EDITORIAL

Neue Rechte und neue Pflichten für die Selbstkontrolle

Die Länder haben sich Anfang August dieses Jahres auf einen Jugendmedienschutzstaatsvertrag geeinigt, der die Selbstkontrolle und die vom Staat beauftragte Kontrolle in ein neues Verhältnis bringt. Für den Jugendschutz in elektronischen Medien, egal ob Fernsehen oder Onlineangebote, wird eine Kommission für Jugendmedienschutz (KJM) zuständig sein. Sie besteht aus sechs Direktoren der Landesmedienanstalten, vier Vertretern der Länder und zwei des Bundes. Das Gesetz schafft aber gleichzeitig die Voraussetzungen dafür, dass die Anbieter Selbstkontrollen einrichten, die unter bestimmten Bedingungen von der KJM anerkannt werden müssen und dann sehr weitgehende Vollmachten erhalten, um die sich aus dem Gesetz ergebenden Verpflichtungen zu übernehmen. Dieses Modell der *regulierten Selbstkontrolle* entspricht in wesentlichen Elementen dem, was die FSF in den letzten Jahren immer wieder gefordert hat: Das Modell der Selbstkontrolle kann nur effektiv arbeiten, wenn die auf dem Wege der Selbstkontrolle entstandenen Prüfergebnisse gegenüber den Anbietern, aber auch gegenüber der staatlichen Regulierung Bestand haben. Nur so geben sie den Anbietern Sicherheit, nur so können diese motiviert werden, sich der Prüfung durch die Selbstkontrolle zu unterziehen.

Die FSF führt seit 1994 Prüfungen mit unabhängigen Sachverständigen durch. Bisher hatten die vom Staat für die Kontrolle der Jugendschutzbestimmungen beauftragten Landesmedienanstalten immer das letzte Wort, sie konnten den FSF-Entscheidungen folgen oder sie ignorieren. Für die Sender bedeutete dies, dass sie im Falle einer Ablehnung ihrer Anträge durch die FSF ein Programm nicht ausstrahlen durften, im Falle einer positiven Entscheidung aber keineswegs sicher sein konnten, dass diese Bestand haben würde. Gerade bei Jugendschutzentscheidungen gibt es in Grenzfällen immer einen hohen subjektiven Anteil, so dass man in der Regel nicht von richtigen oder falschen Entscheidungen sprechen kann.

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass es immer wieder unterschiedliche Sichtweisen zwischen Selbstkontrolle und Landesmedienanstalten gab. Die Folge war, dass die Vorlage bei dem Organ der Selbstkontrolle keine große Attraktivität besaß. Die Selbstkontrolle und die Landesmedienanstalten hatten oft mehr damit zu tun, das jeweils ungeliebte Gegenüber zu kritisieren als sich für die Belange des Jugendschutzes einzusetzen.

Das neue Gesetz, das im April 2003 in Kraft treten soll, sieht vor, dass die Selbstkontrolle den Jugendschutz bis zur Ausstrahlung selbst regeln kann. Erst im Nachhinein kann die KJM Entscheidungen aufheben – aber nur dann, wenn diese den rechtlich vertretbaren Beurteilungsspielraum überschreiten. Damit hat die FSF den gleichen Beurteilungsspielraum, wie ihn die FSK oder die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) besitzt. Es reicht nicht aus, dass die KJM anderer Meinung ist als die FSF-Prüfer, sondern die FSF-Entscheidung muss schlicht fachlich falsch sein, um aufgehoben werden zu können.

Die Selbstkontrolle erhält also mehr Rechte, aber auch mehr Pflichten. Viele Ausreden der Vergangenheit, ein jugendschutzrelevantes Programm bei der FSF nicht vorzulegen, entfallen nun. Die FSF selbst wird dafür sorgen müssen, dass ihre Entscheidungen von den Anbietern angenommen und eingehalten werden.

Ob dieses neue System funktionieren wird, hängt wesentlich davon ab, dass alle Beteiligten – die KJM, die FSF und die Mitgliedsender – ihre Aufgaben verantwortungsbewusst ausüben und respektvoll miteinander umgehen. Dabei sollte im Vordergrund der Bemühungen die Durchsetzung eines vernünftigen und ausgewogenen Jugendschutzes stehen. Sicher wird man sich in Detailfragen immer streiten können und auch müssen, aber man sollte unterschiedliche Positionen nicht in Konkurrenz, sondern mit gegenseitiger Achtung voreinander vertreten. Wenn alle Beteiligten ihre Aufgaben angemessen wahrnehmen, wird dies einen Erfolg für das Gesetz und für den Jugendschutz darstellen.

Ihr Joachim von Gottberg

Editorial

Joachim von Gottberg **1**

Thema *Europa*

Die Sorge um Kinder und Jugendliche in Europa **4**
Konzepte von Kindheit und Jugend im Jugendmedienschutz, Teil 2
Prof. Dr. Christian Büttner und *Anne Raschke*

Jugendmedienschutz in Europa
Filmfreigaben im Vergleich **10**

Thema *Serie*

„Kann Gewalt denn lustig sein?" **12**
Ästhetik der Gewaltdarstellung in Cartoons und Komödien
Prof. Dr. Lothar Mikos

„Die janze Richtung paßt uns nicht" **18**
Biographische Bruchstücke zu einer Geschichte der Medienzensur in Deutschland, Teil 5
Prof. em. Ernst Zeitter

Titel *... und Schnitt*

Lesen Sie gerne Bücher mit herausgerissenen Seiten? **26**
Ein Plädoyer gegen eine nachträgliche Schnittbearbeitung von Filmen
Prof. Dr. Dieter Wiedemann

Freigegeben unter Schnittauflagen **30**
Künstlerische Freiheit gegen Jugendschutz
Joachim von Gottberg

Schnitt für Schnitt kommt man sich näher! **34**
Susanne Bergmann

Filmschnitt aus Sendersicht **39**
Ein ganz und gar fiktiver Praxisbericht
Markus Gaitzsch

Mythos und Realität **45**
Anmerkungen zum Thema „Schnitte im Film"
Folker Hönge

Schnitte? – Montage! **48**
Gespräch mit
Jörg Adolph

Thema *In eigener Sache*

Wissenschaft, Jugendschutz und Politik **54**
Vortrag zum fünfjährigen Geburtstag von *tv diskurs* in München am 6. Juni 2002
PD Dr. habil. Jürgen Grimm

Thema *Aktuell*

Medienkongress Hamburg 2002 **61**
Vera Linß

Thema *Medienpädagogik*

„Angstsituationen gehen einem tiefer rein" **65**
Eine Schülerbefragung zum Film *Das Experiment*
Leopold Grün, Christian Kitter und *Olaf Selg*

Thema *Interview*

Kinder – Kino – Kompetenzen **70**
Zur Situation des Kinderfilms in Deutschland
Gespräch mit
Uschi Reich

Thema
Medienkompetenz

Darstellung oder Inszenierung? **76**
Nach dem Gewaltverbrechen am 26. April in Erfurt wird nicht nur die Medienkompetenz diskutiert, sondern auch die Kompetenz der Medien
Lothar Glauch

Service
Literatur

Uwe Hasebrink:
Fernsehen in neuen Medienumgebungen. Befunde und Prognosen zur Zukunft der Fernsehnutzung. **80**
Prof. Dr. Lothar Mikos

Rainer Leschke:
Einführung in die Medienethik. **82**
Prof. Dr. Thomas Hausmanninger

Klaus Peter Treumann/Dieter Baacke/Kirsten Haacke/Kai Uwe Hugger/Ralf Vollbrecht:
Medienkompetenz im digitalen Zeitalter. Wie die neuen Medien das Leben und Lernen Erwachsener verändern. **83**
Tilmann P. Gangloff

Udo Göttlich/Friedrich Krotz/Ingrid Paus-Haase (Hrsg.):
Daily Soaps und Daily Talks im Alltag von Jugendlichen. **85**
Katja Herzog

Jürgen Mansel:
Angst vor Gewalt. Eine Untersuchung zu jugendlichen Opfern und Tätern. **86**
Prof. Dr. Lothar Mikos

Thomas Fischl:
Die Wettbewerbsaufsicht im Medienbereich zwischen Entwicklung und Neuorientierung. **88**
Dr. Stefan Pelny

Kurzbesprechungen **90**

Service
Rechtsreport

Entscheidung **91**
VG Berlin, Urteil vom 27. Juni 2002 – VG 27 A 398.01

Buchbesprechungen
Jens Petersen:
Fußball im Rundfunk- und Medienrecht. **96**
Martin Diesbach:
Pay-TV oder Free-TV – Zur Zulässigkeit der verschlüsselten Exklusivübertragung sportlicher Großereignisse.
Prof. Dr. Helmut Goerlich

Claudia Roider:
Perspektiven einer europäischen Rundfunkordnung – Eine Untersuchung der gemeinschaftsrechtlichen Direktiven unter besonderer Berücksichtigung des Pluralismusgebots. **98**
Prof. Dr. Helmut Goerlich

Service
Internet

Jugendschutz ohne Zensur **102**
Tilmann P. Gangloff

Ins Netz gegangen: **104**
www.mediageneration.net
Dr. Olaf Selg

Service
Info

Es gibt noch Hoffnung **106**
Die Disney-Studie „Kinderwelten 2002"
Tilmann P. Gangloff

Materialien
Nachrichten im Fernsehen: **108**
Ein Tag bei RTL aktuell
Mirijam Voigt

Veranstaltungen, Kurzmitteilungen **109**

Chronik **110**

Das letzte Wort **112**

Vorschau, Impressum, Abbildungsverzeichnis

Die Sorge um in

Konzepte von Kindheit und Jugend im Jugendmedienschutz

Teil 2

Von links nach rechts:
Cornelius Crans, José María Otero, George Renier, Sheamus Smith und Antonio Xavier.

Christian Büttner und Anne Raschke

Hinter den formalen Strukturen und Begründungen des Jugendmedienschutzes der einzelnen europäischen Staaten vermuten wir unterschiedliche Konzepte von Kindheit und Jugend. Wir versuchen, diese anhand der Interviews herauszuarbeiten, die *tv diskurs* in der Vergangenheit mit Repräsentanten von Jugendschutzorganisationen europäischer Länder geführt hat. Uns geht es u. a. auch darum, dem europäischen Dialog aus der deutschen Perspektive einen neuen Impuls zu geben, der der Idee einer Angleichung bzw. Harmonisierung eine Dialogbasis entgegensetzt, auf der man nicht nur von nationalen Unterschieden ausgehen, sondern auch mit ihnen arbeiten kann.

Aus dem Interview mit Antonio Xavier, dem Vorsitzenden der Kommission für Filmklassifikation in Lissabon, wird deutlich, dass auch in Portugal den Eltern eine wichtigere Rolle beim Schutz und der Erziehung der Jugend zugewiesen wird als dem Staat. So gelten die von der Kommission erlassenen Altersfreigaben nur, wenn die Kinder und Jugendlichen ohne elterliche Begleitung ins Kino gehen: „Auch wenn ein Film ab 16 Jahren freigegeben ist, können ihn jüngere Kinder in Begleitung ihrer Eltern sehen" (von Gottberg 2000, S. 7). Die Erziehungsberechtigten sind es, die am besten einzuschätzen vermögen, welche Filme für ihr Kind zumutbar sind, welche es versteht und welche für seine individuelle Entwicklung geeignet sind: „Unsere Philosophie in Portugal lautet, dass letztlich die Eltern für die Erziehung und die Entwicklung ihrer Kinder verantwortlich sind. Dies ist nicht Aufgabe des Staates; […] letztlich liegt die Entscheidung bei den Eltern, wie sie mit den Freigaben umgehen" (S. 7).

Antonio Xavier ist sogar der Auffassung, dass die Eltern einen so großen Einfluss auf das Kinoverhalten ihrer Schützlinge haben, dass die Jugendlichen trotz mangelnder Kontrollen der Altersfreigaben an den Kinokassen durchaus geschützt sind: „Ich habe den Eindruck, dass die Familien schon dafür sorgen, dass ihre Kinder nicht in Filme gehen, die nicht für sie freigegeben sind" (S. 7). Offenbar geht man in Portugal davon aus, dass die Kinder und Jugendlichen ihren Eltern folgen, dass Eltern und Kinder in der Lage sind, die gemeinsam gesehenen Filme auch zusammen aufzuarbeiten.

Im Gegensatz zur besonders prägnanten Position Großbritanniens vertritt man in Portugal die „Auffassung, dass mediale Darstellungen keinen Einfluss auf Kriminalität oder Gewalt-

Kinder und Jugendliche Europa

verhalten haben, zumindest keinen großen" (S. 9). Den Kindern und Jugendlichen (bzw. dem Menschen im Allgemeinen) wird die Fähigkeit zuerkannt, Gewaltdarstellungen richtig einordnen und verarbeiten zu können. Man geht davon aus, dass sie verantwortungsbewusst sowie psychisch genügend stabil sind, um sich gegen eine solche „Beeinflussung" zur Wehr setzen zu können.

Das von José María Otero, dem spanischen Generaldirektor des Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) gezeichnete Bild von Kindern und Jugendlichen scheint ebenfalls stark von dem Vertrauen in deren Selbstverantwortungsfähigkeit, aber auch von einem gewissen Fatalismus geprägt zu sein: Es liegt „in der Entscheidung des einzelnen Zuschauers, ob er den Film sehen will oder nicht" (Mikat 2000, S. 6). Dies wird auch in den vom ICAA getroffenen Filmfreigaben deutlich, die allesamt einen nur unverbindlichen, orientierenden, aber keinen sanktionierenden Charakter haben („[…] wir geben nur Empfehlungen ab", S. 6); einzige Ausnahme: die Kennzeichnung „X – nicht erlaubt unter 18 Jahren" bei gewaltverherrlichenden und vor allem bei pornographischen Darstellungen. So gibt es z. B. „empfohlen für alle Altersstufen", „empfohlen besonders für Kinder" oder „nicht zu empfehlen für Kinder unter 7 Jahren". Dadurch ist es der jüngeren Generation freigestellt, im Rahmen des eigenen Ermessens Filme anzusehen und sich damit auseinander zu setzen. Die Freiheit des Einzelnen – und davon werden auch die Jüngeren nicht ausgenommen – scheint ein zentrales Anliegen zu sein, das bewahrt werden muss: „Mit Verboten beschneidet man immer die Freiheit von jemandem, und das gilt es zu verhindern" (S. 10).

Auch im Bereich der Video- und Computerspiele sowie beim Internet werden Strafen oder Verbote bei Kindern und Jugendlichen offenbar für wenig sinnvoll erachtet: „[…] die Jugendlichen nutzen zwar viele Spiele und surfen im Internet, aber das kontrollieren wir nicht. […] Die Spiele […] werden sowieso unter der Hand weitergegeben. Wie will man das Ganze kontrollieren? Vielleicht ist gerade in diesem Bereich der negative Einfluss durch die Figuren und Gewaltaktionen besonders groß, aber was soll's – wir werden das Problem nicht lösen, indem wir die Spiele einfach verbieten" (S. 9). „Eine umfassende Kontrolle ist nicht möglich. Ich glaube, das Beste ist eine gute Information. Man kann Empfehlungen und Orientierungen geben […]" (S. 10).

Hier nimmt sich die staatliche Kontrolle, anders als z. B. in Großbritannien, stärker zurück. Schutz und Erziehung von Kindern und Jugendlichen liegen in erster Linie in privater Verantwortung: „Was das Verhalten der Kinder betrifft, dafür sind die Eltern verantwortlich" (S. 6). Das ICAA gibt z. B. mit seiner Kennzeichnung „besonders empfohlen für Kinder" eine positive Orientierungshilfe für Eltern, anhand derer sie die Möglichkeit haben, ihre erzieherischen Maßnahmen zu gestalten. Statt strikte Grenzen zu ziehen, sieht José María Otero die Aufgabe des Jugendschutzes eher darin, „die Erziehung und Bildung in der Schule, die Information in den Familien zu verstärken – positive Entwicklungen in Gang zu setzen […]" (S. 10).

Im Gegensatz zu den übrigen europäischen Filmfreigaben ist die spanische Klassifizierung „eine Art Qualitätsmerkmal. So eingestufte Produkte sind Filme von erzieherischem oder

bildendem Wert […]" (S. 6). Die Jugend soll dazu angehalten werden, ihr Leben frei zu leben und eine positive Lebenseinstellung zu bekommen, was durch Verbote nicht möglich scheint: „Im Grunde geht es doch darum, ob jemand zu leben weiß oder nicht. Wir dürfen den Menschen Dinge nicht von vornherein verbieten – Verbote sind die allerletzte Möglichkeit. Wir müssen ihnen vielmehr beibringen zu leben – und in der Zwischenzeit geben wir Orientierungen für Filme und für das Fernsehen […]" (S. 10).

Ähnlich wie in Portugal geht man auch in Spanien nicht davon aus, dass Gewaltdarstellungen negative Effekte haben: „So lange bei den Zuschauern die Gewissheit bleibt, dass die Gewalttätigen die Bösen sind, haben die Gewaltdarstellungen keine negativen Effekte" (S. 7). Deswegen scheint es auch nicht notwendig zu sein, den Kindern im Kino einen künstlichen gewaltfreien Raum zu schaffen: „Es ist doch so, dass es viel Gewalt um uns herum gibt, aber wir leben trotzdem weiter. So ist es auch im Film, und Dreizehnjährige können schon einiges vertragen" (S. 7). Den Kindern und Jugendlichen wird so die Möglichkeit eröffnet, mit solchen Inhalten Erfahrungen zu machen. Auch der jüngeren Generation wird zugetraut, sich damit auseinander setzen zu können: „Auch Kinder wissen heutzutage um die gesellschaftliche Normalität, homosexuell zu sein oder als Single zu leben und Kinder zu haben" (S. 6). Anders als in Frankreich folgt hier nicht die Konsequenz, dass Filme, die von ihrer Handlung her „zu nahe" an der Realität von Kindern und Jugendlichen sind (z. B. Scheidung), erst ab höheren Altersstufen freigegeben werden dürfen. Den Jüngeren wird stattdessen die Fähigkeit zugetraut, die Realität zu begreifen und zu verarbeiten.

Auch George Renier, Mitglied der Berufskommission der Belgischen Filmkeuring, sieht die Jugend durchaus in der Lage, sich eigenständig und erfolgreich mit Realität auseinander zu setzen. Anstatt Kindern und Jugendlichen die alltägliche Gewalt, die sie umgibt, vorzuenthalten, sieht er es als einen „Teil der Realitätsverarbeitung, wenn sich Menschen, auch Kinder, in Filmen mit Gewalt beschäftigen" (von Gottberg 1999, S. 7). Die Konfrontation mit dem Vorhandenen wird hier als nicht bedenklich, sondern eher als notwendig angesehen. Was allerdings für diese Altersgruppen als problematisch eingestuft wird, „ist, wenn man [in den Filmen] an der dargestellten Gewalt Spaß hat, wenn man sich über das Leid anderer lustig macht" (S. 7).

In Belgien scheint es wichtig, den Kindern und Jugendlichen ein authentisches Weltbild zu vermitteln – mit allem was dazugehört. Wird dies in Filmen allerdings verzerrt dargestellt, greift der Jugendschutz ein. Da es in Belgien nur eine Prüfung für Jugendliche unter 16 Jahren gibt, werden solche Filme dann erst ab 16 Jahren, die übrigen Filme ohne Altersbeschränkung freigegeben: „Es geht uns bei der Prüfung um die Frage der Moral: Wir prüfen, ob ein Kind durch einen Film eine falsche Vorstellung von der Wirklichkeit bekommen kann, ob der Film ein unmoralisches Weltbild vermittelt"; „ein Kind muss die Wirklichkeit sehen können" (S. 7). Der belgischen Mentalität „geht es mehr um moralische Einflüsse" (S. 7), wobei hier unter moralisch zum einen die wirklichkeitsgetreue Darstellung verstanden wird, aber z. B. auch, dass sich der sympathische Held nicht der gleichen Mittel bedient wie die Verbrecher.

Solange z. B. ein Krieg im Film als schrecklich und grausam dargestellt wird, gibt es nach diesem Kriterium keinen Anlass, ihn Kindern vorzuenthalten, denn die Moral bleibt hier gewahrt. Es ist wichtig, dass Kinder „die Grenze zwischen moralisch richtigem und falschem Verhalten" vorgelebt bekommen. Das ist es, was hier Priorität hat – weniger der Wunsch, Kinder vor harten, aber realitätsnahen Szenen zu schützen. Dies „fällt dann in die Verantwortung der Eltern, ob sie ihren Kindern so etwas zumuten wollen" (S. 7).

Nach George Reniers Erfahrungen besteht in Belgien kaum Interesse am Thema Jugendmedienschutz – „die meisten Menschen plädieren für die Freiheit" (S. 9). So gibt es in Sachen Videohandel außer dem Pornographieverbot (welches sich jedoch nicht auf die Jugendlichen, sondern generell auf die Erwachsenen bezieht) keine Regelungen: „Jeder kann Videos mieten oder kaufen, egal, wie alt er ist, auch dann, wenn der Film nicht für das Kino freigegeben wurde" (S. 8). Diese Haltung könnte auch dahingehend interpretiert werden, dass das Interesse an der Jugend allgemein nicht allzu groß ist (dafür spricht auch die veraltete Gesetzgebung im Bereich Jugendmedienschutz: „[…] die Gesetze in Belgien sind sehr alt und sollten an die neuen Bedingungen angepasst werden", S. 9).

Im Gespräch mit Cornelius Crans, ehemals Direktor der Niederländischen Filmkeuring, zeichnet sich eine Gesellschaft ab, die sehr offen und gleichberechtigt mit ihrer Jugend umzugehen scheint (von Gottberg 1997). Besonders im Bereich der Sexualität lässt sich diese Haltung gut aufzeigen:

„Sexualität in Filmen spielt in Holland, was die Freigaben angeht, keine große Rolle." So lange in diesem Bereich Freiwilligkeit, Gleichberechtigung und Selbstbestimmung der Charaktere gewahrt bleiben, werden die Filme als unproblematisch angesehen. Cornelius Crans hält es für falsch, bestimmte Themen von den Jugendlichen künstlich fern zu halten, zu tabuisieren: „Ich denke nicht, dass es Sinn macht, einzelne Facetten herauszunehmen und zu glauben, diese würden den Jugendlichen stärker beeinflussen als die anderen"; „wir halten es heute für wichtiger, dass man mit Jugendlichen darüber redet, worum es […] geht. Aber man sollte es nicht vor ihnen verheimlichen."

Der Dialog zwischen Erwachsenen und Kindern und Jugendlichen wird sehr wichtig genommen. Im Dialog können Filmszenen, die das Kind noch nicht ganz versteht, gemeinsam mit den Eltern nachbearbeitet werden. Den Eltern kommt so eine wichtige und entscheidende Rolle in Sachen Jugendmedienschutz zu, sie werden in die Verantwortung genommen. Solange die oben genannten Kriterien eingehalten werden, besteht aus Sicht der Filmkeuring keine Notwendigkeit, sexuelle Inhalte vor Kindern fern zu halten:

„Und sollte ein Kind ins Kino gehen und sollte es hinterher seinen Vater fragen, was in dieser Szene passiert, so ist das vielleicht ein positiver Aspekt. So kommt es zu Gesprächen darüber, dass man z. B. Lust auf den eigenen Körper haben kann."

Die jüngere Generation wird für fähig gehalten, auch mit Filmen, die sexuelle Inhalte haben, konstruktiv umzugehen, so dass diese keine Gefahr für Kinder und Jugendlich bedeuten. Mögliche Ängste scheinen eher von den Erwachsenen auf die Jugendlichen projiziert zu werden: „Ich glaube, diese Diskussion ist eher ein Problem von Erwachsenen, die meinen, dass es für Jugendliche ein Problem ist." Der Jugendliche soll während seiner Sozialisation „alle Facetten der Wirklichkeit" vermittelt bekommen. Es muss den Kindern geholfen werden, „dabei ihren Weg zu finden".

Auch der Besonderheit einer jeden Jugendkultur wird Rechnung getragen.

Anstatt über die Jahre hinweg immer die gleichen starren (und womöglich schon veralteten) Schutzkriterien zu prüfen, wird in den Niederlanden alle zwei Jahre darüber nachgedacht, „ob dieser Kriterienkatalog noch aktuell ist oder ob er nachgebessert werden muss." Damit wird anerkannt, dass sich die Gesellschaft und ihre Anforderungen mit der Zeit verändern und damit auch die Reife und das Verständnis der Kinder und Jugendlichen.

Im Bereich der medialen Gewalt geht es bei der Prüfung „ausschließlich um die Frage, ob der Film zur Gewalt aufruft, ob er diskriminierend ist oder ob sich der jüngere Zuschauer übermäßig ängstigt." Es wird nach Kompromissen gesucht, die dem jeweiligen Entwicklungsstand der Kinder stärker gerecht werden als pauschalisierende Alterseinteilungen.

Sheamus Smith, offizieller und einziger Filmzensor in Irland, betont die Rolle der Eltern. Zwar müssen seine Altersbeschränkungen verbindlich eingehalten werden und sind zwingend, dennoch spricht er sich dafür aus, den „Eltern im Hinblick darauf, was ihre Kinder sehen sollen, mehr Verantwortung zu übertragen – und dafür auch aktiv einzutreten" (von Gottberg 2001, S. 9). Viele Kinderfilme werden nur freigegeben, wenn sich die Kinder in Begleitung ihrer Eltern befinden, was zeige, „dass auch die Eltern in die Verantwortung genommen werden sollen. Sie können am besten beurteilen, was ihren Kindern zugemutet werden kann und was nicht […]. Letztlich müssen die Eltern entscheiden" (S. 8).

Gewaltdarstellungen werden nicht generell als gefährlich für Kinder eingestuft: „Ich halte Gewaltdarstellungen nicht grundsätzlich für gefährlich, denn Gewalt gehört zum Leben dazu" (S. 7). Ähnlich wie u. a. in Dänemark oder Spanien sollen Jugendliche die Möglichkeit bekommen, sich mit einer solchen Thematik auseinander zu setzen. Sheamus Smith zieht allerdings eine deutliche Grenze: Wenn die Darstellungen die Gewalt als positiv oder als nachahmenswert erscheinen lassen oder sich die Gewalthandlungen alltäglicher Gegenstände bedienen (Messer o. Ä. statt z. B. Panzer oder Maschinengewehre), wird der Film erst ab 18 Jahren freigegeben.

Hier lässt sich eine Ambivalenz erkennen: Gewalt gehört zwar in gewissem Maße zum Alltag und deren Darstellung muss nicht gleich von vornherein gefährlich sein. Doch gerade die Gewalt, die die Kinder und Jugendlichen selbst miterleben, bedient sich oftmals alltäglicher Gegenstände wie Messern oder Scherben. Vor solchen Gewaltdarstellungen soll die Jugend wiederum geschützt werden. Letztlich ist es also, ähnlich wie in Frankreich, eher die „abstraktere" Art von Gewalt, die der Jugend zugemutet werden kann („Bei Filmen mit Arnold Schwarzenegger, in denen mit Maschinengewehren geschossen wird und doch keiner dabei stirbt, habe ich weniger Bedenken", S. 7).

Generell spielt bei den Freigaben eher Gewalt als Nacktheit eine Rolle („[…] nackte Menschen stellen erst einmal keine Gefahr dar", S. 8). Wenn es darüber hinaus einen sexuellen Kontext gibt, kommt es meist zu einer Einschätzung ab 12 Jahren oder höher – „je nachdem, wie detailliert die Sexualität geschildert wird" (S. 8).

In den Aussagen von Smith ist eine ähnlich national/patriotische Sichtweise wie aus denen des französischen Interviewpartners zu erkennen. So hält Smith „beispielsweise Filme für gefährlich, die mit der IRA sympathisieren": „Ich sehe Filme dieser Art viel kritischer" (S. 6). Und in Bezug auf James Bond-Filme sagt er: „Vielleicht bin ich allerdings ein wenig dadurch beeinflusst, dass der gegenwärtige James Bond Ire ist. Immerhin gibt es nicht viele irische Stars, und die wenigen, die es gibt, sollen unsere Zuschauer auch zu sehen bekommen." (S. 8).

Kindheit und Jugend in Europa

Die aus den Interviews herauskristallisierten Gesichtspunkte in Bezug auf die Konzepte von Kindheit und Jugend variieren in einzel-

nen Aspekten. Im Gegensatz zu Großbritannien gehen Schweden, Dänemark, Belgien, Frankreich und Irland nicht von der so genannten Wirkungshypothese aggressiver Filminhalte aus (wobei die beiden letzteren Länder gewisse Einschränkungen bei sehr realitätsnahen Darstellungen machen). Im Hinblick auf eine Unmündigkeit, die der Jugend unterstellt wird, nimmt Großbritannien (genauso, wie bei der Zuschreibung emotionaler Widerstandsfähigkeit von Jugendlichen) eine besondere Stellung ein. Während in den europäischen Partnerländern – wenn auch in unterschiedlicher Intensität – eine eher vertrauensvolle Beziehung zu den Jugendlichen zu existieren scheint und ihnen im Allgemeinen offenbar auch eine ausreichende Reife eingestanden wird, sich mit bestimmten Filminhalten konfrontieren zu können, zeichnet sich die Position englischer Jugendlicher durch eine auferlegte Unselbständigkeit aus. Hier muss jedoch insbesondere bei Frankreich wegen der dort zu erkennenden ambivalenten Haltung etwas differenziert werden.

Im Vergleich zu anderen Untersuchungen und Texten, die sich mit der Thematik verschiedener europäischer Konzepte von Kindheit und Jugend befassen, fanden sich einige dieser länderspezifischen Merkmale wieder. Am Beispiel der polaren Positionen Englands und Frankreichs soll dies hier exemplarisch aufgezeigt werden.

Die aus dem Interview mit James Ferman abgeleiteten Aspekte des gesellschaftlichen Kindheits- bzw. Jugendkonzepts stimmen mit anderen in der Literatur berichteten Vorstellungen über die Jugend in Großbritannien überein (Sanger 2000). Die Sorge, dass die jüngere Generation (u. a. durch den Einfluss der Medien) auf die „schiefe Bahn" geraten könnte, ist in der englischen Bevölkerung tief verwurzelt. Jugend und Kriminalität gelten hier grundsätzlich als negativ miteinander verknüpft, der Jugend wird generell kriminelle Energie und Aggressivität unterstellt. Selbst „Regierung und Polizei, religiöse Führer und andere Personen des öffentlichen Lebens verweisen ständig auf die angebliche Verknüpfung von Jugend, Medien und Verbrechen, deren Stichhaltigkeit allerdings nur selten nachgewiesen werden konnte" (S. 119).

Auch der Aspekt der Belehrung und Bevormundung der Jugend ist hier wiederzufinden. Die in dieser Entwicklungsstufe stattfindenden Reifungsprozesse im Hinblick auf eine sich zunehmend ausbildende Autonomie und ein wachsendes Verantwortungsbewusstsein werden nicht berücksichtigt.

In Frankreich dagegen scheint Selbständigkeit generell einen sehr hohen Stellenwert einzunehmen. Sie gilt es möglichst früh zu erreichen und dementsprechend zu fördern.

Texte zum Konzept von Kindheit und Jugend in Frankreich betonen oftmals diesen Entwicklungsaspekt. So fördern Eltern z. B. gezielt und von klein auf elementare Formen der Selbständigkeit ihres Kindes (Müller/Müller 1997). Auch die frühe Ganztagsbetreuung von kleinen Kindern, fern der gewohnten Familie, ist in Frankreich üblich.

Die Eltern versetzen ihre Kinder durch den Besuch einer École Maternelle auch schon früh in die Rolle eines Schülers: Sie werden bereits in jungem Alter auf die zukünftige Lebens- und Arbeitswelt hingeführt (Büttner/Brougère 1993). Den französischen Eltern ist es wichtig, dass ihr Kind eine frühe Leistungsförderung erhält und später einen höchstmöglichen Schulabschluss bekommt (Boyer 2000). Dem Ehrgeiz nach Leistung und optimalen Förderungsbedingungen wird oft das elementare Wohl des Kindes untergeordnet.

Den französischen Eltern wird allerdings auch eine gewisse Konfliktunfähigkeit im Umgang mit ihren Kindern nachgesagt. Sie scheinen sich eher aus der Erziehungsverantwortung zurückziehen zu wollen, man wirft ihnen gar Unfähigkeit vor, Autorität übernehmen zu können (Jehel 2000). Französische Erzieherinnen äußerten, „dass viele Kinder gerne in die École Maternelle kommen, sei es, dass die Kinder es zu Hause unerträglich finden, sei es, dass die Eltern mit ihnen nichts Rechtes anfangen können und sie als unzumutbare Belastung empfinden: Am Ende der Ferien sagen die Eltern: ‚Ich halte es nicht aus, noch ein Wochenende – das wird der Horror sein'" (Büttner/Brougère 1993, S. 98). Vielleicht ist das auch ein Grund dafür, warum Paul Chevillard im Interview nicht ein einziges Mal die Rolle der Eltern und deren Verantwortung anspricht.

Der europäische Diskurs

Die Herausforderung, einen europäischen Diskurs zum Thema Jugendmedienschutz zu führen, ist nicht nur aus organisatorischen Gründen schwierig, schließlich handelt es sich auch aus kulturellen Gründen um ein sehr sensibles Thema mit gewissermaßen „versteckten" Aspekten. Die Ansichten über Jugendmedienschutz mit den impliziten Konzepten von Kindheit und Jugend berühren Probleme der jeweiligen kulturellen und nationalen, ja sogar der persönlichen Identität. Ihr ethnozentrischer Gehalt wird aber – bleibt es bei organisatorischen Fragestellungen – nur z. T. deutlich. Diese ethnozentrische Position bestimmt auch unsere Analyse, ja selbst die ursprünglichen Interviews. Hier wurden die Fragen aus deutschem Interesse gestellt, hier wurde die Konzeption von Kindheit und Jugend aus einer deutschen Perspektive herausgearbeitet. Hätte z. B. ein Portugiese die gleiche Fragestellung bearbeitet, sähe das Ergebnis möglicherweise ganz anders aus. Vielleicht würde ein Portugiese nicht einmal die Fragen so stellen, wie dies hier geschehen ist. Schließlich fehlt auch noch die Beschreibung des deutschen Konzepts von Kindheit und Jugend!

In Deutschland wurde im Vergleich zu anderen europäischen Ländern schon sehr früh eine recht breite Debatte um Konzepte von Kindheit und Jugend geführt (vgl. Heinzel 2000; Timmermann/Wessela 1999; Bründel/Hurrelmann 1996; Markefka/Nauck 1993). Doch ist ein – gemessen an dem eingangs präsentierten Konzept – tieferes und vor allem selbstreflexives Verständnis der Thematik in dieser Forschungsrichtung bisher wenig verbreitet: Bilder, Konzepte und Definitionen von Kindheit und Jugend sind nicht unabhängig von der eigenen Entwicklungsgeschichte des Betrachters (vgl. deMause 1980; Nyssen 1979). So betont z. B. Alfred Lorenzer: „[…] alle Aussagen über die infantile Lebensgeschichte, ihre Typik und prozessuale Abfolge sind abgeleitete Schlüsse aus der Erkennntnis der erwachsenen Persönlichkeit hier und heute" (Lorenzer 1979, S. 33). Dieses Zugangs ist man sich jedoch einerseits nicht durchgängig bewusst, Kindheits- und Jugendforschung in der BRD ist in erster Linie deskriptiv angelegt. Andererseits bedeutet diese Ableitung, dass

die Zugänge zu Kindheit und Jugend durch den Wechsel in das „Lager" der Erwachsenen Erinnerungslücken, Verzerrungen und Verklärungen erfahren haben. Sie lassen „das Kind" bzw. „den Jugendlichen" dann zum „Forschungsgegenstand" werden, so als handle es sich dabei um etwas Unverständliches oder Fremdes (vgl. Richter 1987).

Die Sichtweise auf Kindheit und Jugend, die man aus sich selbst heraus entwickelt hat, kann von Fremdbetrachtung profitieren. Die Spiegelung der Sichtweise durch „Fremde" kann helfen, die ethnozentrischen Verblendungen zu erkennen und das Bild von Kindheit und Jugend neu in das eigene Verständnis zu integrieren. Der Dialog mit Menschen, die eine andere kulturelle Sozialisation durchlaufen haben, kann die einzigartige Möglichkeit eröffnen, sich im gemeinsamen Gespräch über dieses Selbst- und Fremdbild zu verständigen. Erst ein solch transkultureller Dialog erlaubt eine tiefere Auseinandersetzung mit den nationalen Begrenzungen.

Wenn man sich gemeinsamen Standards etwa im Jugendmedienschutz anzunähern versucht, ist es deshalb wichtig, sich seines persönlichen und kulturellen Kontextes bewusst zu werden. Ein konstruktiver interkultureller Diskurs erfordert Selbstreflexion, Empathie und Integrationsbereitschaft. Kennt man den kulturellen Rahmen, das Lebenskonzept, Normen, Weltbilder und in diesem Fall auch die eigenen Kindheits- und Jugendkonzepte genauso wie die des Gegenübers, dann fällt es leichter, die Argumente der anderen richtig zu interpretieren und einzuschätzen.

Ebenso wichtig wie das Anerkennen unterschiedlicher kultureller Geprägtheit ist aber auch, nationale und kulturelle Unterschiede nicht überzubewerten. Ein „Verschanzen" der Diskussionspartner hinter ihrer jeweiligen Zugehörigkeit kann dann problematisch werden, wenn diese als Alibifunktion missbraucht wird, um nicht die tieferen Beweggründe für die eigenen Motive offen legen zu müssen (vgl. Lesbet 1997). Werden inhaltliche Unstimmigkeiten in einen solchen unpassenden Interpretationsrahmen gezwängt, besteht die Gefahr, dass die Diskussion zu einem rivalisierenden Nation-gegen-Nation-Kampf wird, bei dem keiner nachgeben oder etwas einsehen will. Und das ist der Kompromissfindung nicht gerade dienlich.

Integration kann immer nur als ein zweiseitiger Prozess gelingen. In der Auseinandersetzung mit den Kulturdifferenzen und Meinungsverschiedenheiten wird sich zeigen, ob es zu einem Austauschprozess kommt, dem interkulturelles Lernen und Handeln folgen kann und der etwas Neues, anderes darstellt, oder ob es bloß zu einer Addition der vorhandenen Positionen reicht: Es müsste um eine Annäherung an eine gemeinsame kulturelle Identität gehen, z. B. um eine europäische. Diese beinhaltet letztlich auch eine Auseinandersetzung mit den Konzepten von Kindheit, Jugend, Elternschaft und Staat.

Prof. Dr. Christian Büttner arbeitet als Psychologe bei der Hessischen Stiftung für Friedens- und Konfliktforschung in Frankfurt am Main.

Anne Raschke studiert an der Freien Universität Berlin Psychologie und absolvierte bei der HSFK ein Praktikum.

Literatur (Teil 1 und 2):

Boyer, R.:
Die Freizeit von Schülern der Sekundarstufen I und II. In: Büttner, C./Crans, C./Gottberg, J. v./Metze-Mangold, V. (Hrsg.): Jugendmedienschutz in Europa. Gießen 2000.

Bründel, H./Hurrelmann, K.:
Einführung in die Kindheitsforschung. Weinheim 1996.

Büttner, C./Brougère, G.:
Das Wohl des Kindes ist das Wohl seiner Erzieher. In: Büttner, C./Elschenbroich, D./Ende, A. (Hrsg.): Kinderbilder – Männerbilder. Jahrbuch der Kindheit (Bd. 10). Weinheim 1993.

deMause, L. (Hrsg.):
Hört ihr die Kinder weinen. Frankfurt 1980.

Gottberg, J. v.:
Vorsicht bei Gewalt, keine Angst bei Sex. In: tv diskurs, Heft 2 (August 1997), S. 28 – 33.

