aussagen sind noch nicht möglich.

„Virtuelle Realität“ bezeichnet eine Benutzungsoberfläche, in der Nutzer innerhalb einer simulierten Realität handeln, die Anwendung steuern und sich wie in einer realen Umgebung verhalten, also (mit entsprechender technischer Ausstattung) interagieren können (Brill 2009, S. 6). Hinsichtlich einer möglichen Steigerung der Aggressivität über einen Präsenzeffekt dieser computergenerierten dreidimensionalen Wirklichkeit fanden Tamborini u. a. (2004) bei violenten Spielen keine stärkeren Effekte der Virtual-Reality-Bedingungen auf das Präsenzgefühl. Bei Eastin und Griffiths (2006), die männliche Studenten drei Spiele (ein Kampfspiel, einen Shooter und ein Rennspiel) in einer Virtual-Reality-Umgebung und auf einer normalen Konsole spielen ließen, bewirkte die normale Konsole ein stärkeres Präsenzgefühl als die Virtual-Reality-Umgebung, was u. a. mit mangelnder Vertrautheit mit der Virtual-Reality-Umgebung erklärt wird. Vergleichbare Befunde erhielten Arriaga u. a. (2008) sowie Markey und Scherer (2009). Zu anderen Ergebnissen gelangten Persky und Blascovich (2007). Insgesamt sind die Befunde zum Einfluss technologisch generierter Virtual-Reality-Bedingungen widersprüchlich. Die Ergebnisse deuten darauf hin, dass das Spielerlebnis (z. B. die Präsenzerfahrung) weniger stark von der technischen Spielumgebung als von anderen Fakto-



Counter-Strike

ren abhängt. Die Verarbeitungsprozesse virtueller Realitätserfahrungen müssen aber noch detaillierter erforscht werden.

Zweifellos ist „Interaktivität“, die für ein stärkeres Wirkungspotenzial von Spielen verantwortlich sein soll, eine wichtige Voraussetzung für die Erfahrung von Präsenz. Eine Untersuchung der „Interaktivität“ ist aber bislang nur in wenigen Studien erfolgt (vgl. Kunczik/Zipfel 2010a, S. 346 ff.). Es liegen (noch) keine Befunde dafür vor, dass violente Computerspiele aufgrund ihrer Interaktivität ein höheres Risikopotenzial als Fernseh- und Filmgewalt für die Entstehung von Aggression bergen, wobei die Datenbasis allerdings schwach ist.

Für die Bedeutung von „Frustration“ für die Wirkung gewalthaltiger Spiele gilt, dass diese unterschiedliche, im Spiel meist variierbare Schwierigkeitsgrade besitzen. Werden die Fähigkeiten des Spielers überfordert, können Frustration und Wut die Folge sein. Frustrationseffekte sind in vielen Studien nicht auszuschließen, weil Frustration häufig nicht kontrolliert worden ist. Frustration ist aber ein wichtiger Wirkungsfaktor, der in Untersuchungen berücksichtigt werden muss (Barlett u. a. 2008; Krcmar/Farrar 2007). Dabei ist das generelle Frustrationspotenzial der als Stimulusmaterial verwendeten Spiele von der von Spielgeschick und Frustrationstoleranz abhängigen Einschätzung des Spielerlebnisses zu unterscheiden.

### Inhaltliche Aspekte der Spielwirkung

Ähnlich wie für die Anzahl an Gewaltakten kann auch für die „Brutalität“ und „explizite Darstellung von Gewalt“ nicht von einer linearen, positiven Beziehung zwischen Intensität und den Effekten ausgegangen werden. Die Befunde zur Wirkung von Opferdarstellungen belegen, dass in Filmen das Zeigen negativer Konsequenzen von Gewalt für die Opfer („schmutzige Gewalt“) die Gewaltneigung hemmen kann (Grimm 1999). Analysiert wurde bei Spielen die „Darstellung von Blut“, wobei unrealistische Farben zur Wirkungsabschwächung führen sollten. Anderson u. a. (2004) stellten experimentell keine Unterschiede fest, wenn sich Gewalt im Spiel gegen Menschen mit rotem Blut oder gegen Aliens mit grünem Blut richtete. Auch Jeong u. a. (2008) stellten bei verschiedenen Farben (rot bzw. blau [Adel?]) keine Unterschiede fest. Untersucht wurde auch, ob Spiele mit bzw. ohne Blutdarstellung unterschiedliche Effekte haben. Insgesamt zeigen die bislang vorliegenden Befunde, dass die Farbe unerheblich ist, aber Blutdarstellungen als solche die Aggressivität erhöhen können (Ballard/Wiest 1996; Barlett u. a. 2008; Farrar u. a. 2006; Krcmar/Farrar 2009). Die Effekte waren allerdings schwach und nicht bei allen abhängigen Variablen festzustellen. Auch besteht keine Einigkeit darüber, wie die Wirkung der Blutdarstellung

zu erklären ist (z. B. über Priming oder als Erfolgssignal und Belohnung).

Zur Bedeutung einer „Spielgeschichte (Story)“ bemerken Schneider u. a. (2004), Spiele enthielten häufig eine Geschichte, die die Anwendung von Gewalt in einen Kontext stellt und deren Notwendigkeit, Rechtfertigung und Akzeptabilität betont. Ferner bewirke eine „Story“ stärkere Interaktivität, größere Immersion und höheres Involvement. Empirische Studien fehlen aber noch.

Nach der „Stimulationsthese“ wirken bestimmte Hinweisreize (z. B. Waffen) aggressionsauslösend. Untersucht worden ist, ob waffenförmige Controller eine solche Wirkung haben. Die Forschung (z. B. Barlett u. a. 2007; Hamby/Ballard 2006) gibt auf einer noch schwachen empirischen Grundlage ein widersprüchliches Bild in Bezug auf einen Waffeneffekt von Spiele-Controllern.

### Ego-Shooter und *Counter-Strike*

Bei der Diskussion um die Gefährlichkeit von Computerspielen stehen vor allem Ego-Shooter im Zentrum der Kritik. Für das Spielen aus der Ich-Perspektive (Wahrnehmung des Geschehens durch die „Augen“ der Spielfigur) wird eine starke Identifikation mit der Spielfigur und damit ein hohes Wirkungspotenzial vermutet. In den wenigen Studien, die dies empirisch geprüft haben, wurde die These nicht bestätigt, Ego-Shooter würden mehr Aggressionen bewirken als Spiele aus der Dritte-Person-Perspektive (Anderson u. a. 2010). Beim Spielen von *Counter-Strike* steht z. B. nicht die Gewalt im Vordergrund, sondern der Spaß am Wettbewerb (Fritz u. a. 2011). So spielten Anfang 2010 fast 7 % der deutschen Computerspieler ab und zu *Counter-Strike* (ebd., S. 76). Die Spieler waren vor allem männlich (93 %) und jünger als 30 Jahre (85 %); fast zwei Drittel der Spieler befanden sich noch in der Ausbildung. Im Durchschnitt wurde *Counter-Strike* ca. 6 Std. pro Woche gespielt. Nach Fritz u. a. (2011, S. 76) spielten ca. 20 % der Spieler mehr als 10 Std. wöchentlich, wobei ein „harter Kern“ (4,5 %) auf mehr als 20 Std. kam. Als wichtigste Spielmotivation wurde neben dem Wunsch, Spaß haben und sich unterhalten lassen zu wollen, die Erwartung, sich mit anderen Spielern messen zu können, ermittelt. Dabei war für Spieler das Geschehen in virtuellen Welten klar von der realen Welt abgegrenzt (ebd., S. 113).

Insgesamt bestätigt die Forschung ein höheres Risikopotenzial von Ego-Shootern bislang nicht (vgl. Farrar u. a. 2006; Krcmar/Farrar 2009; Lim/Reeves 2009; aber: Chory u. a. 2007). Die Befunde weisen eher auf eine im Vergleich dazu stärkere Wirkung des Spielens aus der Dritte-Person-Perspektive hin, was auf stärkere Identifikation mit einer sichtbaren Spielfigur oder auch auf Ablenkungseffekte der Ego-Perspektive bei unerfahrenen Spielern zurückzuführen sein könnte.

### Situationsvariablen der Wirkung: Spieldauer und Kooperation/Wettbewerb

Zur „Spieldauer“ resümierte Sherry (2001, S. 424 f.; 2007, S. 248 f.), dass eine kurze Spieldauer (10 Min.) zu einer stärkeren Gewaltsteigerung führt als eine längere Spieldauer (75 Min.). Vermutet wurde ein anfänglicher, später abfallender Erregungseffekt, für den aber keine empirischen Belege vorlagen. Auch der Annahme, die Unterbrechung des Spiels könne bei Kindern kontraproduktiv wirken, fehlte die empirische Stützung. Die Metaanalyse von Anderson u. a. (2010) erbrachte keinen ähnlichen Befund. Insgesamt gesehen (Barlett u. a. 2009; Krcmar/Lachlan 2009; Maass u. a. 2010; Weber u. a. 2009) können gewalthaltige Spiele relativ schnell kurzfristige Wirkungen auslösen, die sich während des Spiels nicht weiter steigern. Ob sie bei längerer Spielzeit wieder abnehmen, lässt sich auf empirischer Basis noch nicht entscheiden. Die experimentell festgestellten Effekte sind offensichtlich kurzfristig, über langfristige Zusammenhänge kann momentan nur spekuliert werden.

Bei der Nutzung violenter Spiele stehen, wie Fritz u. a. (2011) dokumentieren, nicht die violenten Inhalte im Vordergrund der Motivation. Die Kooperation mit den Spielern des eigenen Teams und der Wettbewerb mit „gegnerischen“ Spielern sind wichtiger; d. h., es ist zu prüfen, inwieweit die Interaktion mit anderen Spielern die Wirkung beeinflusst. Zu untersuchen wäre, ob gewalthaltige Spiele unterschiedliche Effekte haben, wenn sie allein oder gemeinsam gespielt werden. Macht das Spielen in einer Wettbewerbssituation aggressiver als das Spielen ohne kompetitive Bedingungen bzw. mit kooperativen Elementen? Hiermit verbindet sich die Frage, ob eventuelle aggressionssteigernde Wirkungen tatsächlich auf violente Inhalte und/oder auf die Wettbewerbssituation zurückzuführen sind.

Lim und Lee (2006; 2009) haben untersucht, inwieweit kooperatives Spielen andere Reaktionen auf ein violentes bzw. nicht violentes Spielerlebnis bewirkt als Alleinspielen. Effekte des Inhalts verringerten sich bei der Anwesenheit eines Mitspielers. Beim gemeinsamen Spielen zeigten die Probanden zudem unabhängig vom Inhalt ein höheres Präsenzgefühl und eine stärkere Identifikation mit ihrer Spielfigur. Eastin und Griffiths (Eastin 2007; Eastin/Griffiths 2009) haben u. a. die Wirkung des „kompetitiv“ oder „kooperativ“ gespielten Ego-Shooters *Unreal Tournament* untersucht, wobei die Anzahl der Mit- bzw. Gegenspieler variiert wurde. Wettbewerber, die der eigenen Zielerreichung im Wege standen, wurden als Frustrationspotenzial gesehen. Die These war, dass bereits die Einschätzung einer Situation als kompetitiv negative Affekte und feindselige kognitive Strukturen aktivieren und violentes Verhalten begünstigen könne. Beim kooperativen Spiel, d. h. wenn der Erfolg auch von

Gruppenleistungen abhängt, komme es eher zum Gefühl der Zusammengehörigkeit. Dies wirke der Entwicklung feindseliger Gefühle auch bei violenten Spielen entgegen. Die Spielvariante (kooperativ versus kompetitiv) und die Zahl der Tötungsakte im Spiel hatten keinen Einfluss auf die durch Selbstangaben gemessene Feindseligkeit nach dem Spiel. In einer weiteren Auswertung dieser Studie (Eastin/Griffiths 2009) zeigte sich, dass die Spielmotivation Einfluss auf die Feindseligkeit hatte. Mit der Gruppengröße steigerte sich unter Wettbewerbsbedingungen auch die verbale Aggression und über diese die Feindseligkeit. Die Studie von Eastin und Griffiths erlaubt erste Einblicke in die Komplexität der Auswirkungen von Interaktionsprozessen zwischen Spielern, aber der Stellenwert violenter Spielinhalte wird nicht klar herausgestellt.

Den Einfluss von Wettbewerb und violenten Inhalten haben Anderson und Carnagey (2009) in drei Experimenten untersucht, in denen Studenten ein violentes bzw. nicht violentes kompetitives Sportspiel (Baseball bzw. Football) spielten. In allen drei Experimenten bewirkten violente Spiele stärkere Effekte als gewaltfreie Spiele. Ein Wettbewerbseffekt wurde nicht aufgefunden. Gewalt hat davon unabhängig gewirkt.

### Resümee

Angesichts des knappen Raumes konnten nicht alle relevanten Studien berücksichtigt werden. Als Zwischenresümee kann festgehalten werden, dass Spielen unter Wettbewerbsbedingungen unabhängig vom Gewaltgehalt der Spiele die Aggressivität der Spieler zu erhöhen scheint. Dies gilt auch für spielbedingte Frustrationen. Auch für Spiele scheint die Lerntheorie als theoretischer Bezugsrahmen gut geeignet. Zu den inhaltlichen Unterschieden zwischen Spielen und Fernsehen ist herauszustellen, dass in Spielen die Opferperspektive vergleichsweise unbedeutend ist. Wichtig ist dabei, dass die Inhalte von Spielen auch aus forschungstechnischer Perspektive eine andere Qualität besitzen.

## Literatur:

- Anderson, C. A. u. a.:**  
*Violent video games: Specific effects of violent content on aggressive thoughts and behavior.* In: *Advances in Experimental Social Psychology*, 36/2004, S. 199–249
- Anderson, C. A. u. a.:**  
*Violent Video Games Effects on Aggression, Empathy, and Prosocial Behavior in Eastern and Western Countries: A Meta-Analytic Review.* In: *Psychological Bulletin*, 136/2010, S. 151–173
- Anderson, C. A./Carnagey, N. L.:**  
*Causal effects of violent sports video games on aggression: Is it competitiveness or violent content?* In: *Journal of Experimental Social Psychology*, 45/2009, S. 731–739
- Arriaga, P. u. a.:**  
*Are the effects of unreal violent video games pronounced when playing with a virtual reality system?* In: *Aggressive Behavior*, 34/2008, S. 521–538
- Ballard, M. E./Wiest, J. R.:**  
*Mortal Kombat: The effects of violent videogame play on males' hostility and cardiovascular responding.* In: *Journal of Applied Social Psychology*, 26/1996, S. 717–730
- Barlett, C. P. u. a.:**  
*How long do the short-term violent video game effects last?* In: *Aggressive Behavior*, 3/2009, S. 225–236
- Barlett, C. P./Harris, R. J./Baldassaro, R.:**  
*Longer you play, the more hostile you feel: Examination of first person shooter games and aggression during video game play.* In: *Aggressive Behavior*, 33/2007, S. 486–497
- Barlett, C. P./Harris, R. J./Bruey, C.:**  
*The effect of the amount of blood in a violent video game on aggression, hostility, and arousal.* In: *Journal of Experimental Social Psychology*, 44/2008, S. 539–546
- Brill, M.:**  
*Virtuelle Realität.* Berlin/Heidelberg 2009
- Chory, R. u. a.:**  
*Does personality moderate the effects of violent video game play on aggression? An exploratory investigation* (Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, San Francisco 2007). Abrufbar unter: [http://www.allacademic.com/meta/p170912\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p170912_index.html) (letzter Zugriff: 05.03.2010)
- Csikszentmihályi, M.:**  
*Das flow-Erlebnis.* Stuttgart 2000
- Eastin, M. S.:**  
*The influence of competitive and cooperative group game play on state hostility.* In: *Human Communication Research*, 33/2007, S. 450–466
- Eastin, M. S./Griffiths, R. P.:**  
*Beyond the shooter game. Examining presence and hostile outcomes among male game players.* In: *Communication Research*, 33/2006, S. 448–466
- Eastin, M./Griffiths, R. P.:**  
*Unreal: Hostile expectations from gameplay.* In: *New Media & Society*, 11/2009, S. 509–531
- Farrar, K. M./Krcmar, M./Nowak, K. L.:**  
*Contextual features of violent video games, mental models, and aggression.* In: *Journal of Communication*, 56/2006, S. 387–405
- Feierabend, S./Klingler, W.:**  
*Was Kinder sehen. Eine Analyse der Fernsehnutzung Drei- bis 13-Jähriger 2010.* In: *Media Perspektiven*, 4/2011, S. 169–181
- Feierabend, S./Klingler, W.:**  
*Was Kinder sehen. Eine Analyse der Fernsehnutzung Drei- bis 13-jähriger 2011.* In: *Media Perspektiven*, 4/2012, S. 203–214
- Feierabend, S./Rathgeb, T.:**  
*Ergebnisse der JIM-Studie 2010: Medienumgang Jugendlicher in Deutschland.* In: *Media Perspektiven*, 6/2011, S. 299–310
- Feierabend, S./Rathgeb, T.:**  
*Ergebnisse der JIM-Studie 2011: Medienumgang Jugendlicher in Deutschland.* In: *Media Perspektiven*, 6/2012, S. 339–352
- Fischer, P./Kastenmüller, A./Greitemeyer, T.:**  
*Media violence and the self: The impact of personalized gaming characters in aggressive video games on aggressive behaviour.* In: *Journal of Experimental Social Psychology*, 46/2010, S. 192–195
- Fritz, J.:**  
*Wie virtuelle Welten wirken. Über die Struktur von Transfers aus der medialen in die reale Welt.* In: Ders./W. Fehr (Hrsg.): *Computerspiele. Virtuelle Spiel- und Lernwelten.* Bonn 2003 (CD-ROM)
- Fritz, J./Lampert, C./Schmidt, J.-H./Witting, T. (Hrsg.):**  
*Kompetenzen und exzessive Nutzung bei Computerspielern: Gefordert, gefördert, gefährdet.* Berlin 2011<sup>2</sup>
- 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
- Hamby, R. H./Ballard, M.:**  
*Gun peripherals and video game play: Is there a weapons-priming effect?* In: *Journal of Humanities & Social Sciences*, 1/2006. Abrufbar unter: <http://www.scientificjournals.org/journals2007/articles/1007.htm> (letzter Zugriff: 05.03.2010)
- IJsselstein, W. A. u. a.:**  
*Presence: Concept, determinants and measurement.* In: *Proceedings of the Society of Photo-Optical Instrumentation Engineers (SPIE)*, 3959/2000, S. 520–529
- Ivory, J. D./Kalyanaraman, S.:**  
*The effects of technological advancement and violent content in video games on players' feelings of presence, involvement, physiological arousal, and aggression.* In: *Journal of Communication*, 57/2007, S. 532–555
- Jeong, E. J./Biocca, F./Bohil, C.:**  
*Presence, arousal, and memory in 3D games* (Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, Montreal 2008)
- Krcmar, M./Farrar, K.:**  
*The effect of video game realism on aggression* (Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, San Francisco 2007). Abrufbar unter: [http://www.allacademic.com/meta/p170824\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p170824_index.html) (letzter Zugriff: 05.03.2010)
- Krcmar, M./Farrar, K.:**  
*Retaliatory aggression and the effects of point of view and blood in violent video games.* In: *Mass Communication & Society*, 12/2009, S. 115–138
- Krcmar, M./Lachlan, K. A.:**  
*Aggressive outcomes and videogame play: The role of length of play and the mechanisms at work.* In: *Media Psychology*, 12/2009, S. 249–267
- Kunczik, M./Zipfel, A.:**  
*Medien und Gewalt. Befunde der Forschung 2004–2009.* Bonn 2010a
- Kunczik, M./Zipfel, A.:**  
*Computerspielsucht. Befunde der Forschung.* Bonn 2010b
- Lachlan, K. A./Maloney, E. K.:**  
*Game player characteristics and interactive content: Exploring the role of personality and telepresence in video game violence.* In: *Communication Quarterly*, 56/2008, S. 284–302
- Lim, S./Lee, J. R.:**  
*Effects of co-playing on arousal and emotional responses in videogame play* (Poster-proposal submitted to the Game Studies Interest Group of the ICA 2006)
- Lim, S./Lee, J. R.:**  
*When playing together feels different: Effects of task types and social contexts on physiological arousal in multi-player online gaming contexts.* In: *CyberPsychology & Behavior*, 12/2009, S. 59–61
- Lim, S./Reeves, B.:**  
*Being in the game: Effects of avatar choice and point of view on psychophysiological responses during game play.* In: *Media Psychology*, 12/2009, S. 348–370
- Maass, A./Lohaus, A./Wolf, O. T.:**  
*Media and stress in adolescent boys in Germany. Psychophysiological effects of violent and nonviolent television programs and video games.* In: *Journal of Children and Media*, 4/2010, S. 18–37
- Markey, P. M./Scherer, K.:**  
*An examination of psychotacticism and motion capture controls as moderators of the effects of violent video games.* In: *Computers in Human Behavior*, 25/2009, S. 407–411
- Nowak, K. L./Krcmar, M./Farrar, K. M.:**  
*The causes and consequences of presence: Considering the influence of violent video games on presence and aggression.* In: *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 17/2008, S. 256–268
- Ohler, P./Nieding, G.:**  
*Why play? An evolutionary perspective.* In: P. Vorderer/J. Bryant (Hrsg.): *Playing video games. Motives, responses, and consequences.* Mahwah 2006, S. 101–114
- Persky, S./Blascovich, J.:**  
*Immersive virtual environments versus traditional platforms: Effects of violent and nonviolent video game play.* In: *Media Psychology*, 10/2007, S. 135–156
- Rehbein, F./Kleimann, M./Möbke, T.:**  
*Prevalence and Risk Factors of Video Game Dependency in Adolescence: Results of a German Nationwide Survey.* In: *Cyberpsychology, Behavior & Social Networking*, 13/2010, S. 269–277
- Schneider, E. F. u. a.:**  
*Death with a story. How story impacts emotional, motivational, and physiological responses to first-person shooter video games.* In: *Human Communication Research*, 30/2004, S. 361–375
- Sherry, J. L.:**  
*The effects of violent video games on aggression. A metaanalysis.* In: *Human Communication Research*, 27/2001, S. 409–431
- Sherry, J. L.:**  
*Violent video games and aggression: Why can't we find effects.* In: R. W. Preiss u. a. (Hrsg.): *Mass media effects research. Advances through meta-analysis.* Mahwah 2007, S. 245–262
- Tamborini, R. u. a.:**  
*Violent virtual video games and hostile thoughts.* In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48/2004, S. 335–357
- Weber, R. u. a.:**  
*What do we really know about first-person-shooter games? An event-related, high-resolution content analysis.* In: *Journal of Computer-mediated Communication*, 14/2009, S. 1.016–1.036
- Wünsch, C./Jenderek, B.:**  
*Computerspielen als Unterhaltung.* In: T. Quandt/J. Wimmer/J. Wolling (Hrsg.): *Die Computerspieler. Studien zur Nutzung von Computergames.* Wiesbaden 2008, S. 41–56

2  
Anhangband mit ergänzenden Materialien abrufbar unter: [http://www.lfm-nrw.de/fileadmin/lfm-ntw/Forschung/Computerspiele2011\\_Anhangband.pdf](http://www.lfm-nrw.de/fileadmin/lfm-ntw/Forschung/Computerspiele2011_Anhangband.pdf)

Dr. Michael Kunczik ist Professor (em.) für Kommunikationswissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört die Medienwirkungsforschung.



# Setting, Cutting 'n' Surfing

## Maxwell E. McCombs Theorie der Medienwirkung

Alexander Grau

Mit seinen Untersuchungen zur Wirkung von Massenmedien hatte Paul F. Lazarsfeld den Mythos von den allmächtigen Medien überzeugend entlarvt. Dennoch blieb seine Perspektive auf den persuasiven, den überredenden Aspekt von Medien beschränkt. Das änderte sich erst mit den Arbeiten von Maxwell E. McCombs und Donald L. Shaw. Medien, so ihre These, sind nicht in der Lage, zu bestimmen, was oder wie die Leute über etwas denken, allerdings geben sie vor, worüber nachgedacht wird und was die öffentliche Meinung erregt. Medien setzen Themen, beschneiden andere und surfen gleichsam auf der Woge des öffentlichen Interesses.

Erinnern Sie sich noch an Gabriele Pauli? Die Provinzpolitikerin mit den heißen Latexhandschuhen – genau. 2007 forderte die damalige Landrätin aus Mittelfranken und rothaariger Schrecken aller CSU-Granden, gesetzlich die Ehe auf Zeit einzuführen. Tagelang, so hatte man den Eindruck, hatte Deutschland keine anderen Sorgen und diskutierte den etwas exzentrischen Vorschlag der mediensüchtigen Dame ausführlich.

Oder sagt Ihnen der Name Ursula Schmidt noch etwas? Richtig: Frau Schmidt übernahm 2001 das Gesundheitsressort von Andrea Fischer und machte ihre Sache anscheinend so hervorragend, dass sie nicht nur den Kabinetten Schröder I und II angehörte, sondern auch Angela Merkel in deren Kabinett I diente. Im Juli 2009 lässt „Ulla“ ihren Dienstwagen mehr als 2.500 km zu ihrem Urlaubsort in Spanien nachfahren, wo die Limousine unglücklicherweise auch noch gestohlen wird. Was als Posse abgetan werden könnte, erregt die Öffentlichkeit in Deutschland über Wochen und lässt die SPD zu Beginn des Bundestagswahlkampfes auf die niedrigsten Umfragewerte seit einem Jahr stürzen.



### Maxwell E. McCombs

(geboren 1938) ist Professor (em.) für Kommunikationswissenschaft an der Universität von Texas. Außerdem ist er außerordentlicher Professor an der Universität von Navarra (Spanien). McCombs studierte in den 1960er-Jahren an den Universitäten Tulane und Stanford. Nebenbei arbeitete er zwei Jahre als Reporter bei der „New Orleans Times-Picayune“. Seine wissenschaftliche Laufbahn führte Maxwell McCombs u. a. an Universitäten in North Carolina, Santiago de Chile und zuletzt an die Universität Wien, wo er 2011 die Paul Lazarsfeld Professur innehatte.

McCombs erhielt im Laufe seines Lebens zahlreiche Ehrungen und Preise. Hervorgehoben seien an dieser Stelle die Doktorwürde der Universität Antwerpen, der Paul J. Deutschmann Award for Excellence in Research, der Media Tenor Special Award for Agenda-Setting Theory und der Helen Dinerman Award.



So könnte man beliebig eine unendliche Liste an Nachrichten, Skandalen und Aufregern erstellen, deren Relevanz und Gewicht in keinem Verhältnis zu dem sie begleitenden Medienrummel stehen – während andere, bei genauem Hinsehen vielleicht sogar brisante Meldungen auf den hinteren Seiten der seriösen Zeitungen verschwinden und in anderen Formaten oder Medien gar nicht erst auftauchen.

Aus Sicht der Medientheorie, vor allem aber aus der Perspektive der Medienpraktiker in den Parteizentralen, Ministerien und Fraktionen, den Interessen- und Lobbyverbänden sind solche medialen Ereignisse naturgemäß von großem Interesse, da sie versprechen, einiges über das Funktionieren von Massenmedien auszusagen: über ihre Wirkungsmöglichkeit, erfolgreiche Inszenierungsstrategien und die Rezeption durch die Mediennutzer.

Das klassische Zwei-Stufen-Modell der Kommunikation, wie es von Paul Lazarsfeld in den 1940er- und 1950er-Jahren formuliert worden war (vgl. tv diskurs, Ausgabe 61, 3/2012, S. 72 ff.), kann mediale thematische Verdichtungen – wir nennen sie mal „Pauli-Effekte“ – nur unzureichend erklären, da es weitgehend auf die Form der Verbreitung von Inhalten fokussiert ist. Weshalb gewisse Inhalte oder Themen aber wahrgenommen werden, andere hingegen nicht, lässt sich mit diesem Modell nicht beschreiben, geschweige denn erklären. Wie, so lautet die Frage, kommt es überhaupt dazu, dass Rezipienten Themen für wichtiger halten als andere – unabhängig davon, ob sie wichtig sind?