Ders.:
Neue Regierung für strengen Jugendschutz. In Großbritannien werden Filme und Videos auch für Erwachsene geprüft. In: tv diskurs, Heft 4 (April 1998), S. 4 – 17.

Ders.:
Hartes Gesetz mit weichen Kriterien. Jugendmedienschutz in Frankreich: alle Filme werden geprüft, aber die meisten werden ohne Beschränkung freigegeben. In: tv diskurs, Heft 5 (Juli 1998), S. 4 – 9.

Ders.:
Streng bei Gewalt – großzügig bei Sex. Jugendschutz in Schweden. In: tv diskurs, Heft 6 (Oktober 1998), S. 4 – 15.

Ders.:
Ganz oder gar nicht. In Belgien gibt es keine Freigabe für unterschiedliche Altersgruppen. In: tv diskurs, Heft 7 (Januar 1999), S. 4 – 9.

Ders.:
Auf die Eltern kommt es an. Altersfreigaben in Portugal gelten nur, wenn Kinder allein ins Kino gehen. In: tv diskurs, Heft 11 (Januar 2000), S. 4 – 9.

Ders.:
The Offical Censor of Film. Weitreichende Vollmachten für den „Filmzensor" in Irland. In: tv diskurs, Heft 16 (April 2001), S. 4 – 9.

Heinzel, F. (Hrsg.):
Methoden der Kindheitsforschung: ein Überblick über Forschungszugänge zur kindlichen Perspektive. Weinheim 2000.

Jehel, S.:
Zur Situation der Jugend in Frankreich – eine Bestandsaufnahme. In: Büttner, C./Crans, C./Gottberg, J. v./Metze-Mangold, V. (Hrsg.): A. a. O.

Lesbet, D.:
Begegnungen. In: Varro, G./Gebauer, G. (Hrsg.): Zwei Kulturen – eine Familie. Paare aus verschiedenen Kulturen und ihre Kinder am Beispiel Frankreichs und Deutschlands. Opladen 1997.

Linß, V.:
„Ab 15 Jahren darf man alles sehen …". Jugendmedienschutz in Dänemark. In: tv diskurs, Heft 13 (Juli 2000), S. 12 – 17.

Lorenzer, A.:
Kindheit. In: Kindheit 1/1979, S. 29 – 36.

Markefka, M./Nauck, B. (Hrsg.):
Handbuch der Kindheitsforschung. Neuwied 1993.

Mikat, C.:
Ein Plädoyer für die Freiheit. In Spanien setzt man auf Empfehlungen statt auf Verbote. In: tv diskurs, Heft 12 (April 2000), S. 4 – 11.

Müller A./Müller H.:
Eltern sein in zwei Ländern (Erfahrungsbericht). In: Varro, G./Gebauer, G. (Hrsg.): A. a. O.

Nyssen, F.:
Zur Geschichte der Kindheit: Erkennen und „Erinnern". In: Kindheit 1/1979, S. 251 – 270.

Richter, D.:
Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt 1987.

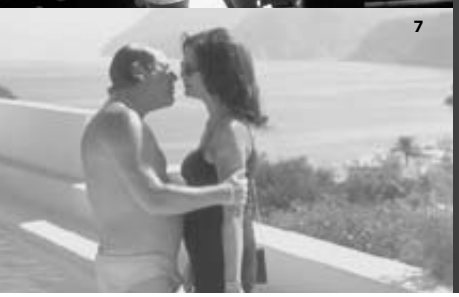
Sanger, J.:
Vorstellungen über die Jugend im Vereinigten Königreich. In: Büttner, C./Crans, C./Gottberg, J. v./Metze-Mangold, V. (Hrsg.): A. a. O.

Timmermann, H./Wessela, E. (Hrsg.):
Jugendforschung in Deutschland: eine Zwischenbilanz. Opladen 1999.

1

2

6


7

8

Jugendmedienschutz in EUROPA

Filmfreigaben im Vergleich

In den europäischen Ländern sind die Kriterien für die Altersfreigaben von Kinofilmen unterschiedlich. *tv diskurs* informiert deshalb regelmäßig über die Freigaben aktueller Spielfilme. Die einzelnen Titel sind entnommen aus der Top 30 in Deutschland (Quelle: Blickpunkt Film, Heft 37/02; die Reihenfolge entspricht nicht der Top 30-Rangfolge).

o. A. = ohne Altersbeschränkung
— = ungeprüft bzw. Daten lagen bei Redaktionsschluss noch nicht vor
PG = Parental Guidance / in Begleitung der Eltern
* = eine geschnittene Fassung ist ab 12 Jahren freigegeben
A = accompanied / mit erwachsener Begleitung

	Titel	D	NL	A	GB	F	DK	S
1.	Men in Black 2 (OT: Men in Black II)	12	o. A.	10	PG	o. A.	11	11
2.	Spider-Man (OT: Spider-Man)	12	12	10	12	o. A.	11	11
3.	Mord nach Plan (OT: Murder by Numbers)	16	16	16	15	o. A. / A	15	11
4.	Arac Attack (OT: Eight Legged Freaks)	12	12	10	12	12	11	11
5.	Monster's Ball (OT: Monster's Ball)	16	16	14	15	12	11	11
6.	Ali (OT: Ali)	12	12	10	15	o. A.	—	—
7.	Sexy Beast (OT: Sexy Beast)	16	16	—	18	o. A.	15	—
8.	Sprich mit ihr – Hable con ella (OT: Hable con ella)	16	16	12	15	o. A.	11	11
9.	Signs (OT: Signs)	12	16	14	12 / A	—	11	11
10.	Bad Company (OT: Bad Company)	16	16	14	12	o. A.	12	11
11.	Spurwechsel (OT: Changing Lanes)	12	12	—	15	o. A.	7	7
12.	About a Boy oder: Der Tag der toten Ente (OT: About a Boy)	6	o. A.	10	12	—	7	7

Lothar Mikos

„Kann Gewalt denn lustig sein?“

Ästhetik der Gewaltdarstellung in Cartoons und

Im Zusammenhang mit Zeichentrickfilmen bzw. Cartoons wurde in der Vergangenheit bereits über Fragen der Gewaltdarstellung diskutiert, Komödien sind von einer solchen Diskussion verschont geblieben. Das mag u. a. daran liegen, dass niemand Gewaltdarstellungen in ihnen erwartet. Doch weit gefehlt, denn auch in ihnen sind physische und psychische Gewalt gewissermaßen an der Tagesordnung. Sie werden jedoch häufig nicht als solche wahrgenommen, da sie in einem komischen Kontext stehen. Darauf deuten auch Ergebnisse einer Studie hin, in der festgestellt wurde, dass die Verbindung von Gewalt und Humor zu einer Verharmlosung der Gewalt führen kann (vgl. Jablonski / Zillman 1995). Unabhängig von einer methodischen Kritik an der Studie ist jedoch zu fragen, in welchem Genrekontext Gewalt und Humor vorkommen, denn davon ist abhängig, ob es zu einer Verharmlosung führt oder ob andere Erklärungsmuster greifen. In der Film- und Fernsehgeschichte gibt es eigentlich kein einziges Genre, das nicht auch komische, humoreske Elemente enthält. Das trifft sogar auf die Horror- und Splatterfilme zu, die oft gerade wegen ihrer Komik bei Jugendlichen beliebt sind (vgl. Mikos 2002a). Andererseits gibt es so genannte komische Genres, zu denen im Filmbereich z. B. Komödien, Slapsticks und Musicals ebenso gehören wie Parodien, die sich wiederum auf andere Genres beziehen (Agentenfilm, Kung-Fu-Filme, Western oder Polizeifilme). Im Fernsehen zählen zu den komischen Formaten Comedy-Shows (z. B. *TV Total* oder *Sketch Up*), Comedy-Talks (z. B. *T.V. Kaiser*), Late Night-Sendungen (z. B. *Die Harald Schmidt Show*) und Situation Comedies, kurz Sitcoms genannt (z. B. *Rita's Welt*, *Die Camper* oder *Nikola*).

Wenn man diese verschiedenen Ausprägungen komischer Filme und Fernsehsendungen sieht, wird leicht vorstellbar, dass Gewalt in dem einen oder anderen Genre sehr unterschiedlich erscheint. Vor diesem Hintergrund wäre dann in

Schon in der Frühzeit des Films spielte Komik eine große Rolle: *Dick und Doof.*

Klassische Zeichentrickfilme erzählen romantische, aber auch melodramatische Geschichten: *Arielle, die Meerjungfrau* (USA 1989) oder *Ice Age* (USA 2001).

Bezug auf die Wahrnehmung von Gewalt durch Zuschauer zu fragen, ob die Tatsache, dass sie eine Komödie oder eine komische Sendung sehen, einen anderen Interpretationsrahmen für die dargestellte Gewalt liefert als das z. B. im Thriller oder Western der Fall ist. Hier wird Komik und Humor erwartet, und alle anderen Elemente, ob es sich dabei um Gewalt, Sex, Liebe, das Altern oder die Ehe handelt, werden in einem komischen Rahmen inszeniert und präsentiert, der wesentlich die Wahrnehmung der Zuschauer prägt. Denn der komische Rahmen gestattet es, auch über Dinge zu lachen, die man ansonsten todernst finden würde. Es ginge dann in den komischen Filmen und Fernsehsendungen nicht um Gewalt an sich, sondern darum, sich über Gewalt lustig zu machen – und das ist nur möglich, indem man sie hinterfragt, indem man auf die persönlichen Motive zu Gewaltanwendungen, auf die Situationen, in denen Gewalt angewendet wird, auf die Angemessenheit von Mitteln der Gewalt und – nicht zu vergessen – auf die Genre- und Darstellungskonventionen achtet. In diesem Sinne ginge es dann nicht um die Verharmlosung von Gewalt, sondern um eine Kritik an der Gewalt, die sich im Lachen der Zuschauer äußert. Das trifft auch auf Zeichentrickfilme und mehr noch auf Cartoons zu, wenn sie denn einen komischen Rahmen für ihre Geschichten generieren. Die klassischen Zeichentrickfilme, die z. B. nach Märchen gestaltet sind, sind nicht per se komisch, sondern erzählen romantische (z. B. *Arielle, die Meerjungfrau*, USA 1989) oder melodramatische Geschichten (z. B. *Ice Age*, USA 2001), in denen oft Tiere eine wesentliche Rolle spielen (z. B. *Das Dschungelbuch*, USA 1967 oder *Der König der Löwen*, USA 1993). Diese klassischen Zeichentrickfilme sind von den Cartoons zu unterscheiden, zu denen Serien wie *Tom und Jerry*, *Bugs Bunny* oder *Pink Panther*, aber auch *Die Simpsons* gehören. Ein neueres Phänomen im deutschen Fernsehen sind asiatische Animationen wie *Pokémon*, *Digimon* oder *Dragonball Z*, auf die hier aber nicht weiter eingegangen werden soll, denn dort geht es nicht in erster Linie um Komik, die in diesem Artikel im Mittelpunkt steht. Im Folgenden wird bei der Darstellung der Komik erzeugenden Mittel zwischen Realfilmen und Zeichentrickfilmen unterschieden. Für eine umfassende Beschreibung der komischen Mittel ist hier nicht der Platz. Sie werden nur insoweit beschrieben, wie sie zum Verständnis der komischen Inszenierung von Gewalt notwendig sind.

K o m ö d i e n *

Anmerkung:

*
Für Hinweise zur Komik in Cartoons und Sitcoms danke ich Katja Herzog, Elizabeth Prommer und Verena Veihl.

Komische Situationen und verzerrte Körper

Komik spielte bereits in der Frühzeit von Film und Fernsehen eine bedeutsame Rolle. Dazu muss nicht erst an die Filme von Charlie Chaplin und Buster Keaton erinnert werden oder an *Dick und Doof* und *Die kleinen Strolche*. Die genannten Filme und Fernsehsendungen deuten bereits ein Muster der Komik an: Im Mittelpunkt der Handlung stehen komische Figuren, deren Komik aus übertriebener Mimik und Gestik, ungewöhnlicher Kleidung und vor allem aus ihren Handlungen resultiert (vgl. Kinder/Wieck 2001; Neale 2000, S. 65ff.; Seeßlen 1982). Letztere stehen im Zusammenhang mit anderen Elementen eines Films, die Komik hervorrufen: die Tücke des Objekts (z. B. die vielen Versuche von Komikern, mit Leitern durch schmale und/oder niedrige Öffnungen zu gelangen), die Verwandlung von Objekten (z. B. durch Zerstörung oder durch Umfunktionierung), das naive Verhalten in gefährlichen Situationen (z. B. das unbedarfte Überqueren viel befahrener Straßen bei dichtem Verkehr), das eigenwillige, unangemessene Verhalten in Situationen aller Art (z. B. das laute Schnäuzen während eines andächtigen Gottesdienstes), die Veranstaltung von Chaos durch schlichtes Fehlverhalten (z. B. gegen die Fahrtrichtung in Einbahnstraßen fahren) und die Übertreibung von an sich normalen Handlungen (z. B. die übertriebene Eifersucht des Brautvaters, die zu allerlei Verwicklungen führt). Alle Handlungen in komischen Situationen stiften oft ein unübersichtliches Chaos, bei dem alle möglichen Gegenstände zu Bruch gehen oder auch Menschen mit physischer oder psychischer Gewalt traktiert werden. Doch im Ergebnis wird in komischen Filmen niemandem ein ernsthafter Schaden zugefügt – und wenn das neue Haus in Schutt und Asche liegt, dann freuen sich die komischen Helden, mit dem Leben davongekommen zu sein.

Die Inszenierung von Gewalt in komischen Situationen ist wiederum davon abhängig, ob es sich um Komödien, Slapsticks oder Parodien handelt. Komödien greifen zumeist ein normalerweise ernstes Thema auf, dass dann in einem komischen Kontext inszeniert wird. In der Beziehungskomödie geht es z. B. um die ernste Sache der Anbahnung einer Beziehung, die möglicherweise ihre Vollendung in einer Eheschließung finden soll. Daran ist zunächst nichts komisch. Das ändert sich, wenn auf dem Weg zum angestrebten Ziel zahlreiche Hindernisse den Weg der Protagonisten kreuzen, beispielsweise wenn ein paar

Police Academy (USA), links: *Mr. Nice Guy* (HK/USA/AUS 1997).

Schulfreunde die Braut entführen und sich der Bräutigam auf die Suche macht, um sie zu finden und aus den Fängen der vermeintlichen Bösewichte zu befreien. Die Komik der Situation entsteht aus dem Genrerahmen der Komik und der Einführung des Bräutigams als komische Figur. Darüber hinaus wissen wir als Zuschauer, dass es sich nicht um „echte" Entführer handelt, sondern eben um Schulfreunde der Braut. Mit anderen Worten: Die Zuschauer sind über die Informationen, die der Film ihnen gibt, mit einem Wissen ausgestattet, das der Bräutigam nicht hat. Aus Zuschauersicht benimmt er sich als komische Figur nun in allen möglichen Situationen unangemessen oder naiv, z. B. wenn er die Polizei um Hilfe bittet, die den vermuteten Aufenthaltsort

der Braut mit einem Großaufgebot umstellt, oder wenn er einen Polizisten mit einem gezielten rechten Haken niederstreckt, obwohl er eigentlich einen der vermeintlichen Entführer treffen wollte, welcher sich aber zufällig geduckt hat. Zwar handelt es sich dabei um die Anwendung physischer Gewalt, doch gibt es in solchen Komödien keine ernsthaften Verletzungen, auch werden die chaotischen Verwicklungen, in denen der komische Held agiert, aufgelöst und zu einem positiven Ende gebracht. Das Wissen um die Komik der Situation lässt Gewalt hier in einem anderen Licht erscheinen, im genannten Beispiel als unangemessen oder übertrieben angesichts der tatsächlichen Situation, die nur der Held nicht durchschaut hat. Diese und ähnliche Muster, bei denen mit der unterschiedlichen Interpretation der Situationen durch Zuschauer und Held oder Heldin gespielt wird, finden sich in zahlreichen Komödien wie *Hochzeit mit Hindernissen* (USA 1983), *Hochzeitsfieber* (USA 1988) oder *Vier Hochzeiten und ein Todesfall* (GB 1993).

Doch ist nicht nur physische Gewalt in Komödien zu finden, sondern auch psychische, die über Intrigen, Überheblichkeit oder über verbale Gewalt inszeniert wird (vgl. Mikos 2002b, S. 20). In den Screwball Comedies, die sich durch schnelle und witzige Dialoge auszeichnen (vgl. dazu Byrge/Miller 1991; Harvey 1998; Kendall 1990; Nowak 1991, S. 91ff.; Weales 1985), kommt es zu wahren Rededuellen bzw. Redeschlachten zwischen Mann und Frau, die sich am Ende des Films dann doch glücklich in den Armen liegen. Diese Konstellation ist in den so genannten „Remarriage"-Komödien noch verschärft, geht es hier doch darum, dass ein bereits getrenntes bzw. geschiedenes Paar wieder zusammenfindet (vgl. Cavell 1981). Bis es so weit ist, sind natürlich zahlreiche Hindernisse zu überwinden und ist so manches Rededuell zu bestehen. Das trifft auch auf die Sitcoms im Fernsehen zu, die hauptsächlich von mehr oder weniger witzigen Dialogen leben und in denen sich die Figuren in komischen Situationen Rededuelle liefern (vgl. Holzer 1999, S. 11ff.).

Als komische Elemente enthalten viele Komödien auch Slapstick-Einlagen, die in den Genreparodien von Agenten-, Kung-Fu- und Polizeifilmen sowie Western eine große Rolle spielen. Personen und Objekte, die aufgrund ihrer Tücke zum Widersacher der Helden werden, sind zentrale Elemente der Handlung. Im Slapstick werden die natürlichen Grenzen von Personen und Objekten überschritten. Die Helden erleiden erbarmungslos ein Missgeschick nach dem anderen, oder sie fügen anderen ebenso erbarmungslos Leid zu. Anneliese Nowak weist den Slapstick dem Genre der Farce zu, über die sie schreibt: „Farce ist extrem. Sie geht bis an die Grenze des Erträglichen und auch darüber hinaus. Sie ist destruktiv, zynisch, illusionslos, obszön, blasphemisch. Farce verlässt den Boden der Realität und begibt sich in die Bereiche des Abnormalen und Phantastischen. Sie kennt kein Mitleid oder Erbarmen mit seinen Charakteren. Diese sind nicht differenziert, sondern stereotyp gezeichnet. […] Körperliche Gewalt ist eines der Grundelemente des Genres. Diese Gewalt hat allerdings in den seltensten Fällen fatale Folgen, denn die Figuren der Farce sind unzerstörbar" (Nowak 1991, S. 25f.). Slapstick-Einlagen bestechen zudem durch ihre Geschwindigkeit, die durch formale filmische Mittel wie den Schnitt und die damit mögliche Verbindung unterschiedlicher Kameraeinstellungen noch gesteigert wird. Dadurch wird die Grenze der Realität überschritten. Das wird seit der Erfindung des Tonfilms auf der akustischen Ebene unterstützt, indem z. B. Objekte Geräusche machen, die in der Form nicht in der Realität vorkommen, oder die Schläge bei Prügeleien durch akustische Mittel verfremdet werden. Zugleich werden die physikalischen Gesetze außer Kraft gesetzt, denn bei Schlägereien fliegt ein Getroffener nach einem leichten Stoß gegen die Brust meterweit durch die Luft, um dann auf einem Tisch zu landen, der mit einem Höllenlärm entzweibricht.

Vier Hochzeiten und ein Todesfall (GB 1993).

Diese wiederkehrenden Slaptstick-Einlagen und das von einem komischen Helden veranstaltete Chaos, bei dem zahlreiche Objekte zu Bruch gehen und Menschen in Unfälle, Schlägereien und Schießereien verwickelt werden, sind ein

zentrales Element in den Genreparodien. Die Western- und Polizeifilm-Parodien mit Bud Spencer und Terence Hill wie *Die rechte und die linke Hand des Teufels* (I 1971), *Vier Fäuste für ein Halleluja* (I 1971), *Mein Name ist Nobody* (I/F/D 1973) oder die *Zwei Supertypen in Miami*-Reihe (I/D 1990–1993) können hier ebenso als Beispiele dienen wie die Agenten- und Spionagefilm-Parodien mit Leslie Nielsen in der Hauptrolle, *Agent 00 – Mit der Lizenz zum Totlachen* (USA 1996) oder *Die nackte Kanone*-Reihe (USA 1988–1994), die *Austin Powers*-Reihe, die Polizeifilm-Parodien wie die *Police Academy*-Reihe (USA ab 1997) und die Kung-Fu-Parodien wie die *Drunken Master*-Reihe oder *Mr. Nice Guy* (HK/USA/AUS 1997) mit Jackie Chan in der Hauptrolle. Sie alle leben von Geschwindigkeit und der Überwindung aller Gesetze der Physik und teilweise auch der Biologie. Gewalt ist zwar ein wesentlicher Teil der Erzählung, sie wird aber grundsätzlich übertrieben und unangemessen dargestellt, sowohl wenn sie vom komischen Helden ausgeübt wird, als auch wenn er sie erleiden muss. Gewalt bleibt in diesem Kontext folgenlos – zumindest für die beteiligten Personen, Objekte gehen dagegen massenweise zu Bruch. Am Ende ist eine friedliche Ordnung wiederhergestellt.

Nach ähnlichen Erzählmustern funktionieren auch Zeichentrickfilme und Cartoons, allerdings sind hier neben Menschen auch Tiere komische Helden. Die Tiere sind jedoch ebenso wie manche Gegenstände vermenschlicht, d.h., sie können sprechen und tun auch andere Dinge, die sonst nur Menschen können, z. B. Bomben bauen, allerlei menschliches Werkzeug benutzen, wozu auch alle nur erdenklichen technischen Fortbewegungsmittel gehören. Zentral sind auch hier die komischen Helden, die in komische Situationen geraten. Die Erzählung basiert in der Regel auf einer klaren Trennung zwischen Protagonisten und Antagonisten, von denen die einen das Gute und die anderen das Böse verkörpern – wie z. B. der Pink Panther den Hüter der Ordnung und die drei Hunde die verbrecherischen Gegenspieler. Aus dieser Konstellation entstehen die Aktionen der Figuren, sie bieten die Möglichkeiten für komische Steigerungen. So ist es z. B. üblich, die Art der Bewaffnung der Helden immer mehr zu steigern, weil sich die Bösen nicht so einfach fangen lassen. Aus einer Pistole wird beim nächsten Mal schon ein Gewehr, aus dem dann eine Panzerfaust wird, die wiederum durch einen Panzer ersetzt wird, bis schließlich eine ganze Armee von Panzern drei kleinen Mäusen gegenübersteht, um sie dingfest zu machen. Dabei werden im Cartoon die Regeln von Physik und Biologie noch mehr außer Kraft gesetzt, als dies in den Slapsticks und den Genreparodien der Fall ist. Die Gags sind vor allem auf der visuellen Ebene angesiedelt. Im Gegensatz zum Realfilm können sich hier Körper und Objekte verändern, ausdehnen oder zusammenziehen. Das geschieht häufig in rasender Geschwindigkeit. Action und Dynamik sind typisch für Cartoons. Kaum hat z. B. der Kater Sylvester eine Bombe verschluckt, explodiert sie auch schon. Statt ihn aber in Stücke zu reißen, wird er von ihr in den Himmel katapultiert, um dann kurze Zeit später mit aller Wucht durch ein vergittertes Fenster in ein Haus zu fliegen. Sein Körper wird durch die Gitter in mehrere Teile zerteilt. So landet er auf dem Boden eines Zimmers, um im nächsten Augenblick wieder zusammengesetzt in körperlicher Unversehrtheit die nächste Tollpatschigkeit bei dem Versuch zu begehen, die Maus endlich zu fangen. Begleitet wird die Action durch eine entsprechende Akustik, die die visuellen Gags unterstützt. Diese lassen sich im Wesentlichen in zwei Arten unterteilen: in Gags, bei denen sich die Helden in Objekte verwandeln, und in Gags, bei denen alltägliche Redensarten und Sprichwörter visualisiert werden. Letzteres ist auch ein beliebtes Mittel in Comedy-Sendungen wie *Sketch Up* oder *Hallervordens Spottlight*. Da ist dann eine Figur plötzlich „starr vor Schreck" oder wird „blind vor Liebe". Im Fall der Verwandlung springt sie z. B. auf die Kanonenkugel, die sie gerade abgefeuert hat, und verschmilzt mit ihr, weil sie sichergehen will, dass sie auch ihr Ziel trifft. Oder da verwandelt sich der Fuß einer Figur, die auf ein Stück brennendes Holz getreten ist, plötzlich in eine heiße Wurst. In der Regel sind gerade in den Cartoons die Heldenfiguren auch mit außergewöhnlichen Fähigkeiten ausgestattet. Ihr Körper ist verformbar: Eine Hand oder Pfote wird zur Pistole, ein Schwanz zum Lasso oder die Augen zu Laser-

Agent 00 – Mit der Lizenz zum Totlachen (USA 1996), *Die nackte Kanone* (USA 1988).

Literatur:

Aufenanger, St.:
Lustige Gewalt? Zum Verwechslungsrisiko realer und inszenierter Fernsehgewalt bei Kindern durch humoreske Programmkontexte (BLM Schriftenreihe, Bd. 38). München 1996.

Bariaud, F.:
Age Differences in Children's Humor. In: Journal of Children in Contemporary Society, 20/1989, S. 15 – 45.

Brunette, P.:
The Three Stooges and the (Anti-) Narrative of Violence: De(con)structive Comedy. In: Horton, A. (Hrsg.): Comedy/Cinema/Theory. Berkeley u.a., 1991, S. 174 – 187.

Byrge, D./Miller, R. M.:
The Screwball Comedy Films. A History and Filmography, 1934 – 1942. Chicago/London 1991.

Cavell, St.:
Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge/London 1981.

kanonen. Wenn sie von Pistolenkugeln getroffen werden, sind sie zwar durchlöchert wie ein Sieb, ansonsten macht ihnen das aber gar nichts aus. Sie können Kanonenkugeln mit einer Hand fangen, schneller laufen als ein Schnellzug oder ein ankommendes Auto mit der bloßen Hand stoppen, wenn sie über die Straße gehen. Eines ist ihnen allen gemeinsam, sie sind eigentlich unverletzlich, denn sie bleiben immer in ihrer körperlichen Ganzheit erhalten. Neben dem Kampf von Gut gegen Böse sieht Helga Theunert gerade darin ein weiteres Merkmal von Gewalt in Cartoons: „Die Kontrahenten zeigen keine Verletzungen, sie bluten und sterben nicht. Selbst Schüsse und Explosionen werden weggesteckt wie nichts. Völlig unbeschadet überstehen sie jedes noch so heftige Hauen und Stechen und fahren unbeirrt in ihrem Tun fort. Das ist das zweite Merkmal von Zeichentrickgewalt: Die Gewalttätigkeiten bleiben folgenlos, für die Guten ebenso wie für die Bösen, auch wenn die eingesetzten Gewaltmittel existentieller Art sind" (Theunert 1996, S. 106). Die Folgenlosigkeit von Gewalt ist ein wesentliches Merkmal sowohl der komischen Realfilme als auch der komischen Zeichentrickfilme und Cartoons. Diese Folgenlosigkeit, die im Cartoon durch die gezeichneten Szenarien und Figuren noch offensichtlicher wird, unterstreicht den fiktionalen Charakter der Darstellungen.

Die Faszination komischer Gewalt

Cartoons sind bei Kindern sehr beliebt, bei jüngeren mehr als bei älteren. Ältere Kinder finden sie zwar immer noch lustig, orientieren sich aber in ihrem Geschmack bereits mehr an Jugendlichen und Erwachsenen – so werden Cartoons für sie schnell „Kinderkram". Es sei denn, sie haben wie *Die Simpsons* einen Mehrwert, der sie – vergleichbar den Komödien und Genreparodien – als Programme für Jugendliche ausweist. Grundsätzlich wird angenommen, dass das Verständnis für Komik und Humor mit zunehmendem Alter, und d. h. mit zunehmender kognitiver Entwicklung der Kinder zunimmt (vgl. Bariaud 1989; Sterling Honig 1988). Darauf weisen u. a. Ergebnisse der Studien von Stefan Aufenanger (1996) und Helga Theunert (1996b) hin. Theunert (ebd., S. 92ff.) stellte zudem fest, dass sich die Kinder ab dem Grundschulalter auch für die Machart begeistern können. Dem widersprechen allerdings Studien aus den USA, in denen festgestellt wurde, dass das Verständnis von Komik keine Frage des Alters ist, sondern lediglich die Bewertung, was als besonders lustig empfunden wird, vom Alter abhängt (vgl. Czwartkowski/Whissel 1986). Zugleich wurde festgestellt, dass Kinder aggressiven Humor am besten verstehen, Cartoons mit körperlichem Humor dagegen nicht so gut. Kinder im Vorschulalter lieben Nonsens (vgl. Sterling Honig 1988, S. 63). Dabei wird generell davon ausgegangen, dass Kinder im Alter von sechs bis sieben Jahren immer mehr die Konventionen der Komik in Cartoons verstehen und auch den „doppelten Boden" von Witzen nachvollziehen können (vgl. Bariaud 1989, S. 37ff.). Aufenanger (1996) stellt in seiner Studie dagegen zu Recht fest, dass genaue Altersgrenzen nicht zu ziehen sind, weil manche Kinder mit acht Jahren in ihrer Entwicklung so weit sind wie andere mit fünf Jahren.

Für die Rezeption von Gewaltdarstellungen im Cartoon und Realfilm stellt er fest, „dass Gewalt in Zeichentrickfilmen harmloser oder auch verträglicher erscheint, weil sie als konstruiert erkennbar ist" (ebd., S. 176). Das setzt aber nach Aufenanger voraus, dass die Kinder in der Lage sind, zwischen Fiktion oder Phantasie und Realität zu unterscheiden, dass sie sich der Konstruiertheit von Filmen und Cartoons bewusst sind. Dieses Ergebnis wird auch in der Studie von Theunert bestätigt: „Spätestens mit Beginn des Schulalters erkennen die Kinder die Fiktionalität der gezeichneten Gewalt und sie reagieren auf das von Seiten der Angebote gesetzte Element der ‚sauberen' Gewalt" (Theunert 1996b, S. 110). Saubere Gewalt meint, dass die Folgen nicht gezeigt werden: „Während bei ‚sauberer' Gewalt die Ausführung im Mittelpunkt steht und die Folgen für die Opfer aus dem Bereich des Darstellungswürdigen verbannt sind, malt ‚schmutzige' Gewalt die Folgen für Gewaltopfer in Blutszenen drastisch aus" (Grimm 1999, S. 436). In Cartoons, Komödien und Genreparodien wird nur ‚saubere' Gewalt gezeigt. Denn es geht um die Dynamik, die Geschwindigkeit und die Action. Folgen können auch deshalb nicht gezeigt werden, weil sich am Ende alles zum Guten wendet. Zumal in den Cartoon-Serials die Bösen in der nächsten Episode wieder in zunächst körperlicher Unversehrtheit agieren müssen.

Bedrohlicher als solche Formen physischer Gewalt kann für Kinder die Darstellung psychischer Gewalt in Zeichentrickfilmen sein wie z. B. in *Das Dschungelbuch* oder *Der König der Löwen*. Hier können Tiere und Figuren sterben oder Leid erleiden, zu denen die Kinder eine emotionale Beziehung aufgebaut haben. So berichtet der

Czwartkowski, L./ Whissel, C.:
Children's Appreciation and Understanding of Humorous Cartoon Drawings. In: Perceptual and Motor Skills, 63/1986, S. 1199–1202.

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.

Harvey, J.:
Romantic Comedy in Hollywood. From Lubitsch to Sturges. New York 1998.

Holzer, D.:
Die deutsche Sitcom. Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung. Bergisch-Gladbach 1999.

Jablonski, C. K./ Zillman, D.:
Humor's Role in the Trivialization of Violence. In: Medienpsychologie, 7/2/1995, S. 122–133.

Kendall, E.:
The Runaway Bride. Hollywood Romantic Comedy of the 1930s. New York u. a. 1990.

Kinder, R. /Wieck, Th.:
Zum Schreien komisch, zum Heulen schön. Die Macht der Filmgenres. Bergisch-Gladbach 2001.

Mikos, L.:
Monster und Zombies im Blutrausch. Ästhetik der Gewaltdarstellung im Horrorfilm. In: tv diskurs, Heft 19 (Januar 2002a), S. 12–17.

Mikos, L.:
Angst, Streit und Tränen. Ästhetik der Gewaltdarstellung im Melodrama und in Familienserien. In: tv diskurs, Heft 21 (Juli 2002b), S. 18–23.

Neale, S.:
Genre and Hollywood. London/New York 2000.

Nowak, A.:
Die amerikanische Filmfarce. München 1991.

Seeßlen, G.:
Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films. Reinbek 1982.

sechsjährige Chris über den Film *Der König der Löwen*, dass es am Schluss gruselig war, „wo der Skar den Vater getötet hat. […] und wo der Simba den Skar so runtergeworfen hat ins Feuer" (Theunert 1996b, S. 111). Ähnliches gilt für Komödien und Sitcoms, in denen die „Rededuelle" von Kindern, die die Genrekonventionen noch nicht verstehen, auch als Streit gedeutet werden können. Auch dann kann so eine Sendung – ähnlich wie die Melodramen – für sie bedrohlich sein (vgl. Mikos 2002b). Allerdings bleibt in Sitcoms grundsätzlich der komische Kontext vorhanden, der sich vor allem in den komischen Situationen zeigt, in die die Helden geraten. Die Komik von Situationen wiederum können bereits jüngere Kinder gut verstehen.

Grundsätzlich gilt, dass Kinder die Komik wahrnehmen und verstehen können, mit zunehmendem Alter ändern sich ihre Bewertungen. Allerdings wird die Befürchtung geäußert, dass „den mit Gewalthandeln gekoppelten Konfliktlösungsstrategien, die in vielen Angeboten propagiert werden, für die realen Orientierungen der Kinder Relevanz zukommt" (Theunert 1996b, S. 125). Dafür würde sprechen, dass die Kinder Konfliktsituationen in den Filmen und Fernsehsendungen sehen, die ihnen aus dem eigenen Alltag bekannt sind. Da gibt es Auseinandersetzungen zwischen Klein (Kind) und Groß (Eltern, Erzieher, Lehrer). Die besondere Faszination der Cartoons liegt deshalb gerade darin, dass dort oft die Kleinen den Großen und vermeintlich Mächtigeren überlegen sind. Gegen die Befürchtung spricht, dass die Kinder insbesondere in Cartoons und Zeichentrickfilmen die Fiktionalität klar erkennen (vgl. ebd., S. 140). Es kann daher angenommen werden, „dass das Wissen um die Machart von Medien zu einer distanzierten Betrachtung von Gewalt und damit zur Unterscheidung von Gewalt im Fernsehen bzw. Film und im Alltag beiträgt" (Aufenanger 1996, S. 182). Dieses Wissen muss zwar erst erlernt werden, lässt sich aber bei Kindern im Grundschulalter bereits voraussetzen.

Die Gewalt in den Genreparodien folgt ähnlichen Inszenierungsmustern wie die in den Cartoons. Das Wissen um die Konventionen der Genrefilme, die parodiert werden, ist nicht unbedingt notwendig, um die Komik der gewalttätigen Aktionen zu verstehen, es kann jedoch das Vergnügen an ihnen steigern. Die Szenen sind an sich komisch, weil Gewalttätigkeiten hier in visueller und akustischer Übertreibung inszeniert werden, so dass deren Fiktionalität erkennbar ist. Hinzu kommt, dass Gewalt in diesen Produktionen ebenso wie in manchen Slapstick-Filmen dekonstruiert wird, wie Peter Brunette (1991) am Beispiel der Filme *The Three Stooges* gezeigt hat. Gewalt wird hier zur Parodie (ebd., S. 185). Die Künstlichkeit der Gewalt in den Genreparodien wird so zur Kritik an realer Gewalttätigkeit, deren Sinnlosigkeit in eben jenen Gewaltdarstellungen thematisiert wird.

Schlussbemerkungen

Was bedeutet dies für die Prüfpraxis im Jugendschutz? Generell kann man davon ausgehen, dass Cartoons und Zeichentrickfilme ebenso wie Komödien und Genreparodien für Kinder ab sechs Jahren unbedenklich sind. Auf Zeichentrickfilme trifft dies aber nur zu, wenn sie eindeutig in einem komischen Kontext stehen. Melodramatische Filme wie *Der König der Löwen* können für Kinder sehr wohl bedrohlich oder ängstigend sein. Allerdings ist hier im Vergleich zum Melodram im Realfilm zu berücksichtigen, dass aufgrund des Zeichentricks der fiktionale Charakter und die Künstlichkeit hervorgehoben werden, die eine emotionale und kognitive Distanz zu dargestellter Gewalt ermöglichen. Jedoch zeigt sich gerade bei den Gewaltdarstellungen in Cartoons, Komödien und Genreparodien, dass der Unterschied zwischen einer Altersfreigabe ab sechs Jahren und einer ab 12 Jahren so groß ist, dass Differenzierungen aufgrund der Wahrnehmung und des Verständnisses von Kindern sowie deren Bewertungen von Komik nicht möglich sind. Daher wäre es meines Erachtens in diesem Bereich eventuell sinnvoll, dazwischen weitere Altersstufen einzuführen – allerdings immer mit dem Wissen, dass derartige Altersstufen sich über die individuelle Entwicklung von Kindern hinwegsetzen. Die Prüferinnen und Prüfer sollten jedoch ihr Bewusstsein gerade für die Formen von psychischer Gewalt in Komödien und melodramatischen Zeichentrickfilmen schärfen, auch wenn die vorhandenen Altersstufen ihnen wenig differenzierenden Spielraum lassen.

Der König der Löwen (USA 1993).

Prof. Dr. Lothar Mikos ist Professor für Fernsehwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf" in Potsdam-Babelsberg.

Sterling Honig, A.:
Humor Development in Children. In: Young Children, 43/5/1988, S. 60–73.

Theunert, H.:
Unterhaltung und mehr – Zeichentrickinhalte in der Sicht der Kinder. In: Dies./Schorb, B. (Hrsg.): Begleiter der Kindheit. Zeichentrick und die Rezeption durch Kinder (BLM Schriftenreihe, Bd. 37). München 1996a, S. 77–99.

Theunert, H.:
Nicht gar so ernst – Zeichentrickgewalt in Kinderaugen. In: Dies./Schorb, B. (Hrsg.): A. a. O., S. 101–142.

Weales, G.:
Canned Goods as Caviar. American Film Comedies of the 1930s. Chicago/London 1985.

„Die janze Richtung

Biographische Bruchstücke zu einer Geschichte der Medienzensur

Ernst Zeitter

Berlinische Monatsschrift.
1784.
Zwölftes Stük. December.
I.
Beantwortung der Frage:
Was ist Aufklärung?

Immanuel Kant beantwortet in seinem 1784 erschienenen Aufsatz die Frage: „Was ist Aufklärung?"

Christian Daniel Schubart – ein Rebell wird erzogen

Rechtfertigte schon im Falle des Sektengründers Quirinius Kuhlmann (vgl. *tv diskurs* 19) die Staatsräson mehr als die Anklage der Kirchen Zensurmaßnahmen auch der brutalsten Art, so verstärkte sich diese Tendenz in der Epoche des absolutistischen Staates in Deutschland, auch in den Klein- und Mittelstaaten. „Der absolutistische Herrscher, auch der aufgeklärte, trifft seine Entscheidungen aus eigener Machtvollkommenheit. Er kann keine Einmischung Außenstehender in seine inneren Staatsangelegenheiten, kein öffentliches Mitdenken dulden, schon um die tatsächliche Ohnmacht im Konzert der europäischen Mächte zu verschleiern und um den schwer belasteten Untertanen die Möglichkeit zu nehmen, über politische Alternativen nachzudenken. Wissen ist Macht" (Breuer 1982, S. 136).

Das so genannte Arkanprinzip, hoheitliche Informationsverweigerung durch die Staatsmacht, geriet mehr und mehr mit der Forderung nach Öffentlichkeit, nach Transparenz des politischen Lebens, wie sie die Aufklärer vertraten, in Konfrontation. Ein schlimmes Beispiel ist der Konflikt, in den Christian Daniel Schubart (1739–1791) mit seinem Landesherrn, mit Herzog Karl Eugen von Württemberg (1737–1793) geriet.

Schubarts unstetes Leben kann hier nur in groben Strichen nachgezeichnet werden. Der Pfarrerssohn muss sein Studium wegen Krankheit und Schulden aufgeben. Jahre später verliert er sein Amt als Organist in der Residenzstadt Ludwigsburg wegen „anstößiger Publikationen" und erhält Aufenthaltsverbot für ganz Württemberg. In der freien Reichsstadt Augsburg will er dann eine literarisch-politische Zeitschrift herausgeben. Aber nach wenigen Jahren wird er wegen kritischer Artikel gegen den Jesuitenorden ausgewiesen.

paßt uns nicht“

in Deutschland

TEIL 5

In der Reichsstadt Ulm findet Schubart schließlich Zuflucht. Dort bringt er die *Deutsche Chronik* heraus. Sie informiert „sehr direkt und stilistisch lebendig über das politische und gesellschaftliche Geschehen der damaligen Welt, hinzu kommen Artikel über literarische Ereignisse, Rezensionen und (meist eigene) Gedichte. Stets verbindet Schubart knappe Berichterstattung mit kritischem, oft spöttisch-ironischem Kommentar: ‚Alles, was jetzt in unsern Kaiserthümern, Königreichen und Fürstenthümern in den Zeitungen steht, ist bloß Vegetation, und nicht Leben. Feste, Jagden, Galatäge, Opern, Soldatenmusterungen, mystische Audienzen – dieß ist alles, was wir jahraus jahrein von den Höfen der Großen hören […].

Das ist ebenso gut, als der hundertjährige Kalender zu gebrauchen. Alle unsere Zeitungen sind nichts anders als wiederkäute Gewäsche von Alltagsgeschichten und Lobsprüchen auf Regenten, die wir nicht einmal kennen. Den Zeitungsschreiber möchte ich sehen, der vors Publikum hinträte, und mit Gewitterberedsamkeit spräche: Dieser Fürst legt seinen Unthertanen unerträgliche Lasten auf; jener Staat verkennet die Grundgesetze der Menschlichkeit; dort klirren die Fesseln des schrecklichsten Despotismus; da leckt ein gieriger Selbstherrscher an den Gränzen einer friedsamen Republik; in jenem Freystaat ächzt der Freygeborene unterm Fußtritt eines Archonten; hier oder da oder dort schleicht der Aberglaube schwarz, wie die Nacht, und verbirgt den blinkenden Dolch unterm Priestergewande.‘“ (Breuer 1982, S. 135)

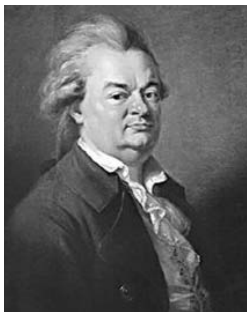
Der Landesherr Karl Eugen ist längst auf sein aus dem Herzogtum vertriebenes Landeskind aufmerksam geworden. „Dieser sich nunmehr in Ulm aufhaltende Mann fährt bekanntermaßen mit seinem Geleise fort, hat es bereits in der Unverschämtheit so weit gebracht, daß fast kein gekröntes Haupt und kein Fürst auf dem Erdboden ist, so nicht von ihm in seinen herausgegebenen Schriften auf das freventlichste angetastet worden, welches Se. Herzogl. Durch(laucht) schon seit geraumer Zeit auf den Entschluß gebracht, dessen habhaft zu werden, um durch sichere Verwahrung seiner Person die menschliche Gesellschaft von diesem unwürdigen und ansteckenden Gliede zu reinigen“ (Hesse-Isenberg 1926, S. 142).

Auch in Karl Eugens Anklage taucht noch der Begriff der „Blasphemie“ auf. Aber diesmal hat es den Anschein, als lästere Gott schon der, welcher das Gottesgnadentum seines Souveräns kritisiert. Karl Eugen lässt Schubart unter einem Vorwand auf württembergisches Staatsgebiet locken, verhaften und auf die Feste Hohen-Asperg bringen. Dort bleibt Schubart Gefangener seines Souveräns über mehr als zehn Jahre, ohne Gerichtsverfahren, ohne dass man ihm auch nur den Grund seiner Haft mitteilt.

Schubart wird in Einzelhaft gehalten, Besuche werden für Jahre verboten, Gespräche sind nur mit dem Anstaltsgeistlichen erlaubt. Zur Lektüre ist ausschließlich geistliche Literatur zugelassen: ein brutal organisierter Versuch der Gehirnwäsche. Die Zensur trifft hier nicht nur das literarische Produkt, sondern auch die Gesinnung des Produzenten.

Ein Karlsschüler wird unruhig

Die Verhaftung Schubarts beunruhigt in Stuttgart auf der Hohen-Karlsschule, vom Herzog als militärische „Pflanzstätte“ der Elite seines Landes geplant, den Eleven Friedrich Schiller. Schiller hasst wie Schubart das brutale Regime des Herzogs, dessen Opfer er wie Schubart ist. Heimlich arbeitet Schiller am revolutionären



Christian Daniel Schubart (1739 – 1791).

Schubarts Geburtshaus in Obersontheim.

Die *Deutsche Chronik*, herausgegeben von Christian Daniel Schubart.

Herzog Karl Eugen von Württemberg (1737–1793).

Die Gefangennahme von Christian Daniel Schubart.

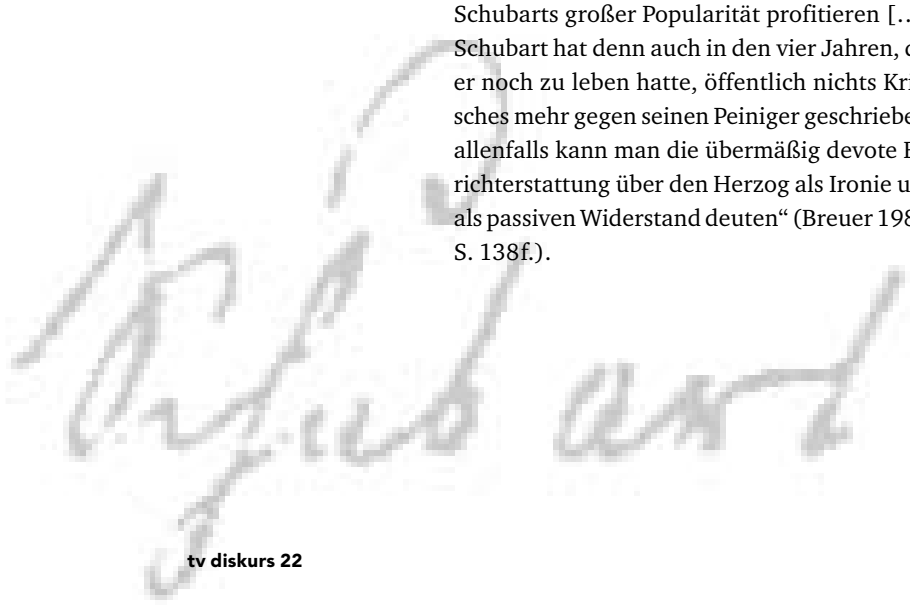
Die Festung Hohen-Asperg.

Entwurf eines Dramas, das ihn wenig später als Autor von *Die Räuber* mit einem Schlag prominent machen wird. Den Stoff zu dem Drama verdankt Schiller einer Erzählung Schubarts.

Als nach Jahren das Besuchsverbot für Schubart endlich aufgehoben wird, besucht Schiller ihn in der Haft auf dem Hohen-Asperg. Schiller ist verbittert. Der Herzog hat ihn nach dem Examen in die Uniform eines Feldschers ohne Offiziersrang gesteckt. Schiller denkt an Flucht: „Meine Knochen haben mir im Vertrauen gesagt, dass sie nicht in Schwaben verfaulen sollen“ (Burschell 1974, S. 25). Kaum ein Jahr später verlässt Schiller Württemberg für immer, auch er ein Opfer herzoglicher Zensur („[…] ich sage, bei Strafe der Kassation schreibt er mir keine Komödien mehr!“; Burschell 1968, S. 110). Als die Flüchtenden in der Nacht rasten, holt Schiller aus seinem Gepäck ein Heft ungedruckter Gedichte Schubarts hervor und liest die Ode *Fürstengruft*, in der Schubart den brutalen Landesvater im Moder der Verwesung vor sich sieht.

„Als Schubart im Jahre 1787 aufgrund öffentlichen Drucks und diplomatischer Aktivitäten Preußens entlassen wird, feiern ihn die Aufklärer aller deutschen Staaten als den unerschrockenen, unbeugsamen Freiheitshelden. Er selbst hat freilich keinen Anlass zum Jubel. Sein Herzog nimmt ihn als Hofpoet und Theaterdirektor in den Hofstaat auf, bemisst seine Bezüge aber gerade so, dass er davon allein nicht leben kann, sondern daneben seine Zeitschrift, die *Deutsche Chronik* herausgeben muss – nun unter herzoglicher Aufsicht“ (Breuer 1982, S. 138f.). Darin liegt ein neuer infamer Versuch der Umerziehung.

Schubarts *Vaterländische Chronik* wird in der Staatsdruckerei hergestellt und steigert ihre Auflage von 1.600 auf 4.000 Stück. „Auf diese Weise konnte die Staatskasse sogar noch von Schubarts großer Popularität profitieren […]. Schubart hat denn auch in den vier Jahren, die er noch zu leben hatte, öffentlich nichts Kritisches mehr gegen seinen Peiniger geschrieben; allenfalls kann man die übermäßig devote Berichterstattung über den Herzog als Ironie und als passiven Widerstand deuten“ (Breuer 1982, S. 138f.).



Wilhelm von Humboldt bei Christian Daniel Schubart

In seinen letzten Lebensjahren empfängt Schubart noch einmal einen Besuch, der in die Literaturgeschichte eingehen wird. Ein junger Herr von Adel lässt sich bei Schubart anmelden, Wilhelm Baron von Humboldt (1767–1835). „Wie ich mich bei ihm melden ließ, sagte mir die Frau, er sei eben mit einem Gedichte beschäftigt. Ich versicherte, daß ich gar nicht gemeint wäre [beabsichtigte], ihn in diesen Stunden der Weihe zu stören; allein sie meldete mich dennoch und ich wurde angenommen“ (Humboldt 1916, S. 153f.).

Der Herr von Humboldt war am Tage seines Besuchs 22 Jahre alt. Er hatte auf dem Familienbesitz Schloss Tegel und in Berlin von Privatlehrern eine hervorragende Ausbildung erfahren. Humboldt wurde in den Salon der Henriette Herz eingeführt, in dem Schleiermacher verkehrte und Dorothea Veit, die Tochter Moses Mendelssohns. Mendelssohn, die Zentralfigur der Berliner Aufklärung, war ein Freund Lessings. Die intellektuelle Spannweite seines Denkens ging weit über die Maximen einer spätfriederizianischen Aufklärung hinaus.

Der Herr von Humboldt macht Station in Stuttgart auf einer großen Bildungsreise, die ihn nach Frankreich geführt hat. Jetzt ist er auf dem Wege in die Schweiz. Humboldt erreichte Paris nach dem Sturm der Massen auf die Bastille. Seine Tagebuchnotizen sind Bemerkungen eines kühlen Beobachters, Dokumente eines kundigen Sightseeings. In den Vorstädten von Paris notiert der Baron unkommentiert: „Viele Kirchen“, „Gehenkte am Wege“, in der Innenstadt „Louvre, nicht groß – Statuen, mythologische Gruppen – schönes Wäldchen – Ludwig XV. – Kinder“ und – man reist cavaliérement – „wenig oder keine Freudenmädchen“. Die Bastille wird besichtigt. Man sieht die Zerstörung, „aber sie war doch unentbehrlich. Es war das eigentliche Bollwerk des Despotismus“ (Humboldt 1916, S. 120). Noch ist der König nicht unmittelbar bedroht. Humboldt verlässt Paris. Er hat Kunstschätze gesehen, die Sorbonne und die Comédie française besucht und ein Krankenhaus besichtigt („Mangel an Betten – vier Patienten in einem Bett – Menschen in einer Lage, die ich nie erfuhr –“). Zu einer Sitzung des rebellierenden Dritten Standes ist Humboldt in der Nationalversammlung gewesen, aber von der Abschaffung des Feudalsystems und der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte hat er nichts erfahren: ein hoch sensibler, aber eigentümlich gefühlsarmer Wanderer „an der

blutigen Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft“ (Brockhaus der Gegenwart von 1841; zit. n. Langewiesche 1989, S. 448).

In Mannheim notiert Humboldt: „Deraisonnement [Aburteilung] wider die Französische Revolution – es ist gar kein Aufstand hier gewesen“ (Humboldt 1916, S. 450f.). Vor Schubarts Tür steht nun ein sehr junger Mann mit ungewöhnlich weiten Perspektiven. „Die Stube, wo ich ihn fand, war, wie sein Anzug, unreinlich und im höchsten Grade unordentlich. Er selbst hatte ein ganz sonderbares Ansehen. Ein großer dicker Mann, mit einem breiten, fetten Gesichte, über dem linken Auge ein ziemlich großes Fleischgewächs, dabei dickes, ungekämmtes Haar, ein schmutziger Schlafrock und ein Paar alte Pantoffeln. Ausdruck ist sehr wenig in seinem Gesicht, nur ein paar Züge über den Augen verraten die Heftigkeit seines Charakters. Noch unverkennbarer aber ist diese, sobald er nur zu reden anfängt […]. Über den Wollüstling, den König von Preußen, drückte er sich sehr hart aus, vergaß aber nicht zu erinnern, daß dies alles ganz unbeschadet der Dankbarkeit geschehe, die er ihm für seine Befreiung von Hohen-Asperg schuldig sei. Überhaupt unterließ er es nicht, an Hohen-Asperg mehr als einmal zu erinnern, und man sah wohl, daß er sich für seine ehemaligen Leiden gern mit der Eitelkeit entschädigte, sie erduldet zu haben“ (Humboldt 1916, S. 450f.).

Ein sehr schattiertes Portrait: Sympathie spricht nicht aus ihm, aber scharfe Beobachtung. Was trennt die beiden, die Kluft zwischen den Generationen, die Distanz der Stände, zwischen wohlhabender Lässigkeit und einer Märtyrerpose, die das Unrecht eines verlorenen Lebens zu kompensieren versucht?

Was ist „Aufklärung“?

Hat Humboldt Schubart nur aus der Neugier des bildungsreisenden Herrn vom Stande aufgesucht oder war da bei aller spontan sich schließlich einstellenden Antipathie doch etwas von vornherein nicht sofort Artikulierbares, Bestimmendes, das man mit „Aufklärung“, mit dem „Geist der Epoche“ umschreiben könnte? Aber geraten wir bei diesem verschwommenen Begriff nicht sofort in Verlegenheit? Was bedeutet „Aufklärung“ im Schwellenjahr 1789 in der verkommenen Stube eines schwäbischen Kleinbürgerhauses?

Wilhelm von Humboldt (1767–1835).

Friedrich Schiller (1759–1805).

Christian Daniel Schubarts Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* aus dem Jahre 1775 bildet die entscheidendste Quelle für das Schauspiel *Die Räuber* von Friedrich Schiller.

Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

Immanuel Kant (1724–1804).

Heinrich von Kleist (1777–1811).

Was also ist „Aufklärung“? Allgemein könnte man sie als geistesgeschichtlichen Aufbruch aus fesselnden Anschauungen religiöser Tradition und politischer Autorität bezeichnen, als Beginn einer neuen Epoche der menschlichen Freiheitsgeschichte, als Licht unter dem Autonomieanspruch der Vernunft. Bleibt man bei dieser weiten, notwendig nicht sehr präzisen Definition, dann hat es in der Geschichte der Menschheit, besonders aber in der europäischen Geistesgeschichte immer wieder Epochen „rationaler Erhellung“, der Aufklärung, gegeben.

In einem präziseren Verständnis jedoch ist Aufklärung („Enlightenment“), l’époque plus éclairée) die europäische Epoche einer neuen, unabhängigen, rational gesteuerten, vor allem philosophischen Erkenntnis im 17., 18. und 19. Jahrhundert. Als biographische Grenzdaten der Epoche könnte man die Werke von René Descartes und Karl Marx nennen.

Im Jahre 1784 hatte Kant der späten Aufklärung in Deutschland Devise und damit Zielrichtung gegeben: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen“ (Kant 1981, S. 450f.). Kant „sieht die Macht der herrschenden ‚Vormünder‘ und ihr Interesse, den größten Teil der Menschheit nicht zum freien Gebrauch der Verstandeskräfte kommen zu lassen; er enthüllt – durchaus schon im Sinne der Ideologiekritik – ihre Methode, die Massen mit dem Zuchtmittel der Furcht in geistiger Unmündigkeit zu halten.

Aber in Kants Trennung eines öffentlichen und eines privaten Gebrauchs von Vernunft äußert sich ein spezifischer Zug der deutschen Aufklärung. Nur in der Öffentlichkeit, das heißt vor dem Forum der ‚Leserwelt‘, hat nach Kant der Mensch die Freiheit, von seiner Vernunft ‚in allen Stücken‘ Gebrauch zu machen. Was Kant also für den Fortgang der Aufklärung voraussetzt, ist die Freiheit der wissenschaftlich-literarischen Äußerung; und sie zu fordern, war angesichts der Praxis von Zensurbehörden sicherlich nicht wenig“ (Hinck 1974, S. 1f.). In ihrem Beruf allerdings haben der Offizier, der Geistliche zu gehorchen, nicht zu „vernünfteln […]. Publizität ist nach Kant für die Verfassung des gemeinschaftlichen Lebens entscheidend, weil Mitteilbarkeit und unbeschränktes Mitteilen das Wesen der Vernunft ausmachen […], die Freiheit der Mitteilung ist Bedingung der Freiheit des Denkens selbst. Ohne Mitteilung bleibt das Denken in der Enge des Einzelnen und in der Irre des Subjektiven. Daher: ‚die äußere Gewalt, welche die Freiheit, seine Gedanken öffentlich mitzuteilen, dem Menschen entreißt, nimmt ihnen auch die Freiheit zu denken‘“ (Jaspers 1975, S. 181f.).

In den die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert flankierenden Jahrzehnten – in das erste dieser Jahrzehnte fällt die Begegnung zwischen Humboldt und Schubart – begannen sich in den deutschen wissenschaftlichen und künstlerischen Eliten die Hauptwerke von Immanuel Kant (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781; *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788; *Kritik der Urteilskraft*, 1790) durchzusetzen. „Man“ las Kant (das taten unter anderen Goethe, Schiller, Hegel, Fichte, Wilhelm von Humboldt, Novalis, Friedrich Schlegel, Kleist). Auf den ersten flüchtigen Blick wirkt diese elitäre Bewegung wie eine Mode auf hohem Niveau. Aber die Konfrontation mit der Philosophie Kants führte bei einigen Lesern zu umstürzenden Eindrücken, zu Lebenskrisen, begleitete biographische Verwerfungen. Johann Gottfried Herder, durch Goethes Vermittlung Generalsuperintendent in Weimar, kämpfte erbittert gegen die neue philosophische Ideologie, von der ein Philosophieprofessor der Universität Jena schwärmte, ihr Schöpfer werde nach hundert Jahren die Reputation Jesu Christi haben …

Schiller schreibt nach schwerer Krankheit an einen Freund: „Du errätst wohl nicht, was ich jetzt lese und studiere? Nichts schlechteres als Kant. Seine *Kritik der Urteilskraft* reißt mich hin durch lichtvollen geistreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in seine Philosophie hineinzuarbeiten“ (Burschell 1974, S. 110).

Heinrich von Kleist klagt seiner Verlobten: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblickten, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihnen ihr Auge die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. Ach, Wilhelmine, wenn die Spitze dieses Gedankens dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen anderen, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr –“ (Hohoff 1970, S. 28f.). Kants Philosophie steht zunächst zwi-

schen Schiller und Goethe, als sich endlich eine Begegnung der beiden anbahnt: „Wir gelangten zu seinem [Schillers] Hause und das Gespräch lockte mich hinein; da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor und ließ, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: ‚Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.' Ich stutzte verdrießlich einigermaßen: denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet" (Boerner 1970, S. 89).

In den Tagen vor seinem Besuch bei Schubart diskutiert Humboldt mit Professoren der Hohen-Karlsschule die Philosophie Kants und den Begriff der Aufklärung. So wird nun seine Begegnung mit dem schwäbischen Rebellen geradezu exemplarisch für die komplizierte soziale Schichtung der Aufklärungsidee und ihrer politischen Praxis. Der Schatten eines Dritten liegt über dem Gespräch, der Schatten des Souveräns, in dessen Macht die Freiheit der Lebensplanung und der Selbstverwirklichung seiner Untertanen liegt, ihr „Ausgang aus der Unmündigkeit". Dem Souverän konfrontiert ist ein radikaler Aufklärer, der diese Freiheit gefordert hat und dem sie deshalb zerstört worden ist. Zwischen den Fronten der weltläufige, aufgeklärte Aristokrat, loyal seinem König verpflichtet, Teil einer Bürokratie, die Aufklärung will und mit einer Reform der Zensur, in die sie sich einreiht, „selbst ein effizientes Instrument zu ihrer eigenen Unterdrückung schaffen wird" (Breuer 1982, S. 119).

Humboldts Reaktionen jedenfalls sind eindeutig, als er nach dem Tage bei Schubart die Hohen-Karlsschule bei Stuttgart besichtigt: „Alle tragen Uniform, und eine geklebte militärische Frisur, die Aufseher im Hause sind Offiziere, zu Tische hin wird marschiert und kommandiert […]. Welche Einseitigkeit muß die Folge einer so vom zartesten Knaben- bis zum reifsten Jünglingsalter eingezwängten regelmäßigen Erziehung sein? Welcher esprit de corps muß unter den jungen Leuten, welche Einförmigkeit ihrer Bildung entstehn? Jeder Mensch existiert doch eigentlich für sich; Ausbildung des Individuums für das Individuum und nach dem Individuum eigenen Kräften und Fähigkeiten muß also der einzige Zweck allen Menschenbildens sein" (Humboldt 1916, S. 154f.).

Hier wird der Ausgang aus dem Unvermögen gefordert, sich seines Verstandes ohne die Leitung eines anderen zu bedienen, das Ende einer Dressur, die zugleich totale Zensur, lückenlose Bevormundung ist. Das fordert ein preußischer Baron, Abkömmling einer Offiziersfamilie, mit Aussichten auf eine glänzende Staatskarriere in der lähmenden Stille vor dem Ausbruch des Terrors, neun Jahre, nachdem Schiller die Hohen-Karlsschule verlassen hat, fünf Jahre nach Kants Schrift *Was ist Aufklärung?*

Der erste Teil dieser Studie hat versucht, mit Lebensschicksalen verbundene gesellschaftliche Strukturen der Medienzensur in der Epoche der Späten Aufklärung darzustellen. Die Entwicklung – in Reform und in Reaktion – verlief in den Territorien nicht synchron. Sie blieb gebunden an Personen, an die Lebensdaten von Souveränen, von geistigen Wegbahnern, von Beherrschten und von zuweilen tragischen Vermittlern. Auf sie wird der zweite Teil dieser Studie eingehen.

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

Der Text entstand unter Mitarbeit von Burkhard Freitag.

Teil 6 zur Geschichte der Medienzensur in Deutschland folgt in *tv diskurs* 23.

Literatur:

Boerner, P.:
Johann Wolfgang von Goethe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1970.

Breuer, D.:
Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland. Heidelberg 1982.

Burschell, F.:
Schiller. Hamburg 1968.

Burschell, F.:
Friedrich Schiller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1974.

Hesse-Isenberg, K. (Hrsg.):
Schubart: Dokumente seines Lebens. Berlin 1926.

Hinck, W.:
Soziale Grundlagen und Grundzüge des Denkens – eine Skizze. In: Europäische Aufklärung (1. Teil). Frankfurt am Main 1974.

Hohoff, C.:
Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1970.

Humboldt; W. v.:
Tagebücher, Bd. 1 (hrsg. von Albert Leitzmann). Berlin 1916.

Jaspers, K.:
Kant – Leben und Wirkung. München 1975.

Kant, I.:
Was ist Aufklärung? Beiträge aus der Berlinischen Monatsschrift (hrsg. von Norbert Hinske). Darmstadt 1981.

... und Schnitt.

Der Kontrolleur als Regisseur

Wenn ein Film abgedreht ist, folgt ein wichtiger und zugleich schwieriger Prozess: Aus Material von oft mehreren Stunden wird das zusammenkomponiert, was dann schließlich in Kinos oder im Fernsehen zu sehen ist. Der Schnitt ist ein künstlerischer Prozess, ohne den kein Film sehenswert wäre. Hier sind oft Meister am Werk, die im Zusammenwirken mit dem Regisseur genau überlegen, welche Bilder verwendet, welche Szenen in welcher Länge wie präsentiert werden. Es geht nicht nur darum, das gesamte Filmmaterial auf eine bestimmte Länge zu kürzen, der richtige Schnitt entscheidet über Lust oder Langeweile, über Gefühle, die durch die Folge der Bilder erzeugt werden, über Sympathie zu Filmfiguren oder deren Ablehnung durch den Zuschauer.

Doch bevor der Film dann tatsächlich in die Kinos kommt, muss er noch eine wichtige Hürde nehmen: die FSK, oder – wenn er im Fernsehen gesendet werden soll – die FSF. Weil Filmproduzenten, Filmverleiher oder Fernsehsender wissen, dass sie diese Hürde nehmen müssen, und weil eine negative Entscheidung den finanziellen Erfolg erheblich schmälern kann, spielt der Jugendschutz beim Schnitt oft schon eine Rolle, bevor der Film dann tatsächlich den Prüfausschüssen vorliegt.

Dass die Freigaben durch die Instanzen des Jugendschutzes mit Schnittauflagen verbunden werden, kommt immer seltener vor. Und das ist auch gut so. Denn Jugendschützer sind keine Regisseure, nichtsdestotrotz gestalten sie den Film mit, wenn sie zur Schere greifen. Ob der Film dadurch weniger problematisch wird, kann oft bezweifelt werden.

So werden vornehmlich Szenen oder Bilder entfernt, die für den Zuschauer schwer verdaulich sind, z. B. dann, wenn Gewalt nicht nur angedeutet, sondern gezeigt wird, was sie für das Opfer bedeutet. Der *Einfühlungsstress* führt jedoch selten zu einer positiven Haltung des Zuschauers zur Gewalt, sondern schafft oft Sympathie und Mitleid gegenüber demjenigen, dem Gewalt angetan wird. Ohne diese Bilder ist der Film zwar leichter zu ertragen, aber damit auch die Gewalt, die thematisiert wird. Schnittauflagen können also auch das Gegenteil von dem erreichen, was der Jugendschutz eigentlich will.

Schnittauflagen sind umstritten, die meisten Filmprüfstellen in Europa weigern sich, Filme mit Schnitten freizugeben. Die einen wollen nicht in ein Werk eingreifen, andere dagegen bezweifeln, ob Schnitte tatsächlich die Wirkung eines Films verändern, denn die Handlung ändern sie nicht. Wie kann man mit dem Instrument der Schnittauflagen sinnvoll umgehen? Oder soll man sie ganz ablehnen?

Dieter Wiedemann, Präsident der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg, sieht in Schnittauflagen einen Eingriff in die Arbeit der Regie und spricht sich grundsätzlich dagegen aus. Die Meinung von Joachim von Gottberg, Geschäftsführer der FSF, zum Thema Schnittauflagen ist ambivalent. Zwar will auch er die Eingriffe in Filme auf das Notwendigste beschränken, weist aber auf der anderen Seite darauf hin, dass die Filmvermarkter ein hohes Interesse an einer günstigen Freigabe haben, notfalls eben auch mit Schnitten. Selbst wenn sich der Jugendschutz puristisch verhalten würde, wäre er dann letztlich doch dafür verantwortlich, dass die Vermarkter Bilder entfernen, die zur Ablehnung einer Freigabe geführt haben – um den Film dann noch einmal vorzulegen. Susanne Bergmann, Autorin und FSF-Prüferin, berichtet über Schnittauflagen in der Prüfpraxis der FSF. Markus Gaitzsch, bei ProSieben für Jugendschutz zuständig, beschreibt, wie die Sender mit Schnitten umgehen. Folker Hönge, Ständiger Vertreter der Obersten Landesjugendbehörden bei der FSK, schildert die Praxis bei der Filmfreigabe und setzt sich dafür ein, zurückhaltend mit Schnittauflagen zu verfahren. Ganz unabhängig von Jugendschutz-Gesichtspunkten befragte Olaf Selg den Dokumentarfilm-Regisseur Jörg Adolph zur Bedeutung des Schnitts und eröffnet damit Einblicke in die Praxis eines Filmemachers.

Dieter Wiedemann

Lesen Sie

Ein Plädoyer gegen eine nachträgliche Schnittbearbeitung von Filmen

In den Filmtheatern, aber auch auf Video oder DVD ist es seit einigen Jahren Mode geworden, den „Director's Cut" von bereits ausgewerteten Filmen als eine Art „cineastische" Besonderheit anzubieten: *Amadeus*, *Das Boot* oder *Apokalypse now* fallen mir hierzu als Beispiele ein.

Die Zuschauerinnen und Zuschauer dürfen sehen und hören – wenn sie denn wollen –, wie der Film gewesen wäre, wenn die Produzentin oder der Produzent aus welchen Gründen auch immer nicht eine andere Fassung gewollt hätte. In allen mir bekannten Fällen ist die Director's Cut-Fassung länger als die ursprüngliche Kinofassung, aber nicht immer habe ich dies als Gewinn empfunden. Die Frage, was für wen erzählenswert ist und was nicht, wird nicht erst seit der massenhaften Etablierung von Kino, Fernsehen, Video, DVD, Internet usw. immer wieder gestellt: Sicherlich zielte schon die folgende Forderung Platons in eine solche Richtung, sicher wurde sie seither immer wieder praktiziert:

„Sollen wir es also so leicht hingehen lassen, dass die Kinder ganz beliebige Märchen und von ganz Beliebigen erfundene anhören und so in ihren Seelen Vorstellungen aufnehmen, die meistenteils denen entgegengesetzt sind, welche sie, wenn sie erwachsen sind, unserer Meinung nach werden haben sollen? – Das wollen wir keineswegs hingehen lassen. Zuerst also, wie es scheint, müssen wir Aufsicht führen über die, welche Märchen und Sagen dichten, und welches Märchen sie gut gedichtet haben, dieses einführen, welches aber nicht, das ausschließen."[1]

Die Geschichte der Künste und Medien ist von Anfang an aus religiösen, politischen oder auch pädagogischen Gründen von solchen Korrektur- oder Zensurwünschen begleitet worden. Bekannt sind die Debatten um Kinowirkungen in den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, aber auch die um die „Schundliteratur", um erotische Fotos oder um das „politische Theater".

Eine häufig praktizierte Methode, Aufsicht zu führen über diejenigen, welche Filme und andere Sendungen unseren Kindern zur Verfügung stellen, die sie (unserer) Meinung nach nicht kennen sollen, ist in der Gegenwart die des Schnitts. Die „Aufsichtsführenden" dürfen laut Grundgesetz keine missliebigen Produkte aus der medienkommunikativen Verwertungskette mehr ausschließen – es sei denn, diese verstoßen gegen andere Gesetze –, sie dürfen diese Produkte aber vor ihrem (erneuten!) Eintritt in die Verwertungskette in Richtung des bereits von Platon geforderten Erziehungsideals verändern. Ein probates Mittel hierfür scheint der Schnitt, dessen eigentliche Aufgaben allerdings anders definiert sind:

„Der Schnitt hat die genuine Aufgabe, dafür zu sorgen, dass beim Filmrezipienten eine raum-zeitliche Orientierung stattfindet und der dramaturgische Spannungsbogen richtig funktioniert. Auch liegt es am Schnitt, ob die Einfühlung in das filmische Geschehen für den Zuschauer möglich wird, wenn es um die Identifikation mit den Darstellern geht […]. Es liegt am Geschick des Cutters, durch rhetorische Ellipsen, Raffungen und notwendige Kürzungen der Handlung, dem Film den notwendigen *drive* zu geben […]. Der Cutter trägt kreativ dazu bei, dass „Statik", Aufbau, *pace*, *timing*, Rhythmus, Komposition, Gewichtung und *suspense* innerhalb des Filmwerks zusammenkommen […].

Generell befindet man sich in einer paradoxen Situation, wenn man über Filmschnitt spricht oder schreibt, denn man kommuniziert über etwas, das meistens ‚unsichtbar'

Anmerkungen:

1
Platon:
Politea. Reinbek 1970, S. 114.

2
Beller, H.:
Filmediting/Filmmontage/Filmschnitt – Berufsbild: Cutter/Schnittmeister. In: Ders. (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. München 2002, S. 83.

3
Schumm, G.:
Feinschnitt – die verborgene Arbeit an der Blickregie. In: Beller, H.: A. a. O., S. 221f.

bleibt, da der Schnitt nicht in das Bewusstsein der Zuschauer gelangt. Der Schnitt, der ins Auge geht, ist nicht das erklärte Ziel der Cutter, Schnitte sollen im Allgemeinen nicht bemerkt werden."[2]

Der Filmschnitt, ursprünglich als Mittel zur Strukturierung und Ordnung der diskontinuierlich zur Narration des Films gedrehten Materialien – sowie zur Aussonderung des weniger Gelungenen – gedacht, wird damit zur Form des Eingriffs in dieses Material. Das heißt, ein von mehreren künstlerischen Urhebern (Drehbuch, Kamera, Regie, Ton und Schnitt) geschaffenes Produkt wird in der Regel durch Nichturheber verändert.

gerne Bücher …

Nun gibt es das in anderen Künsten auch: Der freie Umgang mit Werken der Dramatik getreu der alten Theaterweisheit: „Was gestrichen ist, kann nicht durchfallen" ist allgemein bekannt, taugt aber nicht als Beispiel, weil dramatische Texte eigentlich zum Zwecke der theatralischen Aufführung geschrieben werden. Das Kunstwerk ist hier das Ergebnis des Inszenierungsprozesses und – gelegentliche – Veränderungswünsche seitens der Obrigkeit (Intendant, Schauspieldirektor, Produzent usw.) werden als Eingriff in die künstlerische Freiheit interpretiert.

In anderen Künsten sind Veränderungen am fertigen „Werk" (mit Ausnahme der Kunstpolitik bzw. -zensur in totalitären Gesellschaften) undenkbar, z. B. in der bildenden Kunst oder in der Musik.

Nun steht natürlich die Frage im Raum, inwieweit der von mir begonnene Kunstdiskurs überhaupt auf die Objekte der Schnitte durch den Jugendmedienschutz zutrifft?

Ohne mich hier auf eine Diskussion darüber einlassen zu wollen, wie Film- oder Fernsehkunst definiert werden könnten (was deutsche Richter aber gelegentlich leisten!), halte ich den „Werk"-Begriff mit seinen ästhetischen, ökonomischen und urheberrechtlichen Implikationen aber für themenrelevant.

Daraus ergeben sich u. a. Fragen, die lauten:

— Warum kann jeder – auch Kinder! – Kriminalromane von Henning Mankell, Kathy Reichs oder Edgar Wallace kaufen, die jeweiligen Verfilmungen in der Regel aber erst nach 22.00 Uhr sehen?
— Warum dürfen Pippi Langstrumpf, Max und Moritz oder Donald Duck usw. in Büchern subversiv und warum müssen die entsprechenden Verfilmungen zumeist brav sein?
— Warum müssen Filme nachträglich aus Verwertungsgründen geschnitten werden?

Die Antworten auf diese Fragen und deren Diskussion sind beeinflusst von Wirkungsvermutungen, Geschmacksdiskursen und nicht zuletzt von simplen ökonomischen Interessen. Obwohl auf all diesen Ebenen mit dem Schutz von Kindern und Jugendlichen argumentiert wird (immer werden auch spektakuläre Einzelbeispiele als Begründung für einen restriktiven Jugendmedienschutz herangezogen, Erfurt als aktuellstes Beispiel!), will ich mich in den weiteren Ausführungen auf den dritten Aspekt konzentrieren.

Dass die mit allen drei Ebenen häufig verbundene Pauschaldiskriminierung junger Leute häufig zu absurden Situationen führt, zeigt das folgende Beispiel: In der Berichterstattung über die Hochwasserkatastrophe in Ostdeutschland wurde immer wieder Erstaunen über die Einsatzbereitschaft eben dieser jungen Generation geäußert! – Warum eigentlich?

Da – wie bereits festgestellt – die ersten beiden Fragen eher rhetorischer Natur, d. h. für mein Thema zwar relevant, aber im Rahmen des Beitrags nicht beantwortbar sind, will ich mich im Folgenden mit der dritten Frage beschäftigen und damit noch einmal auf die Bedeutung von Schnitt und Montage als künstlerische Methode der Film- und Fernsehproduktion zurückkommen.

Dazu noch einige Erläuterungen zum Thema Schnitt. Gerhard Schumm, Professor für Theorie und Praxis der Filmmontage an der HFF Potsdam, macht in einem Beitrag auf die für unser Thema wichtige Unterscheidung von Roh- und Feinschnitt aufmerksam: „Die Hauptarbeit der Gestaltung durch Montage wird im Rohschnitt geleistet. Liegt der Rohschnitt vor, weiß man, was gemeint ist oder sollte es zumindest wissen […]. Nach Abschluss des Feinschnitts […] ist der Film fast wie ‚versiegelt'. Nur sehr umständlich sind jetzt Entscheidungen rückgängig zu machen. Seine Geschichte erzählt der Film bereits nach dem Rohschnitt. Doch wie er sie erzählt, ob flüssig, widerborstig, verborgen, deutlich, mit Tempo oder gestaut, dass weiß man erst wirklich am Ende des Feinschnitts".[3] Zur Erinnerung: Die Eingriffe des Jugendschutzes beziehen sich in den allermeisten Fällen auf die Feinschnittfassung!

Bemerkenswert weiterhin sind Schumms Ausführungen zu Blickzentren und zur Blickregie als konstituierende Elemente des Filmschnitts:

„Mit Hilfe dieser Anordnungs- und Benachbarungsoperationen werden Filmblickfelder auf ihre grafischen Besonderheiten und ihre Verknüpfungsmöglichkeiten hin ausgelotet […]. Cutterinnen und Cutter untersuchen das Umfeld der Schnittstelle, also Auslauf und Anlauf der angrenzenden Einstellungen, auf mögliche ‚Blickzentren'. Film-

bildfelder weisen derartige Blickzentren oder – was dasselbe meint – ‚Bildschwerpunkte' auf, sobald sie hervorstechende *Fixationspunktangebote* enthalten […].

Die *Blickregie*, die im Verlauf des Feinschnitts ausgearbeitet wird, um dem Zuschauerblick an den Schnittstellen eine bestimmte Richtung zu geben, ihn weitgehend zu steuern, liegt also verborgen im ‚vorfixierten' Ausgangsmaterial auslesebereit vor. Durch die ‚*Erkundung der Blickzentren*' wird – in einzelnen Arbeitsschritten teils intuitiv, in anderen teils sehr bewusst – nachvollzogen, was in den Bildern an Blicksteuerung angelegt ist. Zugleich wird überschlägig vorweggenommen, welchen Verlauf der Blick des Zuschauers später nehmen sollte".[4] Nachträgliche Filmschnitte durch den Jugendschutz greifen damit in die „*Logik des Sehens* [ein]. Feinschnitt ist Regiearbeit im Verborgenen: Es ist die Regie der Blickführung, die Lenkung des Zuschauerblicks durch die Bilder hindurch und über die Schnittstellen hinweg"[5].