### Gatekeeper

Das Verdienst von Paul Lazarsfeld und seinen Mitarbeitern lag nicht zuletzt darin, mit dem vor allem in den 1920er- und 1930er-Jahren vorherrschenden Mythos der allmächtigen Medien aufgeräumt zu haben. Medien, so die von Lazarsfeld aufgrund seiner Studien gewonnene These, sind bestenfalls in der Lage, schon vorhandene soziale Normen zu verstärken oder zu hemmen, indem sie einen gewissen Konformitätsdruck aufbauen. Die öffentliche Meinung direkt zu manipulieren und neue oder andere soziale Normen künstlich zu etablieren, ist, so Lazarsfelds Fazit, mittels Medien nicht möglich.

Lazarsfeld, obwohl von Hause aus Mathematiker, verfolgte in seinen Studien vor allem einen sozialpsychologischen Ansatz, mit dessen Hilfe er die massenpsychologischen Theorien, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert sowohl die Fachwissenschaften als auch die interessierte Öffentlichkeit maßgeblich beeinflusst hatten, widerlegen konnte. Was Lazarsfeld und seine Schule ausblendeten, war die Sicht der Praktiker, genauer: der Journalisten. Seit Beginn des modernen Journalismus im 19. Jahrhundert war vermutlich den meisten Journalisten klar, dass man die Meinung und Werte von Individuen vermutlich nicht direkt beeinflussen kann, dass Medien jedoch in der Lage sind, Themen vorzugeben, mit denen sich die einzelnen Rezipienten befassen. Dementsprechend verwundert es nicht, dass es das Verdienst eines Journalisten ist, erstmals über die Mechanismen nachzudenken, mit deren Hilfe Massenmedien Themen in der Öffentlichkeit platzieren. Sein Name: Walter Lippmann.

Lippmann, deutsch-jüdischer Abstammung, studierte in Harvard Philosophie und neue Philologie. 1914 gehörte Lippmann zu den Mitbegründern des Magazins „The New Republic“. Anders als andere Intellektuelle der 1920er-Jahre lehnte er den Kommunismus mit Nachdruck ab. Enttäuscht von der New-Deal-Politik Roosevelts und angesichts des Überhandnehmens totalitärer Regime in Europa verfasste er 1937 *The Good Society*, eine Streitschrift gegen Sozialismus, Nationalsozialismus und andere kollektivistische Ideologien, in deren Folge 1938 in Paris das unter dem Namen „Colloque Walter Lippmann“ berühmte Treffen liberaler Intellektueller stattfand, das als Geburtsstunde des Neoliberalismus gilt.

**»Die von den Massenmedien für wichtig erachteten Themen bestimmen ihrerseits die Prioritätensetzung und das Interesse des Rezipienten, was wiederum zu einer weiteren Homogenisierung der Themen und ihrer Strukturierung führt.«**

»Massenmedien bestimmen die Themenagenda, indem sie die öffentliche Aufmerksamkeit steuern, indem sie beeinflussen, welche Themen für wichtig erachtet werden, und dafür sorgen, dass Themen gewisse Prioritäten eingeräumt werden.«

Schon 1922 hatte Lippmann ein bis heute in den Kommunikationswissenschaften zitiertes Buch verfasst: *Public Opinion*. In dessen erstem Kapitel beschreibt Lippmann, dass Medien aus der unendlichen Vielfalt von Ereignissen, die sich täglich auf der Welt ereignen, immer nur einen winzigen Bruchteil auswählen können. Dabei werde durch Schwerpunktsetzungen und Ausklammerung die Realität de facto verzerrt. Realität und „Medienrealität“ fallen daher erheblich auseinander. Die von den Massenmedien für wichtig erachteten Themen bestimmen ihrerseits die Prioritätensetzung und das Interesse des Rezipienten, was wiederum zu einer weiteren Homogenisierung der Themen und ihrer Strukturierung führt. Der Journalist erweist sich als „Gatekeeper“ von Nachrichten, der sich allerdings mittels reziproker medialer Verstärkungseffekte selbst gleichschaltet.

### Chapel Hill

Ende der 1960er-Jahre stieß der damals an der University of California in Los Angeles lehrende Kommunikationswissenschaftler und ehemalige Reporter der „New Orleans Times-Picayune“ Maxwell McCombs in einer Buchhandlung auf ein Buch, das seine Aufmerksamkeit fesselte: *The Press and Foreign Policy* des Politikwissenschaftlers Bernard C. Cohen. Gleich auf den ersten Seiten stieß McCombs auf den Satz, der sein weiteres Forscherleben bestimmen sollte. „... the press is significantly more than a purveyor of information. It may not be successful much of the time in telling people what to think, but it is stunningly successful in telling its readers what to think about“ (Cohen 1963, S. 13).

Mit dieser These setzte Cohen der alten Sicht der übermächtigen Medien einen Gedanken entgegen, der über Lazarsfelds Theorie hinausging – allerdings nicht im Widerspruch zu dieser steht: Die Medien sind nicht in der Lage zu bestimmen, was die Leute denken, allerdings können sie vorgeben, worüber die Menschen nachdenken.

Zur Überprüfung von Cohens These und zur Analyse, wie Medien es schaffen, Themen auf die Tagesordnung der Öffentlichkeit zu setzen, führte

Maxwell McCombs zusammen mit seinem Kollegen Donald Shaw anlässlich des Präsidentenwahlkampfes 1968 (Richard Nixon/Hubert H. Humphrey) die Untersuchung durch, die weniger ihn, sondern seine daraus formulierte Theorie berühmt machen sollte: die Chapel-Hill-Studie.

Chapel Hill ist eine Universitätsstadt in North Carolina. McCombs und Shaw verglichen dort die Bedeutung, die hundert eingeschriebene Wähler den Wahlkampfthemen des Präsidentenwahlkampfes beimaßen, mit der Berichterstattung der vor Ort zugänglichen Medien. Die Methodik war dabei vergleichsweise einfach: Aufgrund von Befragungen der Wähler und Auswertung der medialen Berichterstattung wurden zwei Ranglisten von Themen erstellt, die verglichen werden konnten. Das wenig überraschende Ergebnis: Es besteht tatsächlich ein enger Zusammenhang zwischen Berichterstattung und Themenpräferenz bei den Rezipienten.

Vier Jahre nach Erhebung der Studie veröffentlichten McCombs und Shaw ihre Arbeit unter dem Titel *The Agenda-Setting Function of Mass Media*. Der methodischen Schwächen ihrer Arbeit wohl bewusst, betonten die beiden Autoren: „The existence of an agenda-setting function of the mass media is not proved by the correlations reported here, of course, but the evidence is in line with the conditions that must exist if the agenda-setting by the mass media does occur“ (McCombs/Shaw 1972, S. 184). Zu kritisieren wäre u. a. die geringe Zahl der Probanden, die Tatsache, dass die Erhebung während eines Wahlkampfes erfolgte, also zu einem Zeitpunkt, zu dem die Aufmerksamkeit für gewisse politische Themen überproportional hoch ist, und der Umstand, dass die befragten Personen hinsichtlich ihrer Wahlentscheidung unentschlossen waren – was ihre Aufmerksamkeit für politische Themen noch zusätzlich erhöht haben dürfte.

Gleichwohl halten McCombs und Shaw an dem Kernergebnis ihrer Studie fest: „While the mass media may have little influence on the direction or intensity of attitudes, it is hypothesized that the mass media set the agenda for each political campaign, influencing the salience of attitudes toward the political issues“ (S. 177).

Hatte Lazarsfeld die alte These von der Allmacht der Massenmedien zurückgewiesen und ihnen eine bestenfalls indirekte Wirkung attestiert, so relativieren McCombs und Shaw die Manipulationsmöglichkeiten noch weiter: Bestenfalls sind Medien in der Lage, die Themenagenda zu bestimmen, über die in der Öffentlichkeit diskutiert wird. Damit verabschieden die beiden Kommunikationsforscher endgültig persuasive Wirkungsvorstellungen zugunsten kognitiver Wirkungskonzepte.

Ganz in der Tradition der liberalen amerikanischen Forschung pochen McCombs und Shaw darauf, bei möglichen Erklärungen der Medienwirkung auf der individuellen Ebene anzusetzen: „Subsequent research must move from a broad societal level to the social psychological level, matching individual attitudes with individual use of the mass media“ (S. 184f.). Ziel des Agenda-Setting-Ansatzes ist es mithin, die individualpsychologische mit der sozialen Ebene zu verklammern. Dabei geht McCombs von drei Wirkungsmodellen aus (vgl. McCombs 1977, S. 89ff.):

Massenmedien, so McCombs, bestimmen die Themenagenda, indem sie die öffentliche Aufmerksamkeit steuern („Awareness Model“), indem sie beeinflussen, welche Themen für wichtig erachtet werden („Salience Model“), und dafür sorgen, dass Themen gewisse Prioritäten eingeräumt werden („Priorities Model“). Am weitesten greift dabei das Priorities Model, da es die beiden anderen Modelle einschließt und explizit davon ausgeht, dass Medien nicht nur Themen hervorheben oder ausblenden, sondern zudem in der Lage sind, deren Gewichtung durch die Rezipienten zu beeinflussen.

## Die Kulturrevolution

Hält man sich die Eckdaten des Agenda-Setting-Ansatzes vor Augen – 40 Jahre, nachdem er das erste Mal explizit und auf Untersuchungen gestützt formuliert wurde –, erstaunt vielleicht seine Trivialität. Die Nachricht, dass Massenmedien in der Lage sind, Themen zu setzen, ist heutzutage kaum geeignet, jemanden vom Hocker zu hauen. Das sah Ende der 1960er-, Anfang der 1970er-Jahre jedoch noch anders aus. Der wissenschaftliche Umbruch, der sich damals abzeichnete, beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Medienwirkungsforschung, auch die Psychologie emanzipierte sich beispielsweise vom reinen Behaviorismus und begann, sich wieder mehr auf kognitionswissenschaftliche Fragen zu konzen-

trieren. Vor allem aber veränderte sich das gesellschaftliche Umfeld in diesen Jahren nachhaltig: Der Agenda-Setting-Ansatz ist auch der Ausdruck der Kulturrevolution, die wir mit den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren verbinden. Die Bürgerrechtsbewegung in den USA und die „Studentenrevolte“ in Europa zeigten, dass Themen in modernen Gesellschaften nicht ausschließlich durch die Politik vorgegeben werden, sondern dass sie auch „von unten“, aus der Gesellschaft heraus und mithilfe der Medien in die Öffentlichkeit getragen werden können – bis hin zur Erringung der Meinungshegemonie. Insbesondere die sogenannten „68er“ entwickelten mithilfe von Sit-ins, Happenings und provokanten Aktionen medienaffine Techniken und Selbstdarstellungen, mit deren Hilfe sie Plattformen schufen, um die öffentliche Themenagenda nachhaltig zu beeinflussen.

Die Agenda-Setting-Theorie, wie sie von McCombs und Shaw Anfang der 1970er-Jahre formuliert wurde, ist, bei aller methodischen Kritik im Einzelnen, auch das Ergebnis dieses gesellschaftlichen Wandels und der damit einhergehenden Neujustierung des Verhältnisses von Staat, Medien und Öffentlichkeit. Das zeigt sich auch daran, dass dieser ursprünglich eher politologisch geprägte Ansatz bald einen Siegeszug durch alle Spielarten der Kommunikations-, Marketing- und PR-Beratung antrat – was nicht möglich gewesen wäre, wenn die Agenda-Setting-Theorie nicht in ihre Zeit gepasst hätte. Dass diese Epoche noch nicht beendet ist, zeigt die Masse an Literatur, die aus den unterschiedlichsten Sparten und Sichtwinkeln nach wie vor zu diesem Thema veröffentlicht wird. Auch Maxwell McCombs, inzwischen Emeritus der University of Austin, ist nach wie vor mit Publikationen und Vorträgen aktiv. Und jedes Jahr findet, unterstützt u. a. von internationalen Unternehmen, Universitäten und Initiativen der Vereinten Nationen, ein Treffen zur Agenda-Setting-Theorie statt. Auf der Referentenliste der letzten Jahre finden sich neben Kommunikationswissenschaftlern die CEOs internationaler Konzerne und Medienunternehmen, ebenso die Chefredakteure der großen Zeitungen. Für alle, die es interessiert: Die diesjährige Agenda-Setting-Conference findet Anfang November 2012 im Hotel Palace Luzern statt (mehr dazu unter [agendasetting.com](http://agendasetting.com)). Eines also hat die Agenda-Setting-Theorie auf jeden Fall geleistet: sich selbst ganz weit oben auf den Agenden kommunikationstheoretischer, politischer und ökonomischer Überlegungen zu etablieren – quod erat demonstrandum.

### Literatur:

**Cohen, B. C.:**  
*The Press and Foreign Policy*. Princeton 1963

**McCombs, M. E./ Shaw D. L.:**  
*The Agenda-Setting Function of Mass Media*. In: *Public Opinion Quarterly*, 36/1972/2, S. 176–187

**McCombs, M. E.:**  
*Agenda-Setting Function of Mass Media*. In: *Public Relations Review*, 3/1977, S. 89–95

### Weiterführende Literatur:

**Schenk, M.:**  
*Medienwirkungsforschung*. Tübingen 2007 (3. Aufl.), hier vor allem der dritte Teil, S. 433–508

**Schorr, A.:**  
*Publikums- und Wirkungsforschung*. Wiesbaden 2000

**Bonfadelli, H.:**  
*Medienwirkungsforschung*. Stuttgart 2011 (4. Aufl.)

Dr. Alexander Grau  
arbeitet als freier Kultur- und  
Wissenschaftsjournalist.



# Wertevermittlung durch Fernsehen

Gerd Hallenberger

Zwar finden in Medien- und Kommunikationswissenschaften weiterhin engagierte Debatten darüber statt, auf welche Weise Medien „wirken“ (oder ob nicht besser der Begriff „Nutzung“ an die Stelle des Begriffs „Wirkung“ treten sollte), unbestritten ist jedoch, dass dabei Werte eine zentrale Rolle spielen. Wenn man sich den Umgang mit Medienangeboten als das Hantieren mit einem großen Paket vorstellt, ist in diesem großen Paket fast immer ein kleineres Päckchen enthalten, auf dem „Werte“ steht.

Um beim Medium Fernsehen zu bleiben, gibt es relativ wenige Sendungen, bei denen „Werte“ – im umgangssprachlichen Sinn – keine Rolle spielen. Vielleicht bei Schulfunksendungen über Infinitesimalrechnung, aber selbst dort steht ein wichtiger und unumstrittener Wert im Hintergrund: der Wert von Bildung. Umgangssprachlich ist von Werten bevorzugt dann die Rede, wenn es um normative Vorstellungen geht, die die individuelle Lebensgestaltung oder das gesellschaftliche Zusammenleben betreffen. Wie sollte ich mich in einer bestimmten Situation verhalten, wie mit meinen Mitmenschen umgehen, welche Ziele in meinem Leben verfolgen? Wer sich solche Fragen stellt, hantiert bereits mit Werten – und auch das Fernsehen tut es unablässig.

Jede Nachrichtensendung bezieht ihren Nachrichtenwert nicht zuletzt aus Wertediskursen (hier hat jemand etwas Furchtbares getan, dort sich jemand vorbildlich verhalten), jede fiktionale Produktion erzählt Geschichten von richtigem und falschem Verhalten, und selbst jedes Quiz hat ein solides Wertefundament (wird mit den Kandidaten fair umgegangen? Stimmt das Verhältnis Leistung – Belohnung?).

Da das Fernsehen nicht umhin kann, sich in fast allen Sendungen auf den gesellschaftlichen Wertediskurs zu beziehen, trägt es zugleich wesentlich zu diesem Diskurs bei, denn wir leben in einer Mediengesellschaft, in der das Fernsehen (noch) das zentrale Medium darstellt. Trotzdem lässt sich nicht so ohne Weiteres behaupten, dass Fernsehen einfach „Wertevermittlung“ betreibt. Das Bild des Päckchens „Werte“ im Paket „Medienangebot“ wurde eingangs gewusst gewählt: Ebenso wie es letztlich den Mediennutzern überlassen bleibt, wie sie mit einem Medienangebot umgehen, trifft dies auch auf das Päckchen „Werte“ zu. Schnüren sie es überhaupt auf und, falls ja, wie gehen sie mit seinem Inhalt um?

Zumal dieser Inhalt sehr unterschiedlich sein kann. So unscharf der Begriff „Werte“ alltagssprachlich benutzt wird, so zahlreich sind fachwissenschaftliche Werteklassifikationen – es werden beispielsweise materialistische von postmaterialistischen Werten unterschieden, universelle von kultur- oder gruppenspezifischen, individualistische von sozialen. Und überdies können Werte auch noch einem gesellschaftlichen „Wertewandel“ unterliegen, sich also im Laufe der Zeit verändern. Vor diesem Hintergrund erscheint die Frage, wie denn das Fernsehen Werte vermittelt, gleich doppelt unbeantwortbar: Um welche Werte geht es überhaupt? Und was heißt hier „Vermittlung“?

Zunächst zur ersten Frage, nach der Art der Werte, die für das Fernsehen interessant sind: So komplex die Problemlagen im Einzelfall sein können, in der Regel sind sie doch recht überschaubar, wofür es vor allem vier Gründe gibt.

Erstens: Traditionelles Fernsehen ist prinzipiell an (zumindest relativ) großen Nutzerzahlen interessiert, repräsentiert Medienmainstream und setzt daher im Zweifelsfall eher auf Konsens, trotz der oft kritisierten „Tabubrüche“ des Privatfernsehens. Selbst *Tutti Frutti*, nachmittägliche Krawall-Talkshows, *Big Brother* oder Scripted Reality hätte es mit Sicherheit nicht gegeben, wenn Derartiges in den Zielgruppen der betreffenden Sender nicht konsensfähig gewesen wäre (und für die Werbung nicht akzeptabel). Solche Fälle können auch andeuten, dass sich im Wertefundament der Gesellschaft etwas verändert – oder das Verhältnis Gesellschaft – Fernsehen.

Zweitens: Sowohl fiktionales als auch nonfiktionales Fernsehen operiert vor allem im Bereich der universellen Werte, wie sie etwa Hintergrund der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte der UNO sind. Solche Werte sind kulturübergreifend im Prinzip unstrittig.

Drittens: Wenn sich Fernsehen auf Wertekonflikte einlässt, was vor allem in fiktionalen Produktionen geschieht, geht es fast immer um die Konflikttypen materialistische versus postmaterialistische und/oder individualistische versus soziale Werte – und in aller Regel gewinnt die jeweils zweite Variante, gerne auch in Kombination.

Viertens: Werte sind insofern etwas „Weiches“, als sie nicht unmittelbar Regeln oder Verhaltensnormen zur Folge haben. Über Werte lässt sich leicht Einigkeit herstellen, Probleme entstehen erst bei der Umsetzung: Was folgt aus der Gleichheit von Männern und Frauen? Brauchen wir z. B. eine Frauenquote in den Vorständen von DAX-Unternehmen?

Es bleibt das Problem der „Vermittlung“: Welchen Beitrag leistet das Fernsehen zum Wertediskurs? Da es sich um ein Medium han-

delt, das vor allem zu Unterhaltungszwecken verwendet wird, ist es vor allem ein indirekter Beitrag.

Zwar kommt es gelegentlich vor, dass Wertefragen explizit thematisiert werden, etwa in Expertendiskussionen über Wertewandel, weitaus häufiger ist jedoch die implizite Thematisierung in Unterhaltungskontexten. In fiktionalen wie in nonfiktionalen Programmangeboten werden fortwährend „Werte im Einsatz“ gezeigt, genauer: Akteure (medialisierte reale wie fiktionale), die sich in ihrem Handeln an Werten orientieren – oder gerade nicht. Unterhaltungserlebnisse entstehen daraus, dass Zuschauer dieses Handeln mit Empathie verfolgen. Das heißt, der wichtigste Beitrag des Fernsehens besteht nicht in der Vermittlung bestimmter Werte, sondern des Werts eines Wertediskurses. Der Abgleich der Wertvorstellungen der Akteure mit den eigenen ist Teil des Unterhaltungserlebnisses, ohne dass sich der Zuschauer dessen bewusst sein muss. Aber mit jedem „Wie würde ich mich in so einer Situation entscheiden?“ beteiligt er sich bereits am gesellschaftlichen Wertediskurs...

Dr. phil. habil.  
Gerd Hallenberger forscht  
als freiberuflicher  
Medienwissenschaftler über  
Fernsehunterhaltung, all-  
gemeine Medienentwicklung  
und Populärkultur. Er lehrt  
an verschiedenen Uni-  
versitäten und ist Mitglied  
des Kuratoriums der Frei-  
willigen Selbstkontrolle  
Fernsehen (FSF).



Dass Medien immer nach Skandalen und Ereignissen suchen, bei denen Tabus, Gesetze oder Konventionen verletzt werden, ist nichts Neues und liegt weniger an den Medien als an der Langeweile des Alltäglichen und Normalen. Während aber in den klassischen Medien immer noch Journalisten darüber entscheiden, welche Regelverstöße Prominenter in welcher Intensität veröffentlicht werden, kann es heut-

zutage, im Zeitalter des Internets, jeden treffen. Gleichzeitig kommt es im Zusammenspiel von Internetaktivisten und klassischen Medien zu Skandalisierungen, die sich von niemandem mehr beherrschen lassen. Der Skandal sei entfesselt – so beschreibt der Medienwissenschaftler Prof. Dr. Bernhard Pörksen die aktuelle Situation in seinem neuen Buch. *tv diskurs* sprach mit ihm.

# Skandale im digitalen Zeitalter

Jeder kann zum Täter, aber auch zum Opfer werden



Dr. Bernhard Pörksen ist Professor für Medienwissenschaft an der Universität Tübingen. Kürzlich veröffentlichte er – gemeinsam mit Hanne Detel – das Buch *Der entfesselte Skandal. Das Ende der Kontrolle im digitalen Zeitalter*.

**Ihr aktuelles Buch trägt den Titel Der entfesselte Skandal. Das klingt dramatisch. Ist es nicht normal, dass die Medien sich besonders dafür interessieren, was gerade schief läuft? Worin liegt das Neue?**

Man kann den Titel natürlich als einen reißerischen Titel lesen. Ich persönlich halte ihn vornehmlich für beschreibend, denn in der Tat können wir seit einigen Jahren die Veränderung des klassischen Skandalschemas beobachten. Der klassische Skandal der Gatekeeper-Medien war zeitlich und räumlich eingrenzbar. Er wurde von Journalisten gesetzt und folgte einem selbstbestimmten Ablaufschema: Am Anfang stand eine Normverletzung, über deren Bekanntmachung die Journalisten zu entscheiden hatten. Nach der Publikation folgte am Ende des Kommunikationsprozesses die mögliche Empörung des Publikums. Es waren also Journalisten, die den Rhythmus einer solchen Attacke oder Kampagne festlegten. Der entfesselte Skandal ist nun – und das halte ich in der Tat für neu – im Extremfall global präsent. Jeder weiß von ihm – und wenn nicht, dann kann jeder durch ein paar Klicks von ihm Kenntnis bekommen. Und auch nach Jahren oder Jahrzehnten ist er noch auffindbar. Etwas akademischer formuliert: Es lässt sich eine Demokratisierung der Enthüllungs- und Empörungspraxis beobachten. Wir alle sind zu den neuen Playern in der Erregungsarena der Gegenwart geworden.

**Vielleicht bietet diese Demokratisierung aber auch die Möglichkeit, zu einer ganz anderen Form von Gerechtigkeit zu gelangen. Schließlich war der Gatekeeper-Journalismus nie frei von persönlichen Meinungen und Interessen.**

Sie haben absolut recht. Ich sehe die Behauptung, der Skandal sei entfesselt worden, nicht als eine rein negative oder primär kulturkritische Beobachtung, sondern einfach als Beschreibung eines Vorgangs. Der digitale Skandal hat seine eigene Schönheit und seinen eigenen Schrecken. Und in der Tat hat die Demokratisierung der Empörungspraxis zwei Seiten. Zum einen haben wir die völlig berechnete Entlarvung eines betrügerischen Verteidigungsministers, dessen Dissertation in Rekordgeschwindigkeit auseinandergenommen wurde, sodass vor allen Augen bewiesen werden konnte, wie dieser Mann betrogen hat. Zum anderen haben wir den Cybermob, der sich auf einen Unschuldigen stürzt und ihn diffamiert. In unserem Buch machen wir sehr deutlich, dass die Instrumente der Skandalisierung heute in den Händen aller liegen. Die Folge ist, dass jeder einen Skandal auslösen kann, wenn er ein Publikum findet, das das Empörungsangebot annimmt. Gleichzeitig kann aber auch jeder – unabhängig von gesellschaftlicher Macht, Status, Einfluss oder Prominenz – zum Objekt von Skandalisierung werden. Die gesellschaftliche Fallhöhe ist nicht mehr notwendigerweise ein Schlüsselkriterium, um zum Opfer und Objekt eines Skandals zu werden.

**Skandale können sehr unterschiedliche Effekte haben. Der ehemalige Bundespräsident Horst Köhler ist zurückgetreten, ohne dass jemand seinen Rücktritt gefordert hat. Ist der richtige Umgang mit Skandalen womöglich eine Frage von schwachen oder starken Nerven?**

Der Fall von Horst Köhler hat sich mir folgendermaßen dargestellt: Köhler hat in einem Radio-interview auf dem Rückweg aus Afghanistan diese merkwürdig missverständlichen Sätze gesagt, die zunächst nur von einigen Bloggern als Rechtfertigung eines grundgesetzwidrigen Wirtschaftskrieges zur nationalen Wohlstandssicherung gedeutet wurden. Im Radio allerdings hatten sich diese Sätze zunächst versendet. Kurze Zeit später wurden sie jedoch wieder von Bloggern aufgegriffen, die im Verbund mit anderen kritischen Stimmen von Hörern eine Rethematisierung in den klassischen Massenmedien erreichten. Das Thema wurde u. a. vom „Spiegel“, der „Frankfurter Rundschau“ und der „Zeit“ aufgegriffen. In diesem Konzert der massenmedialen Erregung ist Horst Köhler dann derart unter Druck geraten, dass es zu diesem immer noch nicht ganz erklärbaren Ad-hoc-Rücktritt gekommen ist. Für mich ist dieser Fall ein Beispiel für die neue Macht des Publikums, der Blogger und der Web-2.0-Publizisten.

**Dennoch hatte niemand Köhlers Rücktritt gefordert, lediglich seine Bemerkungen wurden als grundgesetzwidrig interpretiert...**

Das stimmt. Wir müssen vielleicht die Situation berücksichtigen, in der sich der damalige Bundespräsident auf dem Rückflug befand: Er war nicht mehr von Beratern umgeben, die bei solchen Sätzen eingegriffen hätten. Obwohl der Rücktritt nach wie vor rätselhaft bleibt, sehen wir bei diesem Fall – übrigens ebenso wie bei vielen anderen Geschichten, über die wir in unserem Buch schreiben –, dass die gesellschaftlich wirksame Empörung nach wie vor den Medienmix benötigt. Der rein netzinterne Protest ist im Vergleich immer noch wirkungsloser und verpufft viel schneller; erst in dem Moment, in dem die klassischen Medien auf das Thema aufspringen, adeln sie es gleichsam und versorgen es mit der nötigen Autorität.

**Sie beschreiben in Ihrem Buch, wie Matt Drudge den Lewinsky-Skandal ins Rollen brachte: Im Grunde hat er ein Gerücht, das ihm zu Ohren gekommen war, ins Netz gestellt, ohne es vorher überhaupt verifiziert zu haben. Damit wurde er später von den klassischen Medien zitiert und löste so diesen bekannten großen Skandal aus. Was ist daran neu und charakteristisch für das, was wir momentan im Netz beobachten?**

Es ist der erste global orchestrierte Skandal, der in dieser Weise für Aufsehen gesorgt hat. Sie sehen daran zentrale Muster: Ein Publikum kann sich von überall auf der Welt zuschalten, es entsteht eine neue Macht und Dynamik der Empörung. Hier ist der besondere Fall, dass es sich um einen völlig unseriösen Publizisten handelt, um einen Para- und Pseudojournalisten. In seinem eigens veröffentlichten Buch kann man erkennen, dass er die Gerüchte keinerlei Faktencheck unterzogen hat und den Akt der Verifikation an die mehr oder weniger interessierte Öffentlichkeit oder andere Publizisten delegierte. Sie fragen, was daran typisch ist für die Gegenwart? Die ganze Geschichte dieser Skandalisierung ist gewiss ein Beispiel für extreme Unseriosität. Es ist aber auch ein Beispiel für die neue Geschwindigkeit und die neue Leichtigkeit, mit der sich heute eine asymmetrische Publizistik betreiben lässt. Da ist ein eigentlich gescheiterter Medienmensch, der einen politisch hochexplosiven Blog betreibt. Und diesem Menschen gelingt es in der Tat, durch seine Veröffentlichung einen der mächtigsten Männer der Welt in Bedrängnis zu bringen.