Ein Schnitt – und das ist das hier von Schumm skizzierte Problem – kann zwar die Handlungslogik einer Geschichte nicht berühren (was Jugendschützer von ihrer Ausbildung, ihren Erfahrungen und ihrem Sendungsbewusstsein her auch in der Regel erkennen), die „Logik des Sehens" aber dennoch brutal unterbrechen.

Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage haben bereits vor fast 80 Jahren gezeigt (1923 das berühmte Kuleschow-Experiment)[6], dass durch den Feinschnitt, die Montage nicht nur der Blick der Rezipientinnen und Rezipienten gelenkt wird, sondern auch die den Bildern zugeordneten Bedeutungen. Dies wurde in später durchgeführten Analysen weitgehend bestätigt.[7]

Damit wird ein weiteres Mal die Problematik von Filmschnitten am fertigen Werk deutlich, denn nicht nur die intendierte Lenkung des Zuschauerblicks, sondern auch die künstlerisch gewollte Zuordnung von Bedeutungen kann dadurch gestört bzw. beeinträchtigt werden.

Dagegen könnte nun eingewandt werden, dass diese Form der bewussten, narrations- und blickgelenkten Rezeption im Zeitalter des Zappings und der fragmentarischen Medienaneignung ein Ideal darstellt, das nicht zur Grundlage für Jugendschutzmaßnahmen genommen werden kann. Ein bedenkenswerter Einwand, der aber ebenso gut gegen Schnittauflagen verwendet werden könnte, weil die Wahrscheinlichkeit einer flüchtigen oder fragmentarischen Rezeption natürlich auch auf jene Bilder, Einstellungen, Töne usw. zutreffen könnte, die aus Sicht des Jugendschutzes für bestimmte Altersgruppen nicht geeignet sind. Hier haben Befürworterinnen und Befürworter wie auch Kritikerinnen und Kritiker von Schnittauflagen in Filmen das gleiche Problem: Sie setzen eine kontinuierliche Rezeption voraus und gehen von impliziten Wirkungstheorien aus. Außerdem kann angenommen werden, dass junge Leute beim Zappen von Fernsehangeboten durchaus einer individuellen Logik des Sehens bzw. der Wahrnehmung folgen und „harte Schnitte" (Wechsel zwischen verschiedenen fiktionalen oder zwischen fiktionalen und Live-Angeboten) dabei in ihren „mentalen Dramaturgien" eine andere Funktion haben als die fremdgesteuerten Unterbrechungen bzw. Störungen des Blicks im aufmerksam verfolgten Filmangebot.

… mit herausgeri

Ein Hauptmotiv für die vom Jugendschutz festgelegten Schnittauflagen resultiert allerdings aus dem Bemühen der Sender, für eine andere Alters- und/oder Interessenzielgruppe produzierte Filme für ein familienorientiertes Programm „tauglich" zu machen! Insbesondere die Ergebnisse des GfK-Panels zur Fernsehnutzung von Kindern können hierfür als Begründung dienen. Sie weisen u. a. aus, dass

— montags bis donnerstags zwischen 18 und 20 % der Drei- bis Dreizehnjährigen bis 20.30 Uhr vor dem Bildschirm sitzen,
— am Freitag um 21.30 Uhr noch jedes fünfte Kind vor dem Bildschirm sitzt und erst nach 22.30 Uhr der Anteil unter 10 % zurückgeht,
— am Samstag um 22.45 Uhr noch 10 % der Kinder am Fernseher sitzen.[8]

Der ebenfalls ermittelte Umstand, dass 61 % der Fernsehnutzung durch Kinder auf fiktionale Genres, 12 % auf Unterhaltung und 11 % auf Werbung fallen und bei den Fictionprogrammen wiederum Animation (56 %), Spannung und Unterhaltung (je 15 %) dominieren, macht das Dilemma noch deutlicher.

Der Anteil familien- bzw. kindgerechter Produktionen an Actionfilmen überhaupt ist relativ gering, d. h., es gibt nur ein relativ geringes Angebot an spannungsorientierten Filmen, was dem Umstand Rechnung tragen könnte, dass auf der 20.15 Uhr-Achse noch jedes fünfte „Fernsehkind" mitsieht. Wenn dieses Angebot nicht vorhanden ist – hier rächt sich die jahrelange Vernachlässigung des Familien- und Kinderfilms in Deutschland –, kann doch aber nicht die Konsequenz lauten: Filme mit der FSK-Bewertung „ab

18“ oder „ab 16 Jahre zugelassen“ werden durch Schnitte in eine Fassung „ab 12 Jahre“ oder gar auf „ab 6 Jahre“ gebracht! Beispiele dafür gibt es in den Anträgen an die Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen zur Genüge, wie die folgenden Mitteilungen der FSF zeigen:

Seit ihrem Bestehen wurden insgesamt 4.140 Sendungen, davon 2.557 Kino- und Videofilme, Fernsehproduktionen und Serien aufgrund ihrer Gewaltdarstellungen zur Prüfung vorgelegt. Nur knapp 58 % dieser Sendungen wurden im Sinne des Antrags entschieden, in den anderen Fällen wurden Schnittauflagen verhängt und/oder der Beitrag auf einen späteren Sendeplatz verschoben. 42 Filme, die extreme Gewalt darstellen oder Gewalt befürworten, wurden für die Ausstrahlung nicht zugelassen.

Andererseits halte ich es schon für legitim im Sinne einer Wirkungsabwägung, dass der FSK-16er-Film *Der Soldat James Ryan* in einer um fünf Minuten gekürzten Fassung durch ProSieben um 20.15 Uhr einem breiteren und auch jüngeren Publikum angeboten wurde.

Die Frage, die allerdings gestellt werden muss, ist die, ob mit Schnittauflagen seitens der Prüferinnen und Prüfer nicht etwas großzügig umgegangen wird? Wenn in fast 50 % der nicht genehmigten Senderanträge Schnittauflagen erteilt werden (das betrifft etwa 800 Filme und Serienteile), dann ist das für mich in doppelter Hinsicht problematisch:

Erstens hinsichtlich des Vorlageverhaltens der Sender, die nur unter Sendeplatzgesichtspunkten das jeweilige Werk in eine adäquate Fassung gebracht haben wollen. Über ein damit zusammenhängendes weiteres Problem kann hier leider nicht diskutiert werden, nämlich über den Umstand, dass ein internationaler und globaler Medienmarkt mit seinen unterschiedlichen kulturellen, sozialen und ethischen Implikationen auf nationale bzw. föderale Jugendschutzregelungen zugeschnitten werden soll bzw. muss. Die Frage, inwieweit nationale Regelungen innerhalb globaler Medienwelten dann noch einen Sinn haben, wenn zukünftig auch Distributionswege für Filme und TV-Sendungen zunehmend „entnationalisiert“ sein werden, muss ebenfalls unbeantwortet bleiben. Es ist schwer vorstellbar – wenn auch medientechnologisch möglich –, dass ein entstehendes „Digital Cinema“ für deutsche Kinos eine andere Schnittfassung als für französische, österreichische oder italienische Filmtheater in Form einer über Satelliten vermittelten Datei anbieten würde! Das Gleiche gilt für mögliche Formen des Internet-TV und für das gerade entstehende Cinema-on-Demand.

Das Ziel müssen also international gültige Jugendschutzregelungen, aber auch international akzeptierte Selbstverpflichtungen der Produzentinnen und Produzenten sein, um den Kinder- und Jugendschutz, aber auch eine bestimmte medienästhetische Qualität bereits in der Entwicklungs- und Produktionsphase zu berücksichtigen.

ssenen Seiten?

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

4
Ebenda, S. 226.

5
Ebenda, S. 239.

6
Kuleschow montierte zwischen identischen Großaufnahmen des Schauspielers Iwan Mossuchin einen Teller Suppe, das Bild eines toten Mannes und einer lasziven Frau. Die Rezipienten glaubten auf dem Gesicht des Schauspielers in einem Fall Hunger, im anderen Trauer und im dritten Begierde zu sehen.

7
Vgl. hierzu u. a.:
Beller, H.:
Montage-Experimente an der HFF München.
Wulff, H. J.:
Der Plan macht's – Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage.
Beide in: Beller, H.: A. a. O.

8
Vgl. hierzu:
Feierabend, S./ Klingler, W.:
Was Kinder sehen. In: Media Perspektiven 5/2002, S. 225.

Joachim von Gottberg

Schn

Freigegeben unter Schnittauflagen

Künstlerische Freiheit gegen Jugendschutz

Für Cineasten und Regisseure sind sie ein Tabu, für Filmverleiher, Videoauswerter und Sender eine kommerzielle Notwendigkeit und für den Jugendschutz manchmal ein Kompromiss: Schnitte, die gemacht werden, um eine günstigere Altersfreigabe und damit eine frühere Sendezeit im Fernsehen zu erhalten. In Deutschland wird im Vergleich zu anderen europäischen Ländern wohl immer noch am meisten geschnitten. Darf der Jugendschutz dem Regisseur ins Handwerk fuschen? Kann und darf man mit Schnitten die Wirkung eines Films überhaupt verändern? Diese Fragen werden innerhalb und außerhalb der Jugendschutzinstitutionen seit Jahren kontrovers diskutiert.

Vor kurzem habe ich im Rahmen einer Lehrerfortbildung über ein TV-Movie diskutiert, dessen Freigabe innerhalb der FSF sehr kontrovers diskutiert wurde. Im Mittelpunkt der Handlung stand eine Gerichtsmedizinerin, deren Tätigkeit an einem Mordopfer höchst eindringlich inszeniert wurde. Die Leiche wurde mit einer Schere aufgeschnitten, in der Totalen war dann von der Seite der aufgeklappte Brustkorb zu sehen. Alles war nur kurz angedeutet, stimulierte aber die Phantasie des Betrachters derart, dass die Bilder nur schwer erträglich waren. Anschließend wurde das Gehirn herausgetrennt, untersucht und gewogen. Auch hier waren nur knappe Bilder aus der Distanz zu sehen, im Gegenschnitt wurde der anwesende Kommissar gezeigt, dessen Gesicht eine nicht zu verkennende Übelkeit demonstrierte.

Gewalt erträglicher machen?

Solche Bilder führen beim Zuschauer zu erheblichem Einfühlungsstress. Sie sind für den Betrachter kaum zu ertragen, wird ihm doch deutlich, was es heißt, tot zu sein. Der Tod, eines der gleichermaßen für jedermann relevanten und dennoch tabuisierten Themen, findet in unserer Gesellschaft in der Regel im Verborgenen statt – und das ist auch gut so, denn wir sind die direkte Konfrontation mit Toten nicht mehr gewöhnt und wollen sie auf das Nötigste beschränken. Warum muss ein Regisseur also solche Bilder zeigen, warum eine Jugendschutzeinrichtung sie zulassen?

Als Prüfer bei der FSK oder der FSF weiß man nicht, was die Filmschaffenden sich bei solchen Szenen denken. Aber man ahnt, dass solche Szenen zu erheblichen Protesten der Zuschauer führen können. Wenn Filme detaillierte Bilder von Grausamkeiten an Opfern zeigen, ist das Mitgefühl und der damit verbundene Einfühlungsstress besonders groß. Und welche Institution will schon eine vermeidbare Kritik der Öffentlichkeit auf sich ziehen?

Wenn solche und vergleichbare Szenen in einen ansonsten unproblematischen Kontext eingebettet sind, erleichtert die Schnittauflage dem Prüfer seine Entscheidung. Freigegeben ab 20.00 Uhr mit zwei oder drei Schnittauflagen – so würde das Ergebnis dann lauten. Dem Sender steht es frei, den

Film in ungeschnittener Fassung nach 22.00 Uhr oder 23.00 Uhr auszustrahlen. Die Schnittauflagen sind daher also kein Zwang, sondern nur eine Voraussetzung für ein Prüfergebnis, das dem Sender eine günstigere Sendezeit erlaubt.

Diese aber ist für den Sender sehr wichtig. Denn im Hauptabendprogramm sitzen erheblich mehr Zuschauer vor dem Fernseher, was entscheidend für die Werbeeinnahmen ist. Zwar schauen zu dieser Sendezeit viele Kinder fern, aber eben auch viele Erwachsene, die am nächsten Morgen früh aufstehen müssen und deshalb nicht bis nach 22.00 Uhr auf Filme mit Themen warten wollen, die sie interessieren. Also werden die Schnitte in Kauf genommen; oft führt der Sender sogar selbst schon Schnitte durch, bevor er den Film der FSF vorlegt, um so die Aussicht auf eine für ihn günstige Freigabe zu erhöhen. Der Jugendschutz ist also nicht allein für die Schnittpraxis verantwortlich, ihm geht es in der Regel eher darum, zwischen den Interessen der jungen Zuschauer und denen der Anbieter einen Kompromiss zu finden: besser eine Freigabe mit Schnittauflagen als gar keine.

Der Regisseur wird dagegen zumeist nicht in den Prozess mit einbezogen. Zwar gibt es Verträge zwischen Produzenten und Regisseuren, die ohne Zustimmung des Regisseurs Schnitte nicht zulassen, doch das ist eher selten.

Abwägung: Kunst, Unterhaltung oder Kommerz

Wenn der Jugendschutz zur Schere greift, wird schon darüber diskutiert, ob es sich bei dem Film um Kunst handeln könnte, was einen Eingriff in die Gestaltung des Films verbietet. Das war nicht immer so. *Der Name der Rose*, sicherlich ein künstlerisch wertvoller Film, wurde nur unter zwei Schnittauflagen ab 12 Jahren freigegeben. Die FSK geht inzwischen aber sehr viel zurückhaltender mit Schnitten um (s. Beitrag von F. Hönge, in diesem Heft, S. 45 ff.). Allerdings: Die Folgen einer strengeren Jugendfreigabe sind für die Kino- bzw. Videoauswertung auch erheblich geringer als für die Ausstrahlung im Fernsehen. Zwar wird im Kino eine bestimmte Altersgruppe (im oben genannten Fall die 12- bis 16-Jährigen) vom Kinobesuch ausgeschlossen, die Älteren jedoch können den Film ohne jede Beschränkung sehen. Im Fernsehen hingegen wird durch eine Verschiebung von 20.00 auf 22.00 Uhr nicht nur der Anteil an jüngeren Zuschauern reduziert, auch den Erwachsenen wird der Zugang erschwert, denn sie müssen länger wach bleiben, um einen solchen Film anzuschauen. Das Interesse der Sender, durch Schnitte eine günstigere Sendezeit zu erhalten, ist daher größer als im Bereich Kino oder Video.

Während also eindeutig künstlerische Filme von Schnittauflagen verschont bleiben, ist man im Bereich der Unterhaltung oder gar des Kommerzes schon schneller bereit, Freigaben mit Schnitten zu verbinden. Damit macht sich der Jugendschutz aber indirekt zum Richter darüber, was Kunst ist und was nicht. Der anfangs beschriebene Fernsehfilm, der Einzelheiten aus der Arbeit der Pathologie darstellte, hatte nach meinem Dafürhalten durchaus künstlerische Qualitäten. In der Gruppe der Lehrer wurde die Frage immerhin kontrovers diskutiert. Aber eine eindeutige Mehrheit hätte den Film lieber in einer geschnittenen Fassung gesehen.

Nun hat dieser Film bzw. sein Regisseur Glück gehabt, denn der FSF-Ausschuss hat sich nicht auf Schnitte einigen können. Er hat damit bewusst riskiert, mit der Freigabe eine Protestwelle in Gang zu setzen. Der Beurteilungsspielraum, der jedem Ausschuss zusteht, wurde bis an die Grenze ausgeschöpft. Hätte man also vielleicht lieber doch schneiden sollen?

Aggressionshemmung versus Angstverarbeitung

Mit Schnittauflagen hätte der Ausschuss den Film sehr stark verändert. Aus einem Film, der einer Krimihandlung durch die oben beschriebene Szene ihre Leichtigkeit nimmt und dem Zuschauer nicht den Stress erspart, über die Banalität und Alltäglichkeit des Sterbens in Kriminalfilmen nachzudenken, wäre eine leicht konsumierbare Unterhaltung geworden. Folgt man den Untersuchungen von Jürgen Grimm (vgl. Der Robespierre-Affekt. In: tv diskurs , Heft 5 (Juli 1998), S. 18ff.), würde die so genannte „saubere Gewalt“ eher eine Erhöhung der Aggressionsbereitschaft oder zumindest den

Eindruck zur Folge haben, Gewalt sei ein normales Mittel, Konflikte zu lösen, während die Darstellung von Gewalt, die die negativen Folgen für die Opfer, in diesem Falle das Mordopfer, zeigt, beim Zuschauer Mitgefühl (Empathie) auslöst und aus Angst, durch aggressives Verhalten selbst in die Opferrolle zu geraten, seine Aggressionsbereitschaft eher reduziert. Der Einfühlungsstress in die Situation des Opfers empfindet der Zuschauer als unangenehm, was ihn aber gerade dazu bringt, in der Öffentlichkeit gegen die Sendezeit und die dafür notwendige Freigabe zu protestieren. Folgt man aber den uns bekannten wissenschaftlichen Grundlagen, so würden Schnitte zwar den Einfühlungsstress reduzieren, gleichzeitig aber das Risiko der Aggressionssteigerung aufgrund leicht konsumierbarer Gewaltdarstellung erhöhen. Schnitte dienen also oft mehr der Erwartungshaltung der Öffentlichkeit als der Verminderung von Jugendschutzrisiken.

Allerdings kommt die hier beschriebene Argumentation in Konflikt mit einem anderen Schutzzweck des Jugendschutzes. Es geht nicht nur darum, Jugendliche vor Filmen zu schützen, die Gewalt befürworten oder die Aggressionsbereitschaft erhöhen, sondern vor allem darum, die Jüngeren vor solchen Filmen fern zu halten, die unlösbare Ängste bewirken. Allerdings ist dieser Bereich erheblich weniger erforscht als die Wirkung von Gewaltdarstellungen, so dass dem Jugendschutz hier kein adäquates Beurteilungsinstrumentarium zur Verfügung steht. In der Regel sind die Prüfer darauf angewiesen, ihre eigene Sensibilität auf Kinder oder Jugendliche hochzurechnen. Ein weiteres Dilemma besteht darin, dass wir – anders als bei der Freigabe ab 12 Jahren für das Kino – im Bereich des Fernsehens nicht genau sagen können, welche Altersstufen geschützt werden müssen. Vermutlich können die ab Zwölfjährigen mit angstauslösenden Szenen aufgrund ihrer Verstehensfähigkeit gut umgehen, Grimm geht sogar davon aus, dass sie bessere Verarbeitungsstrategien besitzen als Erwachsene. Bei Kindern unter zehn Jahren könnte das aber ganz anders aussehen.

Schnitte verändern Filme

Während die einen dem Jugendschutz vorwerfen, durch Schnittauflagen in die Arbeit des Regisseurs einzugreifen, meinen die anderen, Schnitte hätten lediglich einen Placeboeffekt und würden die Wirkung nicht verändern. Eine solche Argumentation war beispielsweise von den Landesmedienanstalten zu hören, als es um die Herstellung von geschnittenen Fassungen indizierter Filme ging. Die Handlung, so die Position, sei durch Schnitte nicht zu verändern, sie sei, beispielsweise in Fällen von Selbstjustizfilmen, das eigentlich Jugendgefährdende.

Zunächst: Ein kleiner Schnitt kann sogar die gesamte Handlung eines Films verändern. In dem Film *Dirty Harry* tötet Kommissar Calahan einen Gangster, obwohl dessen Revolver leer ist. Es handelt sich also um Selbstjustiz, denn er ist nicht tatsächlich bedroht. Durch einen kurzen Schnitt (das Klacken wurde entfernt, aus dem hervorgeht, dass der Revolver leer ist) wird aus der Selbstjustiz eine Tötung aus Notwehr. Unabhängig von der Frage, ob ein solcher Eingriff in die Handlung gestattet sein sollte, wird doch klar, dass auch sehr kurze Schnitte die Gesamtaussage eines Films ändern können.

Aber auch dann, wenn die Handlung der Selbstjustiz erhalten bleibt, können Schnitte die Wirkung völlig verändern. Denn die dargestellte Selbstjustiz ist nur dann wirkungsrelevant, wenn der Zuschauer sie als gerecht empfindet. Und dazu bedarf es einiger dramaturgischer Tricks.

In dem Klassiker dieses Genres *Ein Mann sieht rot* wird dies deutlich. Charles Bronson spielt einen Architekten, der Gewalt ablehnt, sogar den Kriegsdienst verweigert hat, weil sein Vater ein Waffennarr war und er das nicht ertragen konnte. Dann werden seine Frau und seine Tochter mit äußerster Brutalität überfallen und vergewaltigt. Seine Frau stirbt, die Tochter ist von dem Moment ihres Lebens an psychisch krank. Die Polizei gibt sich nicht sehr viel Mühe, den Fall aufzuklären, weil sie das nicht für erfolgversprechend hält. Der Architekt besorgt sich daraufhin eine Waffe und beginnt, Verbrecher kaltblütig zu töten, er provoziert geradezu Raub und Gewalt, um eine Legitimation für die Tötung des „Abschaums" zu erhalten. Die Polizei lässt ihn gewähren, da durch seine

Aktionen die Stadt tatsächlich sicherer wird. Als er schließlich entdeckt wird, muss er zwar die Stadt verlassen, die Justiz verzichtet aber auf einen Prozess.

Der Film geht psychologisch geschickt vor. Der Täter wird als gewaltfrei eingeführt, der Überfall auf seine Familie erzeugt ungeheure Emotionen gegen die Verbrecher und starkes Mitleid mit den Opfern. Nur so ist der Zuschauer bereit, die Selbstjustiz des Täters zu befürworten. Die starken Gefühle des Mitleids und des Unrechts überdecken alle differenzierten Überlegungen rechtsstaatlichen Denkens und verlangen nach Rache. Nur so kann der Film die Gewaltorgie des Täters mit der Sympathie des Zuschauers vorführen.

Es ist also nicht die Handlung, die den Film unter Jugendschutzgesichtspunkten gefährdend erscheinen lässt, sondern eher die Tatsache, dass der Film geschickt mit den Gefühlen des Zuschauers spielt.

Würde man nun die gesamte Szene des Überfalls auf die Familie herausnehmen, hätte der Film zwar noch die gleiche Handlung, aber die Gefühle des Zuschauers wären nicht mehr auf der Seite des Täters. Sein Gewaltverhalten würde nicht mehr glorifiziert, es wäre vielleicht noch psychologisch verständlich, aber dem Zuschauer würde sehr schnell klar werden, dass er in der zwanghaften Suche nach Rache und Vergeltung zu weit geht.

Unabhängig davon, ob eine solche Bearbeitung letztlich ausreicht, um die Bedenken des Jugendschutzes auszuräumen, zeigt das Beispiel doch, dass Einzelszenen bedeutsam für die Bereitschaft des Zuschauers sind, eine bestimmte Handlung nachzuvollziehen. Werden sie entfernt, werden die Gefühle des Betrachters anders geleitet und die Gesamtkonstruktion des Films verändert sich. Filme können also im Hinblick auf ihre Wirkung durchaus mit Schnitten stark verändert werden.

Der Kontrolleur als Regisseur

Es bleibt die Frage, ob man es dem Jugendschutz erlauben soll, in die Regie einzugreifen. Es ist, so denke ich, klar geworden, dass einzelne Szenen sehr wohl für die Gesamtwirkung des Films von Bedeutung sein können. Wenn der Jugendschutz also zur Schere greift, führt er quasi ein wenig Regie, er greift damit in den Film ein, manchmal mehr, manchmal weniger stark.

In vielen Ländern Europas werden Schnittauflagen durch die Filmklassifizierungsinstanzen strikt abgelehnt, genau aus den hier beschriebenen Gründen.

Doch letztlich führt auch dieser Purismus keineswegs dazu, dass nicht mehr aus Jugendschutzgründen geschnitten wird. Je kommerziell bedeutsamer eine Freigabe ist, desto eher wird notfalls der Anbieter – sei es für Kino, Video oder Fernsehen – eine geschnittene Fassung erneut vorlegen, das kann auch der Jugendschutz nicht verhindern. Oft fallen diese Schnitte radikaler aus, weil der Anbieter an der optimalen Vermarktung interessiert ist und sich nicht immer dem Regisseur gegenüber verpflichtet sieht.

Trotz aller Bedenken gegen Schnittauflagen werden diese also nicht zu verhindern sein. Und so bleibt letztlich der Appell an den Jugendschutz, mit Schnitten zurückhaltend umzugehen. Schnitte sollten nicht die Handlung oder die Grundaussage verändern, auch wenn dies für den Jugendschutz manchmal sinnvoll erscheint. Die FSK hat in ihrer Zurückhaltung gegenüber Schnittauflagen einen richtigen Schritt vollzogen.

Auch der Vergleich mit den europäischen Nachbarstaaten führt nicht wirklich weiter. Denn in Ländern wie Frankreich hängt bei grundsätzlich sehr viel liberalerer Freigabepraxis von den Prüfergebnissen kommerziell weniger ab. Je strenger insgesamt die Jugendschutzvorschriften eines Landes sind und je mehr Bedeutung sie für die Vermarktung von Filmen haben, desto mehr wird durch Schnittfassungen versucht werden, eine bessere Vermarktungschance zu erreichen.

Natürlich könnte der Jugendschutz auf Schnittauflagen verzichten und die Filme im Zweifelsfall für höhere Altersstufen oder eine spätere Sendezeit freigeben. Ob damit den Interessen der Regisseure mehr gedient ist, halte ich für unwahrscheinlich. Die Folge wäre eher ein Druck auf günstigere Freigaben für ungeschnittene Fassungen.

Joachim von Gottberg ist Geschäftsführer der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF).

Susanne Bergmann

Schnitt für Sch

k o m m t m a n s i c h n ä h e r !

Schnittauflage TC 02:15:14 – 02:15:59:
Direkt nach dem Satz des Jungen: „Lasst mich hier raus, ihr Schweine!" soll geschnitten werden bis zur nächsten Nahaufnahme von Markus, der das ganze Geschehen im Auto auf dem Monitor verfolgt.

So oder ähnlich harmlos klingen die Schnittauflagen in den Protokollen der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF). Doch der Schein trügt. Kaum etwas erbost die Fachwelt dermaßen wie Schnittauflagen, um kaum etwas anderes wird so erbittert gestritten und gerungen. Denn Schnittauflagen sind mehr als eine freundliche Empfehlung: Sie sind Bestandteil der Freigabe für einen bestimmten Sendeplatz, ohne die verhängten Schnitte darf der Film nicht ausgestrahlt werden.

Impressionen aus dem Prüfalltag bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF): Mit dem Verhängen von Schnittauflagen kann ein zeitlich früherer Sendeplatz im abendlichen Fernsehprogramm erreicht werden.

t nitt

Ausgerechnet das sperrige Wort „Schnittauflage“ ist den meisten Menschen ein Begriff. Sobald ich erwähne, dass ich Prüferin bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen bin, dauert es keine zwei Sätze mehr, bis es fällt. Über die eigentlichen Aufgaben und Befugnisse der FSF weiß dagegen kaum jemand Bescheid. So kommt es dann heraus: Wir sind die, die Schnittauflagen verhängen. Wir entscheiden, ob blutige Gemetzel als Allegorien durchgehen oder ins Nachtprogramm verbannt werden. Wir stellen fest, was Kinderseelen verschrecken und Halbstarke auf falsche Pfade locken kann, und greifen ein – mit einer Schnittauflage oder zweien oder dreien. Doch es scheint nicht viel zu helfen. Ein Blick durch die Fernsehprogramme zeigt, dass immer noch Bedrohliches von der Folter bis zum Mord zu allen Tageszeiten über die Bildschirme flackert, nicht nur in der aktuellen Berichterstattung – für die die FSF-Prüfer tatsächlich nichts können! –, sondern auch in den fiktionalen Programmen. Aber ohne uns wäre es noch viel schlimmer. Todsicher!

Während der Fernseher läuft, werden die Eindrücke schriftlich festgehalten.

Es ist schon spürbar, dass Gewalt und Sex im Laufe eines Sendetags kontinuierlich zunehmen. Bis 20.00 Uhr wird weniger und anders geschossen und geliebt als im Hauptabendprogramm. Ab 22.00 Uhr laufen die Filme, die die FSK ab 16 Jahren freigegeben hat, und erst eine Stunde vor Mitternacht hat der Jugendschutz endgültig Feierabend. Dann ist es Zeit für die Zartbesaiteten, ihre Fernsehgeräte abzuschalten – auch wenn sie nur drei Programme empfangen können. Die Programmplanung berücksichtigt nun nur noch hartgesottene Erwachsene, ganz gleich, wer tatsächlich vor dem Fernseher sitzt. Wenn die Prüfer der FSF zu dieser Sendezeit noch Schnitte verfügen, dann geht es um die generelle Sendbarkeit eines Films.

Leider decken sich die Vorgaben für Platzierungen insbesondere im Abendprogramm nicht mit dem tatsächlichen Verhalten der jüngsten Zuschauer. Die Kinder gehen spät schlafen, Alternativen zum abendlichen Fernsehen werden ihnen im Alltag kaum geboten. Und selbst wenn Kinder konsequent ins Bett geschickt werden, verfolgt sie der oft aggressive Fernsehton in hellhörigen Wohnungen bis in den Schlaf. Da nicht absehbar ist, dass die deutschen Familien ihr Freizeitverhalten in diesem Punkt verändern, sollte es im dualen System möglich sein, die kindlichen Zuschauer im Abendprogramm stärker zu berücksichtigen und mehr zuverlässige Programmplätze für Familienprogramme zu schaffen. Mit der beschlossenen Ausweitung der abendlichen Sendezeit vom Kinderkanal KI.KA ist ein erster Schritt in diese Richtung getan.

Hoch konzentriert wird Szene für Szene begutachtet.

Schnittauflage TC 02:12:59 – 02:13:19: Nach dem Satz von Katharina: „[…] bin die ganze Zeit im Kreis gelaufen!" soll entfernt werden, wie der Betäubte in den Stahlschrank gelegt wird.

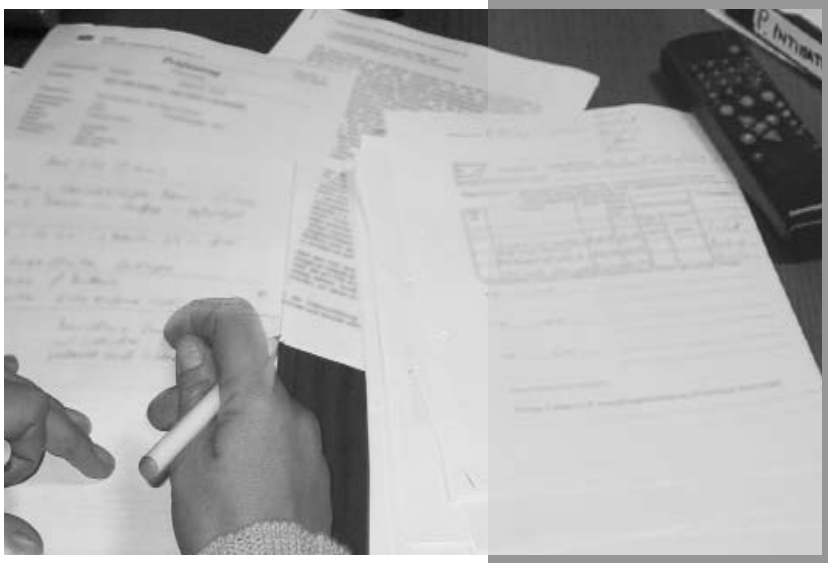
Ganz oder gar nicht wäre vielleicht eine gute Devise. Wenn ein Film wegen drastischer Gewaltspitzen nicht in die Prime Time gehört, kann er dann nicht einfach im Spätabendprogramm oder im Nachtprogramm gesendet werden? Dann sind die Cineasten zufrieden, sofern sie noch wach sind, und der Nachwuchs wird nicht weiter behelligt mit Filmkunst oder schlichten audiovisuellen Zumutungen.

Doch so einfach ist es nicht. In den Sendern gibt es Sachzwänge, die letztlich dazu führen, dass möglichst viel möglichst früh gezeigt werden soll.

Vor dem Urteil „gar nicht" steht daher immer die Frage: Sind einzelne Szenen nicht tragbar, oder ist es tatsächlich der ganze Film? Welche Schäden, nachhaltigen Ängste oder gefährlichen Irritationen kann der Film anrichten? Lassen sich die betreffenden Szenen entfernen oder entschärfen, ohne den Film gänzlich zu entstellen, oder sind gerade die heiklen Szenen dramaturgisch elementar und unverzichtbar?

Meistens lässt sich schon etwas durch Schnittauflagen verändern. Und nicht immer schadet es den Filmen wirklich, wenn ein Todeskampf nicht bis ins Detail zu verfolgen ist. Zwar handelt es sich bei jedem Film unbestritten um ein Kunstwerk, doch nicht jedes Kunstwerk muss zwangsläufig schlechter werden, wenn es im Hinblick auf eine bestimmte Zielgruppe verändert wird. Speziell beim Film wird ohnehin auf jeder Produktionsstufe von den unterschiedlichsten Leuten Einfluss genommen. Weshalb gilt es dann als Bilderstürmerei, wenn auch auf die Bedürfnisse und die Verarbeitungsmöglichkeiten der jüngsten Zuschauer Rücksicht genommen werden soll?

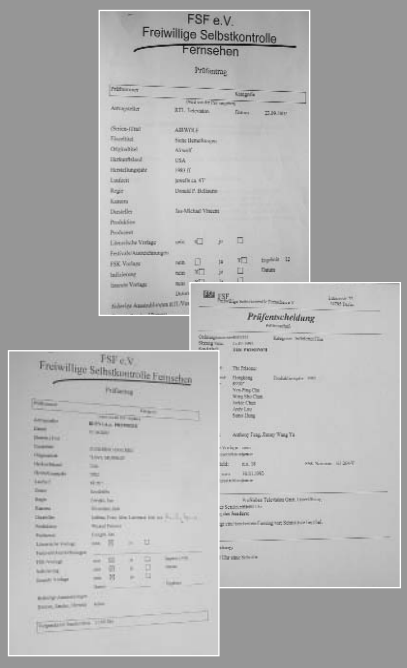
Der Ärger über Schnittauflagen ist allerdings nachvollziehbar, wenn diese Rücksicht übertrieben wird. Auch das geschieht gelegentlich und trifft dann in erster Linie Produktionen, die sich vom Mainstream unterscheiden. Etwas überspitzt formuliert bedeutet das: In US-amerikanischen Actionfilmen ist viel mehr physische Gewalt erlaubt



als in europäischen Produktionen! Das ist ärgerlich, weil es den Trend zur US-amerikanischen Fernsehunterhaltung stärkt und nicht die europäischen Produktionen, die es eigentlich viel nötiger hätten. Insbesondere für die Verwertung von anspruchsvollen Filmen im Hauptabendprogramm stellt der Jugendschutz eine wesentliche Hürde dar. Es ist sicher zu begrüßen, wenn schon bei der Drehbuchentwicklung Rücksicht auf die jungen Zuschauer genommen wird, doch das Hauptabendprogramm kann sich nicht in erster Linie an Zwölfjährige richten. Hier soll eben nur nichts zu sehen sein, was sie ernsthaft und nachhaltig verunsichern und beeinträchtigen könnte. Allerdings ist eine angemessene Beurteilung gerade in dieser Altersstufe besonders schwierig, weil die jüngsten Jugendlichen sich mit zahlreichen Zumutungen erstmalig konfrontiert sehen und sehr unterschiedlich darauf reagieren. Fiktion darf zwar niemals so brutal sein wie die Realität, doch es muss möglich bleiben, im fiktionalen Rahmen auch angstbesetzte Themen und verwirrende Gegenwartsbezüge zu behandeln.

Der Jugendmedienschutz wird hier gelegentlich überstrapaziert und dazu benutzt, ein diffuses Unbehagen über reale gesellschaftliche Fehlentwicklungen auf fiktionale Produkte zu projizieren. Doch das bleibt die Ausnahme. Gerade die FSF-Entscheidungen sind in der Regel berechenbar und orientieren sich streng an den Prüfkriterien. Am Beispiel der Produktionen von Fox Family Worldwide wird deutlich, dass wir unseren Kindern und Jugendlichen damit bereits weniger zumuten als andere Länder: Die ausdrücklich für Kinder produzierten Actionfilme von Fox Kids, die weltweit verkauft werden, strahlen deutsche Sender in der Regel erst nach einer umfangreichen Schnittbearbeitung aus – auch ohne explizite Auflagen der FSF.

Manchmal gibt es auch etwas zu lachen …



TC 00:09:16 – 00:09:19: Fotoshooting mit Bridget in der Dunkelkammer: Entfernen der expliziten Masturbationsszene.

Schnittauflage für einen Erotikfilm. In keinem anderen Genre ist das Verhängen von Schnitten dermaßen befriedigend! Es gibt wenig zu zerstören, die abwesende Dramaturgie erfordert keinerlei Rücksichten. Die Mehrzahl der Filme ist ohnehin schon bis zur Unkenntlichkeit nachbearbeitet, bevor sie uns in der FSF unter die Augen kommt. Die Kriterien für Schnitte sind speziell bei Erotikfilmen einmalig übersichtlich: Kein Blick zwischen die weiblichen Schenkel, keine erigierten Glieder, keine Gewalt (wird im Zusammenhang mit Sex ohnehin kaum vorgelegt), keine allzu ausschweifenden Gruppensexszenen, keine kindlich wirkenden Darstellerinnen, keine ruppigen Handgriffe, die die verbale Beteuerung: „Du bist großartig, Baby!“ ad absurdum führen könnten. Auf der inhaltlichen Ebene wird u. a. Wert darauf gelegt, dass die Sexualpartner sich nicht völlig anonym begegnen, was zur Folge hat, dass in den deutschen Synchrontexten ständig vom Heiraten die Rede ist. Von so einer klaren Ausgangslage und so simplen Lösungen kann man bei anderen Genres nur träumen! Auch die Vermutungen über mögliche Wirkungen sind eher wenig komplex.

Doch auch hier gilt: Mit Schnittauflagen kann man es niemandem recht machen. Das wissen wir, und es macht uns auch keinen besonderen Spaß, Schnittauflagen zu verhängen. Es ist nämlich ein mühsamer Prozess: Die Runde von fünf Prüfern – bei einer Berufung sind es sogar sieben – muss sich auf die besagte Stelle einigen, sie im Vergleich mit anderen ausgiebig hin und her debattieren, bis auf die Sekunde genau die Zeiten für den Ein- und den Ausstieg ermitteln, die monierten Bilder schließlich beschreiben und den Schnitt inhaltlich begründen. Das dauert meistens länger, als Zeit und Lust vorhanden sind, über den Film zu sprechen. Die Begründungen klingen zudem in diesen Fäl-

len oft nicht besonders einleuchtend, zudem läuft man Gefahr, dass sie einem während der nächsten Tagung als abschreckendes Beispiel für die dramaturgische Intuitionslosigkeit der Zensoren wieder begegnen. Allein deshalb sollte man die Finger von Schnittauflagen lassen!

Schnittauflage TC 02:27:02 – 02:27:06: Nach der Nahaufnahme von Markus soll das Zusammenbrechen von Letkov auf der Treppe komplett herausgenommen werden.

Oft sind die Filme, die uns vorgelegt werden, schon bearbeitet worden. Die Sender und speziell die Jugendschutzbeauftragten in den Sendern kennen ihre FSF und legen deshalb Kompromissangebote mit etlichen Kürzungen und manchmal seitenlangen Schnittlisten vor. Das ist einerseits sehr aufmerksam, so werden wir nicht von unnötig brutalen Bildern aufgeschreckt und verderben unseren guten Ruf nicht mit drolligen Auflagen, andererseits haben wir nicht die Möglichkeit, Schnitte rückgängig zu machen, auch wenn wir sie als dramaturgisch nicht mehr vertretbar ansehen. Wir können nur kürzen! Das tun wir aber, wie gesagt, sehr ungern.