**Trotzdem blieb der Skandal letztlich ohne die notwendige öffentliche Empörung. Bill Clinton musste nicht zurücktreten, mittlerweile ist die Affäre längst vergessen. Die Geschichte ist in Ansätzen vergleichbar mit der von Horst Seehofer, dessen außereheliche Beziehung ausgerechnet in dem Moment an die Öffentlichkeit gebracht wurde, als er sich als Parteivorsitzender der CSU ins Gespräch brachte. Auch Seehofer hat diesen Skandal politisch überlebt.**

Ich denke, dass man die beiden Fälle trotzdem trennen muss. Clinton war für viele Menschen gewissermaßen eine Ikone. Er verfügt über ein außergewöhnliches Charisma und ist zu prägenden Inszenierungen in der Lage. Die Entschuldigung gegenüber seiner Ehefrau, der gemeinsame Kirchengang, die Reden, die er im Zusammenhang mit diesem Angriff hielt – all das war einfach ungeheuer geschickt und hat es ihm sicherlich auch ermöglicht, diesen Skandal politisch zu überleben. Hinzu kommt, dass die Gegenseite ganz offenkundig vor allem daran interessiert war, ihn abzuschließen. Eine Möglichkeit des effektiven Skandal- und Krisenmanagements ist auch immer die schlichte Retourkutsche, der Versuch, die jeweiligen Gegner selbst zu skandalisieren oder den Akt der Skandalisierung zu skandalisieren. Genau das ist hier in Teilen gelungen, weil man doch zeigen konnte, dass republikanische Fanatiker oder von den Republikanern instruierte Fanatiker am Werk waren.

Bei Horst Seehofer dagegen hat die Skandalisierung zunächst gewirkt. Diejenigen, die aus den Reihen der CSU intrigierten, hatten vorerst ihr Ziel im Kampf um Posten erreicht. Seehofer hat damals ein Krisen- und Skandalmanagement betrieben, das schlicht darauf hinauslief, auf Zeit zu spielen: also sukzessive die Luft aus der Affäre nehmen und dann irgendwann mit dem Satz nach vorne gehen: „Die Familie Seehofer bleibt zusammen.“ Im Grunde genommen sollte dies wie eine Bekräftigung des christlich-konservativen Wertekanons wirken. Nach wie vor wird ihm allerdings diese Geschichte noch vorgehalten. Sie hat ihn politisch nicht erledigt, aber er hat sie auch nicht ganz ohne Blessuren überlebt.

**Für Bettina Wulff scheint die Sache schlechter zu laufen. Obwohl sie eine Zeit lang ein gutes Image hatte, macht es nun den Eindruck, als würden die Menschen sie mittlerweile immer weniger mögen. Diese Abkehr ist sowohl bei den Journalisten als auch bei der Bevölkerung zu erkennen. Warum erntet sie keine Empathie?**

Ich denke, wesentlich ist der Zeitpunkt, an dem sie gegen die Gerüchte vorgegangen ist. Dieser Reputationsverlust, die spürbare Wut, die sich ihr gegenüber zeigt, liegt meines Erachtens an einem doppelten Ekel. Wir haben es hier zum einen mit einem Inszenierungsekel der Öffentlichkeit zu tun. Das Publikum wendet sich mit Schaudern ab, wenn es das Gefühl hat, dass hier auf eine aggressive, letztlich rein manipulative und auf Partikularinteressen gerichtete Art und Weise überinszeniert wird. Genau dieser Fall liegt vor: Denn da ist die juristische Verfolgung der Rotlicht-Vorwürfe und zeitgleich die gigantische Medienkampagne für Bettina Wulffs Buch. Kaum eine Buchpublikation wurde derart geschickt mit Geschichten in der „Gala“, der „Bunten“ und dem „Stern“ in den Blick der Öffentlichkeit gesetzt. Alle Interviews waren angeblich exklusiv, der Inhalt war jedoch immer weitgehend identisch. Für die Seite der Medien und der Journalisten scheint es mir so, dass es eine Art Selbstekel ist, der die Wut noch weiter motiviert. Man macht sich zum Instrument oder zu Hilfskräften eines gigantischen Spektakels, das keine gesellschaftliche Relevanz mehr hat. Die Wut auf Bettina Wulff gilt auch der eigenen Branche.

**Karl-Theodor zu Guttenberg hat sich selbst demontiert. Lag hier ein schlechtes Skandalisierungsmanagement vor? Wäre es für ihn nicht vielleicht sogar möglich gewesen, diesen Skandal politisch zu überleben, wenn er seine Fehler von vornherein zugegeben hätte?**

Absolut. Karl-Theodor zu Guttenberg hat in seinem Skandal- und Krisenmanagement ganz gewaltige Fehler gemacht. Zunächst muss man sehen, dass er sich als Prototyp des unabhängigen, finanziell abgesicherten, glänzend ausgebildeten Antipolitikers positioniert hat, der die politische Klasse durch seine Souveränität noch einmal kräftig aufmischt. Er stand für Werte wie Verantwortung, Glaubwürdigkeit und Vertrauen, die er dann in eklatanter Weise verletzte. Ich denke, sein größter Fehler war und ist, dass er diesen Betrug in geradezu lächerlicher Art bagatellisiert hat. Bis zum heutigen Tag behauptet er, dass es Fehler, Probleme und Urheberrechtsverletzungen in seiner Dissertation gebe, aber dass er trotzdem nicht bewusst getäuscht habe. Schaut man sich jedoch seine Dissertation und die entsprechende Dokumentation dazu an, sieht man sofort, dass dieser Bagatellisierungsversuch nicht stimmen kann. Ein Jurist hat es auf die Formel gebracht: „Entweder er ist meschugge oder er lügt.“ Beides sind keine attraktiven Attribute für einen Verteidigungsminister, der große Verantwortung für dieses Land trägt. Aber es läuft in der Tat auf diese etwas brachial formulierte Alternative hinaus. Sein Leugnungsversuch war also derart absurd, dass er damit immer neue Empörungsschübe anheizte. Medienwissenschaftler bezeichnen dieses Phänomen als „Grenzüberschreitung zweiter Ordnung“: Der Umgang mit dem Skandal ist irgendwann zum eigenen Skandal geworden. Dazu gehörte auch die Intervention von Angela Merkel, als sie zwischen dem schuldig gewordenen Verfasser der Dissertation und dem aber dann doch nach wie vor adretten Verteidigungsminister trennte. Dieses Muster aus Schuldabwehr, Schuldrelativierung und offenkundiger Schuldleugnung zieht sich durch. Und noch etwas: Im Grunde genommen hat Karl-Theodor zu Guttenberg auf die Strategien des alten Zeitalters gesetzt, indem er auf den Einfluss der „Bild“-Zeitung und der klassischen Medien vertraute. Dabei hat er übersehen, dass seine „Salamitaktik“ unter den neuen Hochgeschwindigkeitsbedingungen des digitalen Zeitalters schlicht nicht mehr funktioniert. Insofern trug sein Skandalmanagement ganz gewiss dazu bei, dass seine politische Karriere doch zumindest für den Moment erledigt und beendet scheint. Die sofortige Entschuldigung, das sofortige Transparentmachen, der Hinweis darauf, man sei schlicht überlastet gewesen und dann der Rückzug ins Ausland oder die mehr oder minder inszenierte Buße wären aus meiner Sicht sehr viel Erfolg versprechendere Möglichkeiten gewesen.

**Während in den klassischen Medien seinerzeit ausschließlich Prominente im Fokus von Skandalen standen, kann das heute jedem Bürger passieren. In Ihrem Buch beschreiben Sie den Fall von Jessica Cutler ...**

Stimmt. Heute kann jeder – unabhängig von seinem gesellschaftlichen Status – zum Objekt von Skandalisierungsprozessen werden. Das Erstaunliche ist, dass es eine Medialitätsvergessenheit oder Möglichkeitsblindheit seitens derjenigen gibt, die nun ihre Botschaften veröffentlichen. Sie sind blind für die mögliche Zukunft ihrer Mailboxnachrichten, ihrer Postings bei Facebook, ihrer Blogbeiträge. Sie ahnen nicht, welches Publikum sie in einer bestimmten Situation durch irgendeinen Zufall eines Tages finden können. Das entscheidende Element ist auch hier, dass man sich schlicht nicht vorstellen kann, was aus den eigenen Daten und Dokumenten eines Tages wird. Jessica Cutler schrieb einen Blog für einige Freundinnen über ihre Zeit als Praktikantin eines US-Senators, in der sie mit mehreren Männern aus dem politischen Umfeld ihres Arbeitgebers sexuelle Beziehungen hatte. Irgendjemand machte ihren Blog bekannt – und mit einem Mal wurde die Geschichte im politischen Washington zu einem heftig diskutierten Skandal. Die plötzliche epidemische Verbreitung ist ein wesentliches Element, das zu dieser Entfesselungsdynamik beiträgt.

**Gerade bei Jüngeren scheint es so zu sein, dass das Bedürfnis, öffentlich-medial wahrgenommen zu werden, so groß ist, dass die Angst vor einem peinlichen Auftritt dahinter zurückweicht. Auch in den klassischen Medien, z. B. in Castingshows, nehmen manche Menschen in Kauf, sich vor einem Millionenpublikum lächerlich zu machen.**

*Ich denke, dass die Medialitätsvergessenheit ein sehr viel allgemeineres Phänomen ist. Auch denjenigen, die versuchen, selbst kaum Spuren zu hinterlassen, kann in einer bestimmten Konstellation furchtbar mitgespielt werden. Es mag sein, dass jüngere Generationen sehr viel freizügiger und exhibitionistischer sind. Allmählich lässt sich jedoch ein Bewusstseinswandel beobachten, eine steigende Angst vor dem Verlust von Passwörtern, vor der anonymen Attacke, vor der Bloßstellung im Netz – einfach deshalb, weil eine ganze Reihe von Menschen mittlerweile diese Erfahrung schon gemacht hat. Man kann eben nie wissen, ob man übermorgen nicht selbst zum Objekt eines Skandals wird. Deshalb endet dieses kleine Buch auch mit dem Imperativ: „Handle stets so, dass dir die öffentlichen Effekte deines Handelns langfristig vertretbar erscheinen. Aber rechne damit, dass dies nichts nutzt.“ Das heißt: Kontrollverlust ist in den gegenwärtigen Medienwirklichkeiten zu einer Alltagserfahrung geworden.*

**Im Hinblick auf die Frage, welche Bedeutung ich in der Gesellschaft habe, ist es möglicherweise dennoch attraktiv, einmal im Fernsehen gewesen zu sein. Plötzlich redet man über mich, man spricht mich auf der Straße an etc.**

*Das Medienzeitalter kreiert eine neue Form des Aschenputtelmythos. Es ist das Versprechen von schnellem Ruhm und Prominenz. Allerdings meine ich, dass es am Ende des Tages nicht allein um Aufmerksamkeit geht, sondern eher um einen großen Sack mit Geld. Die Idee des Castings ist ja die einmalige, kurze Anstrengung – und der anschließende maximale Erfolg. Das ist das heimliche Skript solcher Shows, das ungeheuer viele Menschen mobilisiert und anzieht, die auf diese Weise die Chance sehen, aus ihrem gewöhnlichen Leben auszubrechen und aufzusteigen. Weil sie nichts Neues zu berichten haben, wählen sie Seiten ihrer Persönlichkeit, von denen sie glauben, dass sie medial darstellbar und fernsehgerecht präsentierbar sind. Das scheint mir ein wesentliches Moment zu sein. Viele, die dort auftreten, haben sicherlich eine Selbstbildstörung. Das heißt, dass sie kein klares Bild von ihrer eigenen Kompetenz und ihren Talenten besitzen und dass sie entsprechend glauben, sie seien der Einzelfall, der schwarze Schwan, der letzten Endes doch Erfolg haben könnte.*

**Wir haben also Menschen, die – aus welchen Gründen auch immer – alles veröffentlichen und nicht daran denken, welche Folgen das haben kann. Ist das ein Fall für den Gesetzgeber oder die Medienregulierung?**

*Nein, weder noch. Aus meiner Sicht verbirgt sich hinter all den Phänomenen, über die wir gesprochen haben, ein heimlicher Bildungsauftrag, gerichtet an die Schulen und Universitäten. Das Axiom, das Postulat, von dem ich ausgehe und von dem ich nicht bereit bin, abzurücken, ist die Mündigkeit des Einzelnen. Im Moment ist unser Umgang mit den neuen Instrumentarien, mit den neuen Medienmöglichkeiten pubertär. Miriam Meckel hat sich vor Kurzem einmal öffentlich gewundert, warum es noch kein Schulfach gibt, das „Leben im digitalen Zeitalter“ heißt. Ich denke, sie hat recht. Wir alle sind heute publizistisch unterwegs und müssen uns die Frage stellen, was einerseits glaubwürdige, relevante, brisante Information ist und was es andererseits nicht verdient, veröffentlicht zu werden! Ich habe die Hoffnung, dass wir lernen, diese wunderbaren Instrumente der Kommunikation, der schnellen Vernetzung und Kontaktaufnahme besser zu verstehen und sinnvoller einzusetzen.*

Das Interview führte Prof. Joachim von Gottberg.

# Literatur

## Inhalt:

- Manuel Wendelin: **90**  
**Medialisierung der Öffentlichkeit. Kontinuität und Wandel einer normativen Kategorie der Moderne**  
 Marcus Krause/Arno Meteling/Markus Stauff (Hrsg.):  
**The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung**  
 Lothar Mikos
- Gudrun Sommer/Vinzenz Hediger/Oliver Fahle (Hrsg.): **92**  
**Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke**  
 Michael Wedel
- Helga Theunert/Ulrike Wagner (Hrsg.): **93**  
**Alles auf dem Schirm? Jugendliche in vernetzten Informationswelten**  
 Beatrix Fischer
- Margreth Lünenborg/Katharina Fritsche/Annika Bach: **94**  
**Migrantinnen in den Medien. Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption**  
 Yulia Yurtaeva
- Marco Dohle: **95**  
**Unterhaltung durch traurige Filme. Die Bedeutung von Metaemotionen für die Medienrezeption**  
 Lothar Mikos
- Gudrun Marci-Boehncke/Matthias Rath: **96**  
**Medienkonvergenz im Deutschunterricht. Medien im Deutschunterricht 2010 – Jahrbuch**  
 Klaus-Dieter Felsmann
- Jan Distelmeyer/Lisa Andergassen/  
 Nora Johanna Werdich (Hrsg.): **97**  
**Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films**  
 Claudia Wegener
- Kurzbesprechungen, Teil I 98**
- Kurzbesprechungen, Teil II 99**
- Martina Schuegraf/Angela Tillmann (Hrsg.): **100**  
**Pornografisierung von Gesellschaft**  
 Tillmann P. Gangloff

## Medien, Öffentlichkeit und Verschwörung

Öffentlichkeit ist spätestens seit den 1960er-Jahren als Begriff, der eng mit Medien und politischer Beteiligung verbunden ist, ins Bewusstsein geraten. Öffentlichkeit wird als konstitutiv für demokratische Gesellschaften angesehen. Da der öffentliche Diskurs den politischen Weg vorzeichnet, ging (und geht) es darum, sich in der Öffentlichkeit bemerkbar zu machen. Mit der Gründung der Tageszeitung „taz“ sollte ein links-alternatives Gegengewicht zur bürgerlichen Öffentlichkeit gebildet werden, um diesem politischen Spektrum eine öffentliche Stimme zu verleihen. Mit dem Internet sind ganz neue Möglichkeiten der politischen Beteiligung und der öffentlichen Diskussion entstanden. Damit ist der bisher letzte Schritt der Medialisierung von Öffentlichkeit gegangen worden.

Manuel Wendelin setzt sich in seiner Dissertation damit auseinander, wie auf verschiedene Phasen der Medialisierung mit einer Konzeptionierung von Öffentlichkeit reagiert wurde. Dabei setzt er mit der Massenpresse an und endet mit den 1990er-Jahren, die durch die Deregulierung des Rundfunkwesens und die Verbreitung des Internets gekennzeichnet sind. Hier ist nicht der Platz, um im Einzelnen auf die Implikation der in den jeweiligen Phasen vom Autor dargestellten theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Konzept der Öffentlichkeit einzugehen. Stattdessen sollen hier einige Grundmuster, die den Erkenntnissen von Wendelin zugrunde liegen, diskutiert werden. So wird z. B. deutlich, welcher enger Zusammenhang zwischen Medien und Öffent-

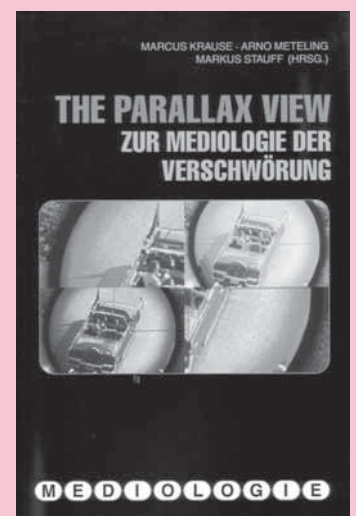
lichkeit besteht. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist eine Öffentlichkeit ohne Medien schlicht nicht mehr denkbar. Dennoch weisen die verschiedenen theoretischen Konzeptionen von Öffentlichkeit den Medien mal eine wichtige, mal eine weniger bedeutende Rolle zu. Der Öffentlichkeit werden im Wesentlichen drei Funktionen zugeschrieben: 1) Reflexion, 2) Deliberation, 3) Integration. In einer Demokratie ist sie unerlässlich, denn die Legitimation der Regierung hängt von diesen Funktionen der Öffentlichkeit ab. Für Karl Marx war die freie Presse der Inbegriff von Öffentlichkeit (vgl. S. 113 ff.). Mit der Durchsetzung des Fernsehens als Massenmedium in den 1950er- und 1960er-Jahren ändern sich die Konzeptionen von Öffentlichkeit. Prominentes Beispiel ist das Buch *Strukturwandel der Öffentlichkeit* von Jürgen Habermas, das 1962 erschien. Darin wird die Öffentlichkeit als vermittelnd zwischen Staat und Gesellschaft konzipiert. Im normativen Öffentlichkeitsbegriff von Habermas geht es um den herrschaftsfreien Diskurs, zu dem der freie Zugang möglich sein sollte. Darin liegt ein gewisser Idealismus, den Habermas in Antwort auf seine Kritiker als „operativ wirksame Fiktion [...]“, die insofern Realität nicht beschreiben, sondern erzeugen soll“ (S. 212), bezeichnet. In seiner Konzeption weist Habermas der Deliberationsfunktion von Öffentlichkeit eine besondere Bedeutung zu. Mit der medialen Entwicklung in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, vor allem dem Internet, veränderten sich die Konzeptionen von Öffentlichkeit erneut. Bernhard Peters, ein Schüler von Habermas, sieht die Massenmedien als Agenten der

Öffentlichkeit in der Peripherie des politischen Systems positioniert. Die Bevölkerung als Träger der Demokratie hat in seinem Modell lediglich zu dieser Peripherie Zugang, nicht aber zum institutionellen Zentrum der Politik (Regierung und Verwaltung). Damit relativiert er die Deliberationsfunktion der Öffentlichkeit. Die Ausführungen von Wendelin in der Darstellung und Bewertung der verschiedenen Konzeptionen von Öffentlichkeit zeigen, wie sehr die medialen Entwicklungen diese Konzeptionen beeinflusst haben. Durch die Fokussierung auf politische Öffentlichkeit und politische Kommunikation kommt eine Entwicklung der Medien nicht in den Blick: „Die Unterhaltungsorientierung der Medien hatte dagegen kaum einen Einfluss auf die intellektuell-theoretische Interpretation von Öffentlichkeit und blieb über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg nahezu vollständig ausgeklammert“ (S. 284). Zudem stellt der Autor fest, dass gerade aktuelle Tendenzen im Internet noch nicht ausreichend berücksichtigt sind. Er schlägt vor, hier statt von einer Medienlogik von einer Öffentlichkeitslogik auszugehen (S. 290), vor allem aufgrund der zunehmenden Bedeutung des Publikums als Akteure. Auf eine Fortschreibung der Geschichte von Öffentlichkeit darf man unter dieser Perspektive gespannt sein. Ohne Medien keine Öffentlichkeit – und ohne mediale Öffentlichkeit wäre die Karriere von Verschwörungstheorien meist schnell im Keim erstickt. Der Band *Zur Mediologie der Verschwörung* enthält 18 Beiträge, die sich mit verschiedenen Aspekten des Phänomens befassen. Verschwörungstheorien

zeigen eine „alternative Sicht auf die Welt“ (S. 9), einen parallaxen Blick. Grundlegend für die Beiträge ist die Annahme, dass Verschwörungstheorien „eine prägnante Dynamik in die Ausbildung von Medien und medialen Formen“ einbringen und „zugleich in besonderer Weise zur Reflexion medialer Funktionen“ beitragen (S. 11). Stephan Gregory sieht in seinem grundlegenden Beitrag Verschwörungstheorien als eine Art Exzess der modernen Rationalität. In diesem Sinn kommt diesen Theorien eine subversive Kraft zu, da sie Strukturen des „Normalen“ offenlegen. Lorenz Engell zeigt in seiner Analyse eines Films von David Lynch, dass der Regisseur in seinen Filmen Verschwörung nicht nur thematisiert, sondern die ganze Welt als Verschwörung sieht. In ihrer Analyse zweier Filme von Fritz Lang und Florian Henckel von Donnersmarck zeigt Eva Horn, dass die Verschwörer immer die „anderen“ sind. Der Titel des Films *Das Leben der Anderen* symbolisiert diese Sicht, die doppelte Paranoia – die auf der Seite der Staatssicherheit, die versuchte, Verschwörungen in der Bevölkerung aufzudecken, und die auf der Seite der Bürger, die der Stasi verschwörerische Machenschaften nachsagten. Thomas Weber thematisiert in seinem Beitrag „Verschwörungstheorien als dramaturgisches Modell neuerer Medienproduktionen“ (S. 351) und exemplifiziert dies u. a. am Beispiel der Fernsehserie *Lost*. Hier steht der kollektive Zweifel am Status der Wirklichkeit auf der Insel im Mittelpunkt der Erzählung, ein Nährboden für Verschwörungstheorien jeglicher Art. Es geht in der Serie um die „Bedrohungen, die im Inneren des Kollektivs selbst bestehen und dieses zu

zerstören drohen“ (S. 360). Durch das Weiterspinnen der Verschwörungstheorien entsteht eine erzählerische Komplexität, die nach Ansicht des Autors „kollektive Befindlichkeiten trifft“ (S. 364). Die Gesellschaft als Ganzes und ihr Wirklichkeitsbild sind infrage gestellt. Die Beiträge des Bandes sind von unterschiedlicher Qualität. Insgesamt wird eine Reihe von Schlaglichtern auf den Zusammenhang von Verschwörungstheorien und Medien geworfen, ohne dies jedoch systematisch zu untersuchen bzw. zu theoretisieren. Beide Bände machen deutlich, wie wichtig die Medien für Öffentlichkeit sind. Eine Reflexion über Gesellschaft scheint ohne die Medien nicht mehr möglich – und sei es mithilfe von Verschwörungstheorien.

Prof. Dr. Lothar Mikos



**Manuel Wendelin:**  
*Medialisierung der Öffentlichkeit. Kontinuität und Wandel einer normativen Kategorie der Moderne.* Köln 2011: Herbert von Halem Verlag. 335 Seiten m. Abb., 29,50 Euro

**Marcus Krause/Arno Meteling/  
Markus Stauff (Hrsg.):**  
*The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung.* München 2011: Wilhelm Fink Verlag. 371 Seiten m. Abb., 48,00 Euro



Gudrun Sommer/Vinzenz Hediger/  
Oliver Fahle (Hrsg.):

*Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke.* Marburg 2011: Schüren Verlag. 390 Seiten, 29,90 Euro

## Orte filmischen Wissens

War der analoge Film lange an das Kino als seinen vermeintlich angestammten Ort gebunden, so hat das bewegte Bild im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit längst einen Grad an Mobilität erreicht, der, zumindest gefühlt, an Omnipräsenz grenzt. Filme laufen im Fernsehen und sind auf DVD erhältlich, man kann sie sich in den eigenen vier Wänden anschauen oder unterwegs auf Laptop, iPod und Smartphone. In nahezu unendlicher Fülle findet man sie im Internet, wo sie auf YouTube und anderen Portalen und Plattformen als Stream oder zum – nicht immer legalen – Download angeboten werden. Der Zugriff auf aktuelle wie historische Filme erscheint gleichermaßen mühelos, die Kontexte der Rezeption sind dabei so volatil wie die Qualität und Zusammenstellung, in denen sie – zum „Medieninhalt“ konvertiert – verfügbar gemacht werden. Die medienkulturellen Folgen dieser Entwicklung sind bereits ausgiebig thematisiert worden, sei es vor dem Hintergrund neuer Vermarktungsstrategien und einem veränderten Nutzungsverhalten, sei es mit Blick auf die immer wieder geforderte Novellierung von Jugendschutz und Urheberrecht. In der breit und vielstimmig geführten Debatte setzt der vorliegende Sammelband einen längst überfälligen Akzent, indem er ganz konkret danach fragt, wie sich die Formen film-spezifischen Wissens mit den Orten wandeln, an denen es unter digitalen Netzwerkbedingungen zirkuliert. Mit der Zuspitzung auf die Orte, an denen Wissen *über* Film und *durch* Film vermittelt wird, wird der Zugriff auf ansonsten oft eher

raunend als tatsächlich sinnvoll rätional verhandelte Themenkomplexe wie Medialität und Materialität, Medienkonvergenz und Medienkompetenz, Reflexivität und Remediation wohlthuend präzisiert. Neben dem exzellenten Einleitungskapitel der Herausgeber stecken die beiden Eröffnungsbeiträge den heuristischen Rahmen des Vorhabens ab. In ihnen werden zwei gängige Grundannahmen als (nicht erst) an der aktuellen Realität vorbeigehende medienkritische Ur-Phantasmen entlarvt: Unter dem Stichwort einer immer schon gegebenen „Medienimmanenz“ verneint Malte Hagener ebenso konsequent die Möglichkeit eines Standpunktes außerhalb der medialen Sphäre, von dem aus sich vom Gegenstand unberührte kulturkritische Urteile abgeben ließen, wie Vinzenz Hediger den „Traum vom medienfreien Kind“ als Basis für ein tatsächlich praktikierbares Erziehungsmodell dekonstruiert. Dieser Vorgabe entsprechend vermessen die übrigen Aufsätze und Interviews den erweiterten Horizont der Filmkultur gewissermaßen von innen her, indem sie etwa an den philologischen Standards von DVD-Editionen, neuartigen Archivierungs- und Programmierungsmöglichkeiten, am Einsatz des Films im Schulunterricht oder der Präsenz bewegter Bilder im öffentlichen Raum aufzeigen, wie diese Entgrenzung sich insgesamt äußerst produktiv auswirken kann – sowohl auf das Wissen, das wir über den Film entwickeln, als auch auf die Kompetenzen im Umgang mit jenen Medien, in denen uns dieses Wissen entgegentritt. An z. T. unerwarteten Beispielen wird demonstriert, wie Prozesse der Vermittlung und Reflexion von Medien-

wissen in Hollywoodfilmen wie *The Conversation* (1974) und *Avatar* (2009), aber auch in US-amerikanischen TV-Serien wie *Mad Men* (seit 2007) nicht nur zum ästhetischen Wirkungskalkül, sondern zugleich zu einem kulturellen Bildungsversprechen gehören, das den Genuss erst komplettiert. Eine Reihe von Beiträgen macht sich in diesem Zusammenhang für die Cinéphilie als Anknüpfungspunkt einer positiv besetzten und mit „pädagogischem Eros“ betriebenen Film-erziehung stark, hierin dem französischen Vorbild Alain Bergalas folgend, der im Buch auch ausführlich zu Wort kommt. Am plausibelsten geschieht dies in den Überlegungen, die Volker Pantenburg und Stefanie Schlüter aus Erfahrungen heraus anstellen, die sie in ihrer konkreten Experimentalfilm-Arbeit mit Kindern gemacht haben. Sie laufen auf die Hypothese hinaus, dass „alle Kinder Formalisten seien“: „Sie interessieren sich für Bewegung, Farbe, Formen und Strukturen. Die Fixierung auf die Inhalte, auf die weite Teile der Filmvermittlung bauen, setzt vielleicht erst mit der Pubertät ein. Bevor sie auf Semantik und Bedeutung zurechtgestutzt werden, sind Kinder Medienwissenschaftler“ (S. 235). Ein Befund, an dem sich nicht zuletzt das im Buch ebenfalls vorgestellte „Freiburger Curriculum“, das bisher einzige fächerübergreifende Modell einer integrativen Filmpädagogik an deutschen Schulen, messen lassen muss.

Prof. Dr. Michael Wedel

## Alles auf dem Schirm?

Die modernen Kommunikationsangebote haben unsere Mediengewohnheiten revolutioniert. Neben den klassischen, expertengeleiteten Angeboten stehen erweiterte Informationszugänge und Handlungsmöglichkeiten zur Verfügung, die besonders von Jugendlichen begeistert aufgenommen werden. Kritisch und reflektiert genutzt dienen die medialen Angebote der Identitätskonstruktion und eröffnen neue Möglichkeiten gesellschaftlicher Teilhabe. Medienkompetenz ist zur Schlüsselqualifikation vom Rang einer Kulturtechnik geworden, denn in einer mediatisierten Gesellschaft steht nichts Geringeres zur Disposition als die souveräne Verortung in der Welt, die durch einen unreflektierten Umgang mit Medien fehlzuschlagen droht. Medienbildung wird zu einer gesamtgesellschaftlichen Aufgabe, über deren Inhalte vor dem Hintergrund der explosionsartigen, unsicheren Informationsflut des Internets neu nachgedacht werden muss. Diese Grundannahmen bilden den roten Faden für einen interdisziplinären Diskurs, der bei der „Aneignungsforschung“ ansetzt.

Wer sich in die Materie des informationsbezogenen Mediengebrauchs Jugendlicher einarbeiten möchte, der sei auf den vorliegenden Tagungsband *Alles auf dem Schirm?* verwiesen. Im November 2010 waren Expertinnen und Experten aus den einschlägigen Wissenschaftsdisziplinen zur gleichnamigen Tagung des JFF und der BLM nach München gekommen. Auf den dort gehaltenen Fachvorträgen basiert das Buch. Die Herausgeberinnen Helga Theunert und Ulrike Wagner ha-

ben es mit zusätzlichen Beiträgen angereichert, sodass der anvisierten Zielgruppe der im (medien-)pädagogischen Umfeld Tätigen ein Wissensfundus dargeboten wird, der sich auf die Ergebnisse einer quantitativen empirischen Forschung stützen kann. Ziel ist es, „adäquate und innovative Konzepte für die Begleitung von Heranwachsenden in den vernetzten Informationswelten [zu] entwickeln“ und zu „angemessene[n] (medien-)pädagogischen Handlungsstrategien [...] anzuregen“. Das Buch besteht aus drei Kapiteln, die den zwischen Theorie und Praxis angelegten Forschungsdialogen widerspiegeln. Teil 1 behandelt das theoretische Umfeld dieses komplexen Forschungsszenarios. Der Mediatisierungsforscher Friedrich Krotz legt im historischen Exkurs dar, wie die Medienentwicklung seit jeher einen Wandel der kommunikativen Strukturen herbeiführte, bis hin zu Habitusveränderungen. Christoph Neuberger beschäftigt sich mit der Rolle der Öffentlichkeit und wie sie, konfrontiert mit dem chaotischen, heterogenen Informationsfluss des Internets, im Medienumgang zwangsläufig kritischer werden muss. Wolf-Dieter Ring betrachtet die Medienanbieter und deren Umgang mit dem klassischen Informationsauftrag in konvergenten Medienstrukturen. Teil 2 „Aufnehmen und aussenden“ begibt sich in medias res. Auf der Basis verschiedener Studien liefert Theunert einen faktenreichen Beitrag zum netzbasierten Medienverhalten Jugendlicher. Alarmiert durch die Ergebnisse befürchtet sie, dass die bildungsabhängige Informationskluft in den vernetzten Welten perpetuiert und neuartige Ausprägungen erhalte.

Auch Cornelia Jers, Christine Uzler und Michael Schenk gehen den Anzeichen einer neuen „digitalen Spaltung“ (Second Level Divide) nach, die sie allerdings durch ihre standardisierte Webbefragung nicht bestätigt finden. Im methodischen Rahmen der empirischen Sozialforschung untersuchen Mark-Carsen Begemann, Manfred Bröring und Erich Sass den Einfluss des Internets auf das politische Interesse und die Partizipationsbereitschaft Jugendlicher, um festzustellen, dass sich ihr Engagement und Interesse in Zeiten des Web 2.0 kaum (positiv) verändert habe.

Der dritte Teil des Bandes gibt einen Einblick in die (medien-)pädagogischen Handlungsfelder. Die Angebote bewegen sich inhaltlich zwischen aktiver Medienarbeit (handlungsorientierter Jugendmedienarbeit) und dialogischen bzw. partizipativen Social-Media-Angeboten. Auch die politische Bildung hat die Potenziale des Web 2.0 erkannt. Sie muss, wie Thomas Krüger anhand der jüngsten Best-Practice-Beispiele der bpb schlussfolgert, „vor allem eins: ins Netz!“ Er räumt auf mit dem Klischee vom „politikverdrossenen Digital Native“ und macht deutlich, wie man durch ein attraktiv gestaltetes Lernangebot, das an die Alltagswirklichkeit der Jugendlichen anknüpft, auch bildungsferne Zielgruppen erreicht. Didaktisch neu ist ein solcher Ansatz allerdings nicht.

Das Buch eröffnet eine breite Diskussion um Chancen und Risiken des Medienwandels in einer mediatisierten Gesellschaft, dabei setzt es Akzente für eine kompetenzstärkende medienpädagogische Arbeit mit Jugendlichen.



Helga Theunert/Ulrike Wagner (Hrsg.): *Alles auf dem Schirm? Jugendliche in vernetzten Informationswelten*. München 2011: kopaed Verlag, 158 Seiten, 16,80 Euro



**Margreth Lünenborg/Katharina Fritsche/Annika Bach:**  
*Migrantinnen in den Medien. Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption.* Bielefeld 2011: transcript Verlag. 178 Seiten, 19,80 Euro

## Migrantinnen in den Medien

Betrachtet man die wenigen geschlechtsspezifischen Auseinandersetzungen mit der Repräsentation von Migrantinnen in den Printmedien, so dominiert hierzulande vor allem die Inszenierung der muslimischen Frau. Unbeachtet bleiben – sowohl in der Forschung als auch in der medialen Darstellung – viele weitere migrantische Lebensentwürfe. Die vorliegende Studie setzt an genau diesem Punkt an und untersucht die Darstellungen der Migrantinnen in der Presse in ihrer Vielfalt und Unterschiedlichkeit. Eine Analyse der Rezeption dieser Bilder durch die Migrantinnen selbst, die möglichen Konsequenzen daraus sowie die Rezeption von Nichtmigrantinnen erweitern das Erkenntnisspektrum der Untersuchung. Die Studie setzt sich im theoretischen Teil mit den Begriffen „Geschlecht und Ethnizität im Mediendiskurs“ auseinander. In Anlehnung an die Geschlechterforschung wird die Praxis des „doing gender“ sowie des „doing ethnicity“ vertreten. Die Autorinnen gehen davon aus, dass „die Konstruktion von Geschlecht und Ethnizität gleichermaßen kulturell basiert ist“ (S. 15). Darüber hinaus wird der Begriff der Intersektionalität eingeführt und die Relevanz seiner Übertragung aus der Soziologie auf die Kommunikationswissenschaft unterstrichen. Für die gesellschaftliche Bedeutung medialer Repräsentation von Migrantinnen wird das Konzept der „cultural citizenship“ gewählt, das Medien für die Identitätsbildung als maßgeblich verantwortlich begreift. Die Zugehörigkeit zur Gesellschaft wird demnach „mit und durch Medien hergestellt und verhandelt“ (ebd.). Dem theoretischen

Rahmen folgt eine umfassende Darstellung des Forschungsstandes zum Thema „Migration und Medien“. Wie die Bilder von Migrantinnen tatsächlich konstruiert werden und ob diese Bilder u. a. die Selbst- und Fremdwahrnehmung beeinflussen, erforscht die Studie mithilfe der Inhalts- und der Rezeptionsanalyse. Im Rahmen der Inhaltsanalyse wird die Berichterstattung von fünf Tageszeitungen untersucht. Die Analyse ist in formale (wie z. B. Genre und Umfang der Artikel) und inhaltliche (wie z. B. Identität und Identifikation) Dimensionen gegliedert. Die daraus erarbeitete Typologie mit sechs Typen von Migrantinnen deutet zwar auf eine differenzierte Repräsentation hin, diese ist jedoch von verschiedenen Faktoren abhängig: „So ist einer der zentralen Befunde der Studie, dass die mediale Aufmerksamkeit gesellschaftspolitischer Ereignisse einen großen Einfluss darauf hat, ob Migrantinnen eher als prominente Personen, als integrationsbedürftig oder als Opfer beschrieben werden“ (S. 104). Die mediale Konstruktion von Ethnizität und Geschlecht lässt sich vor allem anhand von äußeren Merkmalen wie Hautfarbe, Kleidung und Aussehen ausmachen. Die Wiedergabe der homogenen Kultur der Mehrheitsgesellschaft grenzt die Migrantinnen zudem „als doppelte Andere qua Geschlecht und Ethnizität“ (S. 145) ab – stark werden die Passivität von migrantischen Frauen und ihre Abhängigkeit von Männern betont. Die Studie erbringt mit ihren Befunden den Beweis, dass „der gendersensible Blick auf Migration dringend erforderlich ist, denn das aus der Forschung bekannte Medienbild des Migranten ist immanent

männlich. Erst durch die Kontrastierung mit dem Medienbild der Migrantin wird es als solches sichtbar“ (S. 106). Die Ergebnisse aus der Rezeptionsanalyse (Fokusgruppengespräche) verdeutlichen die Kritik und „Distanz, Befremden und teilweise explizite Ablehnung“ (S. 145) gegenüber den dominierenden Medienbildern. Folgerichtig ist daher die Feststellung der Autorinnen: „Medienbilder und -diskurse bieten den hier befragten Migrantinnen keine angemessenen Identifikationsangebote“ (S. 141). Die nicht migrantischen Diskutantinnen stimmen der Kritik zwar zu, das Thema ist für sie jedoch nicht relevant genug. Als Konsequenz aus ihren Befunden plädieren die Autorinnen für mehr migrantische Journalistinnen und Journalisten, für eine nicht nur konfliktzentrierte Migrationsberichterstattung, für mehr Rücksicht auf Migrantinnen und Migranten als Zielpublikum sowie ferner für eine kritische Medienforschung (S. 147 ff.).

Den Autorinnen ist eine präzise Systematisierung und Analyse der Medienimages von Migrantinnen in der Presse gelungen. Die Studie überzeugt durch ein klares Forschungsdesign und eine strukturierte Vorgehensweise. Zu hoffen bleibt, dass die von der Studie postulierte Notwendigkeit weiterer Auseinandersetzungen mit dem bestehenden hegemonialen Mediendiskurs unter Genderaspekten in der Medienforschung erkannt wird.

Yulia Yurtaeva



## Unterhaltung durch traurige Filme

Auf den ersten Blick erscheint es paradox, dass traurige Filme unterhaltend sein können, werden doch mit Unterhaltung eher positive Gefühle und Empfindungen verbunden. Auch in Begriffen wie „Amusement“ und „Belustigung“, die zur Beschreibung der Qualität von Unterhaltung dienen, scheint für Traurigkeit kein Platz zu sein – und die Tragödie im Theater sollte ja nicht der Unterhaltung, sondern der Erbauung dienen. Marco Dohle hat in seiner Dissertation an der Universität Düsseldorf nun empirisch untersucht, warum sich Zuschauer von traurigen Filmen unterhalten lassen können.

Nachdem sich der Autor zunächst fundiert mit den Konzepten von Unterhaltung und den emotionspsychologischen Grundlagen der Medienrezeption sowie mit dem Konzept der Metaemotionen auseinandergesetzt hat, formuliert er einen eigenen, integrativen Ansatz zur Rolle von Metaemotionen bei der Rezeption trauriger Filme. Dabei konzipiert er die Metaemotionen als „habitualisierte Gratifikationserwartungen“ (S. 170 ff.). Zuschauer wissen aufgrund ihrer Medienerfahrungen, dass auch traurige Filme unterhalten können. Folglich bauen sie entsprechende Rezeptionserwartungen auf. Wer sich von Quizshows immer unterhalten fühlt, wird eine habitualisierte Gratifikationserwartung gegenüber dieser Art Show aufbauen. Ebenso verhält es sich bei traurigen Filmen. Der Autor geht davon aus, „dass auch im Rahmen der Rezeption trauriger Filme positive Metaemotionen entstehen können – selbst wenn unmittelbar Traurigkeit empfunden

wird, die Primäremotion also negativ ist“ (S. 172 f.). Allerdings räumt er ein, dass traurige Filme auf der Ebene der Metaemotionen auch negativ sein können. Aber Letzteres ist nicht Gegenstand seiner Untersuchung. Anschließend differenziert er fünf Dimensionen von Metaemotionen (vgl. S. 178 ff.): 1) in Bezug auf Inhalte und Charaktere sowie einem entstehenden Mitgefühl, 2) in Bezug auf die Ablenkung von der eigenen Person oder Situation durch die Rezeption, 3) in Bezug auf die Beschäftigung mit der eigenen Person, Selbstreflexion, 4) in Bezug auf Einflüsse in der Rezeptionssituation und dem sozial ausgerichteten Verhalten und 5) in Bezug auf Genuss der Traurigkeit, „weil das Ausleben von Traurigkeit als befreiend betrachtet wird“ (S. 179). Zur empirischen Überprüfung seiner Überlegungen hat Dohle zwei Studien durchgeführt, zunächst eine erste standardisierte Befragung mit 338 Fällen sowie eine zweite standardisierte Onlinebefragung mit 846 Personen, von denen 62,4 % Frauen waren (vgl. S. 257). Auf die methodischen Implikationen der beiden Studien soll hier nicht weiter eingegangen werden – nur so viel: Die erste Studie diente der Überprüfung einer Sad-Film-Skala. Der Autor stellt fest, dass Persönlichkeitsmerkmale einen großen Einfluss bei der positiven Bewertung von Emotionen haben, ebenso wie bei einer Präferenz für traurige Filme. Die Ergebnisse deuten nicht auf „eine herausragend positive Einstufung der Metaemotionen“ hin (S. 332). Stattdessen spielt die Qualität eines Films ebenso eine Rolle wie die Rezeptionssituation und das soziale Verhalten. Dass Empathiefähigkeit als Persönlichkeits-

variable einen großen Einfluss hat, ist nicht sehr überraschend. Allerdings stößt der Autor an empirische Grenzen. So stellt er fest: „Die Trennung zwischen 1. einer Bewertung der auf das Schicksal anderer (medial vermittelter) Personen bezogenen Traurigkeit sowie 2. einer Bewertung der unmittelbaren, für sich selbst erlebten Traurigkeit ist aus empirischer Sicht demnach nicht nachvollziehbar“ (S. 332). Insgesamt kann jedoch festgestellt werden, dass vor allem ein Aspekt bedeutsam ist: „Die positive Bewertung des empfundenen Mitleids mit Filmcharakteren und die damit offensichtlich einhergehende positive Bewertung eines Fühlens und sogar Freilassens der eigenen Traurigkeit scheint die wichtigste Voraussetzung dafür zu sein, traurige Filme auch gerne zu schauen“ (S. 333). Wie es genau zu dieser positiven Bewertung kommt, kann Dohle mit seiner Studie jedoch nicht eindeutig erklären, zu vielfältig sind die Persönlichkeitsfaktoren. Die Studie bietet einige wichtige Erkenntnisse hinsichtlich der Rezeption trauriger Filme. Interessant wäre es, in einem interdisziplinären Projekt filmwissenschaftliche Erkenntnisse zum Melodram mit psychologischen Erkenntnissen zur Melancholie und der kommunikationswissenschaftlichen Erforschung der Unterhaltung durch traurige Filme zu verbinden.

Prof. Dr. Lothar Mikos



**Marco Dohle:**  
*Unterhaltung durch traurige Filme. Die Bedeutung von Metaemotionen für die Medienrezeption.* Köln 2011: Herbert von Helmholtz Verlag. 406 Seiten m. Abb. u. Tab., 32,00 Euro



**Gudrun Marci-Boehncke/Matthias Rath:** *Medienkonvergenz im Deutschunterricht. Medien im Deutschunterricht 2010 – Jahrbuch.* München 2011: kopaed Verlag. 242 Seiten, 16,80 Euro

## Medienkonvergenz im Deutschunterricht

Wer eine beliebige pädagogisch intendierte Filmempfehlung zur Hand nimmt, der kann sich sicher sein, dass das zur Diskussion stehende Werk in jedem Fall für den Deutschunterricht als empfehlenswert angesehen wird. Höchst selten wird dabei allerdings konkret gesagt, welche fachspezifischen Erwartungen sich mit einer derartigen Orientierung verbinden. Angesichts dieses Defizits könnte es durchaus hilfreich sein, sich bei entsprechendem Interesse über die Arbeit der AG Medien, die es seit 1997 im „Symposium Deutschdidaktik“ (SDD) gibt, zu informieren. Eine gute Grundlage dafür bietet das Jahrbuch *Medien im Deutschunterricht*, dessen Jahrgang 2010 mit dem Schwerpunkt *Medienkonvergenz im Deutschunterricht* hier zur Diskussion steht.

Im themengebenden Mittelpunkt des Periodikums werden die jeweils zwei Jahrestagungen der AG Medien dokumentiert. Die Rubrik „Forum“ stellt neue wissenschaftliche Thesen und Tendenzen zur Bildungspolitik zur Diskussion. Dem schließen sich ein Überblick über aktuelle Forschungsprojekte, Berichte zu Fachtagungen sowie ein Serviceteil mit Rezensionen, Bibliografien und einer Linkliste an. Wenn die Publikation auch zuerst der internen Kommunikation innerhalb des Fachbereichs „Deutschdidaktik“ dienen soll, so wird darüber hinaus deutlich, dass nicht nur für die Verfasser von Handreichungen zur Medienbildung die interdisziplinären Impulse des Jahrbuches eine wichtige Bedeutung haben können.

Auf diesen Gesichtspunkt geht das vorliegende Jahrbuch mit

Blick auf das vorgegebene Thema dann auch explizit ein. „Obwohl sich die wissenschaftlichen Diskurse um Medienkonvergenz in vielen Fachdisziplinen finden, bleiben sie jedoch wechselseitig häufig ignoriert“, so merken die Herausgeber, Gudrun Marci-Boehncke und Matthias Rath, in ihrer Einleitung kritisch an (S. 13). Dieses Phänomen suchen sie dann in einem, die aktuellen Gegebenheiten umfassend reflektierenden Aufsatz konstruktiv aufzulösen, indem sie fragen, was die Deutschdidaktik mit Medienpädagogik und Medien- und Kommunikationswissenschaft verbindet. Als Quintessenz fordern sie angesichts der konvergenten Strukturen des Objekts der Betrachtung „eine Überwindung der fachspezifischen Begrenzung der Rezeption und des Diskurses“ (S. 34). Ein solcher Appell ist sicherlich zu begrüßen, doch dessen Umsetzung erfordert mehr, als tradierte Formen der fachwissenschaftlichen Abgrenzung zu überwinden und die Begrifflichkeiten anzugleichen, wie von den Autoren angemahnt. Es gilt darüber hinaus, auch über die Annäherung von Methoden und Theoriesystemen nachzudenken. Wie kompliziert das in der Praxis sein kann, zeigt im vorliegenden Band höchstselbst das als Grundsatzpapier gedachte Statement der AG-Medien im SDD zum medienpädagogischen Manifest „Keine Bildung ohne Medien“. Hier wird zwar gemeinsames Handeln gefordert, doch dann heißt es mit Blick auf die eigene Profession: „Für schulische Kontexte setzen wir dezidiert auf die Fachdidaktik und wir gehen dezidiert von den Fächern aus“ (S. 195). Solcherlei Imperative erscheinen gerade unter der Prämisse der Medienkonvergenz wenig einladend,

wenn disziplinübergreifende Strategien entwickelt werden sollen.

Nachdem im vorliegenden Band Achim Barsch sehr ausführlich auf den Begriff der Medienkonvergenz eingegangen ist, kommt er mit Blick auf die Schule zur Quintessenz: „Auswirkungen von Medienkonvergenz in individueller, sozialer und kultureller sowie ökonomischer und technischer Hinsicht sollten im Unterricht einbezogen, diskutiert und mit dem eigenen Medienhandeln in Verbindung gebracht werden“ (S. 47). Ob solche anspruchsvollen Ziele auf Dauer „dezidiert von den Fächern aus“ gedacht werden können oder ob es dafür nicht neuer bildungsorganisatorischer Strukturen bedarf, das sollte zumindest als Option in die Diskussion einbezogen werden. Ähnliche Fragen stellen sich angesichts weiterer interessanter Aufsätze wie „Crossover-Aspekte in aktuellen Kinderbuchverfilmungen“, „Erich Kästner konvergent“ oder „Computerspiele im Deutschunterricht ...“. Voraussetzung für die Entwicklung von weiter reichenden interdisziplinären Arbeits- und Denkmodellen ist allerdings, dass man die aktuellen Diskussionsansätze der einzelnen Fachdisziplinen kennt. Die Deutschdidaktik lädt dazu mit ihrem interessanten Jahrbuch in anregender Weise ein.

Klaus-Dieter Felsmann

## Raumdeutung

Mit dem erneuten Aufschwung, den das 3-D-Kino im neuen Jahrzehnt erfuhr, wurde auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung um das Phänomen wiederbelebt. In diesem Kontext ist das Buch von Distelmeyer, Andergassen und Werdich zu verstehen, das sich dem Thema aus filmtheoretischer und filmhistorischer Sicht widmet. Wie der Buchtitel verspricht, geht es vor allem um die Frage des Raumes, der durch den digitalen 3-D-Effekt eine neue Perspektive erfährt.

In insgesamt acht Aufsätzen recht unterschiedlicher Länge versuchen Autorinnen und Autoren, das nicht grundsätzlich, aber in seiner digitalen Darstellung neue Phänomene theoretisch und empirisch greifbar zu machen. Dabei lassen sich verschiedene Zugangswege nachzeichnen, die zu einem theoretischen Diskurs anregen und auffordern, bewährte filmtheoretische Ansätze für die dreidimensionale Entwicklung fruchtbar zu machen. Einführend betrachtet der Mitherausgeber und Filmwissenschaftler Jan Distelmeyer das digitale 3-D-Kino vor dem Hintergrund seiner historischen Entwicklung und diskutiert die 3-D-Technologie auch mit Blick auf kulturelle und gesellschaftliche Anforderungen unserer Zeit. Seine These, nach der 3-D kein isolierbarer Spezialeffekt, sondern vielmehr eine Grundform des Kinos sei, die auch die Unterscheidung von Spektakel und Narration fraglich erscheinen lässt, greift Argumentationsmuster auf, mit denen in jüngster Zeit versucht worden ist, neue Maßstäbe für den aktuellen 3-D-Film zu setzen. Der sich anschließende Aufsatz von Heike Klippel

und Florian Krautkrämer stellt einen kurzen Abriss der Geschichte des 3-D-Kinos dar. In gut lesbarem Duktus zeigen die Autoren historisch genutzte Möglichkeiten auf, den physischen Kinoraum auch jenseits der dreidimensionalen Darstellung zu beanspruchen. Perspektivisch koppeln sie die Entwicklung des 3-D-Films an die enge Verzahnung von Kino und Heimelektronik, die ihrer Meinung nach auch auf die ästhetische Entwicklung des 3-D-Films Einfluss nehmen wird. Stephan Günzel verweist in seinem Beitrag auf die verschiedenen Bildarten, die unter dem 3-D-Begriff subsumiert werden. Seine Argumentation, nach der 3-D-Farbfilm erst in den 1980er-Jahren möglich und für den Zuschauer als solche erkennbar waren, lässt sich mit den ansonsten hierzu publizierten Fakten allerdings nicht in Einklang bringen. So wird der erste 3-D-Farbfilm gemeinhin auf das Jahr 1937 datiert und damit mehr als 40 Jahre vor dem von Günzel genannten Zeitpunkt. Christine Hanke diskutiert in ihrem Beitrag das aktuelle 3-D-Kino „als Verlängerung einer historischen spezifischen Transformation des Spektakelbildes“. Die Funktion solcher Bilder sieht sie, exemplarisch am 2-D-Film erläutert, in einer zunehmend immersiven Zuschaueransprache, die auf Überwältigung und Kontrollverlust setzt, wobei die Bildhaftigkeit selbst in den Hintergrund rückt. In der sich anschließenden Ausführung seiner zehn Thesen zum 3-D-Film nimmt Georg Seeblen den Leser mit auf eine Gedankenreise. Sein Plädoyer für die erzählerische Weiterentwicklung und künstlerische Ausarbeitung des 3-D-Films hat dabei in das Thema einführenden wie auch

ausblickenden Charakter. Daran anknüpfend zeigt Jesko Jockenhövel Parallelen zur Entwicklung und zum Gebrauch des Farbfilms auf. Im Sinne Bordwells macht er deutlich, auf welche Weise Farb- und 3-D-Effekte gleichermaßen kompositorisch und damit narrativ motiviert sein können. Schließlich bricht Katrin von Kap-herr im letzten Beitrag des Bandes eine Lanze für die Konversion und zeigt am Beispiel von Michel Gondrys Film *The Green Hornet* auf, wo der künstlerische Mehrwert dieses filmwissenschaftlich häufig eher skeptisch betrachteten Vorgehens liegen kann. Zusammenfassend ist nur wenig kritisch anzumerken. So führt die Fokussierung des Themas mitunter zu Dopplungen in den Aufsätzen, die insbesondere dort störend sind, wo sie Widersprüche produzieren. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn Distelmeyer und Hanke gleichermaßen auf die spektakuläre Vorführung des Lumière-Films verweisen und dabei unterschiedliche Reaktionen als filmhistorischen Mythos referieren. Auch hätte eine etwas umfassendere Einführung, die die Beziehung der Aufsätze zueinander noch deutlicher herausstellt, zumindest dem fachfremden Leser den Einstieg in das Werk erleichtert. Insgesamt aber bietet der Band eine lesenswerte Auseinandersetzung mit dem digitalen 3-D-Film, die primär, aber nicht ausschließlich für filmtheoretisch ambitionierte Leser von Interesse sein dürfte.