Ebenso wenig lieben wir die „TÜV-Vorlagen“. Das sind Filme, die ganz klar gegen die Prüfkriterien verstoßen, aber mit einer entsprechenden Schnittnachbearbeitung durchaus im Programm vorstellbar wären. Wir könnten jetzt, wenn wir nett wären, wie der TÜV eine Mängelliste erstellen und viele kleine Schnittauflagen verfügen. Meistens schicken wir solche Filme aber mit dem Hinweis zurück, dass sie nachbearbeitet noch einmal vorgelegt werden können. Merke: Prüfern kann man es niemals recht machen!

Wir werden auch zukünftig damit leben müssen, dass wir für das, was wir tun, von allen Seiten kritisiert werden. Das ist in Ordnung. Es ist Preis für die Definitionsmacht, die wir besitzen. Und mal ehrlich: Wer erreicht mit seiner Arbeit schon so lässig ein Millionenpublikum?

Susanne Bergmann ist Prüferin bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) und freie Autorin.

Begutachten eines Erotikfilms: Eine Vielzahl der Filme aus diesem Genre ist meistens schon mehrfach bearbeitet, bevor sie der FSF vorgelegt werden.

Markus Gaitzsch

„Ein guter Schnitt ist ein Schnitt, den man nicht sieht."[1]

FILMSCHNITT aus Sendersicht

Ein ganz und gar fiktiver Praxisbericht

Unterföhring, ProSieben Television, Abteilung Jugendschutz & Programmberatung kurz nach 9.00 Uhr am Montagmorgen.

Der Praktikant, seit gerade einer Woche dabei, ist schon vor mir im Büro und wartet – offenbar in einem Zustand freudig erregten Beschäftigungsdrangs – ungeduldig auf mein Eintreffen. Der Kaffee ist bereits gebraut und eine Tasse für mich dampft auch schon vor sich hin. Da ich ihm angedeutet hatte, was es heute für uns zu tun gäbe, ist mir sein Tatendrang nicht ganz unerklärlich. Interessanterweise brennen gerade die Studenten mit erklärtem cineastischem Anspruch besonders darauf, ausgerechnet dasjenige möglichst schnell zu erlernen, was sie im privaten Fernsehen am zweitintensivsten hassen: das Schneiden von Filmen.

Damit mir nicht auch noch Hausmantel und Pantoffeln gebracht werden, bespreche ich mit ihm rasch, was heute in welcher Reihenfolge zu erledigen ist. Erster Tagespunkt: Schneiden eines Spielfilms auf dem redaktionsinternen Avid-Schnittsystem zur Vorlage bei der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) und den Landesmedienanstalten (LMA) – eines Spielfilms, der bereits am Freitagnachmittag vom Chef höchstpersönlich eingelesen worden ist. Das wird bis ca. 12.30 Uhr dauern. Dann Ausspielen des Films auf VHS. Ab 14.00 Uhr Erstellen eines Digital-Beta-Sendebandes im standardmäßig montags beim Sendezentrum München (SZM) gebuchten Schnittplatz. Wer ist der Cutter? Ein Blick auf die Faxbestätigung der Buchung weist ein unleserliches Gekrakel aus, hinter dem sich angeblich ein menschliches Schicksal verbergen soll. Nun denn, lassen wir uns überraschen.[2]

Anmerkungen:

1
Höf, U.:
Werkstattnotizen aus dem Schneideraum. In: Beller, H. (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. Essen 1995, S. 115.

2
Avid-Schnitt: Ein so genanntes „nicht lineares Schnittsystem", bei dem der Beitrag vorher in Echtzeit auf Festplatte überspielt und gespeichert werden muss, bevor er bearbeitet werden kann. Es ist dann aber möglich, an jede beliebige Stelle zu springen.
In einem konventionellen, „linearen Edit" wird der Beitrag auf ein anderes Band kopiert und schon während dieses Vorgangs bearbeitet, was Zeitersparnis bedeutet. Bei der Bearbeitung kann jedoch nicht gesprungen werden.

Chef: Michael Groh, offizieller Jugendschutzbeauftragter der ProSieben Television und Abteilungsleiter.

Einlesen: Ein auf Digitalband oder VHS vorliegender Film wird in Echtzeit abgespielt und auf die Festplatte des Schnittsystems überspielt.

Erstellen eines Sendebandes: Zur Kostenersparnis werden nur die endgültigen Digital-Sendebänder in den angemieteten professionellen Edits geschnitten. Beiträge für die Vorlage bei FSF, Landesmedienanstalten oder FSK, von denen ja noch nicht fest steht, ob sie zur gewünschten Uhrzeit überhaupt ausgestrahlt werden dürfen, werden hingegen auf dem redaktionsinternen Schnittsystem bearbeitet und lediglich auf VHS-Material überspielt.

Schneiden tut weh

Kaum haben wir den Rechner hochgefahren und das digitale Schnittsystem gestartet, wird der Praktikant zum ersten Mal an diesem Morgen blass – und das zu Recht. Denn es ist wahr, was seine Augen lesen und sein Verstand nicht wirklich fassen mag. Der meine im Übrigen ebenfalls nicht, denn ich hatte mit einem ganz anderen, weniger schwierigen Film gerechnet.

Ob man dieses hoch gelobte Meisterwerk, eine der wenigen Perlen seines Genres in den letzten Jahren, denn wirklich schneiden solle – und vor allem dürfe, fragt mein Praktikant, dessen Gesichtsausdruck die Blässe nun an Wirkung hinter sich gelassen hat.

Eifrig nickend bestätige ich seine cineastische Einschätzung des Films, um widersprechend anzufügen, dass wir – wegen der in Deutschland gesetzlich verankerten und sehr strengen Jugendschutzbestimmungen für das Fernsehen – tatsächlich dürfen und auch dürfen müssen. Jeder Hollywoodregisseur gehe zudem selbstverständlich davon aus, dass auch der künstlerisch ambitionierteste Film immer gleichzeitig ein Produkt ist, das mehr Geld einbringen sollte als es gekostet hat, was nur funktioniert, wenn ihn möglichst viele Menschen sehen können und wollen. Dogmatisch anders sähen das natürlich viele europäische Filmemacher, für die sich künstlerischer Anspruch und Kommerzialität geradezu gegenseitig ausschließen, wobei sie sich gern selbst als Intellektuelle und Kunstschaffende verstehen und leider oft genug missverstehen. Zumindest dieser Film zeige aber recht deutlich, das sich Kommerzialität und künstlerische Qualität keinesfalls ausschließen müssen.

„Und bei unseren Eigenproduktionen", ergänze ich vom Thema weiter ablenkend, „arbeiten wir eng mit der zuständigen Abteilung im Haus und mit den Produzenten, Regisseuren und Drehbuchautoren soweit wie möglich zusammen. Wir lesen die Bücher, begutachten die Rohschnitte, machen Änderungsvorschläge usw. usf. Denn es macht wenig Sinn, an den Jugendschutzbestimmungen vorbei etwas produzieren zu wollen – zumal es fast immer Möglichkeiten gibt, die Vorstellungen der Macher mit den bestehenden Gesetzen in Einklang zu bringen."

Schneiden tut Not

Ja – und es führe für jeden privaten Sender, die bekanntermaßen nur aufgrund ihrer Werbeeinnahmen existierten, auch kein Weg daran vorbei, Schnittfassungen zu erstellen. Der Unterschied bei den Einnahmen sei nun einmal signifikant, je nachdem, ob der Film ab 20.00 Uhr in der quotenträchtigen Prime Time oder erst ab 22.00 Uhr ausgestrahlt werde, insbesondere, wenn es sich um einen so genannten Blockbuster[3] – wie in diesem Falle – handle. Die Jugendschutzbestimmungen sähen aber nun einmal völlig zu Recht vor, dass bei einer Ausstrahlung ab

20.00 Uhr die Rezeptionsbedingungen der 12- bis 16-Jährigen besonders zu berücksichtigen seien, die wären nun einmal wesentlich sensibler als die der älteren 16- bis 18-Jährigen. Also komme man in den allermeisten Fällen um Schnitte nicht herum.

Es gehe also nicht so sehr darum *ob*, sondern vielmehr *wie gut* man schneide. Hier an sich selbst die höchsten Anforderungen zu stellen, mache – wenn man es galant formuliert so nennen möchte – das Ethos des schneidenden Jugendschutzredakteurs im privaten Fernsehen aus. Und dieses Ethos umfasse übrigens auch die Maxime: „So viel wie jugendschützerisch nötig und so wenig wie möglich".

Da sich, ob meiner Worte, zu Blässe und unwilligem Gesichtsausdruck noch eine gekräuselte Stirn hinzugesellt, halte ich nur kurz inne, um einräumend hinzuzufügen:

Sicher, wirklich perfekt zu schneiden, d. h. so, dass es der Zuschauer später möglichst gar nicht bemerkt, gelänge einmal mehr, einmal weniger gut, und auch der perfekteste Schnitt sei natürlich immer noch ein Eingriff in den Film. Leider oder Gott sei Dank – je nach Blickwinkel des skrupellosen Cineas-

3
Blockbuster: Ein Film, der im Kino höchste Besucherzahlen erreicht und von dem man sich deshalb bei der Free-TV-Auswertung hohe Einschaltquoten erhoffen darf.

4
Es kommt vor, dass Lizenzgeber dem Sender ungeschnittenes Ausgangsmaterial eines Films liefern. Von diesem muss dann für das Sendeband die entsprechende FSK-Fassung nach den vorgegebenen Schnittlisten erstellt werden. Oder der Jugendschutzbeauftragte fordert ungeschnittenes Material explizit an, weil die existierenden Fassungen sehr schlecht geschnitten sind und er sich zutraut, es besser zu machen.

Schnittmuster

ten oder der besorgten Eltern – werde dem Jugendschutz in Deutschland aber Priorität vor den ästhetisch-künstlerischen Aspekten eingeräumt. Deshalb ließen sich gelegentlich auch drastische Schnitte einfach nicht vermeiden. Und beim nachträglichen Erstellen bereits existierender FSK-12er-, 16er- oder 18er-Fassungen seien wir ohnehin streng gebunden an die auferlegten Schnittvorgaben der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), die der Jugendschutzredakteur bei der Herstellung des Sendebandes lediglich abarbeiten dürfe – gleichgültig, was er persönlich von Sinn, Zweck und Notwendigkeit der vorgegebenen Schnitte halten mag.[4]

Und noch etwas gebe ich zu bedenken: Neben den rein ökonomischen Gründen des Senders, einen Film geschnitten früher auszustrahlen, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen (woran im Übrigen nichts Ehrenrühriges sei), habe der meistenteils nicht cineastische Zuschauer auch ein gewisses Recht darauf, gerade wertvolle bzw. populäre Filme im Fernsehen zu einer moderaten Uhrzeit anschauen zu dürfen. Dies ermögliche ihm noch die Einhaltung einer erfrischenden Restnachtruhe, was ansonsten bei einem FSK-16er-Blockbuster mit Überlänge und eingestreuten Werbeblöcken (der, beginnend um 22.00 Uhr, dann durchaus bis 01.00 Uhr oder gar 01.30 Uhr laufen könne) einigermaßen unmöglich würde. Die speziell für Fernsehausstrahlungen durch den Rundfunkstaatsvertrag eingeräumte Möglichkeit von Ausnahmegenehmigungen, also z. B. einen FSK-16er-Film schon ab 20.00 Uhr ausstrahlen zu dürfen, solle nicht zuletzt genau diesem Umstand Rechnung tragen.

Durch meinen mäandrierenden Wortfluss zwar beeindruckt, wenn auch nicht bekehrt, besinnt sich mein Gegenüber auf das in der vergangenen Woche Gelernte, um uns von unserem Vorhaben doch noch abzuhalten.

Was, bitte schön, solle man bei diesem Film schneiden? Keine Monster, nur ein paar Gespenster, keine blutig Zerstückelten, nur einige wenige, leicht lädierte und unzufriedene Verstorbene, keine wilden Schießereien, nur Gespräche über Übersinnliches. Und den atmosphärisch dichten Grusel, die nervenkitzelnd unheimliche Bedrohlichkeit und panikartigen Angstzustände des Protagonisten werde man kaum entschärfen können, wenn man an den seltenen blutigen oder ekligen Stellen herumschnibble.

Damit habe er völlig Recht, bestätige ich. Und tatsächlich gebe es einige Fälle, in denen durch Schnitte kaum etwas erreicht werden könne, z. B. dann, wenn der Held Recht und Gesetz ohne guten Grund in die eigene Hand nimmt, sämtliche rechtsstaatlichen Prinzipien nonchalant ignoriert und zum brutal mordenden Racheengel mutiert. Wenn schon Idee und Thema des Films ausschließlich auf Selbstjustiz und einem zweifelhaften Helden basierten, werde es mit dem Schneiden zunehmend schwierig. Solches sei aber nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Bei unserem Film werde es in der Tat nicht so sehr darum gehen, grausige Details zu entfernen, sondern eben die atmosphärische Dichte aufzulockern und Angst bzw. Beklemmung erzeugende Dialoge und Situationen abzuschwächen, was natürlich unvergleichlich schwieriger sei, als einfach die Nahaufnahme eines abgetrennten Arms herauszuschneiden.

An jenen Stellen müsse also geschnitten werden – und zwar so, dass die Wirkung lediglich entschärft, aber nicht gänzlich entfernt werde, wobei streng darauf zu achten sei, dass inhaltliche Logik und dramaturgische Struktur des Films möglichst gewahrt und unzumutbare Einstellungs- und Szenenübergänge vermieden würden.

Hierzu sollte man natürlich genau wissen, wodurch und an welchen Stellen Angst, Beklemmung und Thrill beim Zuschauer ausgelöst werden und wie diese innerhalb der Gesamtwirkung des Films jugendschützerisch einzuschätzen sind. In unserem Falle beispielsweise lerne der kindliche Protagonist am Ende mit seinen Ängsten umzugehen, sie in den Griff zu bekommen, was von entscheidender Bedeutung sei, da es die vorhergehenden Schrecken zu einem gewissen Grad relativiere. Um einen solchen Film wie den unsrigen halbwegs anständig schneiden zu können, bedürfe es keines jugendschützerischen sechsten Sinns, sondern fundierter dramaturgischer Kenntnisse, langer Erfahrung und vor allem schnitttechnischen Know-hows. Um uns nun in Letzterem zu üben, sollten wir aber langsam mit der Arbeit beginnen.

Schneidetechnik

Allem Anschein nach hat auch der Praktikant von meinen Belehrungen nun die Nase voll und möchte trotz Bedenken Taten sehen. Jedenfalls begehrt er nicht mehr auf, sondern versucht stattdessen zu erfassen, was ihm die auf zwei Monitoren dargestellte grafische Oberfläche des Schnittprogramms sagen will. Nach einer kurzen Einweisung in die allgemeine Handhabung des Programms und die wichtigsten Menübefehle schauen wir uns den auf der Festplatte gespeicherten Film an, stoppen an den kritischen Stellen und besprechen, warum hier geschnitten werden muss und von wo bis wo überhaupt geschnitten werden kann:

„Nein, an dieser Stelle können wir aus dem Dialog nicht raus. Das ist im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gedreht. Dann schneiden wir von der Nahaufnahme des Gesichts wieder auf dasselbe Gesicht bei gleich bleibender Kameraeinstellung. Das gibt nur einen ganz unschönen Ruckler."

„Und wenn man stattdessen andere, neutrale Bilder einfügt?"

„Ein Zwischenbild – keine schlechte Idee, wir haben bloß kein geeignetes. Danach ist die Szene zu Ende."

„Und wenn wir dort rausgehen?"

„Dann haben wir einen Achsensprung! Nein, wir müssen einfach nur ein klein wenig früher raus, dann ist als Letztes nicht er, sondern sein Gesprächspartner zu sehen. Wir entfernen zwar etwas mehr als eigentlich nötig, aber inhaltlich geht es, und es fällt uns kein Zuschauer aus dem Sessel."

[…]

„Hier muss die Frau wenigstens kurz zu sehen sein, auch wenn sie mit ihrem zerschundenen Gesicht beängstigend wirkt, ansonsten weiß man ja gar nicht mehr, warum der Junge davonläuft."

[…]

„Richtig erkannt! Wenn wir die Mutter auf der Treppe wegnehmen, weil wir das entsetzliche Schreien des Jungen im Hintergrund entfernen wollen, fragt sich jeder Zuschauer, warum sie plötzlich oben auf der Treppe steht, wo sie doch eben noch unten stand! Da werden wir uns etwas anderes überlegen müssen, vielleicht einen anderen Ton drüberlegen – oder sie gleich oben zeigen!"

Es ist ein Schnitter …

Da mein Praktikant mit einer raschen Auffassungsgabe gesegnet ist, lasse ich ihn die nächsten Cuts selbst ausführen. Die technischen Möglichkeiten des Programms faszinieren ihn bald derart, dass ich nur bestürzt zusehen kann, wie er sich innerhalb von 30 Minuten vom fürsorglichen Hirten integraler Filmfassungen[5] zum schlachtenden Filmschnitt-Metzger verwandelt, der plötzlich in vorauseilendem Gehorsam alles entfernen möchte, was einer Freigabe ohne Altersbeschränkung im Wege stehen könnte.

„Halt, halt", versuche ich ihn zu stoppen, „der Film soll doch nicht vormittags im Kinderkanal ausgestrahlt werden, sondern im Hauptabendprogramm des einzigen wahren deutschen Spielfilmsenders!"

„Aber Sie wollen doch unbedingt, dass die FSF und die LMA unserer Schnittfassung das Plazet für eine Ausnahmeausstrahlung um 20.00 Uhr erteilen! Sollten wir da nicht vorsorglich alles, was irgendwie problematisch sein könnte, rausnehmen?"

„Nein, Saulus, nein! Eine Ausnahmegenehmigung wäre für den Sender zwar eine prima Sache, zumal es der Film verdient, einem großen Publikum zugänglich gemacht zu werden, aber – bitte – nicht um jeden Preis!"

Auf diese Weise verbringen wir also einen kurzweiligen Vormittag und schaffen es am Ende tatsächlich, eine schnitttechnisch passable und jugendschützerisch gut vertretbare Fassung unseres Films zu erstellen. Gegen 13.15 Uhr sind wir schließlich so weit, den Menüpunkt „Print to Tape" anklicken zu können. Während der geschnittene Spielfilm nun auf VHS-Kassetten kopiert wird, finden wir die Zeit, unserer Kantine einen Besuch abzustatten, wo wir natürlich nichts essen, sondern die achte Tasse Kaffee zu uns nehmen. Pünktlich um 14.00 Uhr betreten wir den Edit-6 des SZM, in dem die Cutterin schon auf uns wartet.

5
Die beim Endschnitt eines Spielfilms montierte Kinofassung wird auch „integrale Fassung" genannt (vgl. Duden: „integral": ein Ganzes ausmachend, für sich bestehend).

Glenn Gould am Schneidetisch

Kaum, dass ich die Tür geöffnet habe – mein Begleiter kann nicht, weil irgendwer ja die großen Digitalbänder und umfangreichen Unterlagen tragen muss –, weiten sich Pupillen und Herz in angenehmster Überraschung, erkenne ich in der Cutterin doch spontan eine der virtuosesten Editorinnen wieder, mit der ich je zusammenarbeiten durfte – eine Art Glenn Gould des Schneidepults! Nach den üblichen Begrüßungsritualen setzen sich der Praktikant und ich vor das ausladende Bedienungspult, hinter dem ganze fünf Beobachtungsmonitore nebeneinander aufgestellt sind, um den Schreibkram zu erledigen. Dem Praktikanten kommt die ehrenvolle Aufgabe zu, mit meiner Hilfe diverse Label zu beschriften und die neue MAZ-Karte mit den technischen Angaben sowie das Schnittlistenformular mit den wichtigsten Filmdaten zu versehen. Währenddessen legt die Cutterin das Masterband in den zuspielenden Player und das nagelneue Frischband in den Digitalrekorder ein.

„Es gilt, das Sendeband zu einem ehemals indizierten Film zu erstellen, der von der FSF und der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften in einer gekürzten Version für ‚nicht im Wesentlichen inhaltsgleich' eingestuft und für die Fernsehausstrahlung ab 23.00 Uhr freigegeben wurde", erläutere ich. „Eine Liste mit den Schnitten liegt uns vor. Nichtsdestotrotz werden wir aber eine neue Schnittliste erstellen müssen, denn die Timecode-Angaben der Schnitte auf bereits vorhandenen Listen sind gewöhnlich nur sehr bedingt brauchbar. Zur Identifizierung der Stellen müssen wir deshalb meist auf die Beschreibungen zurückgreifen, die für jeden Schnitt – wie du hier sehen kannst – angegeben werden."

„Ach ja, und was du hier auch gleich sehen kannst, sind die Schwierigkeiten, auf die wir dabei häufig stoßen. Wie du siehst, ist bei diesen vier Schnitten innerhalb einer offenbar längeren Szene lediglich angegeben ‚Schusswechsel in der Lagerhalle wurde gekürzt'. Ich befürchte, da werden wir uns noch gehörig den Kopf zerbrechen, wo genau denn diese vier Stellen liegen sollen."

Schneiden am Rande des Nervenzusammenbruchs

„Wie viele Schnitte müssen denn eigentlich gemacht werden?"
„Achtunddreißig Schnitte!"
„Mein Gott!"

Mit morbider Begeisterung an der eigenen Leidensfähigkeit erzähle ich Praktikant und Cutterin von jener ebenso legendären wie zweifelhaften Hongkong-Produktion, für die ich vor Jahren vom völlig ungeschnittenen Ausgangsmaterial ebenfalls ein Sendeband erstellen sollte und die – vom Verleiher selbst wieder und wieder der FSK vorgelegt – am Ende nur mit sage und schreibe 86 Schnittteilen, verteilt auf vier oder fünf Schnittlisten, eine FSK-16er-Freigabe erhalten hatte. Als ob dies nicht schon schrecklich genug gewesen wäre, gab es ungefähr in der Mitte des Films eine schier endlose Szene, in der ein ganz in schwarz gekleidetes Yakuza-Kommando wild um sich schießend einen großen Festsaal stürmte, wobei nicht ausblieb, dass sehr, sehr viele der zahlreich anwesenden Gäste von den in Slow-Motion herumfliegenden Kugeln unschön getroffen wurden. In dieser Szene allein waren weit über zehn Schnitte auszuführen, was nicht weiter schlimm gewesen wäre, hätte nicht im Hintergrund ein Sänger in weißem Anzug mit stoischem Gleichmut – und ohne sich von der verständlichen allgemeinen Aufregung stören zu lassen – einen chinesischen Schlager mit deutschen Untertiteln zum Besten gegeben, wobei er immer wieder einmal im Bild zu sehen war.

Jeder, der in seinem Leben je einen vertonten Beitrag schneiden musste, weiß, dass die Schwierigkeiten des Bildschnitts lächerlich sind gemessen an den Problemen, die Tonschnitte bereiten können – im Besonderen dann, wenn in der zu schneidenden Szene ein komplettes und äußerst melodiöses Liedchen geträllert wird, dessen herzzerreißender Inhalt dem geneigten Zuschauer in Texteinblendungen nahe gebracht wird. Es bedurfte einiger energischer Kunstgriffe, um trotz der Schnitte zu verhindern, dass der gediegen lyrische Liedinhalt unfreiwillig zu einem der skurrileren Werke konkreter Poesie und die durchaus eingängige Musik zu einer kuriosen Adaption von Stockhausens *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* wurde. Kurz: Allein diese Szene kostete uns fast fünf Stunden konzentriertester Arbeit und den Cutter darüber hinaus mindestens zehn Jahre seiner Lebenszeit.

„Nun, mal sehen, wie lange wir heute brauchen!"

Die Drohung war von mir kaum ausgesprochen, als der Praktikant mit einem Blick auf die Uhr zum zweiten Mal an diesem Tage blass wurde.

Glenn Gould am Schneidetisch
(Fortsetzung)

Wir arbeiten zügig die einzelnen Schnitte ab, wobei mir bei dieser Cutterin nicht viel mehr zu tun bleibt, als ihr grob anzugeben, an welchen Stellen was gekürzt werden muss. Vor jedem Schnitt geht sie kurz in sich, programmiert diesen dann in unglaublicher Geschwindigkeit in den Rechner und führt ihn mit einem Druck auf die „Enter-Taste" aus – offenbar in sicherem Bewusstsein, dass er so, wie sie ihn aus dem Kopf eingegeben hat, nicht mehr verbesserungsfähig sein wird. Und dem ist auch so! Weniger virtuose Cutter brauchen in der Regel mehrere Versuche, bevor die Bearbeitung von Bild und Ton so ist, wie sie sein sollte.

Daher finde ich Zeit, dem Praktikanten ausgiebig von ihren Fähigkeiten vorzuschwärmen, was sie mit freundlichem Lächeln goutiert. So erzähle ich von jenem mittelalterlichen Epos, bei dessen Bearbeitung es notwendig wurde, zwischen zwei geschnittenen Einstellungen den Helden als Zwischenbild einfügen zu müssen, was auf die Schwierigkeit stieß, dass wir zunächst kein geeignetes Bild des tapferen Mannes finden konnten, bis sie auf die Idee kam, eine weit spätere, kurze Bildeinstellung zu nehmen, in welcher er – missmutig in die Kamera schauend – nur eine leichte Bewegung mit dem Arm machte; diese war zu spiegeln, rückwärts abzuspielen und – so verändert – in die kritische Stelle einzufügen. Ohne diese rettende Idee wäre durch den Schnitt der Übergang zwischen den Einstellungen in einer für den Zuschauer höchst ärgerlichen Weise sichtbar gewesen.

Doch bevor ich länger schwärmen kann, stoppt die Cutterin wiederum das Band und spult es ein wenig zurück, um uns auf einen Bildfehler aufmerksam zu machen, den sie, ohne sich lange aufzuhalten, mit sicherer Hand entfernt.

Obwohl ich bereits seit fünf Jahren im Edit arbeite, gelingt es mir selbst bei voller Konzentration nur selten, solche gelegentlichen Fehlbilder oder digitalen Bildspratzer[6] auf den Bändern zu entdecken. In diesem Fall handelt es sich um ein Fehlbild, welches sich offenbar durch einen unsauberen Schnitt bei der Endmontage des Films eingeschlichen hat.

„Das hätte ich niemals entdeckt", gibt der Praktikant bewundernd zu. „Das ist doch nur ein einziges Bild – ein einziges Bild von 25 Bildern in der Sekunde!"

„So ist es", bestätige ich ihm. „Ein guter Cutter muss sehr genau hinsehen können. Er muss in der Lage sein, sozusagen im Fünfundzwanzigstel-Sekundentakt zu sehen. Dafür braucht es ein sicheres Auge, kopfschmerzträchtiges Konzentrationsvermögen und sehr viel Übung. Da ist das Filmeschauen kein Genuss, sondern harte Arbeit."

Sehr zur Erleichterung des Praktikanten sind wir pünktlich um 18.00 Uhr mit der Bearbeitung des Films fertig, bedanken uns artig bei der Cutterin und trotten wieder zurück in unser zwei Straßen entfernt liegendes Büro. Auf dem kurzen Weg beginne ich unnötigerweise und wild gestikulierend – der Praktikant kann nicht gestikulieren, weil irgendwer ja die Bänder und die nun noch umfangreicheren Unterlagen tragen muss – eine Diskussion über die meiner Meinung nach törichte Vorstellung vieler Cineasten, dass Director's Cut-Fassungen in jedem Falle den gewöhnlich kürzeren Kinofassungen vorzuziehen seien, gerade so, als ob zusätzlich eingebautes Bildmaterial immer schon eine künstlerisch wertvollere Filmfassung ergeben würde, obgleich man doch in vielen Fällen recht einfach nachweisen könne, dass das zusätzliche Material nur völlig unnötige dramaturgische Längen produziere.

Da wir nebeneinander gehen, kann ich das Gesicht meines Praktikanten in diesem Augenblick nicht sehen, aber ich bin mir ziemlich sicher, dass er gerade dabei ist, zum dritten Mal an diesem Tage blass zu werden.

Cut.[7]

6
Bildspratzer: Ein digitaler Fehler, bei dem man ein mehr oder weniger umfangreiches, buntes Pixelmosaik auf dem Monitor sieht.

7
Obwohl es sich um einen fiktiven Praxisbericht handelt, lege ich Wert auf die Feststellung, dass in meiner Gegenwart tatsächlich noch nie ein Praktikant blass geworden ist, allenfalls bleich. Nonfiktionale Praktikanten müssen bei uns auch keinen Kaffee kochen und nur selten für den Anleiter Bänder schleppen.

Markus Gaitzsch ist Stellvertretender Jugendschutzbeauftragter, Praktikantenanleiter und Stellvertretender Leiter der Abteilung Jugendschutz & Programmberatung der ProSieben Television GmbH.

„Gegenüber euch bei der FSK ist eine Änderungsschneiderei gar nichts!" –
E-Mail eines Studenten.

„Dass ihr* Der kleine Eisbär *ohne Altersbeschränkung freigegeben habt, kann ich nur bedingt verstehen. Ich hätte hier auf jeden Fall einige Schnittauflagen gemacht, die ich euch jetzt mal im Einzelnen aufzählen möchte!"
Brief eines Großvaters, der mit seinem 7-jährigen Enkel im Kino war.

Folker Hönge

Mythos und Realität
Anmerkungen zum Thema
„Schnitte im Film"

Zwischen diesen beiden Extremen vollzieht sich die Diskussion um tatsächliche oder angebliche Schnittauflagen der FSK-Prüfausschüsse. Eindeutig ist zu sagen, dass die erstgenannte Meinung – insbesondere bei eifrigen E-Mail-Schreibern – dominiert.

Bei ihnen herrscht oftmals der Eindruck vor, die Ausschüsse der FSK würden jeden zweiten Film mit Schnittauflagen versehen, insbesondere, wenn es sich um Action- und Horrorfilme handelt. In der Tat ist es so, dass gerade in diesen Genrebereichen unterschiedliche Fassungen eines Films existieren. Nahe liegend ist es dann, die FSK anzurufen und sich darüber zu beschweren, dass wieder einmal übereifrige Jugendschützer die Schere angesetzt haben. Um es gleich vorweg zu sagen: Die FSK ist in den meisten Fällen nicht der richtige Ansprechpartner – auch wenn dies auf den ersten Blick so aussehen mag.

Kinofilme

Gemäß den FSK-Grundsätzen können die Prüfausschüsse Jugendfreigaben mit Auflagen aussprechen. Ein Spielfilm wird beispielsweise in seiner Gesamtwirkung vom Prüfungsausschuss so eingeschätzt, dass er durchaus ab 12 Jahren freigegeben werden könnte. Handlungsverlauf, Spannungsbogen und Höhepunkte sind so gestaltet, dass sie von Zwölfjährigen ohne Beeinträchtigungen rezipiert werden können. Allerdings befinden sich zwei Szenen in diesem Film, die aus dem Gesamtkontext so herausragen, dass Kinder an diesen Szenen „hängen bleiben" und nicht mehr in der Lage sind, diese einzuordnen und zu verarbeiten. Hierbei kann es sich z. B. um besonders gewalthaltige Szenen handeln, die aufgrund ihrer Gestaltung Kinder schlichtweg überfordern und übermäßig belasten. In solchen Fällen kann der Ausschuss die Auflage aussprechen, diese beiden Szenen zu entfernen. Es liegt dann am Antragsteller, ob er den Film in der geschnittenen Fassung ab 12 Jahren oder in der ungeschnittenen Fassung ab 16 Jahren einsetzen will.

Diese Entscheidung hängt weitgehend davon ab, welche Auswertungschancen sich die Firma für den Film errechnet. Die Ausschüsse der FSK haben hierbei zu prüfen, ob die Szenen, die gegen eine Freigabe ab 12 Jahren sprechen, eindeutig zu benennen sind und ob diese Auflagen den Film unter Jugendschutzgesichtspunkten tatsächlich wesentlich ändern.

Ein Beispiel: Ein erhobenes Beil über dem Kopf eines filmischen Widersachers! Vor dem Niedersausen wird geschnitten. Der blutüberströmte Kopf wird dem Zuschauer erspart – auf der Leinwand! Vor dem geistigen Auge des Betrachters aber steht glasklar das blutige Ergebnis. Die emotionale Wirkung ist mit oder ohne Schnitt dieselbe. Konsequenz: Also bereits die Szene mit dem erhobenen Beil schneiden? Das hieße allerdings, man schnitte eine eventuell verkraftbare Szene und meint eigentlich die Folgeszene. Eine solche Entscheidung kann nur in der Gesamtbeurteilung des Films getroffen werden. Hier liegt die Krux bei Schnittauflagen, zu deren Wirksamkeit zwei Meinungen existieren: Schnitte verändern einen Film in seiner Gesamtwirkung nicht! Oder: Jeder Film kann so geschnitten werden, dass seine Gesamtwirkung sich ändert! Beide Meinungen treffen zu – und auch wieder nicht. Wer weiß genau, welche Szenen für einen kindlichen oder jugendlichen Betrachter noch verkraftbar sind und welche nicht? Die Ausschüsse der FSK versuchen, diese Frage mit großer Sorgfalt zu prüfen, aber letztlich objektiv richtige Entscheidungen gibt es nicht. Zu unterschiedlich sind die Rezeptionsbedingungen und -voraussetzungen von Kindern. Diese Überlegungen haben dazu geführt, dass seitens der FSK-Prüfausschüsse weitgehend auf Freigaben mit Auflagen verzichtet wird. Die mögliche Wirkung einzelner Schnitte ist schwer einzuschätzen; viele Prüfer wollen auch nicht in ein filmisches Werk eingreifen, insbesondere natürlich nicht, wenn es sich um einen anspruchsvollen Film handelt. Diese Meinung wird nahezu auch in allen anderen europäischen Prüfinstitutionen vertreten. Eine Ausnahme bildet das British Board of Filmclassification (BBFC). Hier können auch Schnittauflagen für Filme, die ab 18 Jahren freigegeben werden, ausgesprochen werden.

Sind im Jahr 1989 noch 6,6 % der eingereichten Kinofilme von der FSK unter Schnittauflagen freigegeben worden, liegt die Anzahl dieser Spielfilme heute bei unter 1 %! Und hier sind wir an einem weiteren wichtigen Punkt! Die Meinung: „Fast überall auf der Welt kann ich mir die Originalversionen anschauen, nur nicht in Deutschland!" ist ein Mythos. Richtig war, dass eine Reihe von angesehenen Regisseuren vertraglich festlegte, dass Veränderungen der Originalfassung nur nach Rücksprache und entsprechender Genehmigung mit ihnen erlaubt waren. Realität ist, dass dies sich mittlerweile geändert hat, insbesondere durch die mannigfaltigen Verwertungsformen auf Video, DVD oder im Fernsehen. Jede dieser Verwertungsformen hat ihre eigenen künstlerischen und kommerziellen Voraussetzungen. Während der Kinofilm in der Regel eine Länge von 90 bis 110 Minuten aufweist, hat es sich mittlerweile als erfolgreich und lukrativ erwiesen, so genannte Director's Cut-Fassungen auf DVD herauszubringen, die bisher unveröffentlichte Szenen des Films beinhalten. Eine solche Director's Cut-Fassung muss natürlich nochmals auf ihre Freigabe hin geprüft werden und kann durchaus eine andere Kennzeichnung erhalten als die ursprüngliche Kinoversion. Auf der anderen Seite werden aus unterschiedlichen Gründen Kürzungen bei Filmen vorgenommen, um sie entsprechend medial weiterverwerten zu können. Noch ist es so, dass Hollywoodfilme fast ausschließlich zuerst in Großbritannien anlaufen und erst dann auf den Kontinent zur weiteren Verwertung kommen. Dies kann dazu führen, dass im übrigen Europa die Fassung eines Kinofilms läuft, der bereits durch die Prüfung des BBFC gegangen ist. Aber auch in den Vereinigten Staaten ist es keineswegs generell so, dass nur eine Fassung eines Kinofilms landesweit ausgewertet wird. Gerade bei Filmen mit erotischen Inhalten können sich die Versionen eines solchen Produkts beispielsweise vom „bible belt" gegenüber der Version, die in Kalifornien oder New York läuft, unterscheiden.

Videofilme

Während pro Jahr bei der FSK ca. 350 Kinospielfilme zur Prüfung eingereicht werden, waren es im Jahre 2001 bei den Video- bzw. DVD-Spielfilmen 489. Hiervon waren 33 Filme gekürzte Fassungen mit dem Ziel, eine Jugendfreigabe zu erhalten. Solch eine geänderte Fassung ist vor der Prüfung dem Ständigen Vertreter der Obersten Landesjugendbehörden, der in der vorhergegangenen Prüfung Ausschussvorsitzender war, vorzulegen. Er muss darüber entscheiden, ob es sich um eine wesentlich geänderte Fassung handelt. Hier ist nicht ausschlaggebend, ob er einer Jugendfreigabe zustimmen würde, sondern er muss prüfen, ob die durchgeführte Überarbeitung tatsächlich den Film in seiner Wirkung auf Jugendliche hin verändern kann. Wird diese Änderung anerkannt, so wird diese Fassung noch einmal dem Prüfungsausschuss vorgeführt. Belastend ist es, wenn eine Firma mehrmals geänderte Fassungen des gleichen Films zur Prüfung vorlegt, um eine günstigere Freigabe zu erreichen. Voraussetzung hierfür ist natürlich, dass auch die zweite oder dritte geänderte Fassung vom jeweiligen Ausschussvorsitzenden als wesentlich geändert anerkannt wird. Handelt es sich hierbei um mehrere Minuten lange Kürzungen relevanter Szenen oder Sequenzen, so kann der Ausschussvorsitzende diese Genehmigung nicht verweigern. Eine andere Frage ist, ob die Gesamtwirkung des Films sich dann so geändert hat, dass tatsächlich auch eine Jugendfreigabe ausgesprochen werden kann. Ein solches Procedere belastet nicht nur die Prüfungsausschüsse, sondern führt auch dazu, dass mit der eventuell endlich erreichten Jugendfreigabe eine Fassung auf den Markt kommt, die mit der ursprünglichen Originalversion nicht mehr viel gemein hat. Aufgrund dessen ist es verbindlich, dass solche Fassungen mit einem Titelzusatz, wie z. B. „gekürzte Fassung“ oder „bearbeitete Fassung“, versehen werden. Nur dann ist der Unterschied auch in der Öffentlichkeit ersichtlich und bei Kontrollen nachzuvollziehen. Diese gekürzten und mit einem Titelzusatz versehenen Filme dürfen dann mit einer eventuellen Freigabe ab 16 Jahren im Versandhandel angeboten oder im Fernsehen ab 22.00 Uhr gezeigt werden. Teilweise werden aber im Angebot des Versandhandels diese unbedingt notwendigen Titelzusätze nicht erwähnt bzw. bei Ankündigung dieser Filme in Rundfunkzeitschriften nicht angegeben. Dies führt dazu, dass Versandhandelskunden oder Fernsehzuschauer bei der FSK anrufen und sich darüber beschweren, dass bestimmte Szenen des betreffenden Films fehlen. Solche Vorwürfe hat aber nicht die FSK zu verantworten, die lediglich die Jugendeignung einer bestimmten Version zu prüfen hat, sondern die antragstellenden Firmen, die aus kommerziellen Gründen eine Jugendfreigabe erreichen wollen. Nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen Beschwerden von Zuschauern und Konsumenten hat sich die Wiedervorlage-Praxis geschnittener Fassungen erheblich reduziert. Diese reduzierte Quantität verhindert allerdings nicht die Verärgerung der Konsumenten im konkreten Einzelfall. Sicherlich ist es richtig zu sagen, dass die Prüfausschüsse der FSK die Jugendfreigabe eines bestimmten Films verweigert haben. Dies ist allerdings auch ihre Aufgabe, wenn dieser Film ihrer Auffassung nach Jugendliche beeinträchtigt. Dass dann eine geschnittene Fassung eingereicht wird und diese dann eventuell – weil sie nicht mehr jugendbeeinträchtigend ist – mit einer Jugendfreigabe versehen wird, auf den Markt kommt und dann zur Verärgerung bei den Konsumenten führt, liegt nicht in der Verantwortung der Prüfausschüsse.