Prof. Dr. Claudia Wegener



Jan Distelmeyer/Lisa Andergassen/  
Nora Johanna Werdich (Hrsg.):  
*Raumdeutung. Zur Wiederkehr des  
3D-Films*. Bielefeld 2012: transcript Verlag.  
178 Seiten m. zahlr. Abb., 21,80 Euro



**Petra Grimm/Oliver Zöllner (Hrsg.):**  
*Medien – Rituale – Jugend. Perspektiven auf Medienkommunikation im Alltag junger Menschen.* Stuttgart 2011: Franz Steiner Verlag. 199 Seiten m. Abb., 25,00 Euro



**Petra Grimm/Heinrich Badura (Hrsg.):**  
*Medien – Ethik – Gewalt. Neue Perspektiven.* Stuttgart 2011: Franz Steiner Verlag. 278 Seiten m. Abb., 34,00 Euro



**Julia Genz:**  
*Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch.* München 2011: Wilhelm Fink Verlag. 381 Seiten, 49,90 Euro

## Medienkommunikation junger Menschen

Medienrituale standen in der Vergangenheit nicht unbedingt im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses. Dabei tragen Rituale, mithin auch Medienrituale zu „Sinnproduktion und Selbstvergewisserung“ (S. 8) bei. Jugendliche leben in einer Übergangsphase zum Erwachsenenalter und benötigen Orientierung. Medien können dabei helfen. Petra Grimm, Karla Neef und Oliver Zöllner stellen in der Einleitung zu dem Band entsprechend auch fest: „(Medien-)Rituale können Interpretationsvorschläge für den Alltag bieten. Sie machen damit die eigene Welt handhabbarer, indem sie Komplexität reduzieren“ (S. 8). Der Band enthält zehn Beiträge, die sich der medienrituellen Kommunikation von Jugendlichen auf verschiedene Weise nähern. Besonders erwähnenswert sind die Beiträge von Corinna Peil, „Gender-Rituale in der Mobilkommunikation von Jugendlichen“, Stefanie Rhein über „Fans und ihre Mediennutzung“, Christoph Eisemann zu den Ritualen des „gegenseitigen Widmens von Videos auf YouTube“ sowie von Jan-Oliver Decker zur „Initiation durch Domestikation“ am Beispiel von *Germany's next Topmodel*, wobei das Catwalk-Ritual und die Normen der Jury im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

Prof. Dr. Lothar Mikos

## Ethik und mediale Gewalt

Wenn es um mediale Gewalt geht, steht häufig die Wirkungsfrage im Mittelpunkt des Interesses. Medienethische Gesichtspunkte spielen oft nur implizit eine Rolle. Petra Grimm setzt sich in ihrem Beitrag mit dem Gewaltbegriff auseinander und stellt fest, dass ein opferzentrierter Gewaltbegriff, der verschiedene Gewaltformen berücksichtigt, „als wichtiger Baustein für einen medienethischen Zugang zur Gewaltproblematik“ dient (S. 17). Schließlich sind (Be-)Wertungen von Gewalt ebenso bedeutsam wie moralische Zugänge zur Rezeption von Gewalt.

Die 18 Beiträge werden nicht alle dem Untertitel des Buches *Neue Perspektiven* gerecht. Aber ohne einen – bekannten – Überblick der Diskussion um die Wirkungen von Gewaltdarstellungen von Michael Kunczik kommt wohl auch so ein Band nicht aus. Einige Beiträge referieren Ergebnisse altbekannter Studien. Aber es finden sich auch Aufsätze zu Mobbing im Medienkontext, zu Cyberbullying oder zu Erzählmustern der Gewalt im *Tatort*. Leider fehlen im Rezensionsexemplar ein paar Seiten, sodass der Beitrag über den *Tatort* nicht vollständig ist. Die Lektüre fehlerfreier Exemplare sei den am Thema „Mediengewalt“ Interessierten dennoch empfohlen.

Prof. Dr. Lothar Mikos

## Wertungsdiskurse

In ihrer Habilitationsschrift setzt sich die Literaturwissenschaftlerin Julia Genz mit den Wertungsdiskursen in der Literatur auseinander. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Abwertung von Banalität, Trivialität und Kitsch. Drei Begriffe, die nicht klar voneinander getrennt sind. Die Autorin zieht hier definitorische Markierungen ein. Banalität konzipiert sie als Gegensatz von Exklusivität. „Der Diskurs der Banalität ist mediengestützt und regelt die soziale Zugänglichkeit“ (S. 67). Banales ist nicht individuell, sondern allgemein. Trivialität bezieht sich auf Wissen. Triviales erfordert keine großen Vorkenntnisse, ist einfach gestaltet – im Gegensatz zu komplexen literarischen (Kunst-)Werken. Kitsch ist in Bezug zu Emotionen zu sehen. „Der Kitschdiskurs bezieht sich dagegen auf Sinnlichkeit und Emotionalität, denen etwas spezifisch Menschliches zugeschrieben wird, etwa die Erweckung von Rührung, Mitleid, Liebe oder auch Grauen [...]“ (S. 77). Ein kurzes Kapitel widmet die Autorin auch der Schmutz- und Schunddebatte. Im Folgenden setzt sie sich dann mit der literarischen Aufarbeitung von Banalität, Trivialität und Kitsch auseinander. Darin sieht sie gerade die Möglichkeit, „eingefahrene Sichtweisen“ (S. 344) aufzubrechen. Das gilt wohl auch für Film und Fernsehen.

Prof. Dr. Lothar Mikos

## Computer und menschliches Verhalten

Ohne Zweifel hat sich das Leben der Menschen seit der massenhaften Durchsetzung des Computers in der Gesellschaft verändert. Aber welche Folgen zeitigt die Entwicklung genau? Verschiedene Soziologen von Achim Bühl über Manfred Faßler, Werner Rammert und Bruno Latour haben sich damit befasst. Der Autor fasst deren Ansichten zusammen und bewertet sie. Für ihn ist allerdings die Systemtheorie nach Niklas Luhmann besonders geeignet, sich mit den computerisierten Bedingungen der Informationsgesellschaft auseinanderzusetzen. Vor allem auch, weil die Systemtheorie anschlussfähig an die neurophysiologisch orientierte Kognitionswissenschaft ist. Das Verhalten der Menschen wird demnach wieder wichtiger als das bewusste oder unbewusste Handeln. Jedenfalls steht die Soziologie vor neuen Herausforderungen. Denn „die Faszination des Computers rührt nicht nur aus seinen Fähigkeiten zur Steigerung von Leistung und Effizienz her, sondern vor allem aus der Relativierung von Raum- und Zeitvorstellungen. Viele lebensweltliche und wissenschaftliche Konzepte sind aber in traditionellen Raum- und Zeitvorstellungen fundiert“ (S. 72). Ob Systemtheorie und Neurophysiologie da weiterhelfen, darf vehement bezweifelt werden. Sonst läuft es auf die Frage des Autors hinaus, ob „schädigendes, unmoralisches Verhalten zum großen Teil nur ‚technisches Versagen‘“ (S. 102) ist. Das kann niemand ernsthaft wollen.

Prof. Dr. Lothar Mikos

## Jahrbuch Fernsehen 2012

Es liegt ein Hauch von Wehmut über diesem Jahrbuch. Man kann den Fatalismus des Editorials allerdings auch ignorieren und sich daran erfreuen, dass das TV-Programm nicht zuletzt dank diverser Digitalkanäle so vielfältig und bunt ist wie nie zuvor. Vielleicht hat das Fernsehen einfach noch nicht gemerkt, dass es von gestern ist; jedenfalls stemmt es sich trotzig und mit wachsenden Zuwachszahlen gegen die pessimistischen Prognosen aller Auguren. Trotzdem ist gerade der Auftaktaufsatz von Holm Friebe über den Umgang der Post-TV-Generation mit dem Lieblingsmedium ihrer Eltern durchaus lesenswert. „Inhalte suchen sich ihre Zuschauer“, schreibt der Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste über den „Long-Tail“-Effekt, den das Fernsehen den sozialen Netzwerken zu verdanken habe: weil sich die Nutzer gegenseitig auf Sendungen in den Mediatheken aufmerksam machen. Umso wichtiger sei es, die Produktionen dort nicht bloß sieben Tage lang, sondern unbegrenzt aufrufen zu können. Gemessen an der perspektivischen Programmatik von Friebes Text hält sich die Brisanz der weiteren Aufsätze in Grenzen. Dass Krimis das Programm dominieren, ist nun wahrlich kein neues Phänomen. Dennoch machen auch solche Beiträge die Qualität des Buches aus; ähnlich wie der Rückblick aufs Fernsehjahr in Form von Kritiken, Chroniken und TV-Preisen, ganz zu schweigen vom – trotz Internet – ungemünzten Serviceteil mit seinen Übersichten zu TV-Sendern, Presse, Produktionsfirmen, Dienstleistern etc.

Tilman P. Gangloff

## No Copyright

Der Ansatz ist radikal: Das Urheberrecht muss weg, so das Credo der Medienwissenschaftlerin und des Politikwissenschaftlers. So abwegig, wie er klingt, ist der Gedanke nicht. Beiden gelingt es, die heilige Kuh „Urheberrecht“ zu entzaubern. Ihr Argument: Das Eigentum am geistigen Werk war nie als Recht von Autoren oder Künstlern gedacht, sondern einzig dazu, damit es an Drucker und Verleger abgetreten werden kann, die es dann profitabel verwerten. Die Folgen dieser Konstruktion kritisieren die Autoren als fatal. Das Urheberrecht führe zu einer Marktbeherrschung großer Konzerne und zur Übermacht einer Blockbuster-Kultur. Und auch ein nennenswertes Einkommen garantiere es nur wenigen. Doch nicht nur aus diesen Gründen halten Schijndel und Smiers das Urheberrecht für falsch. Allein die Idee, dass sich ein Werk einem einzelnen Individuum als sein Eigenes zuordnen ließe, ist in ihren Augen absurd. Das ist schlüssig argumentiert, bleibt jedoch die Frage, wie kreative Leistung finanziert werden kann. Hier setzen die Autoren auf echten Wettbewerb. Wenn alle gleiche Chancen hätten, würde sich der Markt von selbst regulieren, auch ohne Urheberrecht. Wie alles genau funktionieren soll, dafür ist noch weitere Forschung nötig, räumen die Autoren allerdings ein. Ihre stark idealisierte Sicht tut der Qualität des Buches jedoch keinen Abbruch. Gerade ihr provokativer Ansatz könnte die Diskussion um das Urheberrecht durchaus befruchten.

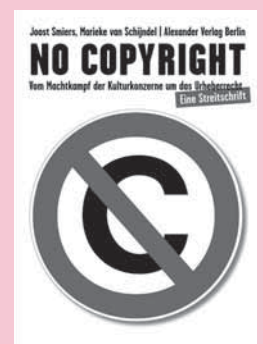
Vera Linß



**Heinz Harbach:**  
*Computer und menschliches Verhalten. Informatik und die Zukunft der Soziologie.* Wiesbaden 2012: VS Verlag. 117 Seiten m. Tab., 34,95 Euro



**Grimme-Institut/Deutsche Kinemathek/Funkkorrespondenz/Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik/Institut für Medien- und Kommunikationspolitik (Hrsg.):**  
*Jahrbuch Fernsehen 2012.* Mar/berlin 2011: Adolf-Grimme-Institut. 582 Seiten, 34,00 Euro



**Marieke van Schijndel/Joost Smiers:**  
*No Copyright. Vom Machtkampf der Kulturkonzerne um das Urheberrecht. Eine Streitschrift* (aus dem Niederländischen von Ilja Braun). Berlin/ Köln 2012: Alexander Verlag. 168 Seiten, 9,95 Euro



Martina Schuegraf/Angela Tillmann (Hrsg.):  
*Pornografisierung von Gesellschaft.*  
 Konstanz 2012: UVK. 386 Seiten,  
 39,00 Euro

## Kopfarbeit und Körperkult

Das Cover ist clever, aber auch ein Eigentor, denn die Lektüre ist über weite Strecken alles andere als eine sinnliche Erfahrung. Naturgemäß ist dies nicht das primäre Ziel solcher Bücher; aber auch wissenschaftliche Erkenntnisse können durchaus unterhaltsam dargeboten werden. Die meisten der 33 Beiträge verdeutlichen allerdings, wie selten diese Gabe ist. Das zweite Maniko ist eine Frage der Begrifflichkeit: Dem Titel zum Trotz geht es in den vielen Aufsätzen gar nicht um Pornografie. Genau genommen handelt das Buch von der „Sexualisierung“ der Gesellschaft, was mit einer Vielzahl von Beispielen belegt wird, etwa im Bereich des Sports, wo Beachvolleyballerinnen bei Wettbewerben in vorgeschriebenen knappen Höschchen antreten müssen. Einige Autoren ergänzen das Spektrum um eine Dimension des Obszönen; spätestens jetzt stellt sich ohnehin die Geschmacksfrage. Ist es schon Pornografie, wie Herausgeberin Martina Schuegraf behauptet, wenn „der nackte, sexuell aktive Körper“ in der Serie *True Blood* (HBO) „zur Schau gestellt“ (S. 111) wird? Gemessen an diesen Darbietungen sind die sexuellen Anteile im „performativen Realitätsfernsehen“ von *Big Brother* bis *Germany's next Topmodel* ohnehin harmlos; da war der Seelenstriptease in den Talkshows der 1990er-Jahre ungleich pornografischer. Die freimütige, aber nicht immer korrekte Verwendung des Wortes „Hardcorepornografie“ verdeutlicht zudem, dass nicht alle Autoren auf derselben begrifflichen Basis agieren. Die Definition von „Pornografie“, die Joachim von Gottberg ab S. 279 bietet, hätte daher an den Anfang gehört.

Davon abgesehen ist das Buch die perfekte Einstiegslektüre ins Thema. Die Aktualität liegt ohnehin auf der Hand. Die Herausgeberinnen haben eine interessante Erklärung dafür, warum Sex allem Anschein nach mit immer mehr Bedeutung aufgeladen wird: Körperliche Arbeit wird zunehmend abgewertet, Kopfarbeit immer wichtiger; kompensiert wird dies durch Körperkult. Dem könnte man zwar entgegenhalten, dass Sex vermutlich eine insgeheim umso größere Rolle spielt, je stärker er aus der Öffentlichkeit verbannt wird, aber natürlich sind die Anzeichen der Sexualisierung offensichtlich. Und sämtliche Symptome kommen in diesem mit Unterstützung der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) entstandenen Buch vor: Schuegraf und Tillmann haben dafür gesorgt, dass praktisch jeder nur denkbare Aspekt erfasst worden ist. Die Autoren entstammen den unterschiedlichsten Disziplinen und sind überdies keineswegs nur Theoretiker. Natürlich gibt es die in solchen Fällen unvermeidlichen Redundanzen, und Beiträge wie die Auseinandersetzung mit dem Œuvre des Fotografen Peter Franck muten thematisch etwas abseitig an; auf der anderen Seite erweitern gerade diese Texte den Horizont. Wer sich beispielsweise bislang bloß oberflächlich mit Internetrollenspielen befasst hat, wird überrascht sein zu erfahren, dass man diese Spiele auch eigenhändig sexualisieren kann. Gerade die thematische Heterogenität trägt enorm zum Reiz des Buches bei. Die Suche nach pornografischen Spuren reicht von der Popkultur bis zur konkreten Produktion von Pornofilmen. Natürlich kommen auch der Umgang Jugendlicher mit Porno-

grafie und der Jugendschutz zur Sprache; Studien und Projekte liefern interessante und z. T. auch erstaunliche Ergebnisse. Fragen und Einwände gibt es daher nicht im Großen und Ganzen, sehr wohl aber im Detail. Zweifelhafte Wortschöpfungen wie „gegendert“ (als Bezug auf das englische „gender“) sollte ein Lektorat nicht durchgehen lassen, und niemand muss sich schämen, wenn er das Wort „diegetisch“ nachschlagen muss. Viele Autoren setzen ohnehin Kenntnisse voraus, über die nicht jeder Leser verfügen wird. Fachbegriffe werden oftmals nicht erläutert. In einem Text über die sogenannte queere Pornografie wird zwar ohne Weiteres über „binär konstruierte Geschlechtsteile“ (S. 226) referiert, aber freundlicher Weise erklärt, was Fellatio ist. Darüber hinaus sind einige der Texte ohne jede Rücksicht auf sprachliche Eleganz verfasst. Es wird kein Zufall sein, dass die stilistisch reizvollsten Aufsätze von Autoren ohne dezidiert wissenschaftlichen Hintergrund stammen. Und angesichts eines Sujets, bei dem es vor allem auf Darstellungen ankommt, ist das Buch viel zu sparsam illustriert. Natürlich lässt sich über einige der vertretenen Positionen auch trefflich streiten. Dass Sportler attraktiv sein sollten, wenn sie ihre Erfolge vermarkten wollen, ist wohl weniger eine Folge der Sexualisierung des Mediensports als Resultat einer allgemeinen Erwartungshaltung, die für nahezu jeden Menschen in der Öffentlichkeit gilt. Abgesehen davon bewundern die Zuschauer nun mal lieber Athletinnen, die nicht aussehen wie ihre älteren Brüder.

Tillmann P. Gangloff

>> WERBUNG <<

# Recht

## Inhalt:

### Entscheidung 102

#### Kunst und Jugendschutz

VG Köln: Urteil vom 11.10.2011 - 22 K 8391/09

### Buchbesprechungen

Thorsten Held:

**Online-Angebote öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten. Eine Untersuchung des verfassungsrechtlich geprägten und einfach-gesetzlich ausgestalteten Funktionsauftrags öffentlich-rechtlichen Rundfunks im Hinblick auf Internet-Dienste**

Helmut Goerlich, Leipzig

107

Dieter Dörr (Hrsg.):

**Die Medienordnung der Zukunft. Zum 10-jährigen Bestehen des Mainzer Medieninstituts**

Helmut Goerlich, Leipzig

110

## Entscheidung

### Kunst und Jugendschutz

VG Köln: Urteil vom 11.10.2011 - 22 K 8391/09

Wird ein mehrdeutiger Liedtext einer Musikgruppe von der jugendlichen Fangemeinde der Gruppe, die mit deren spezifischer künstlerischer Ausdrucksweise vertraut ist, nicht in einer jugendgefährdenden Weise verstanden, so setzt die Indizierung voraus, dass von einer wesentlichen Verbreitung des Liedes über die Fangemeinde hinaus auszugehen ist.

Je mehr sich bei der Abwägung zwischen Jugendschutz und Kunstfreiheit die Waagschalen dem Gleichgewicht nähern, desto intensiver muss versucht werden, die beiderseitigen Wertungen abzusichern und Einzelgesichtspunkte exakt zu wägen. Dies erfordert u. a., im Wege einer werkgerechten Interpretation des Kunstwerks festzustellen, ob die jugendgefährdenden Darstellungen künstlerisch gestaltet und in die Gesamtkonzeption des Kunstwerks eingebettet oder nur lose in dieses Konzept eingepasst sind.

#### Zum Sachverhalt:

Die Klägerin arbeitet als Herstellerin und Vermarkterin von Tonträgern mit der 1994 gegründeten Rockband „Y1.“ zusammen. In dieser Eigenschaft vertreibt sie auch das am 16.10.2009 veröffentlichte CD-Album der Gruppe mit dem Titel *Liebe ...*

Mit Schreiben vom 20.10.2009 beantragte das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend bei der Beklagten, das genannte Album in die Liste der jugendgefährdenden Medien aufzunehmen. Zur Begründung führte es aus, die CD beinhalte Liedtexte, die verrohend wirkten und zu Gewalttätigkeit anreizten, sowie Textpassagen, die wegen der Verbindung von Sexualität und Gewalt als unsittlich zu bewerten seien. Zudem enthielten auch die CD-Hülle und das Booklet eine Reihe jugendgefährdender Abbildungen. Insgesamt ergebe sich eine Verknüpfung von Sexualität und Gewalt, die als jugendgefährdend einzustufen sei.

Zur möglichen Indizierung angehört, betonte der Verfahrensbevollmächtigte der Klägerin die künstlerische und kulturelle



Bedeutung der Gruppe „Y1.“. Es handle sich um die international erfolgreichste deutschsprachige Band Deutschlands mit mehr als 12 Mio. verkauften Tonträgern. Ihr Werk habe umfangreiche künstlerische Beachtung, ihre Texte Eingang in Schulbücher und Unterrichtsmaterialien sowie Filme und Museen gefunden. Selbst das Goethe-Institut habe sie für würdig befunden, die deutsche Sprache im Ausland zu repräsentieren. In dem neuen Album setze sich die Band im Rahmen eines ernsthaften künstlerischen Gesamtprojekts auch mit den Themen „Sexualität“ und „Gewalt“ differenziert auseinander. An keiner Stelle werde jedoch Gewalt verherrlicht oder positiv dargestellt oder Unsittlichkeit propagiert. Die Klägerin legte u. a. zwei Gutachten des Jugendforschers, Soziologen und Sexualwissenschaftlers Prof. Dr. L. T. (ehemals Universität L.) zur Frage der Jugendgefährdung durch „Y1.“-Texte vor, eines davon konkret bezogen auf das Album *Liebe...* In diesen Gutachten werde im Einzelnen belegt, dass eine Jugendgefährdung von „Y1.“-Liedern nicht aussehe.

Mit Entscheidung Nr. 5682 vom 05.11.2009, bekannt gemacht im Bundesanzeiger Nr. 170 vom 11.11.2009, wurde die CD *Liebe...* samt Booklet der Gruppe „Y1.“ aufgrund eines Beschlusses des 12er-Gremiums der Beklagten in Teil A der Liste der jugendgefährdenden Medien aufgenommen. Indizierungsrelevant waren laut der noch im Termin verkündeten Entscheidung der Titel Nr. 2 *Ich...* sowie eine Abbildung im Booklet, in der ein sitzender Mann im Begriff ist, eine über seinem Knie liegende nackte Frau zu schlagen. Am 16.11.2009 wurde der Klägerin die begründete Indizierungsentscheidung zugestellt. Darin ist Folgendes ausgeführt:

Das 12er-Gremium sei zu der Auffassung gelangt, dass das Lied *Ich...* sowie die Bookletabbildung eines zum Schlag auf eine über seinen Knien liegende nackte Frau ausholenden Mannes eine verrohende Wirkung auf Kinder und Jugendliche ausübe. In dem genannten Lied würden in befürwortender und rücksichtsloser Art und Weise drastische Gewaltanwendungen gegen eine andere Person präsentiert, die in hohem Maße geeignet seien, Kinder und Jugendliche gegenüber dem Leiden anderer gleichgültig werden zu lassen. Zudem werde sadistischen Tendenzen Vorschub geleistet. Auch die genannte

Abbildung zeige äußerst realitätsnahe Gewalt und ziehe mit ihrer Inszenierung Parallelen zu einem echten Folterkeller. Dagegen wirkten das Coverbild der CD und die Tischbildfolgen wie die Nachbildung eines Renaissancegemäldes zum Thema „Stillleben“. Die Gefahr der Förderung eines gewalttätigen Umgangs mit Frauen bei Jugendlichen sehe das Gremium hier nicht. Zusätzlich sei das Lied *Ich...* auch als unsittlich einzustufen, da in Zusammenhang mit der Gewaltanwendung sexuelle Stimulation und damit sadomasochistische Handlungen präsentiert würden, die eindeutig dem Erwachsenenbereich vorbehalten seien. Für Jugendliche sei in dem Lied auch nicht erkennbar, dass es sich hier nicht um eine von mehreren normalen Varianten der Liebe handle, die man kennen lernen solle. Forschungsergebnisse zeigten, dass die Verknüpfung von Sex und Gewalt generell in hohem Maße jugendgefährdend sei. Den Kunstgehalt der „Y1.“-CD schätze das Gremium als überdurchschnittlich ein. Aber auch den Grad der Jugendgefährdung stuft das Gremium als erheblich ein, weil Inhalte dieser Art geeignet seien, bei Jugendlichen die Hemmschwelle gegenüber Gewalt und sexuellen Praktiken, die dem Erwachsenenbereich zuzuordnen seien, fallen zu lassen. Diese Wirkungen auf realer Ebene führten dazu, dass hier dem Jugendschutz der Vorrang einzuräumen sei. Die „Tischdarstellungen“ seien nach Auffassung des Gremiums auch für jugendliche Betrachter als Fiktion auszumachen. Gerade die jugendliche Fangemeinde von „Y1.“ sei mit den Eigenarten der Musikgruppe und mit ihrer Vorliebe, mit übersteigerten Bildern zu arbeiten, vertraut. Ein Fall von geringer Bedeutung schließlich liege angesichts des Grades der Jugendgefährdung und der großen Verbreitung der kürzlich veröffentlichten CD nicht vor.

Mit ihrer am 14.12.2009 erhobenen Klage trägt die Klägerin Folgendes vor:

Die Entscheidung sei bereits aus formellen Gründen rechtswidrig, da die Beklagte das Anhörungsverfahren nicht ordnungsgemäß durchgeführt habe. So sei weder der im Album namentlich benannte Urheber des indizierten Fotos noch der Gutachter Prof. Dr. T., der eigens ein Gutachten zu dem streitbefangenen Album angefertigt habe, angehört worden. Außerdem sei die der Klägerin ein-

geräumte Frist zur Stellungnahme unangemessen kurz gewesen. Die Entscheidung der Beklagten sei aber auch materiell rechtswidrig. Der Titel *Ich...* sei nicht jugendgefährdend. In der Rechtsprechung sei anerkannt, dass eine Jugendgefährdung durch verrohenden Einfluss ausscheide, wenn in der Auseinandersetzung mit Gewalt die notwendige Distanzierung erkennbar werde. Dies sei in dem Lied *Ich...* ohne Weiteres der Fall, etwa durch absurde Überzeichnungen bzw. abstrakte, zusammenhanglose und eher metaphorische Gewaltbeschreibungen, aber auch durch einen musikalisch und textlich hervorgehobenen Wendepunkt in der fünften Strophe, auf den die Beklagte in keiner Weise eingegangen sei. Auf diese Distanzierung habe bereits Prof. T. in seinem Gutachten hingewiesen. Mit diesem Gutachten habe sich die Beklagte aber überhaupt nicht auseinandergesetzt, was ebenfalls ein Begründungsdefizit darstelle. Außerdem habe die Beklagte auch die musikalische Gestaltung ignoriert und den Text unzulässigerweise wie ein Gedicht bewertet. Zudem habe die Beklagte den Liedtext einseitig ausschließlich als „Sado-Maso-Szene“ interpretiert, obwohl die Auslegung, dass der Text von einer Person mit einer Persönlichkeitsstörung handle, die sich selbst verletze, mindestens ebenso nahe liege. Obwohl auch der Urheber des Textes selbst den Inhalt so geschildert habe, habe die Beklagte diese Möglichkeit vollständig ignoriert. Das beanstandete Lied könne auch nicht als unsittlich bezeichnet werden, da das hierfür erforderliche Abzielen auf eine Steigerung des Lustgefühls unter Ausklammerung aller menschlichen Bezüge gerade nicht gegeben sei. Vielmehr setze sich der Text gerade mit den Gefühlen gequälter Personen auseinander. Zur Nachahmung für Jugendliche eigne sich der Text nicht. Auch das beanstandete Bild sei nicht jugendgefährdend, da es nicht verrohend wirke. Es müsse im Zusammenhang mit den anderen Fotografien gesehen werden. Insgesamt ergebe sich auch hier eine deutliche Distanzierung durch Verfremdung und erkennbare Inszenierung, wie die Beklagte für die anderen Bilder auch selbst erkannt habe. Außerdem habe die Beklagte nicht hinreichend berücksichtigt, dass die beanstandeten Werke der Kunst dienen. Eine konkrete Abwägung der Belange der Kunstfreiheit bezogen auf die beanstandeten

Werke habe nicht stattgefunden. Gerade wenn wie hier festgestellt werde, dass sowohl die Belange der Kunstfreiheit als auch die Belange des Jugendschutzes gleichermaßen hoch anzusiedeln seien, müsse eine differenzierte, ins Einzelne gehende Abwägung und Betrachtung erfolgen, um beide betroffenen Grundrechte zu einem angemessenen Ausgleich zu bringen. Daran habe es die Beklagte fehlen lassen. Insbesondere habe die Beklagte die für die Kunstfreiheit sprechenden Belange nicht hinreichend gewürdigt. Weder habe sie die Einbindung der beanstandeten Werke in das künstlerische Gesamtkonzept des Albums ausreichend berücksichtigt noch die immense Resonanz, die das Album in Medien und Öffentlichkeit gefunden habe und die durchaus dafür sprechen könne, in diesem Fall der Kunstfreiheit den Vorrang vor dem Jugendschutz einzuräumen.

Die Klägerin beantragt, die Entscheidung Nr. 5682 der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien vom 05.11.2009 (Az.: 605-2334-10/9664) aufzuheben.

Die Beklagte beantragt, die Klage abzuweisen. Sie verteidigt die angegriffene Indizierungsentscheidung. Ein Anhörungsmangel liege nicht vor. Die Beklagte habe die Klägerin aufgefordert, etwaige Urheber der Werke zu benennen, damit diese auch angehört würden. Dies reiche nach der obergerichtlichen Rechtsprechung aus. In der Entscheidung habe die Beklagte sich ausführlich und ausreichend mit dem Gutachten von Prof. T. auseinandergesetzt, sei ihm im Ergebnis aber eben nicht gefolgt, was auch ohne besonderen Begründungsaufwand zu treiben legitim sei. Auch habe man durchaus die Möglichkeit einer dahin gehenden Interpretation gesehen, dass das Lied von einer schizophrenen Persönlichkeit handele, die sich selbst verletze, sei allerdings der Auffassung gewesen, dass dies für Jugendliche nicht zu erkennen sei. Der Vorwurf, die Beklagte habe die für die Kunstfreiheit sprechenden Belange nicht hinreichend gewürdigt, sei unzutreffend. Vielmehr habe sie den überdurchschnittlichen Kunstgehalt des Albums erkannt und gerade deshalb u. a. die sogenannten „Tischdarstellungen“ nicht indiziert.

Auf Antrag der Klägerin hat das Gericht mit Beschluss vom 31.05.2010 (VG Köln, 22 L 1899/09) die aufschiebende Wirkung der vorliegenden Klage angeordnet, weil die an-

gegriffene Entscheidung nach summarischer Prüfung offensichtlich rechtswidrig sei. Am 01.06.2010 hat die Beklagte daraufhin entschieden, dass das streitbefangene Album aus der Liste der jugendgefährdenden Medien wieder gestrichen wird.

#### Aus den Gründen:

Die zulässige Klage ist begründet.

Die Entscheidung Nr. 5682 der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien vom 05.11.2009 (Az.: 605-2334-10/9664) ist rechtswidrig und verletzt die Klägerin in ihren Rechten, § 113 Abs. 1 Verwaltungsgerichtsordnung (VwGO).

Rechtsgrundlage für die umstrittene Entscheidung kann nur § 18 Abs. 1 Jugendschutzgesetz (JuSchG) sein. Nach Satz 1 dieser Vorschrift sind Träger- und Telemedien, die geeignet sind, die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit zu gefährden, von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPS) in eine Liste jugendgefährdender Medien aufzunehmen. Zu diesen jugendgefährdenden Medien zählen nach Satz 2 der Norm vor allem u. a. unsittliche, verrohend wirkende sowie zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizende Medien. Gemäß § 18 Abs. 3 Nr. 2 JuSchG darf ein Medium allerdings nicht in die Liste aufgenommen werden, wenn es der Kunst oder der Wissenschaft, der Forschung oder der Lehre dient.

Im Verfahren 22 L 1899/09 hat die Kammer zur Frage der Rechtmäßigkeit der angegriffenen Entscheidung ausgeführt: „Fraglich ist bereits, ob mit der Begründung der BPS eine hinreichend schwerwiegende Eignung zur Jugendgefährdung (§ 18 Abs. 1 Satz 1 JuSchG) durch das indizierte Medium belegt werden kann.“

Die in § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG genannten Beispiele lassen erkennen, dass eine Indizierung erst bei einem deutlichen Gefährdungsgrad und einer erheblichen Intensität der Gefahr in Betracht kommt. Dies dient als ein erforderliches Korrektiv für den ansonsten unter dem Blickwinkel des verfassungsrechtlichen Bestimmtheitsgebots problematischen offenen und weiten Begriff der ‚sittlichen Gefährdung‘ (vgl. BVerfG, Beschluss

vom 11.01.1994, 1 BvR 434/87; BVerfGE 90, 1 [12 ff.]).

Allerdings verlangt § 18 Abs. 1 Satz 1 JuSchG (früher § 1 Abs. 1 Satz 1 GjSM) mit dem Begriff der Gefährdung keine konkrete oder gar nachweisbare Wirkung im Einzelfall; eine Gefährdung ist vielmehr schon dann zu bejahen, wenn eine nicht zu vernachlässigende Wahrscheinlichkeit angenommen werden darf, dass überhaupt Kinder und/oder Jugendliche durch die dargestellten Inhalte beeinflusst werden können (vgl. zum inhaltsgleichen § 1 Abs. 1 Satz 1 GjSM Oberverwaltungsgericht für das Land Nordrhein-Westfalen [OVG NRW], Urteil vom 05.12.2003 - 20 A 5599/98 -, zitiert nach juris).

Vor diesem Hintergrund hat die BPS eine jugendgefährdende Wirkung vorliegend darauf zurückgeführt, dass das Lied *Ich ...* und die im Booklet zu der CD enthaltene fotografische Darstellung eines Mannes, der zum Schlag auf das Gesäß einer über seinen Beinen liegenden unbedeckten Frau ausholt, auf Kinder und Jugendliche eine verrohende Wirkung ausüben bzw. unsittlich seien. Diese Einschätzung begegnet nicht nur geringfügigen Bedenken.

Verrohend wirken Medien, wenn sie geeignet sind, bei Kindern und Jugendlichen negative Charaktereigenschaften wie Sadismus und Gewalttätigkeit, Gefühllosigkeit gegenüber anderen, Hinterlist und gemeine Schadenfreude zu wecken oder zu fördern. Dies wird etwa dann angenommen, wenn mediale Darstellungen Brutalität fördern bzw. ihr entschuldigend das Wort reden, was vor allem dann gegeben ist, wenn Gewalt ausführlich und detailliert gezeigt wird und die Leiden der Opfer ausgeblendet bzw. sie als ausgestoßen, minderwertig oder Schuldige dargestellt werden. Als zu befürchtende und zu vermeidende Folge solcher Darstellungen ist eine Desorientierung von Kindern und Jugendlichen im Hinblick auf die im Rahmen des gesellschaftlichen Zusammenlebens gezogenen Grenzen der Rücksichtnahme und Achtung anderer Individuen anzusehen (vgl. OVG NRW, Beschluss vom 02.03.2009 - 20 A 97/08 - n. v.).

Ob das von der BPS beanstandete Lied sowie das auf dem Booklet abgedruckte Bild diese Voraussetzungen erfüllen, erscheint selbst unter Berücksichtigung des Umstandes, dass Feststellungen der BPS im Indizierungs-

verfahren regelmäßig den Charakter sachverständiger Äußerungen haben und damit nur nach den gleichen Maßstäben wie bei einem Sachverständigengutachten in Frage gestellt werden können (vgl. hierzu etwa BVerwG, Beschl. vom 26.06.1992 - 4 B 1 - 11/92 - NVwZ 1993, 572 - 578), nicht als unzweifelhaft. Die BPS hat im Rahmen ihrer Erwägungen offensichtlich wesentliche Aspekte für die jugendgefährdende Wirkung nicht einbezogen und damit ihre Begutachtungsaufgabe nicht vollständig erfüllt.

Das Lied *Ich ...* enthält gerade keine aus einschlägigen filmischen, fotografischen oder literarischen Medien bekannte, detaillierte und zusammenhängende Darstellung von wirklichkeitsnahen Gewaltexzessen, deren jugendgefährdende Wirkung regelmäßig gegeben sein wird. Vielmehr wird hierin entweder eine offensichtlich extreme Abhängigkeitsbeziehung zwischen zwei Personen oder aber ein Konflikt bei einer Person mit gespaltenen Persönlichkeit dargestellt, bei der die Gewaltelemente durch entsprechende Satz- und Wortfetzen zumeist lediglich angedeutet bzw. durch Einbeziehung völlig überzogener Bilder (*Steck dir Orden ins Gesicht*, *Stacheldraht im Harnkanal*, *Leg dein Fleisch in Blut und Eiter*, *Führ dir Nagetiere ein*) z. T. surreal übersteigert dargestellt werden. Wie die BPS selbst ausführt, sind jugendliche Fans der Gruppe ‚Y1.‘ – für eine wesentliche Verbreitung des indizierten Mediums über diesen Kreis hinaus hat die BPS keinerlei Anhaltspunkte vorgelegt – mit deren Eigenarten und ihrer Vorliebe, mit übersteigerten Bildern zu arbeiten, vertraut. Gerade einem ‚Y1.‘-affinen jugendlichen Hörer dürften sich damit hieraus keine extensiven äußeren Gewalteindrücke aufdrängen, sondern eher ein Anstoß erwachsen, ausgehend von diesen Liedinhalten eigene Assoziationen auf der Grundlage vorhandener Erfahrungen und Einstellungen zu entwickeln.

Keinen hinreichenden Beleg liefert der Bescheid der BPS zudem für den Vorwurf, das Lied stelle in befürwortender Art und Weise dar, wie einem anderen Menschen ohne jegliches Mitgefühl und ohne jede Reue seitens der handelnden Person schlimmste Schmerzen und Verletzungen zugefügt würden. Insbesondere vermag die Paraphrasierung des Liedtextes für sich genommen nach den vorstehenden Ausführungen den erhobenen

Vorwurf nicht zu stützen. Soweit sich die BPS insoweit auf vermeintlich befürwortende Passagen (*Egal. Erlaubt ist, was gefällt*, *Ich ... Tut mir nicht leid*) bezieht, unterlässt sie einerseits eine Rückbeziehung auf das immer wieder betonte künstlerische Stilmittel der Gruppe ‚Y1.‘, ihre Texte aus der Sicht des ‚Bösen‘ darzubieten, ohne damit die Übernahme dieser Rolle als erstrebenswert zu propagieren, und blendet zudem den im Verhältnis zu den übrigen völlig gegensätzlichen Inhalt der fünften Strophe weitgehend aus. Gerade das hierin verwendete Bild des vermeintlichen ‚Opfers‘ als Schiff und des ‚Täters‘ als Kapitän sowie die im Zusammenhang damit gestellte Frage nach dem Ziel der (gemeinsamen) Reise hätte in eine Gesamtbetrachtung der vermeintlich jugendgefährdenden Wirkung des indizierten Liedes einbezogen werden müssen, da die hierin liegende Aussage in erheblicher Weise der in den übrigen Strophen des Liedes von der BPS konstatierten Gleichgültig- und Rücksichtslosigkeit widerspricht. Dies gilt umso mehr, als gerade in diesem Teil des Liedes auch der von der BPS ‚als Steigerung der verrohenden Aussage‘ besonders hervorgehobene, von ‚Y1.‘ gewohnte Metal-Stil mit ‚seiner martialisch klingenden Männerstimme‘ gegenüber deutlich leiseren Klängen zurücktritt und dadurch diese nachdenklichere Aussage unterstreicht.

Auch von der auf dem Booklet abgedruckten fotografischen Abbildung eines zum Schlag auf das Gesäß einer auf seinen Knien liegenden Frau ausholenden Mannes dürften wohl nur schwerlich verrohende Einflüsse in dem oben dargestellten Sinn ausgehen. Die BPS spricht insofern selbst von einer ‚Inszenierung‘ bzw. einer ‚Maskierung‘, betont also den ‚künstlichen‘ Charakter der Darstellung. Wieso allein wegen der (offensichtlich gleichfalls inszenierten) ‚enorme[n] Aggressivität‘ im Gesichtsausdruck des dargestellten Mannes bzw. der im Verhältnis zu den übrigen von der BPS nicht beanstandeten Darstellungen in dem Booklet weniger spektakulären Dekoration der Szene für die jugendliche Fangemeinde der Gruppe gerade diese Darstellung im Gegensatz zu den z. T. in ihrer Aussage deutlich drastischeren übrigen fotografischen Darstellungen nicht ebenfalls als ‚künstlich‘ oder ‚inszeniert‘ erkennbar sein soll, erschließt sich aus der im Bescheid enthaltenen Begründung nicht.

Letztlich bedarf die Frage der zutreffenden Feststellung einer jugendgefährdenden Wirkung der streitgegenständlichen CD aber keiner abschließenden Bewertung, weil die angefochtene Entscheidung jedenfalls den weiteren an eine rechtmäßige Indizierung zu stellenden Anforderungen offensichtlich nicht genügt.

Ein Medium darf gemäß § 18 Abs. 3 Nr. 3 JuSchG u. a. dann nicht in die Liste jugendgefährdender Medien aufgenommen werden, wenn es der Kunst dient.

Die Bundesprüfstelle hat den Kunstcharakter der indizierten CD, was ausgehend vom maßgeblichen weiten Kunstbegriff nicht zu beanstanden ist, bejaht und den Kunstgehalt als überdurchschnittlich hoch eingestuft.

Allein der Kunstcharakter eines Mediums steht jedoch seiner Indizierung noch nicht entgegen. Vielmehr sind im Sinne einer praktischen Konkordanz der Belange des Jugendschutzes einerseits und der Kunstfreiheit andererseits beide Belange im Einzelfall gegeneinander abzuwägen, und zwar unabhängig davon, ob es sich um ein schlicht jugendgefährdendes oder um ein schwer jugendgefährdendes Medium handelt (vgl. BVerfG, Beschluss vom 27.11.1990 - 1 BvR 402/87 - BVerfGE 83, 130 [143], BVerwG, Urteil vom 26.11.1992 - 7 C 22/92 - NJW 1983, 1490).

Eine fehlerfreie Abwägung setzt dabei eine umfassende Ermittlung der beiden widerstreitenden Belange voraus (vgl. BVerwG, Urteil vom 18.02.1998 - 6 C 9/97 -, NJW 1999, 75 [76]).

Dabei reicht es im Allgemeinen aus, wenn im Rahmen der Abwägung die Gewichtung der widerstreitenden Belange soweit eingegrenzt wird, dass – jedenfalls – das im Einzelfall gebotene Mindestmaß an Differenzierung erreicht wird, das erforderlich ist, um eine dem Ergebnis angemessene Abwägung der beiderseits in die Waagschale zu legenden Gesichtspunkte vorzunehmen. Daher hängt der Umfang der durch Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG gebotenen Ermittlungen wesentlich von den Umständen des Einzelfalls ab: Je mehr sich die Waagschalen dem Gleichgewicht nähern, desto intensiver muss versucht werden, die beiderseitigen Wertungen abzusichern und auch Einzelgesichtspunkte exakt zu wägen, die möglicherweise den Ausschlag geben; ist dagegen ein Belang stark ausge-

prägt und eine Diskrepanz zu den auf der anderen Seite betroffenen Belangen von vornherein offenkundig, dann ist es nicht notwendig und wäre somit unverhältnismäßig, die Gewichtung der beiderseitigen Belange weiter zu betreiben, als es zur Feststellung eines eindeutigen Übergewichts einer Seite geboten ist (vgl. BVerwG, Urteil vom 18.02.1998, a. a. O.).

Ohne vorherige Gewichtung der einander konkret widerstrebenden Belange Kunst- und Jugendschutz ist die nach der Rechtsprechung des Bundesverwaltungsgerichts vorzunehmende Abwägung, bei der der Bundesprüfstelle noch ein Beurteilungsspielraum zusteht, jedoch nicht möglich, da nicht auszuschließen wäre, dass allein durch die fehlende konkrete Würdigung des einen Belangs das Gewicht des anderen übermäßig stark bewertet und so in die Abwägung eingestellt würde (vgl. BVerwG, Urteil vom 28.08.1996 - 6 C 15/94 -, NJW 1997, 602 [603]).

Diesen Anforderungen genügt die vorliegende Entscheidung der Bundesprüfstelle nicht. Weder hinsichtlich der auf der Seite des Jugendschutzes noch der der Kunst einzustellenden Abwägungskriterien enthält sie im Blick hierauf eine hinreichend ausdifferenzierte Bewertung. Ausgehend von dem auch nach Auffassung der BPS überdurchschnittlich hohen Kunstwert der indizierten CD hätte es einer eingehenden und alle Erkenntnismöglichkeiten nutzenden Ermittlung und Gewichtung der für die auf beiden Seiten der Waagschalen anzusetzenden verfassungsrechtlichen Schutzgüter Jugendschutz und Kunstfreiheit bedurft, die vorliegend von der BPS nicht geleistet worden sind.

Bereits im Zusammenhang mit der generellen Frage der Eignung der beanstandeten Darstellungen zur Jugendgefährdung wurde ausgeführt, dass die BPS hierbei wesentliche Aspekte entweder nur unzureichend gewürdigt oder gar völlig unberücksichtigt gelassen hatte. Zusätzlich zu den auf ihre vermeintlich verrohende Wirkung bezogenen Einwendungen findet auch hinsichtlich der Einstufung des Liedes *Ich ...* als unsittlich eine hinreichende Auseinandersetzung mit den hierfür maßgeblichen Voraussetzungen nicht statt. Es wird nicht begründet, warum bereits die bloße Darstellung sadomasochistischer Handlungen – sofern der Liedtext in dieser Weise zu interpretieren sein sollte – für sich

genommen geeignet sein könnte, mit den Texten und der Musik von Y1. 'konfrontierte Jugendliche in ihrer sexuellen Entwicklung zu beeinträchtigen. Hierzu besteht jedoch Anlass, da eine neutrale Schilderung entsprechender Vorgänge sich vielfach auch in Presse, Funk und Fernsehen findet. Eine Propagierung entsprechender Praktiken als nachahmenswert oder gar eine allein der Aufstachelung des Geschlechtstriebes dienende Darstellung, deren jugendgefährdende Wirkung nach der Spruchpraxis der BPS sowie der Rechtsprechung regelmäßig gegeben sein wird, hat die BPS hingegen gerade nicht festgestellt.

Defizitär ist aber andererseits auch die konkrete Gewichtung der künstlerischen Bedeutung des indizierten Mediums, die nicht wesentlich über die Feststellung, es habe einen überdurchschnittlichen Kunstwert, hinausgeht. Ausgangspunkt hierfür hat zu sein, ob und in welcher Weise die Belange der Kunst durch das Kunstwerk befördert werden. Nach der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts sind hierbei zunächst einmal die Reaktionen von Publikum, Kritik und Wissenschaft auf das Kunstwerk zu berücksichtigen. Entsprechende Anhaltspunkte, die die Antragstellerin mit ihrer Stellungnahme im Rahmen der Anhörung übermittelt hatte, werden von der BPS im Wesentlichen nur unter dem Aspekt der in den Rezensionen angesprochenen Bedenken gegen die spezifische Behandlung der problematischen Themen ‚Gewalt‘ und ‚sexuelle Gewalt‘ und damit letztlich allein unter jugendschutzrechtlichem Blickwinkel gewürdigt. Ob und in welcher Weise die gewählten Themen und Darstellungsformen allerdings gerade als Ausdruck des künstlerischen Werts aufgefasst werden, wird hingegen nicht einmal ansatzweise thematisiert.

Bei den Kriterien, die das Kunstwerk selbst betreffen, soll zudem u. a. danach zu unterscheiden sein, ob die den Jugendlichen gefährdenden Darstellungen künstlerisch gestaltet und in die Gesamtkonzeption des Kunstwerks eingebettet sind oder ob sich diese Passagen nicht oder nur lose in ein künstlerisches Konzept einpassen. Hierzu ist nach Auffassung des Bundesverfassungsgerichts eine werkgerechte Interpretation erforderlich. Eine solche wird von den formalen und inhaltlichen Ansprüchen auszugehen

haben, durch die das Kunstwerk sich selbst definiert. Als Hilfskriterien hierfür können freilich auch Erläuterungen des Künstlers selbst oder in Darstellungen derartiger Horizonte des um die Publizierung bemühten Rechteinhabers herangezogen werden. Die hierzu getroffenen Feststellungen der BPS sind unzureichend. Zwar werden CD-Inhalt, Booklet und Inlay insgesamt als einer bestimmten Thematik folgend dargestellt. Keiner eigenständigen Bewertung unterzogen werden allerdings die letztlich für die jugendgefährdende Wirkung der CD verantwortlich gemachten Bestandteile, nämlich zum einen das Lied *Ich ...* und zum anderen die Fotografie des zum Schlag auf die vermummte Frau ausholenden Mannes. In welcher Weise sie in das künstlerische Gesamtkonzept eingepasst sind und welche relativierende Wirkung auch dieser Umstand auf eine von ihnen etwa ausgehende jugendgefährdende Wirkung haben kann, wird von der BPS nicht thematisiert. Zutreffend hat die Antragstellerin bei dieser Sachlage darauf hingewiesen, dass sich in einer solchen Situation gegebenenfalls weitere Ermittlungen, wie etwa die Anhörung des Fotokünstlers oder aber die Einholung eines eigenen Sachverständigen-gutachtens, hätten aufdrängen müssen.

Angesichts der Vielzahl der aufgeführten Defizite bei der Ermittlung des erforderlichen Abwägungsmaterials spricht Überwiegendes dafür, dass das Abwägungsergebnis seinerseits unter einem nicht reparablen Fehler leidet. Bei fehlender Feststellung eines eindeutigen Übergewichts der Belange des Jugendschutzes gegenüber dem überdurchschnittlich hohen künstlerischen Wert des indizierten Mediums ist eine rechtmäßige Abwägung nur dann gegeben, wenn die gebotenen Wertungen auf beiden Seiten weitestgehend abgesichert und auch unter Berücksichtigung solcher Einzelheiten erfolgt sind, die möglicherweise den Ausschlag geben. Dies lässt sich nach den vorstehenden Erwägungen derzeit nicht feststellen.“

An diesen Ausführungen hält die Kammer nach nochmaliger Überprüfung auch im Rahmen des Hauptsacheverfahrens fest. Maßgeblich für die Entscheidung sind danach die dargestellten Defizite bei der einzelfallbezogenen Abwägung zwischen den Belangen des Jugendschutzes einerseits und der Kunstfreiheit andererseits.

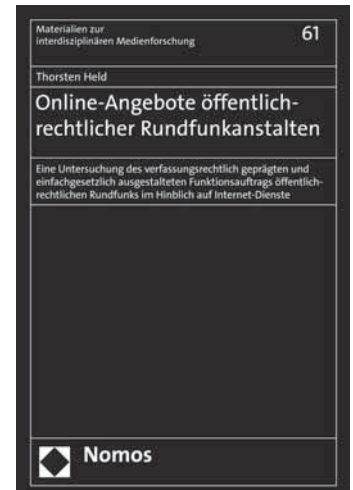
Der (alleinige) von Beklagtenseite gegenüber den Ausführungen des Gerichts im Verfahren 22 L 1899/09 erhobene Einwand, die Kammer habe den Konsens der herrschenden Meinung in Rechtsprechung und Literatur verlassen, indem sie bei der Bewertung des Vorliegens einer Jugendgefährdung grundsätzlich nicht mehr auf den sogenannten „gefährdungsgeneigten Minderjährigen“, sondern auf den „gefährdungsgewöhnten Minderjährigen“ abgestellt habe, geht fehl. Die Kammer hat in ihren Darlegungen vielmehr beanstandet, dass die Beklagte im Rahmen der tatbestandsmäßigen Prüfung der Jugendgefährdung i. S. v. § 18 Abs. 1 JuSchG den Kreis der Rezipienten des indizierten Mediums in keiner Weise näher bestimmt hat. Da eine jugendgefährdende Wirkung das Bestehen hinreichender Anhaltspunkte dafür voraussetzt, dass ein nennenswerter Teil der Jugendlichen die Texte in der von der Beklagten angenommenen Weise verstehen wird (vgl. hierzu BVerfG, Nichtannahmebeschluss vom 10.09.2007 - 1 BvR 1584/07 -, Rn. 24, in: NVwZ-RR 2008, 29; auch in juris), die Beklagte bei der Bewertung der unbeanstandeten Darstellungen im Booklet aber selbst darauf hingewiesen hat, dass die jugendliche Fangemeinde von „Y1.“ mit deren spezifischer künstlerischer Ausdrucksweise vertraut ist, hätte es bereits bei der Feststellung der Jugendgefährdung weiterer Darlegungen zur Frage bedurft, ob überhaupt von einer wesentlichen Verbreitung des indizierten Liedes über die jugendliche Fangemeinde von „Y1.“ hinaus ausgegangen werden kann.

## Buchbesprechungen

### Onlineangebote öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten

Die umfangreiche, beim Herausgeber der Reihe gefertigte Dissertation widmet sich einem aktuellen Gegenstand des wissenschaftlichen und vor allem auch des medienpolitischen Interesses. Wirtschaftliche Interessen lösen auch Auseinandersetzungen um die Reichweite der Präsenz der Anstalten im Internet aus. Ihre wirtschaftliche Lage veranlasst die Presse, sich um Internetauftritte zu bemühen. Als private Veranstalter im Internet setzen sich die betreffenden Unternehmen dann mit den Anstalten des öffentlich-rechtlichen Rundfunks auseinander. Neben dem Streit um die Rundfunkgebühr ist dies ein weiteres Feld, das nach Brüssel, vor die Kommission der EU, getragen worden ist. Die Grundannahme der Presse lautet, dass auf diesem Gebiet Boden gutzumachen sei, nachdem sie in ihrem originären Sektor der Printmedien wirtschaftlich kaum mehr erfolgreich auftritt. Eine weitere Annahme ist, dass die Aktivitäten der Anstalten auf diesem Gebiet den Verlegern der Presse Marktanteile nehmen können und werden, die den wirtschaftlichen Erfolg der „Onlinepresse“ gefährden.

Dabei ist zunächst das Konstrukt eines Marktes nicht ganz unproblematisch. Es muss dargetan werden, dass es sich um ein und denselben Markt handelt. Weiterhin muss deutlich sein, dass dieser „Markt“ einem einheitlichen Rechtsregime untersteht, sodass dann berechtigterweise rundfunkrechtliche Regeln durch das diesen Markt regulierende Recht verdrängt werden. Diese Perspektive war insbesondere diejenige der Generaldirektion Wettbewerb der Europäischen Kommission. Sie hat sich befugt gesehen, die Fragen zu würdigen. Das ergab, dass ein Markt vorliegt und der öffentlich-rechtliche Rundfunk als Marktteilnehmer zu verstehen ist. Schließlich fand man zwischen der nationalen Sicht dieser Dinge und der europäischen Deutung einen Ausgleich, der dann in Änderungen des nationalen Rundfunkrechts einging. Dabei blieb indes die Frage offen, ob die Anstalten mit ihrem Onlineangebot überhaupt ein nennenswertes Marktsegment beanspruchen, ob dies künftig zu erwarten ist und ob deshalb von einem



Thorsten Held:

*Online-Angebote öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten. Eine Untersuchung des verfassungsrechtlich geprägten und einfachgesetzlich ausgestalteten Funktionsauftrags öffentlich-rechtlichen Rundfunks im Hinblick auf Internet-Dienste.* Baden-Baden 2008: Nomos Verlag. 495 Seiten, 89,00 Euro

realen Zusammentreffen von Presse- und Anstaltsangeboten im Internet im Sinne von Konkurrenz auszugehen ist, welches der Regulierung bedarf. Die Länder haben in Erfüllung eines Brüsseler Kompromisses inzwischen deshalb das Rundfunkrecht geändert, indem sie die Onlineangebote der Anstalten nur programm- sowie sendungsbezogen zulassen wollen; und sie haben dieses Angebot zeitlich begrenzt. Außerdem soll die Einrichtung der bisherigen und der künftigen Angebote der Anstalten einem besonderen Prüfverfahren unterworfen, eine Beteiligung Dritter an diesem Prüfverfahren neben der Zuziehung sachverständiger Prüfer vorgesehen und die Feststellung eines publizistischen Werts in der Sache zur Voraussetzung der Zulassung gemacht werden (das sogenannte Drei-Stufen-Verfahren, das einen public value test verwirklicht). Das wirft zahlreiche Probleme der Ausgestaltung, der rechtlich angemessenen Umsetzung und der Praktikabilität auf. Dieser Stand ist erreicht, und die Kämpfe gehen weiter: etwa nun darum, ob diese Prüfer in einem externen Gremium zusammengefasst agieren müssen, sodass sich die Organisationsstruktur der Anstalten allmählich paralytiert, insbesondere die Rolle des Intendanten durch einen Gegenspieler, etwa den Vorsitzenden einer solchen „Kontrollkommission“ verändert wird, und vieles mehr. Die Länder haben sich insoweit zurückgehalten und diese Vorgänge den bestehenden Gremien der Anstalten übertragen, aber interessierte Kreise bekämpfen diese Lösung. Dabei wird bekanntlich das Instrumentarium für die Auseinandersetzungen oft aus dem angelsächsischen Raum beschafft, was allerdings Fragen der Passfähigkeit im deutschen Recht auslöst.