Ausblick

Ich halte die Praxis, nur noch in sehr geringem Umfang Freigaben mit Schnittauflagen auszusprechen, für richtig. Es ist nicht einfach, Schnitte genau zu definieren, und es ist auch nicht grundsätzlich davon auszugehen, dass einige Schnitte einen Film in seiner Gesamtwirkung wesentlich ändern. Die Vorlage gekürzter Fassungen liegt in der Verantwortung der antragstellenden Firmen. Gerade durch die Entwicklung der DVD-Technik hat sich zwar die Erkenntnis durchgesetzt, dass es gerade auch für den anspruchsvollen erwachsenen Konsumenten gute Absatzchancen für Filme gibt, die mit der Kennzeichnung „nicht freigegeben unter 18 Jahren“ versehen sind. Allerdings haben sich die medialen Verwertungswege vervielfacht. Neben den Angeboten im Offline- und im Rundfunkbereich werden zukünftig Onlineangebote in unterschiedlicher Form hinzukommen. Auf der anderen Seite wird sich die Anzahl der Spielfilmproduktionen pro Jahr nicht wesentlich erhöhen. Dies bedeutet, dass in den unterschiedlichen Verwertungsbereichen der gleiche Inhalt geboten wird oder eben immer wieder unterschiedliche Versionen eines Films zielgruppenadäquat – oder besser gesagt marktorientiert – angeboten werden. „Schnitte im Film“ wird also auch zukünftig ein Diskussionsthema bleiben.

Folker Hönge ist Ständiger Vertreter der Obersten Landesjugendbehörden bei der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK).

Schnitte? – MONTAGE!

Gespräch mit Jörg Adolph

Schnitte sind im Jugendmedienschutz ein Mittel zum Zweck, das weniger geheiligt als vielmehr umstritten ist. Unumstritten ist aber die Notwendigkeit des Schnittes in der Filmproduktion, beispielsweise beim Dokumentarfilm. Mit seinem Film *Klein, schnell und außer Kontrolle*, der die Vorbereitung zweier junger Tischtennisprofis auf ein großes Turnier begleitet, hat der Regisseur Jörg Adolph den Deutschen Fernsehpreis 2001 in der Sparte Dokumentarfilm gewonnen. Hier – wie auch in seiner im Sommer 2002 bei 3sat gezeigten neuen und von ihm als „Anti-Popstarfilm" umschriebenen Dokumentation *On / Off the record* mit der Musikgruppe *The Notwist* – zeigt sich: Adolph vermeidet den Off-Kommentar und lässt primär Bilder, höchstens noch Beteiligte sprechen. Seine Filme sind nicht geprägt von jenem bei Dokumentarfilmern weitverbreiteten Gestus, dem das Aufzeigen von Bedeutung entlang den Bildern nahezu zwanghaft innewohnt, sondern seine Dokumentationen leben vom Arrangieren der abgefilmten Situationen, so dass sowohl die Einstellung der Kamera als auch der Schnitt die Qualität und den Stil seiner Filme überdurchschnittlich prägen.

Zuerst allgemein zum Dokumentarfilm im Fernsehen: Wie sieht es aus mit der Freiheit von Thema, Format und der sich daraus ergebenden Arbeitsweise?

Da sollte ich wohl mit der Formatfrage beginnen. Denn im Fernsehen gibt es wenig freie Dokumentarfilmplätze, sondern feste Formate. Da spielen individuelle Überlegungen über das Zusammenwirken von Form und Inhalt kaum eine Rolle. Die meisten Programmplätze sind ja mit diesem Doku-, Info-, Reportage-Einheitsbrei gefüllt, und weil es generell wenig Formbewusstsein für die stilistische Vielfalt des Dokumentarischen gibt, wird alles irgendwie als ‚Doku' etikettiert und nivelliert wahrgenommen. Die meisten Dokumentationen werden nach festen Kochrezepten für bestimmte Sendeformate hergestellt und dann in der Montage lediglich mit den Kräutern der Saison abgeschmeckt. Der Schnitt erfüllt die Anforderungen des Formats, ansonsten ist seine Hauptaufgabe, nicht negativ aufzufallen. Redaktionell verständigt man sich über das, was als Thema gerade gut geht, aber die Gestaltung ist Anhängsel und erfolgt schematisch. Überspitzt formuliert gilt man heute für die meisten Redaktionen als Freak, wenn man sich ernsthaft Gedanken über das Zusammenwirken von Form und Inhalt macht oder gar auf deren Einheit beharrt.

Du bist mit deinen Filmen aber in einem anderen, weniger reglementierten Umfeld angesiedelt?

Das will ich hoffen! Mir wurde bisher jedenfalls ein gewisser gestalterischer Luxus zuteil. Die Filme wurden von Redaktionen betreut wie Das kleine Fernsehspiel *beim ZDF oder die* Dokumentarfilmzeit *bei 3sat, die auch zeitlich offene Sendeplätze haben und sich bewusst vom Formatfernsehen absetzen. Das heißt, es gibt hier Einigkeit darüber, dass es darum gehen sollte, in der Ästhetik dem Thema und den Protagonisten gerecht zu werden und eben nicht alles so aussehen muss wie die wunderbare Doku-Welt des Guido Knoop.*

Wenn also die Grundvoraussetzung – der passende Programmplatz – gesichert ist, ist der nötige Spielraum zur Gestaltung bei Dreh und Schnitt also gegeben?

Nicht wirklich. Die Spielräume bleiben eng. Mein neues Projekt wurde z. B. bei Arte – ich betone: Arte – abgelehnt mit der Begründung, es sei zu distanziert, zu analytisch angelegt. Da wird auch nur mit vagen Schlagwörtern und Strickmustern auf Nummer Sicher gegangen – man wünscht den ‚dramatischen Dokumentarfilm', große Schicksale hautnah, menscheln soll es in jeder Minute. Mutige Entscheidungen kann man so nicht treffen.
Meine Filme entstanden aber bisher doch in relativer Freiheit; sie konnten buchstäblich erst in der Montage entstehen, wobei ich beim Drehen natürlich an eine mögliche Form des jeweiligen Schnittes denke. Das Arrangieren der Wirklichkeit beginnt ja mit der Einstellung der Kamera, bei der Aufnahme hat man ein Konzept im Hinterkopf, wie die Bilder später zusammenkommen könnten.
Nur kurz zur Begrifflichkeit: ‚Montage' ist der Eisenstein'sche, traditionsreiche Begriff, der eher produktiv das Zusammengesetzte betont und nicht wie der Begriff ‚Schnitt' an eine rein reduktionistische Geste denken lässt. Da wir heute zumeist am Computer montieren, dort nichts mehr zerschnitten werden muss und mir auch der neuere Begriff des ‚Editierens' zu wenig handwerklich erscheint, spreche ich lieber von ‚Montage'.

In dem Film, für den du im Jahre 2001 den Deutschen Fernsehpreis bekommen hast, wird dieses Montiertsein besonders deutlich – für die Zuschauer auch eine bewusste Zumutung, oder?

Wenn man Zumutungen produktiv versteht, dann gerne. Aber Klein, schnell und außer Kontrolle *ist ja trotz seiner Eigenart eine recht unterhaltsame Dokumentation, sonst wäre sie wohl nicht für diesen Preis in Frage gekommen. Der Film versucht in seiner Montage dem Geist des Tischtennisspielens nahe zu kommen – sowohl in der Konstruktion von Zusammenhängen als auch im Zerlegen von Momenten, in der Dekonstruktion. Die Montage erzeugt hier als Metaebene den Sinn. In dem Film geht alles ein wenig hektisch und kleinteilig zu, Bedeutungen prallen aufeinander, als Zuschauer muss man sich beeilen, die Informationen zusam-*

menzusammeln, der Film zappt zwischen den Biographien zweier Spieler hin und her. ‚Das soll werden wie Pingpong mit Bildern', war meine Leitvorstellung. Der Film hat also einen extrem montierten Charakter, der mit der Wahrnehmungswelt des Spiels korrespondiert.
Das sollte beim nächsten Film natürlich anders werden, man will sich nicht wiederholen. So wurde mein Wunsch stark, beim neuen Film On / Off the record *weniger verspielt mit dem Rohmaterial umzugehen und stilistische Reduktion zu üben. Wenn zu einer ästhetischen Wunschvorstellung noch ein passendes Thema auftaucht, kann man wohl beginnen, über einen neuen Film nachzudenken.*

Sicherlich ist es nicht leicht, angesichts dieses Abstraktionsgrades die entsprechende Unterstützung seitens der Geldgeber zu erhalten, hier lauern bestimmt Konflikte zwischen erster Idee und fertigem Produkt?

Geld aufzutreiben, das ist das Schwierigste am Filmemachen. Um Redaktionen und Filmförderungen von einem Projekt zu überzeugen, braucht es zuerst ein Exposé, das in schriftlicher Form den Film vorstellbar macht. Darin werden die Protagonisten, die mögliche Handlung und der Stil des Films skizziert. Das ist für mich etwas kompliziert, da ich zur Zeit beobachtend drehe, auf kommentierende Texte verzichte und so natürlich nicht wirklich wissen kann, wohin das Ganze läuft. Das Exposé beinhaltet also im besten Fall die Idee von einem Film, wichtig ist die Haltung, die man mit dem Film einnehmen möchte.
Zum Beispiel ist der Film On / Off the record *eine Reaktion auf meine Erfahrungen mit dem Musikfernsehen und Musik-Dokumentarfilmen. Der Film ist aus dem Wunsch entstanden, hier etwas anders zu machen: ehrlicher, unaufgeregter, ohne Kitsch und Überhöhung. Weil das Musikfernsehen von allem immer viel zu viel macht, sind die wichtigsten ästhetischen Entscheidungen des Films eher in Auslassungen zu sehen, im Weglassen, Wegschneiden. Im Exposé habe ich formuliert, dass es mir um ein wirkliches Interesse an der Popmusik, an den Sounds und an den Menschen, die sie herstellen, geht, ohne dass alles sofort verständlich und schnell einzuordnen sein muss. In der Montage muss es dann natürlich – wie in der Bildgestaltung – Unebenheiten geben. Es soll also ein Film sein wie die Musik von* The Notwist*: keine großen Emotionen, keine dramaturgischen Kunstgriffe, keine cleveren Refrains – nichts, was sich spontan in das Kurzzeitgedächtnis des übersättigten Popkonsumenten einbrennen könnte. Stattdessen Schlichtheit, Konzentration und Linearität – fast schon ein komplettes Montagekonzept! Und so ist der Film dann auch geworden.*

Das erinnert an die ‚Dogma'-Vorgaben und wirft die Frage auf, ob nicht im Nachhinein möglicherweise von der Idee abweichende Bilder oder Sequenzen durch den Schnitt – um den Begriff noch einmal aus deiner persönlichen Mottenkiste zu holen – quasi auf Kurs gebracht werden müssen?

Das ist wohl der TV-Normalfall. Unter Zeitdruck wird lieblos zusammengekurbeltes Material durch die Montage aufgepeppt. Das funktioniert auch ganz gut – aber wenn man genau hinschaut, sieht man die Notlösung fast immer. Blenden jeder Art sind so ein verräterisches Zeichen für Bilder, die einfach nicht aneinander passen wollten. Wichtig finde ich auch das Stichwort ‚Dogma-Vorgaben'. Die sind ja kaum etwas anderes als die Übernahme guter, alter Dokumentarfilmtraditionen für den Spielfilm. Der Spielfilm profitiert hier vom dokumentarischen Gestus. Dogma ist im Spielfilm eine belebende Mode und hoffentlich wirkt das auch wieder auf den Dokumentarfilm zurück. Wir haben uns für den Film mit The Notwist *bei den Aufnahmen sehr im Hintergrund gehalten, haben versucht, im besten Falle unsichtbar zu werden, also ohne extra Licht und mit Handkamera gedreht. Nenn es Dogma, nenn es Cinema verité – für mich war das in diesem Fall die einzig denkbare Haltung! So lange man Dogma nicht mit Dogmatischsein gleichsetzt, habe ich nichts gegen den Begriff. Der Kameramann Markus Nechleba hatte zudem den Wunsch, möglichst so zu filmen, als gäbe es keine Schnitte, also immer möglichst lange an einem Ereignis, einem Bild dranzubleiben, die Bewegungslinien der Protagonisten am Stück zu verfolgen. Das kam meiner Vorstellung von einem reduzierten Umgang mit den Einstellungen sehr entgegen. Mit den Bildern gab es hier also keine Probleme in der Montage, vielleicht auch, weil wir vorher bei* Klein, schnell und außer Kontrolle *oft tief in die Trickkiste gegriffen haben.*

Die Band *The Notwist*, Hauptdarsteller in dem Film *On/Off the record* (D 2002).

Und später beim Schneiden oder Montieren?

Die Montage von On/Off the record *bewegte sich zunächst weg von der Idee. Als ich die ersten fünfzig Stunden des so gedrehten Materials zu sichten begann, suchte ich nach autonomen, möglichst langen Einstellungen, die in sich eine Erfahrung transportieren. So reduzierte sich das Ausgangsmaterial auf zehn Stunden, das ich dann zu ersten Szenen verdichtete. Dabei verfiel ich in alte Routinen, die ich beim Schneiden von TV-Beiträgen und Trailern wohl automatisiert habe. Ich begann innerhalb der Einstellungen zu kürzen, suchte nach Zwischenschnitten, ließ den Ton zwischen den Bildern überlappen. ‚Unsichtbarer Schnitt', die üblichen Montagekonventionen: organische Anschlüsse, Einstellungsgrößen variieren, Schuss-Gegenschuss-Montagen, Blick- und Bewegungsachsen im Bild müssen stimmen, ‚natürliche' Bewegungsanschlüsse, Aktionen und Blicke, die als Reaktionen zwischengeschnitten werden und so weiter. Im Falle von* On/Off the record *waren diese Prinzipien des filmischen Realismus aber ungut, mich begannen die eleganten, gekürzten, geglätteten Montagen zu langweilen. Der ‚professionelle' Schnitt zog das Leben aus dem Material, manchmal sah es etwas nach MTV aus. Ich setzte mich mit dem Kameramann und der Cutterin Anja Pohl vor mein zerschnittenes Material, und dann wurden wir uns schnell einig: Der Film verlangt nicht nach professionellem Handwerk, sondern nach einer ‚No-Montage'.*

Nach dem Schnitt in der Kamera am Drehort wird die wesentliche Rolle von Cutterin bzw. Cutter oft vergessen. Ich würde sie als Mittlerin verstehen – zwischen einerseits den Interessen der Macher und andererseits dem Wissen um die Wahrnehmungsfähigkeit der Zuschauer, bestimmten Rhythmen oder Strukturen folgen zu können. In diesem Fall war die Cutterin aber ganz auf der Seite deiner Idee?

‚Mittlerin' ist schön – und antreibende Kraft. Anja Pohl ist auch eine sehr gute Spielfilmcutterin, ich war überrascht, wie leicht es ihr fiel, auf alle professionellen Tricks zu verzichten – wie der Film plötzlich wieder zu leben anfing! Unser ‚Dogma' lautete: Bild und Ton sollen zusammengehören und dürfen nicht getrennt werden. Der Ton soll nicht überlappen, es sind nur harte Schnitte für Ton und Bild erlaubt. Das veränderte den Blick auf den Film. Es war klar, dass es hauptsächlich der Schnitt ist, der die Haltung des Films transportiert. Nur so konnten wir die Wirklichkeit der Musiker im Studio rekonstruieren. Ich denke nicht, dass der normale Zuschauer sofort sieht, was da in der Montage im Einzelnen passiert, aber man spürt wohl die Härte der Schnitte, man merkt die Direktheit der Aufnahmen, das

Ungekünstelte der Aktionen – hoffentlich als Eigenqualität, als Authentizität.
Für Anja war es recht einfach, so die einzelnen Sequenzen zu montieren. Kompliziert wurde es erst, als wir uns für eine dramaturgisch interessante Abfolge zu entscheiden hatten. Wir hatten Szenen für ca. drei Stunden – und es kommt oft vor, dass man sich im Sinne der Dramaturgie gerade von den Lieblingsszenen trennen muss. Das ist auch oft mit den besten Bildern so, die dann einfach zu dominant sind, um in den Bildfluss zu passen. Die Bilder addieren sich schließlich zu einer Reihe, sie bauen aufeinander auf wie Wörter, die zu Sätzen werden in einer schlüssigen Argumentation – da kann ein wenig zu viel alles kaputtmachen. Es ist erstaunlich, welch minimale Veränderungen in dieser Schnittphase große Wirkung zeigen: Eine Einstellung hier weg, da ein Bild umgestellt, zwei Einzelframes an einer anderen Stelle dazu – plötzlich stimmt es. In dem Film gibt es viele Arbeitsszenen der Musiker, die sich so ähnlich auch bei uns im Schneideraum abgespielt haben. Das, was im Film an ästhetischen Entscheidungsprozessen bei der Arbeit an der Musik passiert, ist fast ein Spiegel unserer Arbeit im Verlauf der Montage. Während ich mir in dieser mittleren Schnittphase große Sorgen um die Strukturverhältnisse, die Reihenfolge und die Länge des Films mache, behält Anja einen distanzierten Blick. Weil sie nicht am Drehort war, bedeuten ihr die Szenen weniger, sie sieht nur die Funktion und Wirkung innerhalb des Films.

Inwieweit spielt die Wahrnehmungsfähigkeit der Zuschauer tatsächlich beim Schnitt eine Rolle? Gibt es eine eigene Wirkungstheorie in Bezug auf die Zuschauer oder geht man nicht sowieso davon aus, dass jeder seinen ‚eigenen' Film sieht?

Ja, davon bin ich wirklich überzeugt, dass jeder seinen eigenen Film sehen soll! Nur sind die meisten Filme so gemacht, dass es nicht viel Eigenes zu sehen gibt. Sie enthalten wenig Freiheitsgrade. Die hat man auch gesehen, wenn man nebenbei Zeitung liest und an was ganz anderes denkt. Ich möchte Filme machen für freie, wache, assoziationsbegabte Zuschauer, nicht für ein Couch-Potato-Mittelmaß.

Für mich ist einer der aufreibendsten Momente bei der Filmproduktion, wenn zum ersten Mal Leute, die noch nichts von dem Film gesehen haben, in den Schneideraum kommen. Besonders furchterregend: die Redakteurinnen und Redakteure. Denn plötzlich verändert sich der Film. Ich sehe das Ganze, was ich vorher schon hundertmal gesehen habe, plötzlich mit anderen Augen: jedes Räuspern, jede Bewegung, jede Geste im Schneideraum bekommt plötzlich Bedeutung, schlagartig ist klar, wo der Film nicht funktioniert, wo etwas nicht verstanden werden kann und so weiter. Allein mit dem Film in der Montage ist man blind fürs Ganze geworden. Andere Leute aber können einen wieder sehen lassen. Das muss man nur vorsichtig dosieren, sonst bekommt man tausend Meinungen und hat am Schluss keinen Film mehr. Den fertigen Film dann in einem gut gefüllten Kino zu sehen, ist vergleichsweise einfach. Es gibt da meistens eine ansteckende Bewegung, eine konzentrierte Grundstimmung, obwohl ich schon sehr unruhig werde, wenn jemand den Raum verlässt. Ich hoffe dann schon sehr, dass er nur auf Toilette gegangen ist. Die grundlegende Erfahrung aber ist: Jedes Mal, wenn ich den fertigen Film sehe, sehe ich auch etwas anderes. Die Gespräche mit Zuschauern ähneln sich zwar, aber es ist im Detail immer wieder verblüffend, wer was wie gesehen hat. Wahrnehmung ist Interpretation, das macht es so spannend.

Abschließend eine Frage zur aktuellen Schnitttechnik: Was hat sich in der Montage verändert durch den Gebrauch von Schnittcomputern?

Es steht außer Frage, dass die Computertechnik die Art der Montage radikal verändert hat. Bei jungen Editoren fällt mir oft auf, dass sie ihren Spaß gerade in betonten, schnellen, rhythmischen Montagen und auffälligen Effekten finden. Nicht die Bilder oder die Handlung stehen im Vordergrund, sondern der Gestus der Montage. Das bringt dem Berufsstand, der sich früher ja wirklich im Unsichtbaren bewegt hat, einen selbstbewussteren Habitus – ganz entgegen der alten Cutter-Weisheit: ‚Guter Schnitt ist, wenn man ihn nicht merkt.' Andererseits: Man kann für Werbung und Clips gut so arbeiten, nur wenn die Clips länger als ein paar Minuten werden, entsteht ein Problem. Eine rhythmisch perfekt montierte Oberfläche unterwandert oft Inhalt und narrative Strukturen. Letztlich will man ja nicht Montagevirtuosität bewundern, sondern einer Erzählung folgen, für die eine angemessene

Klein, schnell und außer Kontrolle (D 2002).

Kurz-Filmografie:

- *Mount Everest – horizontal* (in Produktion, ca. 90 min, Ende 2003). Dokumentarfilm über Menschen, die durch den Ärmelkanal von England nach Frankreich schwimmen.
- *On/Off the record* (90 min, 2002). Beobachtender Dokumentarfilm über die Arbeit der Band *The Notwist* an ihrem Album *Neon Golden.*
- *Pilot* (4 min 30 sec, 2001). Musikvideo für *The Notwist.*
- *Klein, schnell und außer Kontrolle* (93 min, 2000). Ein Dokumentarfilm über die Schwierigkeiten, heute Tischtennis zu spielen.
- *Menschen-modelle-module* (44 min, 1998). Ein Dokumentar-Essay über die selbst gebastelten Weltentwürfe von Modelleisenbahnern.
- *Synaesthesie* (48 min, 1997, zusammen mit Stefan Landorf). Eine bunte Dokumentation mit Menschen, die Farben hören und Töne sehen.

Form gefunden wurde. Womit wir wieder bei der Gretchenfrage nach Form und Inhalt angekommen wären – ohne ein gesteigertes Bewusstsein dafür hilft die schönste Technik nichts.
In On / Off the record *gibt es eine Szene, in der man verfolgen kann, wie einzelne Spuren bestimmter Takte eines Cellos am Computer editiert werden. Es gibt da eine simple, aber wirkungsvolle Umstellung per Mausbewegung – ein Verfahren, das man aus der Textverarbeitung am Computer kennt. Das Material lässt sich flexibel arrangieren, die Arbeit bekommt etwas Flüssiges und bleibt erst einmal virtuell. Genauso ist der Computerschnitt: Es ist wie Textverarbeitung mit Bildern. Der Gewinn ist die Leichtigkeit, das Spielerische. Natürlich birgt das auch die bekannten Gefahren: dass man im Meer der Optionen versinkt, das Detail überbetont und das Ganze aus den Augen verliert und so weiter. Für mich war der ‚Avid'-Computerschnitt, nachdem ich mich daran gewöhnt hatte, jedenfalls eine Befreiung. Es ist die Technik, die meiner Art zu denken entgegenkommt. Zudem gibt es jetzt endlich Möglichkeiten, sich kostengünstigere, eigene Geräte anzuschaffen, während man sonst in einem Studio teure Schnittzeit buchen musste. So kann ich mir nun so viel Zeit bei der Montage nehmen, wie ich brauche, ohne dass die Produktion graue Haare wegen der Mehrkosten bekommen muss.*

Ich höre da in freier Assoziation zu vergangenen Kunsttheorien der 60er und 70er Jahre: Jeder Mensch ist ein Cutter …

So ähnlich scheint es manchmal zu sein! Neulich filmten wir für meinen neuen Film mit einem Mann, der durch den Ärmelkanal geschwommen ist. Er wollte unsere Aufnahmen auch in sein Privatvideo einbauen. Er hatte einen Schnittcomputer zu Hause und zeigte keinerlei Berührungsängste mit der Montage: ‚Das ist ja keine große Sache: Man hängt die Bilder aneinander, kürzt hier und da, legt Musik darunter und packt anschließend noch ein paar Effekte drauf.' Ich konnte ihm nicht widersprechen, dachte aber insgeheim, dass er wohl viel Sinn fürs Schwimmen, wahrscheinlich jedoch nicht ganz so viel für den Film hat …

Das Interview führte Olaf Selg.

Jürgen Grimm

Wissenschaft, Jugendschutz und Politik

Vortrag zum fünfjährigen Geburtstag von *tv diskurs* in München am 6. Juni 2002

Einleitung

Der Mainzer Kommunikationswissenschaftler Gregor Daschmann hat nachgewiesen, in welch hohem Maße sich Zeitungsleser von anschaulichen Fallbeispielen beeindrucken lassen, hingegen abstrakte und summarische Aussagen eher überlesen. Dies gibt mir zunächst einen Hinweis darauf, wie ich selbst verfahren kann (und sollte?), um möglichst viel Aufmerksamkeit zu ergattern und bei Ihnen Langeweile zu vermeiden.

Also: Es war einmal ein Amokläufer in Erfurt …, es war einmal ein Amokläufer aus Bad Reichenhall…

Die Politik reagierte aufgeregt und mit wortreichen Aktionsankündigungen; der professionelle Jugendschutz (z. B. BPjS, FSK, FSF, FSM und USK) versuchte, die „bewährten" Standards der Medienprodukt-Prüfung zu verteidigen (auch wenn sie keinen absoluten Schutz gewähren); Wissenschaftler nahmen mehrheitlich die Rolle des abwägenden Analytikers ein und warnten vor übertriebenem Aktionismus. Ein emeritierter Pädagoge aus Augsburg störte (wie schon bei früherer Gelegenheit) das Bild durch kulturpessimistische Warnungen und Forderungen nach einer grundlegenden Verschärfung der Gesetzeslage. Indes verlangte die Öffentlichkeit nach konkreten Lösungen und Patentrezepten für ein emotional stark engagierendes Problem, ohne dass die Politik, der Jugendschutz oder die Wissenschaft hier effektive Abhilfe schaffen konnten. In all diesen Reaktionen war eine gewisse Ratlosigkeit spürbar, die als positive Seite eine nicht geringe Gesprächs- und Reflexionsbereitschaft einschloss, sicher vermeinte Handlungsstrategien im jeweiligen gesellschaftlichen Subsystem zu überprüfen. Das war nicht immer so. Gerade notorisch reflexive wissenschaftliche Einlassungen wurden vom Jugendschutz eher misstrauisch beantwortet; und die Politik, insbesondere im Rahmen regulatorischer Rechtsetzungen, glaubte, dass man sich auf Ergebnisse der Medienwirkungsforschung ohnehin nicht verlassen bzw. auf bessere Ergebnisse nicht warten kann. Demgegenüber bewegt sich heute die einschlägige Kommunikation über Systemgrenzen hinweg zwar nicht frei von Missverständnissen, aber doch – nicht zuletzt gefördert von *tv diskurs* – auf beachtlichem Niveau.

Im Folgenden möchte ich versuchen, aus der Perspektive eines Kommunikationswissenschaftlers das Verhältnis zwischen Politik, Jugendschutz, Wissenschaft und – so möchte ich die Themenstellung erweitern – der Öffentlichkeit anhand verbliebener Problempunkte zu durchleuchten. In Bezug auf die derzeit re-aktualisierte Gewaltfrage sollen zumindest einige Perspektiven angedeutet werden, wobei einer verbesserten Koordination – im Soziologendeutsch heißt das: Dependenzmanagement (Mayntz 1997) – der angesprochenen Teilsysteme eine Schlüsselrolle zukommt.

Gebot der Zurückhaltung

Die in Anbetracht der Erfurter Ereignisse entstandene Neigung zur Selbstkritik und lösungsorientierten Systemüberschreitung zeitigt zuweilen auch unerwartete bis kuriose Resultate. So kritisierte die Familien- und Jugendministerin Christine Bergmann die ihr selbst nachgeordnete Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien just auf deren Jahrestagung wegen einer aus Sicht der Ministerin allzu liberalen Prüfentscheidung zum Egoshooter-Spiel *Counterstrike*. Darf sie das? Sollte sie das? Was sagt die Wissenschaft dazu? In der „Zeit" wird seit Wochen das Für und Wider eines Verbots von Computerspielen heftig diskutiert.

Sie werden von mir hier und heute keine definitive Entscheidung im Sinne eines ohnehin nicht einlösbaren wissenschaftlichen Objektivitätsideals erwarten. So viel möchte ich zum öffentlich ausgetragenen Streit zwischen Ministerin und der gemaßregelten Behördenleiterin aber doch sagen: Wenn sich die Subsysteme der Politik und des professionellen Jugendschutzes in hohem und höherem Maße als ihren ureigenen Funktionsaufgaben den wahrgenommenen Bedürfnissen anderer Subsysteme (vor allem der Öffentlichkeit) widmen, so kommt selten etwas Vernünftiges dabei heraus. Insbesondere besteht die Gefahr, dass der Jugendschutz den Penetrationsdruck in nicht sachgerechte Entscheidungen umsetzt und damit eine Professionalisierungseinbuße erleidet.

Meine erste These lautet:

Wissenschaft und Politik sollten eine Zurückhaltung üben, wenn es um das Kerngeschäft des professionellen Jugendschutzes geht, da die Erfüllung der Jugendschutz-Aufgaben eine hohe Sachkenntnis und Unabhängigkeit der Urteilsbildung voraussetzt.

Dies betrifft freilich nicht die Problemdefinition (die muss in der Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit erarbeitet und ausgehandelt werden), sondern ausschließlich die Frage: Wie setze ich Jugendschutz in einer marktwirtschaftlich verfassten, sich zunehmend globalisierenden Medienlandschaft um? Das 12er-Gremium der BPjS mag im Konkreten irren, doch ist vom Verfahren her immerhin sichergestellt, dass wissenschaftlicher Sachverstand (vor allem pädagogischer) sich in geregelter Weise Geltung verschafft, der dann eine Indizierung bejaht oder verneint. Die Alternative wären demoskopische Umfragen oder andere plebiszitäre Abstimmungsverfahren, die freilich selbst in den kleinräumigen Kantonen der Schweiz als immer weniger durchführbar und angemessen empfunden werden (und die, wie wir mittlerweile wissen, auch Amokläufer nicht auszuschließen vermögen). Im Bereich des Jugendschutzes hätten plebiszitäre Modelle verheerende Wirkungen, da sie Stimmungseffekten und populistischen Missbrauchsmöglichkeiten Tür und Tor öffnen.

Aus der kommunikationswissenschaftlichen Forschung ist der Third-Person-Effekt (Davison 1983, 1996) bekannt, dem zufolge Menschen bei öffentlichen Artikulationen (in Zeitungs- und Fernsehinterviews, aber auch in der Quasi-Öffentlichkeit einer wissenschaftlichen oder demoskopischen Befragung) dazu neigen, Medienwirkungen auf sich selbst zu verneinen, demgegenüber umso stärkere Wirkungen auf andere (dritte Personen) zu unterstellen. Dies gilt insbesondere für schlecht beleumundete Medienangebote, von denen sich Menschen im öffentlichen Raum maximal zu distanzieren trachten, um die Unverletzlichkeit der eigenen Person und ihre soziale Integrität zu demonstrieren. Schlecht beleumundet und einem Generalvorbehalt ausgesetzt, sind vor allem audiovisuelle Medien wie Film und Fernsehen (zunehmend auch Computerspiele), denen der Ruch der Sozialschädlichkeit anhaftet. Bezeichnenderweise sind an der Fundamentalkritik in hohem Maße Printmedien beteiligt, die noch zu Zeiten der Gutenberg-Galaxis (als Druckmedien noch eine Leitfunktion erfüllten) selbst dem Vorwurf der Sozialschädlichkeit ausgesetzt waren. Die Medienpsychologin Cynthia Hoffner und ihre Kolleginnen und Kollegen (1999) glauben nun, dass der Third-Person-Effekt dafür verantwortlich ist, dass Forderungen nach einer verschärften Zensur leicht öffentliche Unterstützung erfahren. Einen Rationalitätsgewinn sieht Hoffner darin allerdings nicht, da das schwankende emotionale Fundament der Ich-Verteidigung, das den Third-Person-Effekt grundiert, kaum als prognosetaugliches Instrument für tatsächlich vorhandene Wirkungen gelten kann. Wie man dem Dilemma psychologisch verständlicher, aber nicht valider Wirkungszuschreibungen mit Hilfe der Wirkungsforschung entkommt, werde ich später deutlich machen. Der Third-Person-Effekt stellt im Übrigen ein großes Problem bei der Vermittlung von Medienprüfentscheidungen in der Öffentlichkeit dar und untergräbt schleichend das Ansehen von Jugendschutz-Institutionen.

Ein weiteres Argument für einen professionalisierten, von öffentlichen Reaktionen zwar nicht gänzlich abgeschotteten, aber doch im Kern unabhängigen Jugendschutz ergibt sich aus Phänomenen, die ich als Empathie-Ethik-Aporie (Grimm 1999) beschrieben habe und die neben der veröffentlichten Meinung nicht selten auch Politiker affizieren.

Empirische Untersuchungen zur Wirkung von Gewaltdarstellungen haben ergeben, dass Rezipienten entgegen häufig geäußerter Vermutung Gewaltdarstellungen primär nicht aus der Täter-, sondern aus der Opferperspektive verarbeiten. So nehmen die Zuschauer die Wirkungen der Gewalt via Empathie (also Einfühlung) häufig am eigenen Körper sehr intensiv wahr – mit der Folge höchst unangenehmer Empfindungen. Zumeist (wenn auch nicht immer) führt genau dies zu gewaltkritischen Rezeptionsresultaten. Ein Nebenergebnis der opferzentrierten Verarbeitung und des dadurch ausgelösten Einfühlungsstresses besteht nun darin, dass die Rezipienten ihre negativen Empfindungen auf die Tatsache der Gewaltdarstel-

lung und nicht auf die gezeigte Gewalt selbst zurückführen. Viele der von uns untersuchten Testseher waren zwar nach der Rezeption gewaltkritisch gestimmt (und hätten dies moralisch eigentlich als sozial erwünschte Stimulation bewerten müssen), verspürten jedoch einen Impuls, in Zukunft solche Medienprodukte zu vermeiden, oder fanden es gar plausibel, diese zu verbieten. Hier deuten sich einerseits prinzipielle emotionale Grenzen der Popularität von Gewaltdarstellungen an; andererseits ist der durch Gewaltdarstellungen vermittelte Einfühlungsstress ein Einfallstor für suboptimale Techniken des Jugendschutzes. Selbst für erfahrene Filmprüfer ist es nicht immer einfach, sich von der Gleichsetzung von Einfühlungsstress und Sozialschädlichkeit zu lösen und die Empathie-Ethik-Aporie zu vermeiden. Die Ergebnisse der Medienwirkungsforschung zeigen eindeutig, dass das Unangenehme nicht mit dem moralisch „Gefährlichen" der Gewaltdarstellung zusammenfällt, sondern im Gegenteil in vielen Fällen gewaltkritische Einstellungen fördert.

Ein Effekt der Empathie-Ethik-Aporie ist auch die z. T. übertriebene Vorstellung von potentiellen Angstschädigungen bei der Gewaltfilm-Rezeption. Bezeichnenderweise sind die Angstreaktionen auf Gewaltdarstellungen nach empirischen Erkenntnissen in der Gruppe der 12- bis 15-Jährigen am geringsten (geringer als diejenigen von Erwachsenen), währenddessen manche erwachsene Jugendschützer gerade die unter 16-Jährigen kontrafaktisch für besonders leicht traumatisierbar halten. Die empathische Empfindlichkeit des Filmprüfers ist hier eine trügerische Grundlage der Gefährdungsevaluation. Mit der Überschätzung der Angstvermittlung korrespondiert eine Unterschätzung der Aggressions- und Gewaltrisiken, die sich mit unterhaltsamen leichtgängigen Formen der Mediengewalt verbinden. Wenn die Tätermodelle ohne opferbedingte Irritationen und Perspektiv-Alternativen in den Vordergrund gestellt werden, entsteht kein Einfühlungsstress und damit kein empathisches Signal, auf das die „eingebaute innere Alarmanlage" des Filmprüfers ansprechen könnte. Auch dazu unten (siehe These 6) noch etwas mehr.

Zunächst möchte ich auf eine Schwierigkeit aufmerksam machen, die die Suche nach rationalen Lösungen für das Problem der Mediengewalt erschwert und von deren Lösung ich mir eine produktivere Gestaltung der Beziehung zwischen Wissenschaft und Politik verspreche.

Einzelfallbetrachtung versus Verallgemeinerungen

Ich habe Daschmann eingangs unvollständig zitiert. Sollten Sie die Vermutung hegen, der Autor habe den beispielgebenden Einzelfall untersucht, um ihn zu propagieren, so ist dieser Eindruck falsch. Daschmann weist vielmehr auf das manipulatorische Potential von Einzelbeispielen hin, die in einer geheimen Kumpanei von Journalist und Publikum zum Zwecke der Publikumsbeeinflussung eingesetzt werden und bei mangelnder Verbindung von Einzelfallbetrachtung und verallgemeinerndem Urteil zu einem ernsthaften Qualitätsproblem für den Journalismus führen.

Dies gilt in besonderem Maße im Bereich der Berichterstattung über spektakuläre Gewalttaten, die nach verbreitetem Verständnis mit einem problematischen Medienkonsum in Verbindung gebracht werden. Unter dem Eindruck eines Großbeispiels wie Robert Steinhäuser ist die Versuchung groß, die im Einzelfall wahrgenommenen „Ursachen" (u. a. den von Robert Steinhäuser praktizierten Medienkonsum) als die gesellschaftlich relevante Ursache überhaupt zu perzipieren. Da Steinhäuser *Counterstrike* spielte – so der Umkehrschluss – müsste doch ein Verbot des Spiels zukünftige Amokläufer, wenn schon nicht verhindern, so doch zumindest weniger wahrscheinlich machen. Die Fragwürdigkeit dieser Logik, die eine Lex Steinhäuser suggeriert, liegt auf der Hand. Selbst wenn der Nachweis erbracht würde, dass bei Steinhäuser tatsächlich *Counterstrike* die Tat mit vorbereiten half (z. B. durch den Abbau von Aggressionshemmungen und den mechanischen Schießübungseffekt), wäre nicht klar, ob dieses Spiel noch einmal als Katalysator eines anderen Amokschützen fungieren könnte. Viel wahrscheinlicher ist, dass beim nächsten Amoklauf ganz andere Faktoren als *Counterstrike* innerhalb und außerhalb der Medien eine Rolle spielen werden. Das Problem besteht darin, dass Medien immer nur im Zusammenspiel mit sozialen und biographischen Faktoren der Rezipienten wirksam sind und eine Prognose von kriminellen Einzeltätern von der Einschätzung eines Einzelmediums aus bestenfalls naiv wäre, schlimmstenfalls bewusste Bauernfängerei.

Die Frage stellt sich: Wie lässt sich hinreichende Erkenntnissicherheit für Handlungskonzepte herstellen, die nicht schon beim nächsten Amokläufer wieder über Bord geworfen werden muss? Dies geht nur, wenn wir uns vom Einzelfall lösen und Aussagen über Ursachen vor dem Hintergrund ihrer Verallgemeinerbarkeit kritisch überprüfen. Dazu bietet die empirische Wirkungsforschung hinreichende Möglichkeiten. Bevor ich mich einigen Einzelbefunden zuwende, fasse ich das Problem von Einzelfallbetrachtung und Verallgemeinerung zu meiner zweiten These zusammen:

Zweite These:

Wissenschaftliche Erkenntnisse, die für sich eine sozialtechnologisch praktische Bedeutung bei der gesetzlichen Ausgestaltung des Jugendschutzes und bei angebotszentrierten Ansätzen der Jugendschutz-Praxis reklamieren, müssen vom Einzelfall abstrahieren und sich auf empirisch prüfbare Zusammenhänge von einer definierten Allgemeinheit stützen. Hierfür sind Paneluntersuchungen mit mehreren Messzeitpunkten im Feld oder experimentelle Wirkungsstudien geeignet.