Angesichts dieser Entwicklungen und ihrer Grundannahmen sind seriöse wissenschaftliche Arbeiten, die den Dingen auf den Grund gehen, ein besonderes Desiderat. Diesem Bedürfnis dient die hier angezeigte Arbeit. Sie erfüllt es auch auf weite Strecken. Die Arbeit klärt zunächst ihre Fragestellung ab. Es geht ihr um die Würdigung und künftige Auslegung einfach-gesetzlicher Regelungen zum Onlineangebot der Anstalten im Lichte der verfassungsrechtlichen Vorgaben. Daraufhin analysiert sie den „Realbereich“, d. h., sie bietet einen umfassenden Stand zur Entwicklung der Onlineauftritte und ihrer

Bedeutung. Der Anstieg der Onlinenutzung ist allerdings inzwischen verlangsamt. Außerdem setzt der Zugang ein aktives Verhalten des Rezipienten voraus, wesentlich stärker, als dies bei der tradierten Nutzung des Fernsehens der Fall ist, auch nachdem die Programmmzahl erheblich zugenommen hat. Die Angebote der Medienunternehmen zielen aber zunehmend auf ein Gesamtangebot, das auch Internetauftritte enthält. Dem folgen die Anstalten, indem sie das Internet als einen weiteren Übertragungsweg verstehen, der dazu dienen kann, publizistisch relevante Angebote zu transportieren. Allerdings verdrängt das Internet die klassische Form der Nutzung herkömmlicher Medien nicht, es ergänzt sie nur. Jedoch erscheinen Funktionsverschiebungen bei der Informationssuche möglich, selbst wenn sie jetzt noch nicht gegeben sind. Die Arbeit geht dann dienstespezifisch vor, unterschieden nach Webcasting, Portalen, Suchmaschinen, Chats und Onlinespielen, da sie unterschiedliche Funktionen für die öffentliche Meinungsbildung erfüllen.

Die Fassung und die Auslegung von Rechtsvorschriften zur Steuerung der Angebote müssen die verfassungsrechtlichen Anforderungen an eine Ausgestaltung solchen einfachen Rechts erfüllen. Es geht um die Freiheit des Kommunikationsprozesses. Neben der klassischen Abwehrfunktion muss Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG zugleich die staatliche Tätigkeit zum Erlass solcher Vorschriften steuern. Der Gesetzgeber besitzt dabei allerdings einen erheblichen Gestaltungs- und Beurteilungsspielraum. Dem entspricht seine Verpflichtung, sein Handeln zu begründen und unter Umständen die getroffenen Regelungen anzupassen oder nachzubessern. Traditionell zielt im Bereich massenkommunikativer und massensuggestiver Prozesse das Rundfunkrecht auf die Sicherstellung eines offenen Meinungsbildungsprozesses. Der Arbeit kommt es vor allem auf Zugangsgerechtigkeit im Sinne von Chancengleichheit in Kommunikationsprozessen an. All das setzt einerseits Vielfalt voraus, andererseits Verfügbarkeit von Informationen für den individuellen und den öffentlichen Meinungsbildungsprozess. Wenn und soweit es sich bei Onlinediensten um Rundfunk handelt, fallen sie in das Normprogramm des Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG. Erforderlichkeit und Ausmaß der

Ausgestaltung solcher Dienste durch einfaches Recht hängen dabei von ihrer Relevanz für die öffentliche und individuelle Meinungsbildung ab. Eine eigenständige Internetauftritte neben der Rundfunkfreiheit gibt es nicht. Ist eine Vielzahl von möglichen Rezipienten angesprochen, so ist die Allgemeinheit im Sinne des Rundfunkbegriffs und seines weiteren Merkmals unbestimmter Allgemeinheit – neben der publizistischen Relevanz – gegeben. Das schließt zugleich einen relevanten Einfluss des Nutzers auf das Angebot aus. Ob eine Darbietung vorliegt, ist hingegen nicht entscheidend; die vorgenannten Merkmale genügen für die Erfüllung des Rundfunkbegriffs und unterwerfen die betreffenden Dienste dem Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG. Die Bedeutung solcher Dienste für die Meinungsbildung wird ebenfalls eingehend analysiert. Sie haben Funktionen für die Persönlichkeitsbildung; auch erfordern sie Recherche, Selektion und Vermittlung, wie sie Onlinezeitungen, Newsletter, News-Pushdienste und Webcasting leisten; das gilt auch für Vollprogramme und Nachrichten-Spartenprogramme. Breitenwirkung und Suggestivkraft sind nicht davon abhängig, ob Interaktivität gegeben ist. So sind Spiele interaktiv und mit diesen Wirkungen ausgestattet. Aber auch Vermittlungsfunktionen führen zu solchen Effekten.

Das wirft im dritten Kapitel dann die Frage nach den Aufgaben des öffentlich-rechtlichen Rundfunks auf, will man seine Onlineauftritte bewerten. Wie üblich wird hier der Begriff der Grundversorgung aus der Rechtsprechung und der Begriff des Funktionsauftrags aus der Literatur erörtert. Auch die Integrationsfunktion dieses Rundfunks kommt zur Geltung. Keinesfalls dient der öffentlich-rechtliche Rundfunk nur der „Lückenfüllung“, d. h. zur Abdeckung dessen, was die Privaten nicht bieten. Dies führt die Arbeit zur vollen Entfaltung der Unterschiede und der Unterschiedlichkeit öffentlich-rechtlicher und kommerzieller Angebote von Rundfunk. Das geschieht nicht nur mithilfe der Kategorien der Rechtsprechung, sondern auch denen der Literatur und der hier relevanten Ergebnisse anderer als juristischer Disziplinen. Es zeigt sich auch, dass die Anstalten verpflichtet sind, tätig zu werden; sie können nicht disponieren über ihre Aufgabe und ihren Auftrag. Daneben stehen einge-

hende Untersuchungen zum „Marktangebot“ kommerzieller Anbieter und zu dort anzutreffenden Defiziten. Das beginnt schon bei den Qualitätsstandards für professionelle und insbesondere mediale Arbeitsweisen. Auch besteht bei Onlinediensten die Gefahr eines beherrschenden Einflusses auf die Meinungsbildung. Es dominieren einige wenige Anbieter, sodass es nicht von Bedeutung ist, ob am Markt abstrakt mehr Vielfalt besteht, die im Zugriff aber eben nicht zum Tragen kommt. Außerdem besteht ein erheblicher Anreiz zum Zusammenschluss von Anbietern von Onlinediensten und klassischen Medien, da sich die Wertschöpfungsketten dann besser nutzen, insbesondere indem sich Elemente mehrfach verwerten lassen. Öffentlich-rechtlicher Rundfunk kann hier die Dinge offenhalten und auch als Innovationsgarant dienen. Zudem kann er dank der Gebührenfinanzierung gewährleisten, dass journalistischen Regeln und nicht wirtschaftlichen Gesichtspunkten gefolgt wird.

Das alles zeigt deutlich, dass die Bestands- und Entwicklungsgarantie für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk auch hier von Bedeutung ist. Die Anstalten müssen an der Entwicklung teilhaben, sollen sie der öffentlichen Meinungsbildung und den Erwartungen ihrer Rezipienten weiterhin gerecht werden. Das gilt auch für Dienste, die noch nicht die Stelle des klassischen Rundfunkangebots einnehmen, aber erwarten lassen, dass sie eben dies tun werden.

Im Rahmen der Untersuchung wird dann zwischen funktionsrelevanten und funktionsnotwendigen Diensten unterschieden; Letztere fallen unter die Bestands- und Entwicklungsgarantie, Erstere betreffen das Angebot, für das die Anstalten besonders qualifiziert sind. Grenzen ziehen dem Gesetzgeber bei der Erteilung der Befugnis, Dienste anzubieten, nicht nur die Endlichkeit des Gebührenaufkommens zum Schutz der Nutzer, sondern auch der Schutz privater Anbieter. Da zudem publizistische Konkurrenz ein hohes Innovationspotenzial fördert, ist dem nichts entgegenzuhalten. Es kommt dadurch auch zu einer strukturellen Diversifikation. Nach allem dürfen die Anstalten keinesfalls eine gezielte Verdrängung von Konkurrenz betreiben; das hat die Gesetzgebung zu verhindern. Anschließend findet man auch die Annex-Dienste erörtert, unterschieden nach

ihrem Zweck und ihrer Beschaffenheit. Die- nen sie der Finanzierung, so dürfen sie sich gegenüber der Hauptaufgabe nicht verselbstständigen. Die Gebührenfinanzierung muss dominant bleiben.

Was der Gesetzgeber bezüglich der neuen Dienste regeln muss und was er regeln darf, erörtert das vierte Kapitel. Hier gilt ein Gesetzesvorbehalt im Sinne eines Parlamentsvorbehalts einerseits; andererseits ist zuvor dargetan, dass ein Grundrecht zu beachten ist, das Autonomie sichert. Zugleich – und das indiziert jene Autonomie – muss Staatsfreiheit gesichert sein. Letztere schließt aber nicht aus, dass manche Dienste untersagt werden, wie die Schrift darlegt. Es werden dann Kommunikationsprozesse nämlich nicht direkt beeinflusst, es wird nur ein Medium für solche Prozesse verschlossen. Allerdings dürfen Kommunikationsprozesse nicht unter ein bestimmtes Maß gedrückt werden. Die Erfüllung der Funktion der Anstalten muss gesichert sein und bleiben. Das übersetzt die Arbeit in ein anschauliches Stufenmodell, das mit der Erfüllung des legislativen Ausgestaltungsauftrags bezüglich funktionsnotwendiger Angebote einsetzt und mit den Diensten endet, die nicht Rundfunk im Sinne von Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG sind. Dazwischen liegen zwei weitere Stufen, nämlich solche Angebote, die von hoher Bedeutung für die private und öffentliche Meinungsbildung, also funktionsrelevant, sind, sowie solche, die zwar Rundfunk sind, dies aber, ohne die Anforderungen der beiden höheren Stufen zu erfüllen. Auch sind Organisations- und Verfahrensregelungen erforderlich, die Autonomie, Staatsfreiheit und Steuerung einander zuordnen. Hier wird der Dreistufentest erörtert, dessen Einführung der Kompromiss mit der Kommission der EU ergeben hat. Soll ein Angebot bestehen, so muss es zum öffentlichen Auftrag gehören, d. h. dem demokratischen, sozialen und kulturellen Bedürfnis einer Gesellschaft entsprechen; es muss weiter in qualitativer Hinsicht zum publizistischen Wettbewerb beitragen. Schließlich muss der finanzielle Aufwand ermittelt werden, den es erfordert. Dabei will die vorliegende Schrift die Rundfunkräte mit derlei Entscheidungen befassen, nicht – wie manch Gutachter im Auftrag interessierter Kreise – externe, neu zu schaffende Gremien, welche die Organisationsstrukturen sprengen. Diese

Räte sind zugleich auch verfassungsrechtlich gebunden. Unabhängig davon wird die neue Aufgabe sie gegenüber dem Intendanten in eine Rolle bringen, die dessen „Letztverantwortlichkeit“ gefährdet. Die Einschätzungsakte zur Ermittlung der Bedeutung eines Angebots werden sich am Auftrag des klassischen Rundfunks messen lassen müssen, wobei die Arbeit auch hier nach funktionsnotwendigen und funktionsrelevanten Diensten unterscheidet. Die Gremien müssen die Konkurrenzsituation unter Einbeziehung der bisherigen eigenen, der privaten und prognostisch der geplanten eigenen neuen Angebote würdigen. Die Staatsaufsicht darf bei ihrer Befassung die Staatsfreiheit nicht gefährden. Auch muss sie den Charakter der zu überprüfenden Entscheidungen als Kollegial- und Prüfentscheidungen berücksichtigen. Das Berichtswesen kann dazu dienen, manche Entscheidungen zu korrigieren. Dabei sind hier noch viele Fragen der Einpassung des aus dem angelsächsischen Recht stammenden Dreistufentests und seiner Dritteteiligung in das allgemeine Verwaltungs-, Verwaltungsverfahrens- und Verwaltungsprozessrecht zu klären. So sind die Fragen, wie der Kreis der zu beteiligenden Dritten einzugrenzen ist, wann, wie und unter welchem Einblick sie beteiligt werden müssen, gegen welchen Entscheidungsakt sie vor den Verwaltungsgerichten klagen können, woran die Fristen solcher Verfahren anknüpfen sollten, in welchem Umfang die Fachgerichte den Sachverhalt aufklären müssen sowie letztlich, welcher Prüfungsmaßstab bei der Überprüfung der getroffenen Entscheidungen heranzuziehen ist, noch offen. Diese Entscheidungen sind ja oft Kollegialentscheidungen und werden in Autonomie eines Gremiums oder einer Gruppe von Prüfern getroffen. All dies auszutarieren, vermittelt erst die Erfahrung, der es bedarf, um diese rechtlichen Neuerungen zu bewerten. Hinzu kommt dann das Erfahrungswissen nicht nur der administrativen, sondern auch der fachgerichtlichen Verfahren. Zu einem späteren Zeitpunkt wird dann auch die tatsächliche Entwicklung deutlicher sein, als dies gegenwärtig der Fall ist. Deswegen wären gegenwärtig weitere verfassungs- oder europarechtlich begründete Streitverfahren eher störend als förderlich.

Am Ende steht dann im letzten Kapitel die Darstellung und Auslegung der einfachrechtlichen Regelungen im Lichte der bisherigen Ergebnisse. Nunmehr ist vorgesehen, den Anstalten die Nutzung von Telemedien zu gestatten, worunter auch Internetauftritte fallen, allerdings nur programmbezogen, gewissermaßen als Annex mit Programmbezug. Organisatorisch soll der Programmbezug gewahrt sein, wenn die Onlineredaktionen nicht verselbstständigt sind, sondern mit den Hauptredaktionen in enger Verbindung zusammenarbeiten. Inhaltlich ist der Programmbezug hergestellt, wenn die Onlineangebote sich auf konkrete Sendungen beziehen. Zeitlich ist keine strenge Parallelität zu den Sendungen zu fordern, weil sonst dem Nutzer der Freiraum genommen würde, selbst zu entscheiden, wann er zugreift. Die verfassungsrechtlich fundierten Aufgabenzuweisungen des bisherigen Rechts sind grundsätzlich offen für neue Formen des Rundfunks. Daher ist nach der Schrift ein grundsätzliches Verbot von Onlineauftritten abzulehnen, wie es von Gutachtern im Auftrag interessierter Kreise bejaht wird. Die Gesetzgebung hat allerdings in §§ 11 Abs. 1 Satz 2 RStV, 4 Abs. 3 ARD-/ZDF-/DR-StV Einschränkungen vorgenommen. Diese sind verfassungskonform so auszulegen, dass die aus dem klassischen Rundfunkauftrag hervorgehenden Angebote nicht ausgeschlossen sind. Ist dies nicht möglich, so sind diese Einschränkungen nur aufrechtzuerhalten, wenn der Prozess der öffentlichen Meinungsbildung auf andere Weise ergänzend gesichert wird. Das gilt aber nur für funktionsnotwendige Dienste, nicht auch für bloß funktionsrelevante Dienste im Sinne der Unterscheidung dieser Untersuchung. Mit zunehmender Bedeutung von Onlinediensten für die öffentliche und die private Meinungsbildung besteht die Gefahr, dass die Defizite kommerzieller Angebote die Ziele des Art. 5 Abs. 1 Satz 2 GG gefährden. Die Schrift sieht allerdings gegenwärtig noch nicht, dass die Gesetzgebung insoweit ihren Beurteilungsspielraum jetzt schon überschritten hätte, indem sie auf eine weitere gesetzliche Ausgestaltung des Angebots von Telemedien verzichtet hat. Das mag sich indes mit einer Zunahme des Gewichts dieser Medien ändern.

Insgesamt liegt mit dieser umfangreichen und eingehenden Arbeit eine hervorragende wissenschaftliche Untersuchung vor, mit der sich jeder auseinandersetzen muss, der sich zu den erörterten Fragen eine eigene Wahrnehmung und Auffassung verschaffen will. Ihre Differenzierungen mögen noch nicht eingespielt sein und insofern noch keine Rechtsgewissheit in dem Maße erzeugen, wie man dies erhofft. Aber dies gilt für abstuftende Begriffsbildungen im Recht immer, so lange keine Kasuistik entwickelt ist. Insofern darf man gespannt sein, wie die Praxis, die diese Kasuistik zunächst ausbildet, sie aufgreifen wird. Zunächst müssen die Fachgerichte diese Kasuistik entwickeln. Was die vorliegende Schrift angeht, so ist allerdings beim Bundesverfassungsgericht die Rezeption wahrscheinlicher als anderenorts, weil dort traditionell eine große Bereitschaft besteht, wissenschaftliche Arbeiten zur Kenntnis zu nehmen, eine größere als bei allen anderen Gerichten. Man darf also gespannt sein, welche Hilfestellungen die Arbeit gelegentlich leisten wird. Erst die Stabilität einer Dogmatik, die in der Praxis bestanden hat und auch von den Fachgerichten fortgebildet worden ist, kann den gegenwärtigen Zustand beenden. Dieser ist gekennzeichnet von einem Schattenboxen verschiedener Autoren – von denen viele vor allem auch als Gutachter befasst sind oder werden wollen – um einen imaginären Markt, den vor allem die Verleger beanspruchen wollen, um aus der wirtschaftlichen Krise der Presse herauszufinden. Schattenboxen deshalb, weil dieser Markt und die Nutzungshäufigkeit, die dafür notwendig wäre, gerade in Ansehung des Onlineangebots der Anstalten noch kaum besteht. Umso besser aber, dass nun eine sehr fundierte Durchdringung des Instrumentariums für die künftigen Auseinandersetzungen schon vorliegt.

Prof. Dr. Helmut Goerlich, Leipzig

## Die Medienordnung der Zukunft

Am 14.06.2010 feierte das Mainzer Medieninstitut sein zehnjähriges Bestehen. Aus diesem Anlass veranstaltete es eine kleine Tagung, die hochkarätig und zahlreich besucht sowie besetzt war. Aus dieser Veranstaltung, die im Mainzer Studio des SWR stattfand, ist der vorliegende Band hervorgegangen, der sämtliche Beiträge samt Begrüßungen und Schlusswort wiedergibt.

Substanzielle Grußworte wurden vom Justiziar des SWR, *Hermann Eicher* (Baden-Baden), vom zuständigen Staatssekretär in der Mainzer Staatskanzlei, *Martin Stadelmann*, und dem Präsidenten der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, *Georg Krausch*, gesprochen. Darauf folgte ein wegweisendes Referat von Ministerpräsident *Kurt Beck* zu dem Thema „Der Weg ins nächste Jahrzehnt – Medienpolitik als Zukunftsgestaltung“. *Beck* befasste sich vor allem mit dem Jugendschutz-Staatsvertrag und der neuen haushaltsbezogenen Gebührenfinanzierung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, von der über die Landesmedienanstalten auch die privaten Veranstalter profitieren. Daran schloss sich ein Podium zu dem Thema „Mediengesetzgebung und Internet – Abgestufte Regulierung oder: Der Markt wird's schon richten?“ an. Teilnehmer waren der Direktor der Medienanstalt Hamburg/Schleswig-Holstein, *Thomas Fuchs*, der Direktor des Kölner Instituts für Medien- und Kommunikationsrecht an der dortigen Universität, *Karl-E. Hain* – der zugleich Mitglied der Kommission zur Ermittlung des Finanzbedarfs der Rundfunkanstalten (KEF) und ein häufiger Gutachter in medienrechtlichen Fragen ist –, der Fachanwalt für Informationstechnologie, *Thomas Stadler* (Freising), und als Moderator der Direktor des Hans-Bredow-Instituts in Hamburg, der umsichtige, ungemein kenntnisreiche und sozusagen in sich ausgewogene *Wolfgang Schulz*. Dieses Podium war sich insgesamt doch einig, dass bei aller neoliberalen Perspektive der letzten Jahre ein gewisses Maß an Regulierung unerlässlich erscheint, obwohl Schutz- und Eingriffsabwehrfunktionen der Grundrechte nicht leicht auszutarieren sind und etwaige Richtervorbehalte – wie sie in Frankreich vom Conseil constitutionnel gefordert worden sind – alleine nicht helfen können. Dabei spielte auch



eine Rolle, dass in Deutschland das Zugangserleichterungsgesetz zwar im Buche steht, es aber von niemandem angewandt wird – eine Erfahrung eigener Art.

Später folgten zwei weitere Podien, das erste zur „Vielfaltssicherung in Zeiten der Konvergenz – Alter Wein in neuen Schläuchen oder: Aufbruch zu neuen Ufern?“ unter der Moderation von *Udo Fink* von der Universität Mainz mit *Insa Sjurts*, Geschäftsführerin der Hamburg Media School und Vorsitzende der Kommission zur Ermittlung der Konzentration im Medienbereich (KEK), *Marc Jan Eumann*, MdL und Vorsitzender der Medienkommission der SPD, dem Direktor des Instituts für Wettbewerbsökonomie an der Universität Düsseldorf, *Justus Haucamp*, und *Matthias Cornils*, Universität Mainz, der schon in seiner Habilitationsschrift mit bedeutsamen Beiträgen zur Ausgestaltung des Rundfunk- und Medienrechts hervorgetreten ist. Auch auf diesem Podium setzte sich eine gewisse Neigung zur Vorsicht durch, um nicht etwa durch zu viel Regulierung Vielfalt eher zu gefährden als zu befördern. Auch herrschte unwidersprochen die Überzeugung, dass die differenzierte Dogmatik der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts zu Art. 5 GG Vielfaltproblemen immer noch gerecht wird, so wenig diese Rechtsprechung sich selbst wissenschaftlich ausweist, obwohl das Gericht ansonsten sehr freudig belegt.

Zuletzt fand ein Podium statt zu „Die Rolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der digitalen Welt – Auslaufmodell oder unverzichtbarer Garant für Qualität?“ Dieses Podium fand unter Moderation von *Jürgen Falter* vom Institut für Politikwissenschaft der Universität Mainz, einem klassischen empirischen Wahl- und Parteienforscher, statt. Teilnehmer waren der allseits anerkannte und ungemein kundige Staatsminister *Rainer Robra*, Chef der Staatskanzlei in Magdeburg, *Carl-Eugen Eberle*, damals noch und bis heute unvergessener Justiziar des ZDF, und schließlich *Dieter Dörr*, dem schon wiederholt genannten, versierten Direktor des Mainzer Medieninstituts. Eingehend verhandelte dieses Panel den Wandel des Rezipientenverhaltens, dem der öffentlich-rechtliche Rundfunk nachgehen muss, um seiner Aufgabe gerecht zu werden. Demgemäß hat er seine Verbreitung stetig zu verändern – in den

Verbreitungswegen ebenso wie in den Formaten. Dabei mag er in Konflikt geraten mit anderen publizistisch relevanten Medien und den hinter ihnen stehenden wirtschaftlichen Interessen auf für diese Medien tatsächlich oder nur vermeintlich publizistisch wie auch wirtschaftlich aussichtsreichen Betätigungsfeldern. Es konnte nicht überraschen, dass hier die Überzeugung viel Land gewann, dass dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk Terrain bleibt und die Aufgaben der Grundversorgung allemal Bestand haben. Sie werden in neuen Formen wahrgenommen; dabei wird das Bedürfnis nach Qualität ebenso wenig schwinden wie die Frage nach einem passenden institutionellen Rahmen, der sich ebenfalls wandeln kann.

Im Übrigen befasste sich die Tagung mit nahezu allen aktuellen und relevanten Themen zwischen Rundfunk und Presse, deren unterschiedlichen Trägern und ihrem Verhältnis zur Deutung der Garantien des Grundgesetzes in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts. Die Funktion des Mainzer Instituts erweist sich damit über den Tag der Feier hinaus als eine ständige Aufgabe, die auch dieser kleine Band vorzüglich dokumentiert. Die Zahl solcher Institute in Deutschland ist begrenzt; allerdings hat das Mainzer Institut in der ersten Dekade seine Bewährungsprobe bestanden – und dazu darf man seine Leitung beglückwünschen.

Prof. Dr. Helmut Goerlich, Leipzig

Studien zum deutschen  
und europäischen Medienrecht

Band 46

Dieter Dörr (Hrsg.)

Die Medienordnung  
der Zukunft

Zum 10-jährigen Bestehen  
des Mainzer Medieninstituts

PETER LANG  
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Dieter Dörr (Hrsg.):

*Die Medienordnung der Zukunft. Zum 10-jährigen Bestehen des Mainzer Medieninstituts.* Frankfurt am Main u. a. 2011: Verlag Peter Lang. 106 Seiten, 22,80 Euro

Ins Netz gegangen:

# Ein gelungener Mix

[www.clixmix.de](http://www.clixmix.de)

„Kühe sind Wiederkäuer. Sie kauen die Nahrung, die sie schon geschluckt haben, später noch einmal. Dadurch entsteht eine ganze Menge Speichel. Etwa 150 Liter pro Tag. So viel Spucke würde eine ganze Badewanne füllen. Stellt euch das mal vor!“ Wenn das bei Kindern mal nicht zur Verweigerung des wöchentlichen Badetages führt. Aber einmal abgesehen von den diesbezüglich Gefährdungseigenen, die vielleicht auch sonst nicht gerade zu Sauberkeit neigen: Wo erfahren Kinder bei allen Hypes um Superstars und Topmodels heute schon noch etwas über grundlegende Themen unseres Lebens wie Bauernhof, Essen und Trinken, Kleidung, Wald, Wetter – ja, und natürlich Fußball? Und wo wird das zudem noch gespickt mit Feinheiten, von denen man gar nicht weiß, dass man sie wissen könnte? Richtig, entweder in den Sachgeschichten der *Sendung mit der Maus* oder beispielsweise auf der Internetseite [www.clixmix.de](http://www.clixmix.de).

Hier bekommen junge – und natürlich auch wissbegierig gebliebene ältere – Seitenbesucher Grund- und Detailwissen in einzelnen

Themenpäckchen direkt nach Hause geschickt. Diese Anspielung muss sein, ist doch einer der beiden Initiatoren des Angebots die Deutsche Post AG. Doch weil man offenbar weder sein Image gefährden noch sich bei der jungen Zielgruppe anbiedern möchte, gibt man sich ganz handzahn ohne Kaufanreize; nicht einmal das eigene Kerngeschäft wird (bisher) thematisiert. Was eigentlich schade ist, weil die Kinderpost doch nach wie vor ein Renner nicht nur unter den Weihnachtsbäumen ist. Aber vielleicht hat man bei der Deutschen Post eine ganz andere Einschätzung von der eigenen Zukunft – denn wer von den heute 6- bis 10-Jährigen, der Zielgruppe dieser Seite, wird später überhaupt noch Briefe, Päckchen und Pakete versenden? Daher ist es wichtig, zunächst überhaupt als Marke im Zukunftsmedium Internet wahrgenommen zu werden und schon mal das eine oder andere Datenpaket zuzustellen; mal abwarten, wozu diese insgesamt harmlose Form von unterschwelliger PR später einmal gut ist. Dass hier jetzt alles mit rechten Dingen zugeht, signalisiert im Übrigen auch die Kenn-

zeichnung der Seite mit dem Qualitätssiegel des Erfurter Netcode Mitte 2012; in den Kriterien wird eine „klare Trennung von Inhalt und Werbung bzw. Verkauf“ genannt. Zusammen mit weiteren Partnern, insbesondere dem Lehrstuhl für Grundschulpädagogik und -didaktik der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Stiftung Lesen, wird ein Internetauftritt gepflegt, der für die Kinder interessante Themen in vielfältiger Form anschaulich aufbereitet und zur Interaktion anregt. Das finden auch die jungen User selbst, heißt es doch in der „Urkunde“ der Kinder-Webjury bei der Vergabe eines „Goldenen Online Spatzen“ (ebenfalls 2012): „Clixmix hat einen sehr interessanten und lehrreichen Inhalt. Es gibt viele verschiedene Themen wie Tiere, Geld und Co. Hier macht das Lernen mit Videos und Hörspielen sehr viel Spaß. Außerdem gibt es interessante Spiele und Bastelideen zu jedem Thema.“ Jedoch werden nicht nur Inhalt, Gestaltung und „die vielen Mitmachmöglichkeiten“ gelobt, sondern auch punktuelle Schwächen angesprochen, z. B.: „Wir finden es unpraktisch, dass man zwei Klicks

braucht, um zurück zur Startseite zu gelangen“. Oder: Den „Nutzen der Anmeldung haben wir nicht ganz verstanden, da man auch ohne Anmeldung alle Inhalte einsehen kann.“

Das ist richtig, die Erläuterung der Seitenbetreiber dazu lautet: „Das Anlegen eines Accounts ist auf vielen Portalen und Websites nötig und muss geübt werden. Schauen Sie sich gemeinsam mit Ihrem Kind den Erklärfilm zum Log-in an und legen Sie danach einen Benutzernamen und ein Passwort fest. [...] In erster Linie dient das Einloggen als Übung. Nur in seltenen Fällen, wie z. B. bei Umfragen, ist der Account notwendig, da per Log-in festgestellt wird, ob ein Nutzer seine Stimme bereits abgegeben hat oder noch berechtigt ist, an der Umfrage teilzunehmen.“ Diese Erklärung, die derzeit im Erwachsenenbereich unter „Fit für die Medien“ versteckt ist, gehört eigentlich in ähnlicher Form direkt zum Log-in, um den Prozess für alle erkennbar als „Übung“ deutlich zu machen, bei der man z. B. auf ein schwaches Passwort dergestalt hingewiesen wird, dass man sich damit gar nicht erst an-

melden kann; eine E-Mail-Adresse muss auch nicht angegeben werden – gut so. Ist man – mit oder ohne Log-in – auf der Startseite, werden die Themenpakete ganz Post-alike wie auf einem Förderband in die Mitte des Bildschirms geliefert und auf- und zugemacht. Dazu die Kinder-Webjury: „Wir finden die Idee mit dem Karton und den ziehbaren Schnüren sehr interessant und ausgefallen.“ Man kann die Kartons nach links oder rechts verschieben und deren genaueren Inhalt kurz durch Mouseover erfahren. Für einen schnellen Überblick gibt es eine Übersicht im Bereich „Alle Themen“, das Angebot kann auch über „Vorschläge“ und eine „Suche“ erkundet werden. Es erscheint sehr gelungen, dass die Startseite ansonsten von den Auswahlmöglichkeiten eher spartanisch ausgefallen ist, sodass die jungen User nicht, wie sonst oft üblich bei Internetseiten, durch eine überfrachtete Menüführung zum Dauerklicken verführt werden. Natürlich geht es auch hier ums Entdecken, aber dafür können wenige, strukturierende Menüpunkte genügen.

Wesentlicher Bestandteil des Angebots ist auch der „Erwachsenenbereich“ für Eltern und Lehrkräfte. Hier finden sich grundlegende Informationen im schon erwähnten Bereich „Fit für die Medien“, wobei man versucht hat, es mit den Textlängen nicht zu übertreiben; insbesondere die Tipps unter „Sicher durchs Internet“ sind griffig-kompakt. „Clixmix im Unterricht“ ist eine wahre Fundgrube voller Ideen und Materialien für die Grundschule (Filme, Audiofiles, PDF-Arbeits-/„Mitmachblätter“). Wo immer möglich, wurden die Themen unter Beteiligung von Kindern erstellt, die z. B. in vielen Filmen auftreten. Und nicht nur für die Schule, auch für den Alltag ist hier vieles geeignet, z. B. eine interaktive Grafik, die die Frage klärt: „Was ist Abseits?“ Insgesamt bietet Clixmix eine sehr gelungene Mischung aus Spaß bzw. ansprechender Unterhaltung und kindgerechter Information, sowohl für zu Hause als auch für die Schule.

Dr. Olaf Selg

# „European TV Drama Series Lab“

**Workshop des Erich Pommer Instituts vom 24. bis 29. April 2012 und vom 9. bis 15. Juni 2012 in Berlin**

Das große Jammern über den desolaten Zustand der deutschen Serie beherrscht seit Jahren Feuilletons, Fernsehkritiken und Leserbriefe. Mutlos sei die deutsche Serie, monothematisch auf Krimis ausgerichtet, dramaturgisch anspruchslos. Doch der neidische Blick auf die millionenschwere, gut geölte US-amerikanische Serienmaschinerie hilft wenig, kann man doch Produktionsbedingungen und kreative Freiheiten nicht von einem Land ins andere übertragen. Was in der Krise wirklich hilft, sind gut vernetzte Experten, fundierte Vorträge und ein offener Blick auf die Lösungen, die unsere europäischen Nachbarn nicht nur für ihren nationalen, sondern auch für den internationalen Markt erfolgreich realisieren.

Unter dieser Prämisse hat das Potsdamer Erich Pommer Institut in Zusammenarbeit mit der internationalen Beratungsfirma MediaXchange (London/Los Angeles) einen hochkarätigen Workshop zusammengestellt. Gemeinsam mit Katrina Wood, die wie keine andere in der amerikanischen und europäischen Fernsehscene vernetzt ist, stellte man ein Programm zusammen, das es in dieser Komplexität in Deutschland noch nicht gegeben hat (eine vollständige Referentenliste unter: [www.epi-medieninstitut.de](http://www.epi-medieninstitut.de) oder [www.tv-lab.eu](http://www.tv-lab.eu)). Die Projektleitung auf deutscher Seite hatten Nadja Radojevic und Maria Grau Stenzel.

Um das Ergebnis der Abschlussrunde vorwegzunehmen: Alle Experten waren sich einig, dass Serien nur auf dem internationalen Markt Erfolge feiern werden, wenn sie perfekt entwickelte, innovative Geschichten mit starken, einzigartigen Charakteren und komplexen Handlungen erzählen. Die Ame-

rikaner machen es vor, innerhalb weniger Jahre haben sich ihre Dramaserien zum Innovationsmotor der US-Kulturindustrie entwickelt. Weltweit liebt man die starken Storys und Erzählexperimente von *Sopranos*, *Mad Men*, *Lost*, *Breaking Bad*, *Homeland*, *The Wire* oder *Newsroom*. Obwohl Deutschland der reichste und größte Fernsehmarkt Europas ist, gehen von uns keine Innovationsimpulse aus, die Briten (z. B. *Downton Abbey*) und Skandinavier (z. B. *Kommissarin Lund*) dagegen holen rasant auf.

Und da ja bekanntlich viele Wege nach Rom bzw. in den Quotenhimmel führen, war auch das Lösungsangebot im „European TV Drama Series Lab“ entsprechend vielfältig. Die großen Fragen, die sich durch sämtliche Diskussionen zogen, lauteten: Wo kommen sie her, die kreativen Alphas, die nicht nur die Vision einer Dramaserie haben, sondern auch noch den Writers' Room, Cast und Sender selbstbewusst führen können? Ist crossmedial verwertbarer Content das Tool der Zukunft, müssen wir wirklich in allen Medien simultan erzählen, twittern, posten und „youtuben“, um die neue anspruchsvolle Kommunikationswelt mit ihren vernetzungsfreudigen Akteuren zu bedienen? Das jedenfalls prognostizierten Peter de Maegd (Belgien), Brian Seth Hurst (USA) und Jesse Cleverly (England).

Produzenten, Autoren, Producer und Media-Beobachter aus ganz Europa setzten sich engagiert und durchaus kontrovers mit diesen Fragen auseinander. Bis tief in die Nächte wurde diskutiert und analysiert. In diesem Zusammenhang wurde besonders von den deutschen Teilnehmern bedauert, dass die Redakteure, die unsere Serien verantworten,

nicht den Weg in den Berliner Thinktank gefunden hatten.

Anders als viele Konferenzen und Tagungen bot das Lab die Möglichkeit, eine einzigartige Praxiserfahrung zu machen. Gleich mehrere Schwergewichte der US-Showrunner-Szene hatten sich bereit erklärt, einen Writers' Room zu leiten. Frank Spotnitz (*The X-Files*), Simon Mirren, der Brite, der in den USA *Criminal Minds* und *Without a Trace* verantwortet, sowie James Kramer und Creative Director Jesse Cleverly (Connective Media) teilten großzügig ihre Erfolge, kreativen Sternstunden und schlimmsten Alpträume. Sehr schnell wurde klar, dass nicht nur eine fast militärisch anmutende Arbeitsdisziplin und ein unerschütterliches Selbstbewusstsein zum Beruf des Showrunners gehören, sondern vor allen Dingen eins: Erfahrung!

Die schlechte Nachricht: In Europa gibt es keine Showrunner und außer im Daily Drama kaum Writers' Rooms. Die gute Nachricht: Das amerikanische Serienprinzip ist keine Geheimwissenschaft. Mit Talent und Leidenschaft kann man es erlernen. Innerhalb weniger Tage entwickelten die Teilnehmer Prämisse, Pilot und Horizontalen für eine Serienstaffel. „Vivid, emotional, conflicting, striking“ – so lauteten die Aussagen der Showrunner, Bedenkenträgeri und destruktive Gedanken waren verboten. Ein Booster für den gemeinsamen kreativen Prozess.

Doch Writers' Rooms, sind sie denn mit hochkarätigen Autoren besetzt, die ihr Ego hintan- und ihre professionelle Leidenschaft nach vorne stellen, kosten Geld. Es bleibt die Frage, ob der beauftragende Sender den kreativen Output tatsächlich so

**Weitere Informationen:**

Das Erich Pommer Institut (EPI) ist ein Institut für Medienrecht, Medienwirtschaft und Medienforschung mit Sitz in Potsdam-Babelsberg. Alleinigere Gesellschafter ist die Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“. Zum Programm des EPI gehören Seminare, Workshops und Konferenzen für die deutsche und internationale Medienbranche.

Näheres unter:  
[www.epi-medieninstitut.de](http://www.epi-medieninstitut.de)  
 oder [www.tv-lab.eu](http://www.tv-lab.eu)

hoch einschätzt, dass er die Mehrkosten in der Entwicklung und im laufenden Produktionsbetrieb trägt. In Deutschland sind die Aussichten leider düster, es werden immer mehr Programmplätze mit Scripted-Reality-Formaten gefüllt. Die hochwertige Drama-Serie wird nicht selbst produziert, sondern im Ausland eingekauft.

Hier lohnt sich ein Blick nach Skandinavien, Sven Clausen (Danish Broadcasting Corporation) beschrieb die gelungene Kooperation zwischen Sender, Filmschule und internationalen Experten, wie sie in Dänemark mit dem Ziel betrieben wird, international wettbewerbsfähige Serien zu produzieren. Die großen Sender büßen weltweit Zuschauer ein, da geht es NBC und CNN nicht anders als ARD und ZDF. Digitale Verbreitungswege und Video-on-Demand-Portale nehmen an Bedeutung zu. Nationale Märkte existieren nur noch für die älteren Zuschauer, die jungen setzen sich über alle Sendergrenzen hinweg. Deshalb muss es das Ziel für eine wettbewerbsfähige TV-Industrie sein, Serien zu produzieren, die im eigenen Land erfolgreich sind und gleichzeitig einen internationalen Markt erobern können. Sven Clausen gab den deutschen Teilnehmern in diesem Zusammenhang den Tipp, ihre Stoffe international zu platzieren und über den Weg der Koproduktion nach Deutschland zurückzukehren.

Deutsche Produzenten arbeiten immer mehr mit internationalen Teams, leider gucken bei diesem Zukunftsmodell die meisten deutschen Drehbuchautoren in die Röhre. Es sei denn, sie sind bilingual aufgewachsen. Hier „rächt“ sich der Wohlstand der deutschen Fernsehlandschaft, die in der Lage ist, jede ausländische Serie zu synchronisieren. Die

Beneluxländer und Skandinavien leisten sich diesen Luxus nicht, was zur Folge hat, dass die Mehrsprachigkeit in der schreibenden Zunft gang und gäbe ist.

Nicht nur die kreativen, auch die rechtlichen, finanziellen und strukturellen Rahmenbedingungen erfolgreicher internationaler Serienproduktionen wurden erläutert. Als ein Beispiel von vielen sei hier die norwegisch-amerikanische Koproduktion *Lilyhammer* genannt, die mit einer außergewöhnlichen „fish out of water story“ und einem internationalen Cast/Team Erfolge feiert. Die Serie hatte auf dem nationalen norwegischen Markt knapp 1 Mio. Zuschauer und ist in den USA auf Netflix abrufbar, was ihre Verbreitung natürlich enorm forciert. So beweist dieses Beispiel, dass es nicht auf die Größe des Budgets oder die Bedeutung des Fernsehlandes ankommt, um sich in der sich verändernden Medienlandschaft erfolgreich durchzusetzen. Die Zeiten stehen auf Wandel, und Content wird immer gebraucht. Nicht nur in Europa, auch in Amerika hat man erkannt, dass die Macht der großen Networks endlich ist. Die steigende Marktmacht der Kabelkanäle und die neuen digitalen Vertriebssysteme werden in den kommenden Jahren die Strukturen immer drastischer verändern. Die Kabelsender in den USA haben frühzeitig erkannt, dass sie selbst produzieren müssen, um exklusive Inhalte bieten zu können. Pay-TV-Sender wie HBO und Showtime stellen Serien für ihre Abonnenten her, die dann weltweit verkauft werden. In Deutschland wird im Pay-TV bislang fast nur auf Sport und Spielfilme gesetzt – bleibt zu hoffen, dass die kreative und finanzielle Macht der amerikanischen Kollegen auch hier eines Tages als Vorbild dient.

Es wird sich zeigen, wie sich die neu geschmiedeten kreativen Allianzen aus dem Workshop in einigen Jahren auf den deutschen und europäischen Fernsehmarkt auswirken. Der Bulgare Ivan Spassov formulierte eine nicht ganz ernst gemeinte, dafür aber umso optimistischere Perspektive: „In ein paar Jahren wird Jerry Bruckheimer erstaunt sein, wie wir in Europa erfolgreiche Serien herstellen.“ Da kann man nur sagen: Bleiben Sie dran, es bleibt spannend.

Dr. Christine Otto



# Onlinespiele und Glücksspiel im Internet

Tagung am 7. September 2012 in Saarbrücken

Seit dem 1. Juli dieses Jahres gilt ein neues Glücksspielrecht, das Onlinewetten in begrenztem Rahmen auch in Deutschland zulässt. Der kleinen, aber äußerst rührigen Landesmedienanstalt Saarland (LMS) ist es zu verdanken, dass die besonderen Problemlagen, die eine solche Öffnung mit sich bringt, in einer Fachtagung diskutiert wurden. Die Tagung wurde zusammen mit dem Landesinstitut für Präventives Handeln und der Landesfachstelle Glücksspielsucht am 7. September 2012 in Saarbrücken veranstaltet.

Der Spieltrieb sei dem Menschen innewohnend, so LMS-Justiziar Dr. Jörg Ukrow, weshalb eine Untersagung des Glücksspiels in Gänze schlichtweg nicht möglich sei. Der Gesetzgeber habe sich daher entschlossen, aus dem ehemaligen strikten Verbot ein Verbot mit Erlaubnisvorbehalt zu machen, um das Glücksspielgeschäft nun auch online zu „kanalisieren“. Bislang entzogen sich die großen Glücksspielanbieter der deutschen Aufsicht, da das Betreiben von Onlineplattformen im Internet leicht aus dem Ausland,

wie etwa Gibraltar oder Malta, möglich sei. Immer wieder komme es auch – trotz eines Werbeverbots für Sportwetten – zu bewussten Verstößen im Rundfunkbereich. Die verhängten Sanktionen würden angesichts der enormen wirtschaftlichen Bedeutung kaum ins Gewicht fallen.

Begründete Zweifel an der „Kanaliserbarkeit“ des Onlineglücksspiels meldete Dr. Tobias Hayer vom Institut für Psychologie und Kognitionsforschung der Universität Bremen an und machte auf die besonderen Gefahren des Onlineglücksspiels aufmerksam. Hierbei lieferte er eindrucksvolle Zahlen: Weltweit würden mittlerweile 27 Mia. Euro Umsatz mit Onlineglücksspielen erwirtschaftet. Dies bedeutet, dass ebendiese Summe von Spielern verzockt werde. Eindrucksvolle Beispiele des persönlichen Bankrotts seien bereits bekannt, jedoch nicht so plakativ in der Boulevardpresse ausgebreitet wie der klassische Lottomillionär, der binnen Jahresfrist seinen Millionengewinn verprasst. Obwohl ein noch recht neues Phänomen, böten mittler-

weile ca. 3.000 Webseiten Glücksspielangebote an, die rund um die Uhr verfügbar seien. Dabei biete das Onlinewetten ein außerordentliches Suchtpotenzial, da eine soziale Kontrolle, etwa durch Freunde und Familie, oftmals nicht erfolgen könne. Hinzu kämen die enorm hohe „Ereignisdichte“ (mehrere Spiele können gleichzeitig gespielt werden, Gewinne sind jederzeit möglich), der bargeldlose Zahlungsverkehr (es gibt über 240 Zahlungswege), die einfache Handhabung und vor allem die absolute Anonymität, die es erlaube – etwa im Gegensatz zu stoffgebundenen Suchtmitteln –, eine Sucht heimlich und ohne äußere Merkmale zu entwickeln. Besonders gefährlich seien laut Hayer völlig legale Lernangebote (wie Pokerstars.de), die insbesondere Jugendliche „anfixen“ würden. Die Attraktivität dieser Seiten werde auch durch die Medien gesteigert, die besonders jugendaffine Siegertypen großer Pokerturniere präsentierten. So würde die simple Botschaft „Poker = Geld = Erfolg“ vermittelt. Bereits mit einem Dollar Einsatz sei es theoretisch

Bilder aus dem Vortrag von Tobias Hayer



möglich, bei großen Turnieren bis zu 150.000 Dollar zu gewinnen. Dies habe zur Folge, dass es unter Jugendlichen einen weitaus höheren Anteil an sogenannten „Problemspielern“ gebe, als dies unter Erwachsenen der Fall sei. Zwei Drittel aller Jugendlichen spielten online, 10% davon hätten bereits online Karten gespielt – obwohl dies bis vor Kurzem verboten gewesen sei.

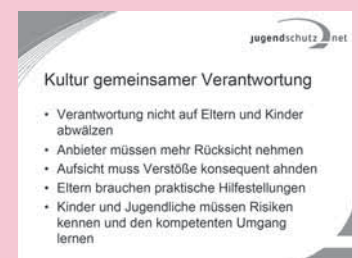
Ein besonderes Augenmerk legte Hayer auf Sportwetten, die ein ähnlich hohes Suchtpotenzial hätten wie Poker. Man habe festgestellt, dass insbesondere Mitglieder in Sportvereinen anfällig für Sportwetten seien, weshalb insbesondere Trainer oder Betreuer als Adressaten von Präventionsprojekten anzusprechen wären. Solange aber Sportgrößen wie Karl-Heinz Rummenigge und Ulli Hoeneß (für Sportwetten) und Boris Becker (für Pokerspiele) als Werbebotschafter aufträten, könne von einer Steigerung der Attraktivität ausgegangen werden.

Ein weiterer Vortrag von Thomas Günter, Justiziar von jugendschutz.net, befasste sich generell mit Onlinespielen. Neben den bereits hinlänglich bekannten Online (rollen-)spielen wie *World of Warcraft* gebe es durch die rasante technische Entwicklung immer mehr Möglichkeiten, so z. B. das sogenannte „Cloud-Gaming“, das Rollen- und Shooterspiele noch attraktiver mache. Hierbei setze sich das Finanzierungs-konzept „Free-to-Play“ immer mehr durch, d. h. immer mehr Spiele würden als „Gratis-spiele“ angeboten, die jedoch ohne Geld-einsatz nur begrenzt gespielt werden können. In der Regel müsse sich der Spieler besondere Eigenschaften hinzukaufen, um im Spiel weiterzukommen. Aus dem „Free-to-Play“ werde so leicht ein „Wait-or-Pay“. Auch hier gebe es – ähnlich wie beim Glücksspiel – das Problem, dass eine Vermischung von Spielgeld mit realem Geld stattfinde, was insbesondere Kindern Probleme bereiten könne, da hierbei oft ihre Unerfahrenheit ausgenutzt werde. Einfache Zahlungswege (etwa per SMS) erhöhten auch

hier die Gefahr, schnell viel Geld auszugeben. Günter forderte eine internationale Vereinheitlichung von Altersklassifizierungen sowie eine deutliche Promotion von Jugendschutzprogrammen. Hierfür sei es allerdings notwendig, dass alle Beteiligten (Aufsicht wie Medienunternehmen) eine „Kultur gemeinsamer Verantwortung“ pflegten, damit Eltern und Kinder einen kompetenten Umgang mit den Risiken von Onlinespielen erlernen könnten. In der engagiert geführten Abschlussdiskussion wurde dann aber auch die Frage gestellt, wohin die Konzessionsgebühr von 5% fließen würde. Eine leichte Resignation machte sich im Publikum breit, als bekannt wurde, dass die Steuern in die Landeshaushalte fließen – und nicht etwa in die Präventionsarbeit. Dass die gesamtwirtschaftlichen Kosten der Folgen von Glücksspielsucht weitaus höher sind als die Steuereinnahmen, hat man unlängst beim Automaten-glücksspiel errechnet. Schon bald wird man sich auch über die Folgen des Onlineglücksspiels unterhalten müssen.

Nils Brinkmann

Bilder aus dem Vortrag von Thomas Günter



# Kurz notiert 04/2012

## Kinderfilmuniversität Babelsberg

In wenigen Monaten öffnet die Kinderfilmuniversität an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ zum sechsten Mal ihre Pforten. Am 19. Januar 2013 beginnt das neue Studienjahr – traditionsgemäß mit einer Vorlesung zum Thema „Filmgeschichte“ im Filmmuseum Potsdam. In weiteren Lehrveranstaltungen, etwa zu Themen aus den Bereichen „Schauspiel“, „Filmmusik“, „Kamera“ und „Montage“, werden die Kinder im Alter von 9 bis 12 Jahren spielerisch mit den Grundlagen der Filmentstehung, Filmsprache und Filmtechnik vertraut gemacht. Neben der „Theorie“ wird den jungen Studierenden ein abwechslungsreiches Rahmenprogramm geboten. Zur Abschlussveranstaltung, die im Rahmen des Internationalen Studentenfilmfestivals „sehsüchte“ im April 2013 im Thalia Arthouse Kino Potsdam stattfindet, erhalten die Teilnehmer der Kinderfilmuni ihr Diplom. Die Babelsberger Kinderfilmuniversität wurde als erste Kinderfilmuniversität Europas 2007 von der HFF in Kooperation mit den Thalia Kinos und dem Filmmuseum Potsdam ins Leben gerufen. Junge Studierende sollen den souveränen Umgang mit den Medien erlernen, Film als künstlerisches Handwerk und kreativen Prozess erfahren, um perspektivisch mit der Filmproduktion auch ein mögliches Berufsfeld kennenzulernen. Die Förderung des künstlerisch engagierten Nachwuchses steht im Zentrum. Seit Anfang Oktober 2012 können sich interessierte Kinder wieder um einen Studienplatz bewerben. Detaillierte Informationen sind auf der Homepage der Kinderfilmuni zu finden.

**Weitere Informationen:**  
[www.kinderfilmuni.de](http://www.kinderfilmuni.de)

## Tagung: „Internet & Partizipation“

„Internet & Partizipation: Bottom-up oder Top-down? Politische Beteiligungsmöglichkeiten im Internet“ – so lautet der Titel einer Tagung der Universität Hamburg, die am 1. Dezember 2012 stattfindet. Mit dem Internet wurde schon früh die Vision einer partizipativen Gesellschaft verbunden und auch die Vorstellung, das neue Medium würde zu politisch besser informierten Bürgern und zu mehr Bürgerbeteiligung führen. Skeptiker hingegen gehen davon aus, dass die bestehenden Barrieren zwischen Individuum und politischer Öffentlichkeit nicht technischer, sondern sozialer Natur sind und daher auch durch das Internet nicht aufgehoben werden können. Mit dem Social Web sind neue Möglichkeiten entstanden, die von zivilgesellschaftlichen Organisationen ebenso eingesetzt werden wie von Parteien oder von staatlicher Seite – von E-Petitionen bis zur Piratenpartei, von Wikis bis zu Open Data und Adhocracy. Was funktioniert? Wer beteiligt sich? Wie lassen sich Menschen online mobilisieren? Welchen Einfluss haben die neuen Onlinetools auf die politische Kommunikation, auf politische Entscheidungen und auf das politische System selbst? Diese Tagung wird sich dem Thema „Internet und Partizipation“ aus unterschiedlichen Perspektiven widmen, sowohl von der zivilgesellschaftlichen Seite, also Bottom-up, als auch vonseiten der Politik, also Top-down. Dabei sollen nicht nur wissenschaftliche Ergebnisse zusammengetragen und diskutiert, sondern auch eine Brücke von der Wissenschaft zur Praxis gebaut sowie Erkenntnisse und Erfahrungen ausgetauscht werden.

**Weitere Informationen:**  
[www.wiso.uni-hamburg.de/projekte/internet-partizipation/startseite/](http://www.wiso.uni-hamburg.de/projekte/internet-partizipation/startseite/)

## Unterrichts-DVD „Im falschen Film?!“ von VISION KINO

VISION KINO, das bundesweite Netzwerk für Film- und Medienkompetenz, bietet Lehrern, Eltern und Mitarbeitern in Bildungseinrichtungen ab sofort aktuelles Lehrmaterial zu den Themen „Urheberrecht“ und „Schutz des geistigen Eigentums“ an. Auf der mit Unterstützung von der Filmförderungsanstalt (FFA) erstellten interaktiven DVD „Im falschen Film?!“ sprechen Filmschaffende und Vertreter der Filmbranche über ihre Faszination am Film und für das Kino als besonderen Erlebnisort, stellen den Kreislauf der Filmwirtschaft vor und informieren über die Auswirkungen von Urheberrechtsverletzungen auf das Kultur- und Wirtschaftsgut Film. Durch zahlreiche Text- und Audiobeiträge sollen die Jugendlichen zudem unterschiedliche Standpunkte zum Thema kennenlernen und können sich über eigene Vorlieben und Rezeptionsorte des Films Gedanken machen. Konkrete Recherche- und Arbeitsaufträge zu den Interviews, Textdokumenten und Videoclips sollen die Jugendlichen dazu anregen, z. B. in die Rolle eines Rezipienten zu schlüpfen oder eine eigene Marketingkampagne zu entwickeln. Die Arbeitsblätter auf der DVD knüpfen an konkrete Alltagssituationen an, die Jugendliche immer wieder erleben. Die Unterrichts-DVD, die ab der 8. Klasse u. a. auf die Fächer Deutsch, Politik, Wirtschaft, Sozialkunde und Kunst zugeschnitten ist, kann bei der Geschäftsstelle von VISION KINO kostenfrei bestellt werden.

**Weitere Informationen:**  
[bestellung@visionkino.de](mailto:bestellung@visionkino.de)



>> WERBUNG <<

Das letzte Wort

# Der Kinotraum

(Iran 2011)



Kazem ist ein richtiger Filmfanatiker. Sein größter Traum ist, ein Superstar zu sein – und dazu bekommt er tatsächlich die Gelegenheit. Allerdings mit vielen Hürden.

Im Iran lebt ein Junge namens Kazem. Er wettet mit einem Freund, dass er 30 Eier auf einmal essen kann. Wenn er gewinnt, bekommt er ein Autogramm von Brad Pitt, wenn er verliert, muss er seinen Oscar hergeben. Der ist zwar aus Plastik, aber doch sehr wertvoll. Die gefährliche Wette bringt Kazem ins Krankenhaus und zu Hause in große Schwierigkeiten, denn sein Vater mag Kazems Leidenschaft für amerikanische Stars gar nicht akzeptieren, obwohl er selbst in jungen Jahren davon gefangen war. Als Kazem mit seinem besten Freund Ali eine Anzeige in der Zeitung entdeckt, in der ein Junge für eine Hauptrolle in einem Film gesucht wird, sieht er seine Chance, sich endlich seinen Traum zu erfüllen und Schauspieler zu werden. Er kommt zusammen mit einem Jungen namens Farhar in die engere Auswahl. Doch die Anforderungen sind nicht ganz einfach,

denn er muss in kurzer Zeit Englisch lernen und Schauspielunterricht nehmen. Als Kazems Vater auch noch einen Schlaganfall bekommt, scheint die Sache schon gelaufen. Wird Kazem es schaffen und wird sein Vater überleben?

Der Film hat uns gut gefallen. Er ist spannend und actionreich gestaltet. Alle Schauspieler spielen überzeugend. Die Musik ist sehr gut gewählt. Teilweise ist er sehr dramatisch, z. B., als Kazems Vater einen Schlaganfall bekommt. Es gibt im Film aber auch Szenen, die am Anfang spannend sind und dann lustig enden, z. B., als ein Motorradfahrer im Auftrag eines anderen Jungen versucht, Kazem das Bein zu brechen und schließlich in der Mülltonne landet. Der Film hat eine gute Mischung aus lustigen und ernstesten Szenen.

**Fazit:** Man erfährt auch einiges über das Leben der Menschen im Iran, mit all seinen Einschränkungen. Auf dem Filmfest war *Der Kinotraum* im Original mit englischen Untertiteln zu sehen. Er wurde auf Deutsch eingesprochen. Wir empfehlen ihn ab 10 Jahren.

„Los Montos“, die Kinderreporter der Montessori Schule an der Balanstraße, München

Wir danken der Redaktion von spinxx.de – dem Onlinemagazin für junge Medienkritik – für diesen Beitrag.