Dies betone ich deshalb, da in der Öffentlichkeit und teilweise auch in der Politik inhaltsanalytische Untersuchungen, die sich allein auf die Medienangebote beziehen (vor allem „Leichenzählstudien", von denen Jo Groebel nach jüngsten Zeitungsmeldungen wieder einmal ein Beispiel liefert), gerne als Gefährdungstatbestände interpretiert werden (ohne dass dies von den Wissenschaftlern selbst betrieben wird oder betrieben werden müsste). Wissenschaftlich sagen aber Programmrealitäten nichts über die Wirkungen aus, zumal nach heutigem Kenntnisstand Gewaltdarstellungen sowohl gewaltkritische als auch gewaltbefürwortende Einstellungen unterstützen können. Auch Mediennutzungsstudien, die die selektive Zuwendung z. B. von Jugendlichen untersuchen (wie sie verschiedentlich von Landesmedienanstalten in Auftrag gegeben wurden), tragen zur Ermittlung von Wirkungen und Gefährdungstatbeständen kaum etwas bei. Aus der bloßen quantitativen Zuwendung resultiert ebenso wenig wie aus Selbstinterpretationen der Rezipienten (siehe Third-Person-Effekt) eine Erkenntnis der Wirkungsrealität.

Die entscheidende Frage lautet daher nicht: Wie viele Leichen werden gezeigt? Und auch nicht: Wie viele Jugendliche schauen sich diese Leichen an? Sondern: Wie sind die Gewaltdarstellungen eingebettet, welche Wirkungswahrscheinlichkeiten ergeben sich aus der Kontextinformation? Für die Ermittlung von Wirkungswahrscheinlichkeiten sind Einzelfallbetrachtungen, wie sie z. B. in der Pädagogik gepflegt werden, nicht aussagekräftig; der Ertrag für das regulatorische Recht oder die Medienprodukt-Prüfung ist hier äußerst gering. Wichtig sind Einzelfallanalysen freilich in dezentralisierten Praxisfeldern, z. B. bei der Betreuung von Jugendlichen und der Steigerung von Medienkompetenz. Für den programmregulatorischen Ertrag ist allein die ästhetische und soziale Differenzierung der Gewaltdarstellung selbst von Bedeutung und ihre Evaluation im Rahmen von Wirkungsstudien. Der Erkenntnisgewinn liegt hier auf der Ebene der Unterscheidung zwischen Gewaltdarstellungen, die ein Sozialrisiko bergen, und solchen, die sozial akzeptabel sind. Eine Null-Lösung wäre im Bereich der Mediengewalt weder realistisch noch wünschenswert. Daher kommt es darauf an, prüfbare Kriterien für eine Differenzierung der Gewaltdarstellungen zu entwickeln, die überhaupt erst die Chance auf einen rational begründeten (und nicht nur willkürlich gesetzten) Eingriff eröffnen.

Ähnlich wie beim Umweltrecht geht es auch im Jugendschutz- und Medienrecht um die Zuweisung von Verantwortlichkeiten bei etwaigen Schädigungen Dritter (vgl. Schuhmann 1999). Eine Verantwortungszuschreibung mit unter Umständen einschneidenden Folgen für den Betroffenen lässt sich aber nur auf der Basis von Wirkungsaussagen rechtfertigen, die das Plausibilitätsmaß von spekulativen Setzungen und voluntaristischen Behauptungen deutlich überschreiten. Die Kausalität von Medienwirkungsprozessen und die damit verbundenen Verantwortlichkeiten (Lübbe 1994) sind meines Erachtens nur dann wissenschaftlich einigermaßen sauber einzulösen, wenn wir sowohl der Individualisierungsfalle (Einzelfallbetrachtung) als auch der Verführung übersimplifizierender All-Aussagen (alle Gewaltdarstellungen machen aggressiv) entgehen.

Zum Stand der Wirkungsforschung

Dritte These:

Wirkungsergebnisse hängen entscheidend von der ästhetischen Qualität und der dramaturgischen Einbettung ab. Gewaltdarstellungen können in Abhängigkeit vom Kontext sowohl gewaltkritische als auch gewaltförderliche Reaktionsweisen stützen. Dabei verändern die sozialen Bedingungen der Rezipienten die Wirkungsprozesse mehr oder weniger stark. Die soziale Varianz der Wirkungen ist umso größer, desto schwächer die dramaturgischen Strukturen ausgeprägt sind.

Im Folgenden gehe ich kursorisch auf einige Ergebnisse des Mannheimer Mediengewalt-Projekts ein, die zeigen sollen, wie eine Medienwirkungsforschung arbeitet, die vom Einzelfall abstrahiert und die filmischen Kontextbedingungen in den Mittelpunkt der Analyse rückt, und worin genau deren Praxisrelevanz für den Jugendschutz besteht.

Unterschiede zwischen der Wirkung „sauberer" und „schmutziger" Gewalt

Untersucht wurden insgesamt über 1.000 Probanden (Jugendliche ab 12 Jahren und Erwachsene aus allen sozialen Schichten), die zunächst eine Reihe standardisierter psychosozialer Tests (u. a. zu Aggressivität, Angstneigung, Toleranz und Empathie) absolvierten. Zwei Tage später sahen die Testpersonen einen gewaltthematisierenden Film. Während der Filmvorführung wurden Puls und Hautleitfähigkeit gemessen, nach der Rezeption mussten die Probanden die psychosozialen Tests noch einmal wiederholen. Als Wirkung gelten die statistisch abgesicherten Messabweichungen zwischen dem prä- und dem postrezeptiven Erhebungszeitpunkt.

Das grundlegende erste Experiment beschäftigte sich mit der Frage, inwieweit der Brutalitätsgrad der gezeigten Bilder Wirkungsprozesse verändert. Insbesondere sollte geprüft werden, ob so genannte Blut-Szenen das Wirkungsrisiko erhöhen. Dazu wurden Ausschnitte aus Kampfsportfilmen ausgewählt, in denen die sportive Auseinandersetzung im Rahmen des Reglements blieb und drastische Wirkungen am Gewaltopfer nicht in Erscheinung traten („saubere" Gewalt). In einer zweiten Sequenz waren demgegenüber die Kampfausschnitte überaus brutal und roh. Dies schloss auch extreme Verletzungen wie eine Schädelzertrümmerung und einen in Großaufnahme gezeigten offenen Schienbeinbruch mit ein („schmutzige" Gewalt).

Die Probanden wurden in Filmgruppen eingeteilt, in denen sie entweder nur „schmutzige", nur „saubere" Gewalt oder eine Kombination von beiden (in unterschiedlicher Reihenfolge) sahen.

Überraschenderweise nahm die Mehrzahl der Probanden die Vorführungen der Kampfhandlungen nicht zum Anlass, ihre eigene Gewaltbereitschaft zu erhöhen. Im Durchschnitt ergab sich sogar eine leichte Verringerung der Aggression. Statt mit Gewalt reagierten die meisten Zuschauer mit einer Erhöhung ihrer Angst, die als Folge von Opferidentifikationen zu erklären war und die im vorliegenden Fall die Neigung zu Gewaltreaktionen hemmte. Auch die physiologischen Messungen deuten darauf hin, dass Rezipienten Gewaltdarstellung primär aus der Opferperspektive verarbeiten, die im Kampfsportfilm-Experiment mehrheitlich zu gewaltkritischen Rezeptionsergebnissen führte. Allerdings waren die Wirkungsunterschiede zwischen den Filmgruppen z. T. erheblich.

Ergebnisse des Kampfsportfilm-Experiments im Hinblick auf „schmutzige" und „saubere" Gewalt (siehe Grimm 2000):

- Nur „schmutzige" Gewalt erzeugte mehr Angst als nur „saubere" Gewalt.
- Nur „schmutzige" Gewalt erzeugte höhere Aggressionshemmungen als nur „saubere" Gewalt.
- Der Aggressionssaldo war bei einer Gewaltabfolge „schmutzige Gewalt"/„saubere Gewalt" am günstigsten (Aggressionsabbau, verstärkte Aggressionshemmungen).

Die ermittelte Wirkungskonfiguration belegt, dass eine einseitige Befürwortung von „sauberer" Gewalt und eine dementsprechend grundsätzliche Verurteilung von „schmutziger" Gewalt aus ethischer Sicht nicht gerechtfertigt ist. Eine „Vorbildfunktion" erfüllten am wenigsten „schmutzige" Blut-Szenen, sondern eher eine geschönte, „saubere" Gewaltästhetik, in der beunruhigende Aspekte wie Verletzungen ausgeblendet waren. Daher wäre es unter dem Gesichtspunkt der Aggressionsvermeidung geradezu kontraproduktiv, aus einem Film alle Blut-Szenen zu entfernen und somit gänzlich „schmutzige" Gewalt in „saubere" zu verwandeln. Eine „saubere" Gewaltästhetik ist zwar weniger angsteinflößend und leichter konsumierbar, erhöht aber die Akzeptanz des Gewaltmodells und die Übernahmebereitschaft der Rezipienten. Die größte Stärke „schmutziger" Gewalt besteht in ihrem Vermögen, durch Aggressionsangst die Aggressionsbereitschaft zu hemmen. Die Kehrseite dieser Wirkung sind freilich enorme Angstzuwächse, die im Falle der Überschreitung kritischer Grenzen selbst zum Problem werden können. So wenig sinnvoll eine vollständige Verwandlung von „schmutziger" Gewalt in „saubere" Gewalt wäre (um alle beunruhigenden Spitzen zu eliminieren), so wenig sinnvoll wäre eine Steigerung der Blut-Szenen (mit dem Ziel, Hemmungseffekte zu verstärken). Für die Jugendschutzpraxis bleibt zunächst festzuhalten, dass die Minimierung der Aggressionsvermittlung mit der Minimierung der Angstvermittlung vielfach konkurriert, so dass Filmprüfer im Einzelnen abwägen müssen, welchem Aspekt sie Vorrang einräumen wollen. Als optimale Präsentationsweise unter dem Angst- und Aggressionsaspekt erwies sich im Kampfsportfilm-Experiment die Sequenzfolge „schmutzige

Gewalt"/„saubere Gewalt", die bei moderaten Angstwerten den mit Abstand stärksten Aggressionsabbau hervorrief. Während die Präsentation von nur „schmutziger" Gewalt einen relativ schwachen und in dieser Gruppe nicht signifikanten Hemmungseffekt hervorrief, ist der Aggressionsabbau in der Gruppe mit beginnender „schmutziger" Gewalt und abschließender „sauberer" Gewalt signifikant. Dies verdeutlicht, dass zur Befriedung der Zuschauer das abschreckende Moment der Gewaltdarstellung allein nicht hinreicht, sondern zusätzlich einer glaubhaften Alternative bedarf, die den durch Brutalität und Regelverletzung durchbrochenen Ordnungsrahmen restituiert.

Dramaturgisch erzeugte und geschlechtlich variierende Aggression

In einem weiteren Experiment gingen wir der Frage nach, ob Aggressionssteigerungen, die durch Gewaltfilme ja ebenfalls ausgelöst werden können, sich durch die Imitationsthese (also die Auffassung, dass die Darstellung von Gewaltakten zur Nachahmung reizt) erklären lassen, oder ob hierfür gegebenenfalls andere Erklärungsgründe erheblich sind. Nach der Lerntheorie Albert Banduras (1973) müsste man erwarten, dass eine filmische Szenenfolge, in der Männergewalt gegen eine Frau zur Darstellung kommt, Männer zu aggressiven Schlussfolgerungen anregt. Dies müsste insbesondere dann gelten, wenn die Männergewalt durch vorgängiges Gewalterleiden filmisch motiviert wurde und die Gewalt von „Erfolg" gekrönt ist, die Frau also keine effiziente Gegenwehr zu leisten vermag und die männlichen Täter im Film einer gerechten Strafe entgehen. Diese Hypothese haben wir durch ein Experiment mit Ausschnitten aus dem Spielfilm *Savage Street – Straße der Gewalt* geprüft. Gezeigt wurde eine Sequenz, in der eine Frau von mehreren Männern verfolgt, eingekreist und vom Anführer der Gang von der Brücke gestürzt wird („Männergewalt"). In einer zweiten Handlungsfolge nimmt die Anführerin einer weiblichen Jugendgang, zu der die ermordete Frau gehörte, an den mörderischen Männern Rache. Dabei trägt die Rächerin offenen Gewaltzynismus zur Schau, als sie den Anführer der Männergang massakriert („Frauengewalt").

Die Ausschnitte wurden der einen Hälfte der Testseher in der angegebenen Reihenfolge, der anderen Hälfte in umgekehrter Reihenfolge präsentiert. Die Variation hatte den Sinn, den Einfluss der ver-

änderten dramaturgischen Struktur (bei ansonsten identischem Bildmaterial) auf das Wirkungsresultat zu messen und dabei insbesondere die Reaktionsweisen von Frauen und Männern auf den dramaturgischen Wechsel unter die Lupe zu nehmen.

Ergebnisse des* Savage Street-*Experiments:

— Männer beantworteten die Sequenz „Männergewalt gegen Frauen"/„Frauengewalt gegen Männer" mit einer Erhöhung ihrer Aggressions- und Gewaltbereitschaft. Frauen reagierten auf dieselbe Sequenz mit einer Verringerung von Aggressivität und Gewalttendenz.
— Männer reagierten auf die Sequenzfolge „Frauengewalt gegen Männer"/„Männergewalt gegen Frauen" mit einer Verringerung ihrer Aggressions- und Gewaltbereitschaft. Frauen zeigten unter den gleichen Filmbedingungen extreme Angstreaktionen. Hier war zwar kein Anstieg reaktiver Aggressionen festzustellen, aber doch eine Erhöhung von Gewaltlegitimation und politischer Gewaltbereitschaft.

Bedeutsam ist an der vorliegenden Wirkungskonfiguration zunächst der Nachweis, dass bei ansonsten identischem Filmmaterial die bloße Veränderung der Reihenfolge und damit die dramaturgische Umstrukturierung im Zusammenspiel mit personalen Merkmalen des Rezipienten (Geschlecht) zu diametral entgegengesetzten Wirkungen führt. Sowohl bei Männern als auch bei Frauen bedingte die Umkehrung der Sequenzabfolge eine Umkehrung des Wirkungsoutputs im Hinblick auf Aggression und Gewalt. Überraschenderweise sind nun Violenzsteigerungen nicht etwa dort zu finden, wo man sie nach der Imitationsthese vermuten müsste. Wären die Täter und die Ausführungsaspekte der Gewalt relevant, müssten die gewalttätigen Geschlechtsgenossen bzw. -genossinnen am Ende der Gewaltkette die Aggressionsvermittlung erleichtern. In diesem Fall nämlich sind die Gewaltmodelle entsprechend der Imitationstheorie (und der darauf aufbauenden Theorie des täterzentrierten Modelllernens nach Bandura) erstens prominent platziert und können daher besonders gut memoriert werden; zweitens sorgt – ebenfalls theoriekonform – die Grundähnlichkeit zwischen Filmmodell und geschlechtlich korrespondierenden Rezipienten für einen identifikatorischen Anreiz; und schließlich stehen drittens keine negativen Sanktionen einer potentiellen „Vorbildwirkung" den gewalttätigen Protagonisten (bzw. Protagonistinnen) im Wege, denen Bandura zutraut, die Übernahme des Gewaltmodells zu erschweren. Trotz optimaler „Lernbedingungen" werden die theoretischen Erwartungen eines tätervermittelten Imitations-/Modell-Lernens durch die Daten eindeutig widerlegt.

Violenzsteigerungen waren aber unter den Bedingungen eines final platzierten geschlechtshomologen Opfers festzustellen, die durch eine täterfixierte Imitations-/Lerntheorie nicht erklärt werden können, sondern einen Rekurs auf die Opferrezeption logisch zwingend erfordern. So empörten sich Männer über die Leiden des männlichen Opfers, das die gewalttätige Frau anscheinend ungestraft malträtieren durfte. Infolgedessen wähnten sich die männlichen Probanden in einer moralisch legitimierten Position, die bestehende Aggressionshemmungen unterlief. Zur Erklärung solcherart opferzentrierter und violenzsteigernder Verarbeitung von Gewaltdarstellungen habe ich den Ausdruck „Robespierre-Affekt" vorgeschlagen. Analog zur tugendgeleiteten Aggression Robespierres, dem zum Ausgleich für verübtes Unrecht durch die Vertreter des Ancien Régime jedes Gewaltmittel gegen diese recht war, produzierten die männlichen *Savage Street*-Seher angesichts einer die Gerechtigkeit und den Stolz verletzenden Frauengewalt gegen Männer aggressive Überschüsse, in denen sich moralische Empörung höchst unmoralisch mit Rachegefühlen und Aggressionen mischte.

Ähnlich wie sich Männer durch männliche Opfer aggressiv provozieren ließen, wurden die Frauen durch ein final platziertes weibliches Opfer zu aggressiven Schlussfolgerungen angeregt. Da bei den Frauen mit weiblichen Opfern hohe Angstwerte auftraten, fehlte bei ihnen ein Aggressionsanstieg in Bezug auf Alltagsgewalt. Sie verlegten sich stattdessen auf eine stärkere Befürwortung staatlicher und politischer Gewalt, die auch eine erhöhte Bereitschaft, selbst politische Gewalt auszuüben, einschloss. Eine irgend geartete Nachahmung der Täter spielte bei den ermittelten Violenzeffekten keine Rolle, wohl aber die aggressive Wendung gegen Täter, die sich Gewalttaten schuldig gemacht haben. Hieraus leitet der Gewaltbeobachter (oder die Beobachterin) Strafansprüche ab, wie sie gewöhnlich einer übergeordneten Instanz zustehen. Im Eifer der Empörung werden die dazu nicht Legitimierten durch den Robespierre-Affekt zur Anmaßung moralischer Kompetenz und in gesteigerter Form zur Selbstjustiz verführt.

Sechs Thesen zu einem wissenschaftlich aufgeklärten Jugendschutz

1. Wissenschaft kann die Entscheidungen innerhalb des Jugendschutzes nicht ersetzen, sondern trägt zur Problemdefinition, zur Risikoabschätzung und Wissensfundierung souveräner Medienprüfentscheidungen bei. Analog hierzu fördert Wissenschaft auch die Rationalität staatlicher Rechtsetzung, indem sie z. B. Rahmenkonzepte des Jugendschutzes vor dem Hintergrund empirischer Befunde der Medienwirkungsforschung und/oder im Lichte systemtheoretischer Modelle analysiert.
2. Jugendschutz kann und sollte aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive nicht als plebiszitäre Veranstaltung konzipiert werden, da hierbei populistischer Missbrauch und qualitätsmindernde Effekte innerhalb der Medienprüfung zu befürchten wären. Innerhalb eines professionalisierten Jugendschutzes sind wissenschaftlich aufgeklärte Medienprodukt-Prüfungen zu fordern, die sich von begründbaren Risiko-Kalkülen leiten lassen. Dies setzt eine Bereitschaft der Prüferinnen und Prüfer voraus, sich von den eigenen emotionalen Empfindlichkeiten bei der Mediengewalt-Rezeption zu distanzieren, die häufig eine sehr unsichere Grundlage bei der Gefährdungsevaluation bieten.

3. Bemühungen um Jugendschutz dürfen nach Erkenntnissen der empirischen Medienwirkungsforschung nicht auf die Herstellung von Rezeptionskomfortabilität konzentriert werden. Das Angenehme fällt nicht mit dem moralisch Gebotenen zusammen; eine gewisse Beunruhigung durch Gewaltdarstellungen ist durchaus erwünscht. So gehört Angsterzeugung konstitutiv zu einer gleichermaßen unterhaltsamen wie sozialverträglichen Gewaltästhetik. Der Jugendschutz hat sich hier darauf zu beschränken, dass die erzeugte Angst kritische Obergrenzen nicht überschreitet bzw. im Verlauf des Mediengebrauchs relativiert werden kann. Vollständig verschwinden sollte Angstvermittlung dabei aber nicht.
4. Einzelne Bildqualitäten sind für die Entstehung sozialverträglicher wie -unverträglicher Effekte weniger wichtig als dramaturgische Module. Nicht der Grausamkeitsgrad der Bilder als solcher, sondern die durch die aussagenlogische und dramaturgische Einbettung vermittelte Einstellung zur Gewalt konstituiert das empirisch nachprüfbare und damit jugendschutzrelevante Wirkungsrisiko. Die Kontextabhängigkeit der Wirkungen ist daher bei der Medienprodukt-Bewertung vorrangig zu würdigen. So verdienen vor allem (unterschwellige) Aussagetendenzen zu moralisch relevanten Themen des gesellschaftlichen Zusammenlebens wie z. B. Gruppen-Feindbilder besondere Beachtung, da gerade diesbezüglich bei Jugendlichen eine starke Beeinflussbarkeit besteht.
5. Opferdarstellungen sind für die Wirkung von Gewaltdarstellungen von ausschlaggebender Bedeutung. Sie sind erheblich wirkungsmächtiger als die (in ihrer Wirksamkeit eher überschätzten) Tätermodelle. Von der ästhetischen Gestaltung der Opfer und deren dramaturgischer Einbettung hängt es ab, ob die Gewaltdarstellungen Aggressionen hemmen und gewaltkritische Einstellungen fördern oder aber, vermittelt über den Robespierre-Affekt, zu einer Erhöhung der Aggression und Gewaltbereitschaft beitragen.
6. Computerspiele können und dürfen im Hinblick auf Jugendschutz nicht einfach mit Film und Fernsehen gleichgesetzt werden. Die Prädominanz der Opferperspektive, die für den Bereich der Filmrezeption nachgewiesen wurde, gilt für solche Computerspiele nicht, bei denen die Täterperspektive verbindlich vorgeschrieben wird und der Spielgewinn mit der Anzahl erledigter Gegner wächst. Zwar wird aus einem Partizipanten von Egoshooter-Spielen nicht automatisch ein Massenmörder, doch erscheint das Übertragungsrisiko im Vergleich zu Medien, die einen eher passiven und reflektorischen Gebrauch fördern, erhöht.

In der Frage der Computerspiele reichen die bisherigen empirischen Erkenntnisse allerdings für eine abschließende Beurteilung noch nicht aus. Zu fordern sind deshalb medienvergleichende Wirkungsstudien, um Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Film und Computerspielen zu eruieren.

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

Literatur:

Bandura, A.:
Aggression: a social learning analysis. New York 1973 (dt.: *Aggression. Eine sozial-lerntheoretische Analyse.* Stuttgart 1979).

Davison, P. W.:
The third-person effect in communication. In: Public Opinion Quarterly, vol. 47/1983, S. 1–15.

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

Daschmann, G.:
Der Einfluss von Fallbeispielen auf Leserurteile. Experimentelle Untersuchungen zur Medienwirkung. Konstanz 2001.

Hoffner, C./Buchanan, M./Anderson, J. D./Hubbs, L. A./Kamigaki, St. K./Kowalczyk, L./Patorek, A./Plotkin, R. S./Silberg, K. J.:
Support for censorship of television violence: The role of the third-person effect and news exposure. In: Communication Research, vol. 28, no. 6/1999, S. 726–742.

Schuhmann, H.:
Medienwirkungsforschung und ihre Bedeutung für die Praxis des Jugendmedienschutzes. In: JMS-Report, H. 3, Juni 1999.

Lübbe, W. (Hrsg.):
Kausalität und Zurechnung. Über Verantwortung in komplexen kulturellen Prozessen. Berlin/New York 1994.

Mayntz, R.:
Die soziale Dynamik und politische Steuerung. Theoretische und methodologische Überlegungen (Schriften des Max Planck-Instituts für Gesellschaftsforschung, Bd. 29). Frankfurt a. M./New York 1997.

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

Grimm, J.:
Mediengewalt – Wirkungen jenseits von Imitation. Zum Einfluss ästhetischer und dramaturgischer Faktoren auf die Aggressionsvermittlung. In: Bergmann, S. (Hrsg.): Mediale Gewalt – Eine reale Bedrohung für Kinder? (Schriften zur Medienpädagogik, Bd. 31). Bielefeld 2000, S. 40–59.

Grimm, J.:
Differentiale der Mediengewalt. Ansätze zur Überwindung der Individualisierungs- und Globalisierungsfalle innerhalb der Medienwirkungsforschung. In: Hausmanninger, Th./Bohrmann, Th. (Hrsg.): Ethik der Mediengewalt. Interdisziplinäre Perspektiven. München 2002.

Medienkongress 2002 Hamburg

Vera Linß

Bildung und Journalismus sind in der Mediengesellschaft *die* Glaubwürdigkeitsinstanzen. Zieht man in Betracht, dass 95 % alles Wissens, das wir uns aneignen, *vermitteltes* Wissen ist, wird deutlich, welche Rolle Schule und Medien spielen. Verlieren beide Instanzen an Ansehen, stellt sich die Frage, was an deren Stelle im Sinne einer sozialen Gesellschaft treten könnte. Die Antwort darauf ist offen.

Sicher ist nur, dass sich zum einen Medien aufgrund der technologischen Entwicklung immer schwerer durch staatliche Institutionen auf ihre Sozialverträglichkeit hin kontrollieren lassen. Zum anderen befindet sich das Schulsystem in Deutschland in der Krise. Letzteres hat nicht nur *Pisa* dokumentiert. Auch Millionen von Arbeitslosen, deren Zahl sich scheinbar nicht reduzieren lässt, sind Symbol dafür, dass ein Teil der Bevölkerung – mangels adäquaten Wissens – ratlos vor dem Problem steht, wie das eigene Leben sinnvoll und produktiv gestaltet werden kann.

Die Herausforderung ist da! Und sowohl Pädagogen als auch Medienschaffende und Politiker stehen in der Verantwortung, Modelle der Wissensvermittlung zu entwickeln, die *heute* funktionieren.

Vor diesem Hintergrund trafen sich vom 30. September bis 2. Oktober 2002 Lehrer, Wissenschaftler, Politiker, Wirtschaftsvertreter und Jugendschützer aus ganz Deutschland in Hamburg zum Medienkongress. „Information, Wissen, Bildung – Netzwerke in der Informationsgesellschaft“ lautete das Thema der dreitägigen Veranstaltung. In 48 Workshops und auf mehreren Diskussionspodien wurde darüber diskutiert, welche technischen, strukturellen und ideologischen Voraussetzungen gegeben sein müssen, um Medien in die Schulbildung zu integrieren, also Medienkompetenz herzustellen, und um Jugendliche vor möglichen schädlichen Auswirkungen von Internet, Rundfunk und Presse schützen zu können. *Mehr Selbstverantwortung der Medien, eine klare Zielsetzung von Bildung und die Überwindung von gegenseitigen Vorurteilen zwischen Lehrern und Journalisten* – so lassen sich drei wesentliche Schlüsse aus dem Kongress zusammenfassen.

Als ein Dilemma unserer Gesellschaft bezeichnete Jo Groebel, Generaldirektor des Europäischen Medieninstituts, die „Etikettierung von Pädagogik und Medien“. Diese Kluft zwischen beiden Wissensvermittlern erschwert psychologisch gesehen jegliche Kooperation. So wrrden Handlungen nicht durch Fakten motiviert, sondern durch *Vorstellungen* von Fakten. Zu beobachten ist, dass Pädagogen einen schlechten Ruf haben, der nicht ihrer tatsächlichen Bedeutung in unserer Gesellschaft gebührt. Lange galten Lehrer als rückständig, verkrampft, nicht der Zukunft aufgeschlossen – und dieses Bild prägt bis heute ihre Position. Umgekehrt haben Lehrer lange Zeit dazu tendiert, die Medien pauschal zu verdammen und alles, was sich mit Fernsehen in Verbindung setzen lässt, für schlecht zu erklären.

Sicherlich sind die Wurzeln dieses Denkens auch heute noch existent. Während wohl jeder Lernende als Idealfigur einen Lehrer mit Charisma – mit einer eigenen Persönlichkeit und Ausstrahlung – vor Augen hat, sind Pädagogen in der Realität nach wie vor mit der Herausforderung konfrontiert, der Schulbürokratie und auch den Eltern gerecht werden zu müssen. Auf der anderen Seite – und vor diesem Problem stehen Medienschaffende – neigt unsere Gesellschaft dazu, vieles, was nicht in irgendeiner Form unterhaltsam ist, als nicht beachtenswert anzusehen.

„Ich glaube, dass wir unsere Gesellschaft als ein Zusammenfließen von unterschiedlichen Kräften verstehen müssen. Wir können uns mit gutem Willen schnell einigen“,

meinte Jo Groebel, Generaldirektor des Europäischen Medieninstituts.

„Praktisch bedeutet dies, dass eine Gesellschaft, die immer mehr Selbstverantwortung hat, nicht umhin kommt, ihr Reflexivitäts-Potential stärker zu nutzen“,

meinte Otfried Jarren von der Universität Zürich.

Im Grunde zeigt dies schon, dass Lehrer und Journalisten in einem Boot sitzen. Natürlich lassen sich Schüler nur mit einem gewissen Maß an Kreativität und Unterhaltung erreichen. Gleichwohl hat unsere Gesellschaft Probleme, die sich nicht allein mit Spaß und Entertainment lösen lassen. Nicht zuletzt die Jahrhundertüberschwemmung im Sommer dieses Jahres hat deutlich gemacht: Wer konstruktiv handeln will, muss Wissen haben, also gebildet sein. Ab einem bestimmten Punkt ist Agierenden mit Unterhaltung nicht mehr geholfen, wenn nicht auch Substanz im Spiel ist. Beides ist gefragt: Unterhaltung und Bildung sind die Kehrseiten einer Medaille.

„Ich plädiere dafür, die Strukturen, die bei Lehrern und Journalisten sehr ähnlich sind, nämlich eine öffentliche Aufgabe zu haben, selbst wenn man im Markt tätig ist, die Aufgabe, auch Glaubwürdigkeitsinstanzen darzustellen, doch wieder ein bisschen korrespondierender zu sehen und gegenseitig mehr voneinander zu lernen, als sich gegenseitig abzulehnen“, schlug Groebel vor. „Ich glaube, dass wenn man denn das Motto des gerade abgehaltenen Kongresses in Hamburg aufgreifen sollte, wir unsere Gesellschaft schon als ein Zusammenfließen von unterschiedlichen Kräften, von unterschiedlichen auch Berufsgruppen verstehen müssen, die zunächst mal gemeinsame Interessen und Ziele haben und die nicht zunächst schon von vornherein auf Distanz zueinander gehen müssen. Wir können uns mit gutem Willen schnell einigen.“

Solch eine „Einigung“ könnte nicht nur die Brücke zwischen Medien und Schule bauen und Schüler zum Umgang mit Presse, Rundfunk und Internet befähigen helfen. Sie könnte generell als Kommunikationsmodell angesehen werden. Für den Medienbereich, in dem Vertreter – scheinbar entgegengesetzter – Interessen agieren, fasste dies Uwe Hasebrink vom Hans-Bredow-Institut mit den Worten zusammen: „Entscheidend ist, dass es gelingt, dass die verschiedenen Akteure – z. B. Landesmedienanstalten, private Fernsehsender – miteinander kooperieren. Das ist die Lehre dieses Kongresses.“

Doch unabhängig davon, ob man in den Bereich Schule oder Medien schaut: In Hamburg wurde deutlich, dass es an Zielsetzungen für die Wissensvermittlung mangelt, auf deren Grundlage gemeinsam gehandelt werden könnte. Wofür sollen junge Leute ausgebildet werden? Welche beruflichen Perspektiven, welche Werte sollen vermittelt werden? Ist es – angesichts der hohen Arbeitslosigkeit – noch aktuell, Jugendliche auf ein Leben als Angestellter zu orientieren? Inwieweit tragen noch klassische Familienmodelle? Inwieweit hat das Memorieren von Wissen noch seine Berechtigung in einer Gesellschaft, in der höchste Flexibilität gefragt ist? Diese Fragen blieben offen. „Schule und Eltern brauchen selbst Hilfe“, konstatierte Ingrid Paus-Hasebrink von der Universität Salzburg. Und Dieter Wiedemann, Vorsitzender der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur und Mitveranstalter des Kongresses erklärte: „Ich teile die Ziellosigkeit auch. Ich bin Medienwissenschaftler und beobachte das auch als Hochschullehrer. Wofür bilden wir aus? Ich sage z. B. meinen Studenten immer: ‚Ich leite eine Filmhochschule, wir bilden euch nicht für einen Job aus, sondern wir bilden euch dafür aus, dass ihr euer Talent im Markt anbieten könnt.‘

Die haben ja auch in der Regel keinen Vollzeitjob, sondern die arbeiten an einem Projekt, kriegen ’ne Projektförderung und müssen sich dann die nächste suchen. Die Anstalten haben ja kaum noch feste Arbeitsplätze. Das ist natürlich kein Modell für die gesamte Gesellschaft. Aber ich denke schon, dass wir auch wegkommen müssen zu sagen: ‚Was du mit 18 lernst, reicht für dein ganzes Leben.‘ Das reicht nicht. Wir müssen sie eigentlich befähigen, mit dem Wissen, was sie haben, mit den Fähigkeiten, die sie haben, diese zu erweitern und sich auch an neue Bedingungen anzupassen. Da ist Schule, glaube ich, noch zu weit weg von der Realität. Es geht noch zu sehr um Wissenskanons. Es müsste eigentlich viel mehr darum gehen: Wie schaffe ich es, in dieser Gesellschaft zurechtzukommen? Wie schaffe ich es, auch mit den ganzen Konflikten zurechtzukommen, wie bringe ich mich da ein und wie entwickle ich meine Fähigkeiten, wenn auf einmal eine andere Fähigkeit nicht mehr gebraucht wird? Das müsste Ziel von Bildung sein.“

Die Beschreibung eines Bildungsziels, das alle Akteure integriert und aktuellen Problemen gerecht wird, ist jedoch nicht nur Voraussetzung für Kooperation, sondern auch für einen sinnvollen Einsatz von Medientechnik. Gerade die Unklarheit darüber, wo Bildung hinführen soll, kann als ein Grund dafür angesehen werden, dass die Ausrüstung von Schulen mit Computern – als ein Schritt in

„Entscheidend ist, dass es gelingt, dass die verschiedenen Akteure – z. B. Landesmedienanstalten, private Fernsehsender – miteinander kooperieren“,

fasste Uwe Hasebrink vom Hans-Bredow-Institut zusammen.

Richtung Medienkompetenz – nicht die Resultate erbracht hat, die man sich möglicherweise erhofft hatte. Nämlich die Nutzung von Computern und des Internets als normalen Bestandteil des (schulischen) Lebens zu etablieren, was auch immer dies bedeuten mag. „Welche pädagogischen Konzepte haben die Schulen, die eine Ausstattung mit neuen Medien und eine finanzielle Investition rechtfertigen? Die Technik ist der Weg, das Ziel ist ein besserer Unterricht. Da gibt es Defizite“, resümierte Reinhard Sliwka vom Schulausschuss des Deutschen Städtetages.

Teilweise, so wurde in Hamburg deutlich, wurden die Schulen allerdings auch von den *logistischen* Anforderungen, die der Einsatz von Computern mit sich bringt, überrascht. „Weil man ganz schlicht den ganzen Elektronikbereich zur Netzwerkwirtschaft erklärt und gesagt hat, wenn möglichst viele dran sind, dann läuft das alles. Das stimmt teilweise ökonomisch, aber eben sozial nicht. Man muss ja die Folgen, die Implementationsprobleme sehen, die sich dann ergeben. Die liegen ja eigentlich im Sozialen, nicht im Technischen“, sagte Otfried Jarren vom Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung an der Universität Zürich. So muss die Nutzung von Computern nicht nur inhaltlich begründet, sondern auch logistisch zu Ende gedacht sein. „Ich muss z. B. überlegen: Kann ich das in den Unterricht integrieren? Wenn ich es integriere, müssen wir in diesen einen Raum wandern, wo das alles steht, wo die Technik beheimatet ist. Das hat unglaubliche Auswirkungen auf die Organisation von Abläufen und auch von Lernprozessen. Wenn ich das zentralisiere, was wahrscheinlich gar nicht anders geht, dann muss ich plötzlich überlegen: Wie kann ich diesen Raum nutzen, wie verteile ich diese Zugangsmöglichkeiten? Das ist für eine Organisation, die sich jetzt darauf neu einstellen muss, eine hoch voraussetzungsvolle Sache, die keineswegs nur dadurch gelöst ist, dass ich sage: ‚Jetzt habt ihr zehn Anschlüsse und zehn Notebooks.‘ Damit ist nichts passiert, die sind wahrscheinlich sogar nach einem halben Jahr kaputt.“

Der Kongress in Hamburg hat allerdings auch beeindruckend gezeigt, dass sowohl Unternehmen als auch Schulen, Universitäten und Medienzentren auf Hochtouren an der Produktion qualitativ hochwertiger Bildungssoftware arbeiten, um die optimale Nutzung elektronischer Medien in der Schule voranzutreiben. Firmen wie Intel, Siemens, Apple und Sun Microsystems stellten ebenso wie staatliche Institutionen ihre Entwicklungen vor. Die Vielfalt der Angebote ist groß, was auch hier den Ruf nach mehr Kooperation laut werden ließ. Dieter Wiedemann berichtete: „Was ich mitgenommen habe, ist, dass es eine Menge an Bildungssoftware gibt. Dass es eine Menge an interessanten Projekten gibt. Da macht ein Kreis in Baden-Württemberg und in Rheinland-Pfalz etwas, und dann macht die Medienanstalt Baden-Baden etwas, und ein anderer macht etwas Ähnliches. Man hat immer den Eindruck: Warum haben die sich nicht mal vorher beraten? Warum macht man nicht etwas Gemeinsames? Und was noch viel schlimmer ist: Dass wird dann in einem Bundesland verteilt – und das andere Bundesland hat nichts davon. Also, es gab hier eine DVD, die ich dann auch käuflich erworben habe, weil ich spannend fand, wie darüber berichtet wurde. Das bleibt aber in dem einen Land drin, das andere Land entwickelt vielleicht das Gleiche noch mal, vielleicht schlechter – und man könnte das ja propagieren. Das, finde ich, ist eine Vergeudung gesellschaftlicher Ressourcen, und dagegen muss man angehen. Es wäre schade, wenn das jetzt nicht nach außen wirken würde. Die Anreger könnten ja z. B. auch die rund 800 Leute sein, die auf diesem Kongress waren. Wenn diese 800 zurückgehen in ihre Stadt, in ihr Dorf, das mal anregen und mal sehen, ob’s funktioniert, wäre das schon ein toller Erfolg.“

Wie können solche Netzwerke und wie können *generell* Netzwerke im Medien- und Schulbereich gebaut werden? Wie Otfried Jarren von der Universität Zürich feststellte, ergibt sich die Notwendigkeit zu kooperieren, nicht nur daraus, dass Informationen zwischen den einzelnen Instanzen fließen und dass damit schneller gewünschte Resultate erzielt werden können. Vielmehr existieren beispielsweise im Medienbereich verschiedene Wertesysteme nebeneinander, die sowohl für die Akteure als auch für Rezipienten verwirrend wirken. Je nachdem, zu welchem Zeitpunkt ein Medium institutionalisiert wurde, und in welchem Bereich des gesellschaftlichen Lebens es genutzt wird, unterliegt es speziellen Regeln. Während Filme, die im Kino – also in der Öffentlichkeit – konsumiert werden, auf der Grundlage spezieller Jugendschutzregeln zugänglich ge-

„Schule und Eltern brauchen selbst Hilfe“,

stellte Ingrid Paus-Hasebrink von der Universität Salzburg fest.

„Ich sage meinen Studenten: Wir bilden euch nicht für einen Job aus, sondern wir bilden euch dafür aus, dass ihr euer Talent im Markt anbieten könnt“,

beschrieb Dieter Wiedemann als Hochschullehrer die Situation.

macht werden, wird die Rezeption desselben Films auf CD-ROM oder im Internet wesentlich großzügiger gehandhabt, weil sie im nicht öffentlichen Raum geschieht. Hier werden nur sehr hart straftatsbeschwerte Vorgehensweisen geahndet. Ähnliches lässt sich im Bereich der Videospiele beobachten. Schießereien, das (virtuelle) spielerische Töten von Menschen oder eher sinnlose kriegerische Auseinandersetzungen werden im Fernsehen im Großen und Ganzen gar nicht oder nur zu bestimmten Uhrzeiten toleriert. Dass Kinder und Jugendliche derartige Konstellationen an der heimischen Playstation immer und immer wieder durchexerzieren, gilt allgemein als akzeptiert. Es wird zumindest nicht geahndet. Am *sinnfälligsten* lässt sich das Nebeneinander verschiedener Normen sicher an einem Beispiel deutlich machen, dass wohl jeder aus eigenem Erleben kennt. „Es geht um die Frage: Wie gehe ich mit verschiedenen Glaubensvorstellungen um? Oder wie gehe ich mit bestimmten Vorstellungen über Menschenbilder um, Frauenbilder, die nicht im Strafrechtsbereich liegen? Da habe ich ja große Unterschiede zwischen Moslems und Nichtmoslems, egal, wie ich die Leute betrachte. Was darf von einer Religion öffentlich ausgeführt werden, und was darf nicht öffentlich ausgeführt werden? Das Tragen eines Kopftuchs, das ist so ein Beispiel. In der Schule, da kann man's untersagen, weil es eine öffentliche Sphäre ist. Aber man kann es nicht untersagen im privaten Verein, im Lokal oder an anderer Stelle. Ich kann dem Mädchen vorschreiben, dass es in der Schule mitturnen muss und kein Kopftuch tragen kann. Aber in anderen Bereichen kann ich gar nicht mehr zugreifen. Da hat man diesen Widersinn, finde ich, noch viel deutlicher“, so Otfried Jarren. Sichtbar wird, dass in einer Gesellschaft, in der auf verschiedenen Kanälen kommuniziert wird, die einzelnen Wertesysteme ins Leere laufen. Genau hier können und müssen Netzwerke ansetzen. Nur ein allgemeiner Normenkodex ist in der Lage, die Leere zu füllen. Dieser kann jedoch nur gemeinschaftlich – und nicht von oben – entwickelt werden. Da sich die Einhaltung eines solchen Kodex aufgrund der Vielfalt der Kanäle nur bedingt kontrollieren ließe, lässt es sich nicht umgehen, die Beteiligtenverantwortung, die Produzentenverantwortung zu erhöhen.

„Praktisch bedeutet dies, dass eine Gesellschaft, die immer mehr Selbstverantwortung hat, nicht umhin kommt, ihr Reflexivitäts-Potential stärker zu nutzen. Das ist übrigens eine elementare Erkenntnis der ganzen Theorien der Wissensgesellschaft und d. h., dass man das eigene Handeln beobachten lässt, und andere wieder versuchen, diese Prozesse insgesamt zu moderieren“, erklärte Jarren. Während Normen durch Recht gesetzt werden, können darunter auch *soziale* Normen existieren, die nicht rechtlich sein müssen. Diese Sozialnormen sind allerdings oft nicht expliziert. Deshalb ist es von Vorteil, wenn es Organisationen gibt, die sich bekennen zu bestimmten Grundsätzen, z. B. des Jugendschutzes oder zu einer bestimmten Unternehmenskultur. Ein Beispiel hierfür ist die Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (FSF). Solche Institutionen wirken nicht nur selbstregulatorisch, sondern haben das Potential, Sachverhalte von gesellschaftlichem Interesse mit anderen Akteuren mediativ zu verhandeln und Netzwerke zu bilden. Allerdings – und dies kann durchaus *auch* vom Staat kommen – muss die Installierung derartiger Institutionen in der Regel von außen angestoßen werden. Denn, so hat es Otfried Jarren beobachtet, sie erfolgt nicht automatisch.

So gab es auf dem Medienkongress in Hamburg Anstöße, über die weiter diskutiert werden wird. Und aus denen (so lässt sich die Intention aller Debatten zusammenfassen) neue selbstregulatorische Instrumente entstehen könnten – und sollten. „Der Medienbereich gehört interessanterweise zu denen, die in dieser Hinsicht am meisten unterentwickelt sind“, meint der Wissenschaftler. Deshalb schlägt er eine Art übergreifendes Medienobservatorium vor, das aus verschiedenen, für die Medien differenzierten Teilgruppen besteht, in denen systematisch Wissen über Genres, Programme und Formate gesammelt und versucht wird, dieses wieder an die Macher auf der unteren Ebene zurückzukoppeln. Denkbar wäre – im Gegensatz zu vielen Institutionen, die nicht selbstregulativ wirken – auch eine Art Stiftung Medientest.

Vera Linß ist freie Hörfunkjournalistin mit dem Schwerpunkt Medien.

„ANGST-situationen gehen einem tiefer rein“

Eine Schülerbefragung zum Film DAS EXPERIMENT

Wie sehen Kinder und Jugendliche bestimmte Filme, über die sich Erwachsene im Jugendmedienschutz den Kopf zerbrechen? Um der Wahrnehmung und Verarbeitung von Filmen durch die jüngeren Zuschauerinnen und Zuschauer auf der Spur zu bleiben, führt die FSF regelmäßig medienpädagogische Projekte durch.

Innerhalb einer festen Veranstaltungsreihe werden Schülergruppen verschiedener Altersstufen in die Geschäftsstelle eingeladen, um ihre Eindrücke und Ansichten zu konkreten Filmbeispielen festzuhalten. Wie reagieren die Jugendlichen auf Gewaltszenen und Situationen, in denen Angst erzeugt wird, wie werden solche Szenen verarbeitet? Was bedeutet für die Jugendlichen Jugendschutz im Fernsehen? Zu all diesen Fragen erhoffen wir uns durch Einzel- und Gruppengespräche Erkenntnisse. Wir verfolgen jedoch nicht den Anspruch, repräsentative Erhebungen durchzuführen. Unser Ziel ist vielmehr, beispielhaft Wahrnehmungen derjenigen aufzuzeigen, um die es beim Jugendschutz letztendlich geht: Wahrnehmungen der Kinder und Jugendlichen selbst.

In diesem Zusammenhang wurde je drei Schülerinnen und Schülern eines Berliner Gymnasiums der Spielfilm *Das Experiment* (Deutschland 2000) gezeigt. Der Film, der auch von dem Projekt „Kino gegen Gewalt" der Bundeszentrale für politische Bildung in der medienpädagogischen Schülerarbeit verwendet wird, scheint besonders geeignet, da er von einem leicht nachvollziehbaren Szenario ausgeht, in dem die Protagonisten sehr unterschiedliche, kontrovers zu beurteilende Verhaltensweisen zeigen. Er enthält darüber hinaus nicht nur verschiedene Formen von Gewalthandlungen, sondern macht Gewalt auch selbst zum Thema der Handlung.

Der Film *Das Experiment* basiert auf dem Roman *Black Box* über das Stanford Prison-Experiment, mit dem soziales Rollenverhalten und das Aggressionspotential bei Gruppenzwang untersucht werden sollte. Die Hauptperson des Films, Taxifahrer Tarek (Moritz Bleibtreu) möchte durch die Teilnahme an dem Experiment nicht nur 4.000 Mark Prämie verdienen, sondern außerdem einer Zeitung eine gute Story liefern. Er und 20 andere per Annonce gesuchte männliche Versuchspersonen werden in einem Gefängnisnachbau von dem Forschungsteam der Universität Köln in zwei Gruppen eingeteilt – zu den Gefangenen gehören u. a. Tarek, Steinhoff und Schütte, zu den Wärtern u. a. Berus. Mit Videokameras beobachten die Forscher dann, wie sich das Rollenverhalten der einzelnen Versuchspersonen entwickelt. Was wie ein Spiel beginnt, wird in der druckvollen Situation bald zu einem psychischen Belastungstest, da sich die Testpersonen immer stärker in ihre vorgeschriebenen Rollen versetzen. Im Film wird das Experiment aber nicht wie in Stanford nach sieben Tagen wegen wachsender Aggressionsbereitschaft abgebrochen, sondern eskaliert weiter.

Der zuständige FSK-Ausschuss attestiert dem Film eine „differenzierte Behandlung des Themas Gewalt" und eine „klare Absage an Gewalt als Konfliktlösungsmittel". Da *Das Experiment* jedoch eine 16er-Freigabe erhielt, die an unserer Befragung Beteiligten jedoch zumeist erst kurz vor ihrem 14. Geburtstag stehen, wurde über die Schule bzw. die Lehrerin Kontakt mit den Eltern aufgenommen, um deren Einverständnis zu dieser betreuten Ausnahmesituation einzuholen.

Konkretes Ziel war, in einem an die Videovorführung angeschlossenen Einzelgespräch zu erfahren, wie die Schülerinnen und Schüler diesen Film *kurzfristig* aufnehmen und verarbeiten, ob *Das Experiment* attraktive Identifikationsangebote bietet, welche verschiedenen Interpretationen die Darstellungsformen zulassen und wie diese Unterschiede möglicherweise zu erklären sind. Besonderes Augenmerk legten wir auf die Themen Angst und Gewalt, aber auch auf Fragen des Jugendschutzes. Dafür wurde vorab ein detaillierter Fragebogen erstellt, damit – trotz individueller Interviewsituation – im Ergebnis möglichst vergleichbare Antworten vorlagen. Wesentlich war auch, dass eine Dreiergruppe die ungeschnittene Kinoversion, eine zweite aber die für eine mögliche Free-TV-Ausstrahlung bearbeitete Fassung zu sehen bekam, ohne dass die Gruppen allerdings vorab um diesen feinen Unterschied wussten.

Schon der erste Fragenkomplex zu einzelnen Charakteren des Films und deren Handlungen in der Gefängnissituation offenbart erste Überraschungen: Der Hauptdarsteller Moritz Bleibtreu wird in der Rolle des Tarek, dem Anführer der Gefangenen, nicht durchweg – wie vielleicht erwartet – sympathisch beschrieben. Einerseits wird er als „nicht so einfacher Mensch" gesehen, der, „wenn er Angst empfindet, ganz komisch und unkontrollierbar" wird. Er sei „vom Charakter her nicht supersympathisch", weil er für seine Zeitungsstory durch Provokationen „die ganze Gruppe in Gefahr bringt", weil er „sich zu sehr darauf konzentriert, die alle aufzupuschen". Über die Beschreibung des Charakters kommen die Schülerinnen und Schüler zu klaren Bewertungen der Handlungsweisen: Mit seinem Verhalten „war er ein Faktor, der zur Eskalation beigetragen hat, weil er alle anderen auch in Schwierigkeiten bzw. in Gefahr gebracht hat". Die zielgerichtete Aufmüpfigkeit Tareks wird weder von den Jungen noch von den Mädchen als positiv, cool oder gar nachahmenswert beurteilt. Andererseits sei er „ein ziemlich lustiger Mensch", im Laufe des Films „entwickelte er sich mehr und mehr zum Menschen, er zeigte Gefühle für andere Leute" und „setzte sich auch für andere ein."

Zu dieser Beurteilung Tareks passt, dass die eher zurückhaltenden Figuren unter den Gefangenen weitaus positiver bewertet werden. Beispielsweise Schütte, ein von einem Ferrari träumender Würstchenbudenbesitzer, oder Steinhoff, Major bei der Bundeswehr mit dienstlichem Beobachterauftrag im Experiment. Schütte wird ganz besonders wahrgenommen, da er „ausgegrenzt" wird, „keine Freunde" hat, im Gegensatz zu Tarek „nicht so besonders stark ist" und „sein Leben einfach nicht in den Griff kriegt". Er erscheint als „guter Freund" bzw. „freundlicher Mensch" und damit „vertrauenswürdig". Seine Ängstlichkeit „ist vielleicht gut in der Situation gewesen", obwohl man an seiner Stelle auch „ein bisschen mehr wagen" könnte. Die Schüler halten ihm seine einfache und zurückhaltende Art zugute, sehen ihn vielleicht indirekt als Opfer von Tareks Provokationen. Denn Schütte wird in jenem Augenblick zusammengeschlagen, als er Tarek zu Hilfe eilen will, der nach einer erneuten Provokation von den Wärtern körperlich angegriffen wird. Bei Steinhoff, der ebenfalls in seiner ruhigeren Art „sympathisch" wirkt, wird allerdings auch dessen berufsbedingter „Gehorsam" mehrfach betont. Auffällig ist, dass sich auch die Schülerinnen ohne weiteres in eine dieser beiden männlichen Rollen hineinversetzen können, obwohl mit der Figur Doro, der Affäre Tareks, ein deutlicheres Identifikationsangebot für Mädchen gegeben ist. Doch Doros Rolle scheint zu schwach in diesem Zusammenhang und wird von den Befragten meist nur als – wenn auch schönes – dramaturgisches Moment zum „Ausschmücken der Geschichte" verstanden. Ein Junge schreibt dieser Nebengeschichte ein entlastendes Moment zu: „Dass der Zuschauer kurz durchschnaufen kann, bevor es dann wieder richtig losgeht".

Bei den Wärtern wird die Entwicklung der zentralen Figur Berus von einem stillen Mitläufer zum „Anführer" von den Schülerinnen und Schülern deutlich gesehen und als unsympathisch bewertet. Die Tatsache seiner Wandlung zu einem Menschen, der die gewonnene Macht einsetzt, wenn er provoziert wird, scheint für sie überwiegend nachvollziehbar: „Na, da sieht man mal, wie sich die Seele […] verändern kann. Die sollten ja eigentlich nur spielen, aber im Nu wurde daraus Ernst. Die haben das genossen, dass sie sich schlagen dürfen." Er handelt dann „zu extrem", „zu heftig" und entwickelt sich zu jemandem, „mit dem man sich besser nicht anlegen sollte." Auch die häufigen Provokationen durch Tarek werden nicht als Entlastung für das Verhalten von Berus angesehen. „Er war in einer Machtposition, und das hat er ausgenutzt."

Ein zentraler Fragenkomplex zielt auf das Thema Gewaltdarstellungen und Erzeugung von Angst. Generell sind den Schülern viele Gewalthandlungen aus ihrem Film- und Fernsehalltag präsent, sie unterscheiden dabei Formen der personalen und psychischen Gewalthandlungen. So wird ein Gewaltfilm als ein Film definiert, „wo Blut fließt und wo viel geschlagen und geschossen wird", wo „physische und psychische Gewalt angewendet wird", „wenn die Leute psychisch terrorisiert werden und dann am Ende nur noch Leute erschossen werden" und „wenn man Menschen, die nicht so stark sind, noch mal richtig niedermacht". *Das Experiment* ist für die meisten der Befragten ein Gewaltfilm, auch wenn ihnen Filme bekannt sind, in denen „viel mehr Gewaltszenen vorkommen". Bei der Beurteilung dieser Szenen kommt es für die Schülerinnen und Schüler darauf an, ob es eine fiktive oder reale Handlung ist, die abgebildet wird: „Wenn es wirklich so passiert ist", lautet eine Einschätzung, „dann ist es eher eine Dokumentation. Aber wenn es Film ist, den sich jemand ausgedacht hat, dann ist das schon ziemlich heftig."

Auffällig ist, dass bei der Frage nach konkreten Gewaltszenen im *Experiment* die meisten Schüler psychische Gewaltformen beschreiben: „Die Art, wie die Wächter nachher mit den Gefangenen umgehen", „wie sie dem Tarek die Haare abschneiden", „dass sie nackt die Nacht ohne Bett verbringen müssen", „die werden blamiert mit Worten, werden ausgezogen, werden bepinkelt" – „und die Szene, wo sie einen mit einem Zettel auf dem Rücken [mit der Aufschrift „Weichei"] die Nacht über da stehen lassen" – oder auch das Einsperren in die „Black Box".

Die Gewalthandlungen der Gefangenen werden zumeist als „Verteidigung", „Notwehr" und als „weniger schlimm" angesehen, da „die Wärter mit Knüppeln und Handschellen ausgerüstet waren" und „die Gefangenen nur ihren eigenen Körper zur Wehr" hatten. Grundlage der Bewertung ist darüber hinaus die Unverhältnismäßigkeit der Mittel: „Die [Wärter] waren eh schon überlegen", sie haben sie „auch nicht nur mit Worten beleidigt, sondern richtig angegriffen". Diese Antworten verweisen auf die Schwierigkeit, einen Film wie *Das Experiment* etwa durch Schnittauflagen im Sinne des Jugendschutzes zu bearbeiten.

Bei der Frage, ob die ängstigenden Situationen oder die Szenen physischer Gewalt für die Jugendlichen schwieriger zu verarbeiten sind, zeigt sich eine eindeutige Tendenz: Angstsituationen werden als problematischer eingestuft, weil „man sich die eher merkt und sie auch länger im Gedächtnis bleiben." Die Gewalt „kann man noch nachempfinden, aber die Angstsituationen gehen einem tiefer rein." „Seelische Gewalt sieht man nicht jeden Tag, die körperliche Gewalt sieht man halt – und dann ist es wieder gut." Aber auch an die Folgen der Gewalthandlungen wird gedacht: „Am schlimmsten finde ich, wenn die Gewaltszenen vorbei sind und man die Schäden davon sieht."

Auf das Thema Jugendschutz und die damit verbundene Altersfreigabe für diesen Film angesprochen, schlagen die Schülerinnen und Schüler Einstufungen von 13 bis 16 Jahren vor. Eine Altersfreigabe „ab 12 Jahren" wird von allen abgelehnt – „das ist dann schon eine zu krasse Konfrontation mit Sachen, die sie nicht kennen". Eine Schülerin plädiert für eine Altersfreigabe ab 13 Jahren, „weil die dann auch darüber nachdenken und sich selbst überdenken können." Andere äußern Bedenken bezüglich der vorgegebenen Einteilungen, denn „manchmal ist 16 wirklich einfach zu alt und 12 zu früh". So schlägt ein Junge vor, „eine Stufe ab 14 zu machen", weil man sich „in der Spanne zwischen 12 und 16 einfach sehr weit entwickelt". Und was für einen selbst ertragbar ist, kann für andere schon zu viel sein: „[…] ich vergleiche halt so mit mir, und mich hat es schon schockiert. Und wenn ich mir dann halt andere 14-Jährige vorstelle, die ich so kenne, die würden so was nicht vertragen. Die würden halt entweder angespornt davon oder völlig verschreckt sein und Angst haben." Hier zeigt sich zwar auch – wie so häufig – der so genannte „Third-Person-Effect"[1]. Festzustellen bleibt jedoch, dass die Mehrheit der Schülerinnen und Schüler nicht für die Altersgenossen urteilen möchte.

Als sich die Jugendlichen dann auf eine zu empfehlende Sendezeit festlegen sollen, schwanken die Vorschläge zwischen 20.15 Uhr und 24.00 Uhr. Die meisten würden den Film jedoch ab 21.00 bzw. 22.00 Uhr zeigen. Als Argumentationsgrundlage dienen ihnen dabei konkrete Situationen aus ihrem Medienalltag: So plädieren sie gegen eine Ausstrahlung am Wochenende, weil „die jüngeren Kinder da länger aufbleiben dürfen", denn „wenn Schule ist, sagen die Eltern: ‚Jetzt aber ab ins Bett'."

Bei der Frage, was man tun müsste, um den Film auch Jüngeren zu zeigen, sind fast alle der Meinung, dass man da nichts machen sollte, „damit der ganze Sinn des Films erhalten bleibt". In diesem Zusammenhang wird den Schülerinnen und Schülern auch mitgeteilt, dass ihnen zwei unterschiedliche Fassungen – die original Kinofassung und die Version für eine mögliche Free-TV-Ausstrahlung – gezeigt worden waren. Fast jeder schätzt richtig ein, welche Fassung er gesehen hat. Dennoch gibt es einige

Anmerkung:

1
Nach W. Phillips Davison neigen Menschen dazu, persuasive Einflüsse von Kommunikation auf andere für größer zu halten als auf sich selbst. Kommunikationseffekte können deshalb (auch) auf das Verhalten Dritter und nicht der eigentlichen Adressaten zurückgeführt werden.

Unsicherheiten bei der Entscheidung und ganz unerwartete Begründungen. So denken viele, dass Szenen herausgeschnitten oder verkürzt wurden, die in Wirklichkeit unverändert blieben. Ein Schüler hat den Eindruck, dass am Anfang etwas geschnitten wurde, „um den Film kürzer zu machen, weil der Anfang langweiliger ist". Es gibt aber auch korrekte Einschätzungen bezüglich veränderter Szenen, beispielsweise die blutige Sequenz, in der Tarek eine Messerklinge aus seiner Hand entfernt. Eine signifikant unterschiedliche Verarbeitung des Films in der geschnittenen oder ungeschnittenen Version lässt sich in den Antworten zu den Themenkomplexen Gewalt oder Angst jedoch nicht feststellen. Die Schüler selbst würden jedoch durchaus einige Gewaltspitzen aus dem Film entfernen, so etwa die Szene, in der einer der Wärter gegen eine Glasscheibe rennt und „das Blut dann an dem Glas klebt", oder „wo die dann am Ende in der Küche waren und sich alle gekloppt haben, […] an der Stelle müsste man was ändern." Doch Schnitte sind für die Jugendlichen auch kein Allheilmittel, denn „bei Schnitten wäre halt der Film nicht ganz so blutig und brutal, aber dann wäre der Film nicht mehr so ganz wahrheitsgemäß und kommt nicht mehr so gut rüber." – „Das, was eigentlich ausgedrückt werden sollte oder auch unbedingt vom Filmemacher gezeigt werden sollte, würden sie dann teilweise verschleiern." Hier findet sich der Konflikt aus der FSF-Prüfordnung wieder zwischen einer drastischen Darstellung von Gewalt (Risikodimension der übermäßigen Angsterzeugung) und Darstellungen, die eine Desensibilisierung gegenüber Gewalt fördern, indem sie die Wirkung von Gewalt verharmlosen oder verschweigen (Risikodimension der Gewaltbefürwortung bzw. -förderung; § 21 Abs. 3 PrO-FSF). Einerseits können Schnitte also schützen, andererseits können sie den Sinn des Films verändern – diese Beobachtungen der Schüler decken sich mit den Meinungen von erwachsenen Film- und Fernsehzuschauern (siehe Titelthema in diesem Heft).

Deutlich wird eine sehr differenzierte und sensible Wahrnehmung der Schülerinnen und Schüler im Hinblick auf die Figuren und Situationen. Der Faktor Angst, der sich aus Grundstimmungen, aus dem Mit- bzw. Gegeneinander der Beteiligten speist, wird im Gegensatz zu einzelnen Gewaltszenen, die eher szenisch der Dramaturgie zugeordnet werden, intensiver und als unerwünschter beschrieben.

Erstaunliches Fazit ist die reife Haltung der Schüler: Sie würden weniger für andere bestimmen wollen, aber vielmehr aus Selbstschutz heraus auf einen Film wie *Das Experiment* verzichten. Sie plädieren hier aber nicht generell für eine späte Sendezeit, die eine Teilnahme jüngerer Zuschauerinnen und Zuschauer ausschließen würde, sondern meinen, dass man ja durchaus um- oder ausschalten könne, wenn einem der Film nicht gefalle oder die Angst unerträglich scheine. Sie fühlen sich also nicht generell überfordert, würden sich aber der FSF-Risikodimension „übermäßige Angsterzeugung" mittels Selbstkontrolle per Fernbedienung entziehen.

Eine Gesprächssituation, wie sie in der FSF hergestellt wurde, bewerten die Jugendlichen als äußerst positiv und wünschenswert für die Verarbeitung des Gesehenen. Dies wäre als Appell an Elternhaus und Schule zu verstehen, weniger über Verbote als vielmehr über Gespräche dem Fernsehkonsum kritisch gegenüberzutreten. Dabei lässt sich allemal noch filmisches Wissen vermitteln, denn bei aller Medienerfahrung, über die Kinder und Jugendliche tatsächlich verfügen, bleibt viel Gesehenes unverarbeitet. Entsprechend kann auch jener Schüler, der die Situation, als Tarek von den Wärtern angepinkelt wird, als äußerst unangenehm empfunden hatte, im Nachhinein mit einer Hintergrundinformation beruhigt werden: Diese Szene war zumindest für den Schauspieler nicht so schlimm, da es sich um einen ‚Trick' handelte. Es zeigt sich aber an dieser Stelle, dass Realität und Fiktion auch im Alter von ca. 14 Jahren und bei relativer Reflektiertheit nicht immer auseinander gehalten werden: „Wenn ich da der Schauspieler gewesen wäre, dann wäre ich auch ausgerastet. Aber wenn es Apfelsaft war, dann war es ja nicht ganz so schlimm. Aber es ist eben ein Film, und da soll es eben echt aussehen. Und es sah auch echt aus."

An der Durchführung des Projekts beteiligt waren: Alexander, Dennis, Luise, Martin, Theresa, Verena sowie Leopold Grün, Vesna Guberac, Christian Kitter, Katrin Sahab, Olaf Selg und Mirijam Voigt von der FSF.

Kinder – Kino – Ko

Zur Situation des Kinderfilms in Deutschland

Als die wirksamste Form von Jugendschutz gilt vielen Experten eine kompetente Mediennutzung. Der „richtige" Umgang mit den Angeboten der Kulturindustrie basiert auf der Erfahrung, dass es sowohl verschiedene Produkte als auch unterschiedliche Vermittlungsinstanzen gibt, unter denen sich eine Auswahl treffen lässt. Erst der, der eine vielfältige Medienbiographie hat, ist fähig, sich kritisch von fragwürdigen Medienangeboten zu distanzieren.

***Kino* ist zwar nicht immer das *Größte*, aber Leinwanderlebnisse können zu intensiven Medienerfahrungen werden. Wenn es Filmen gelingt, den Erfahrungshorizont der Kinobesucher mit einer phantasievollen Handlung zu verbinden, kann das Kinder und Erwachsene gleichermaßen begeistern. Doch Kinderfilme aus Deutschland sind selten(e) Kino-Attraktionen. Der Kinomarkt wird dominiert von Konfektionsware à la *Potter* und *Pan*, von *Lilo*, *Stitch* und *Stuart Little*. Dabei überwiegen animierte Bilder und Märchenwelten. Oft handelt es sich um Kinderfilme ohne Kinder.**

Eine Voraussetzung für die Entwicklung von Medienkompetenz ist, dass Filme für Kinder transparenter werden, etwa, indem Kinder darin mitwirken. Die Produktion von Filmen für Kinder, in denen Kinder auch die Hauptrollen spielen, ist in Deutschland nicht einfach. Zum einen sorgen die Bestimmungen des Jugendschutzgesetzes[1] für erschwerte Drehbedingungen, zum anderen ist für viele Produzenten die wirtschaftliche Situation ein Problem, weil regional produzierte Kinderfilme sich in der Regel nicht refinanzieren lassen und somit ein Produktionsrisiko darstellen.

Wie aktuelle Produktionen ihren Weg ins Kino finden, welche Hindernisse dabei zu überwinden sind und welche Entwicklungsmöglichkeiten Kinderfilmproduktionen im deutschen und europäischen Rahmen haben, soll hier in Zukunft regelmäßig anhand konkreter Beispiele thematisiert werden. Zum Auftakt sprach *tv diskurs* mit Uschi Reich, Geschäftsführerin bei der Bavaria Filmverleih- und Produktions-GmbH, die u. a. drei Kästner-Verfilmungen[2] und aktuell den Hexen-Klassiker *Bibi Blocksberg*[3] produziert hat.

Anmerkungen:

1
Im Schnitt dürfen Kinder nicht länger als drei Stunden mit der Arbeit und Anwesenheit am Drehort beschäftigt sein. Siehe *tv diskurs*, Heft 20, Oktober 2001.

2
Pünktchen und Anton (D 1999), Regie: Caroline Link;
Emil und die Detektive (D 2001), Regie: Franziska Buch;
*Das fliegende Klassenzimmer (*D 2002), Regie: Tomy Wigand.

3
*Bibi Blocksberg (*D 2002), Regie: Hermine Hundgeburth.Der Kinostart war am 26. September 2002.

mpetenzen

Gespräch mit U s c h i R e i c h

„Ich kann dies Gejammere nur schwer ertragen!“

Nach den Kinoerfolgen* Pünktchen und Anton *sowie* Emil und die Detektive *kommt Weihnachten mit* Das fliegende Klassenzimmer *Ihre dritte Kästner-Adaption in die Kinos. Welche Motive haben Ihre Stoffauswahl beeinflusst, an welche Altersgruppen wenden Sie sich?

Pädagogik durch emotionale oder durch soziale Kompetenz und das Thema Freundschaft sind der Hintergrund der Erzählungen von Erich Kästner. Das finde ich interessant. Die Kästner-Filme haben sich inzwischen etabliert, sie waren immer klar definiert für Kinder bis zur Pubertät, danach werden sie ‚uncool‘. Während die ersten beiden Kästner-Filme keine Altersbeschränkung hatten, wendet sich Das fliegende Klassenzimmer *an Kinder ab sechs aufwärts bis zu den Erwachsenen. In diesem Film sind verschiedene Realitätsebenen verflochten, das verstehen sehr kleine Kinder noch nicht so ganz.*

Lassen sich die Filme denn refinanzieren?

Nein. Gott sei Dank sind wir gefördert worden. Pünktchen und Anton *hatte knapp 1,8 Millionen Zuschauer,* Emil und die Detektive *1,6 Millionen. Der Film* Das Experiment *ist zur gleichen Zeit gestartet. Obwohl er in den Zuschauerzahlen knapp hinter uns geblieben ist, hat der Film 5 Millionen D-Mark mehr eingespielt, weil es dort nicht die ermäßigten Kinderkino-Karten gab. Unter marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten kann man Kinderkino eigentlich kaum machen! Da die Filme aber sehr erfolgreich sind, bekommen wir eine Menge Referenzmittel[4], die wir dann in die nächsten Produktionen investieren können.*

4
Referenzmittel werden von der Filmförderungsanstalt am Jahresende ausgeschüttet und an die Produzenten erfolgreicher Kinofilme vergeben – mit der Auflage, sie zweckgebunden für weitere Produktionen zu verwenden.

Neben der Frage, für* welche *Kinder gedreht wird, steht auch immer die Entscheidung an, inwieweit man es sich leisten kann,* mit *Kindern zu drehen. Schließlich hat man es immer mit Kinder-arbeitszeiten zu tun.

Das ist natürlich schwer. Diese Gesetze gibt es in anderen Ländern wie zum Beispiel Tschechien nicht, weswegen viele Produzenten auch dahin auswandern. Wir wollten die Kästner-Produktionen aber hier machen. Es wäre völliger Unsinn, Filme, die so stark in unserer Kultur verwurzelt sind und daraus ihre Identität beziehen, in Tschechien zu drehen, weil sie dann einfach anders aussehen.

Das bedeutet hohe Produktionskosten.* Bibi Blocksberg *hat 12 Millionen D-Mark gekostet …

Das ist natürlich eine Ausnahme, weil wir hier eine Fantasy-Ebene haben, die wir alle gern mal ausprobieren wollten. Aber trotzdem sind die Filme grundsätzlich sehr teuer, zum einen aufgrund der mit über 50 Tagen sehr langen Drehzeit, zum anderen, weil wir im Laufe der Zeit ein erprobtes System der Kinderbetreuung aufgebaut haben. Es gibt Betreuer und Lehrer am Set – beim fliegenden Klassenzimmer *und bei* Emil *hatten wir fünf Kinderbetreuer – und einen doppelstöckigen Bus, der immer an die Drehorte mitfährt: Im unteren Bereich ist sozusagen die Spielwiese, im oberen Bereich gibt es Betten und Ruheräume für die Kinder.*

Wie sieht denn die Zusammenarbeit mit den Jugendämtern aus?

Im Prinzip gut. Es gibt immer Denunzianten, zum Beispiel Nachbarn, die anrufen und sagen: ‚Da sind aber nach 22.00 Uhr noch Kinder am Drehort.' Das Ganze wird von der Außenwelt sehr stark beobachtet. Also ist es wichtig, sich mit den Richtlinien zu arrangieren, sonst läuft man Gefahr, dass die Jugendämter die Produktion stoppen. Zwischendurch gibt es auch Ausnahmeregelungen, etwa, dass man manchmal bis 23.00 Uhr drehen darf. Da muss man die Unterschiede sehen: Ein vierjähriges Kind können Sie nicht länger als drei Stunden am Set haben. Unsere Darsteller sind meistens schon älter. Unser ‚Anton' zum Beispiel war auch privat mit ‚Pünktchen' befreundet und wollte nach dem Dreh einfach nicht heimgehen. Aber nach fünf Stunden ist einfach Schluss! Jetzt beim Klassenzimmer *hatten wir ein zehnjähriges Kind, das war natürlich weniger belastbar als Zwölf- oder Dreizehnjährige.*

Flexiblere Regelungen wären also wünschenswert …

Ja! In Nordrhein-Westfalen zum Beispiel ist das am wenigsten problematisch, die dort eingesetzten ‚medienpädagogischen Fachkräfte' halte ich auch für Bayern für ein wünschenswertes Modell.[5] Sie haben bei einem Bundesgesetz sonst keinen Ermessensspielraum, höchstens, dass Sie manchmal eine Stunde länger drehen dürfen, also statt bis 22.00 bis 23.00 Uhr.

Von manchen Produzenten wird kritisiert, dass diese Fachkräfte keine Produktionserfahrung haben. Sie können ja die Bedingungen auch erheblich einschränken.

Natürlich muss der Produzent den Dreh in der Hand behalten. Man kann ja inhaltliche Probleme im Vorfeld klären – anhand des Drehbuches. Aber selbstverständlich können die Fachkräfte während des Drehs sagen: ‚Dem Kind geht es heute nicht so gut, wir sollten das abbrechen.' Man sollte sich seine Mitarbeiter auch danach aussuchen können, ob man eine ähnliche Sprache spricht oder sich in der Argumentation wertschätzen kann.

5
In Nordrhein-Westfalen können Produzenten ihre Drehar-beiten durch speziell ausgebildete „medienpädagogische Fachkräfte" begleiten lassen, die sich um die Vermittlung der Produktionsanforderungen mit den Jugendämtern kümmern. Das Modell ist unter Produzenten jedoch umstritten.

Inwieweit ist es denn überhaupt möglich, hier auf die Befindlichkeiten der Kinder Rücksicht zu nehmen? Immerhin waren bei* Bibi Blocksberg *auch hochkarätige erwachsene Schauspieler involviert[6].

In 50 Tagen ist ihr Drehpensum nicht so groß – das ist zu bewältigen. Ich liebe unter anderem die Produktion von Kinderfilmen, weil die erwachsenen Schauspieler hier viel kooperativer sind. Dies unglaubliche Ego-Problem, diese Konkurrenz gibt es nicht. Die helfen den Kindern auch gern.

Ist Ihre Aufgabe als Produzentin, die Produktion am Laufen zu halten, schon einmal mit ihrer Verantwortung für die Kinder kollidiert?

Solche Konflikte gibt es dauernd. Ein Beispiel: Ich produziere gerade einen TV-Film, in dem Sidonie von Krosigk, die Darstellerin der Bibi, mit Martina Gedeck spielt. Abends wollten die Eltern mit Sidonie ins Kino gehen, doch dann hat sich die Regisseurin[7] überlegt, noch eine Nachtszene mit ihr drehen zu wollen, weil sie ansonsten ihr Drehpensum nicht schafft. Wir haben dann Sidonie trotzdem nach Hause geschickt. Schwierig ist es auch, wenn Regisseure die Kinder am Set behalten wollen, auch wenn sie nicht im Bild sind, also als Stichwortgeber für die anderen Kinder. Kinder sind *eher ihre Rolle, sie spielen ja nicht. Dann muss man den Regisseuren erklären, dass so etwas nicht geht.*

Die Vermittlung zwischen Regisseurinnen beziehungsweise Regisseuren und Kindern ist also ein ganz wichtiger Aspekt. Inwieweit lässt sich denn bereits beim Casting erkennen, ob die Kinder den Strapazen des Drehs gewachsen sind?

Wir machen sehr ausführliche Castings und ‚casten' die Eltern mit. Wir gucken, ob wir mit ihnen kommunizieren können und bemühen uns, ‚Eislauf-Eltern' auszuschalten. Einmal hatten wir bei einem Kind den Eindruck, dass es mit seinen Rollen die Mutter versorgt. Das war ein Problem. Oder wir hatten den Fall, dass Mutter und Tochter beide Schauspielerinnen waren, die Tochter allerdings mit ihrer Hauptrolle etwas erreicht hatte, was die Mutter eigentlich immer gewollt hatte. Daraus entstand eine massive Eifersuchtssituation. In ganz schwierigen Momenten schalten wir uns auch ein. Eine Mutter lebte, was wir aber nicht wussten, in Scheidung. Sie verlangte, dass ihr ältestes Kind mitten im Dreh nach Hause kommt. Als wir den Jungen nach Hause schicken mussten, war der richtig sauer auf seine Mutter. Die Kinder wollen ja spielen, die lieben das!

Nun ist ja auch der Übergang von der exponierten Situation auf dem Set oder während des Drehs zum ‚normalen Alltag' nicht einfach für Kinder.

Bei Pünktchen *hat der Schuldirektor das perfekt aufgefangen, indem er die jüngeren Klassen zur Vorführung einlud und dann sagte, er sei stolz, dass ein Kind dieser Schule eine solche Leistung vollbracht habe. Aber es gibt immer auch eine Grenzsituation, nämlich dann, wenn das Kind zum Kinostart des Films schon ein Jahr älter ist, als noch beim Dreh. Dann sagen die anderen möglicherweise: ‚Igitt! In so einem Babyfilm hast du mitgespielt!' – Wenn das ein Lehrer nicht auffangen kann, wird es wirklich kompliziert! Wir hatten schon ein Kind, das von einer Klassenkameradin massiv gemobbt wurde, bis die Lehrer und die Schulpsychologin eingegriffen haben. Je exponierter das Kind spielt, desto komplizierter wird es. Wenn die Kinder in der Gruppe sind, wie jetzt beim* Klassenzimmer, *funktioniert das besser.*

6
In den Erwachsenen-Hauptrollen sind Corinna Harfouch, Katja Riemann und Ulrich Noethen zu sehen.

7
Franziska Buch.

Entscheidend ist ja immer auch die Frage des Timings …

Natürlich. Mit Bibi Blocksberg *sind wir extrem mutig gewesen, weil wir ihn eine Woche nach* Peter Pan *starten ließen, danach setzte sich sogar noch* Petterson und Findus. *Aber* Bibi *ist eine etablierte Marke! Ein späterer Termin wäre nicht in Frage gekommen, denn dann erscheint schon* Harry Potter 2 *– und der wird alles platt machen! Dagegen kommt man nicht an. Die Platzierung ist sehr wichtig. Wenn ein Film nur am Nachmittag läuft, kommt er nicht auf die notwendigen Zuschauerzahlen, gerade wenn schönes Wetter ist.*

Wie schätzen Sie in diesem Zusammenhang Ihre Rolle als Produzentin ein?

Es ist immer wichtig, dass jemand das Gesamte in den Händen hat. Sie können auch in Deutschland Filme dieses Genres machen. Ich kann dies Gejammere um schlechte Bedingungen nur schwer ertragen! Es funktioniert ja, wenn der Kinderfilm okay ist! Natürlich ist ein starker Verleih wichtig. Wir hatten das Glück, dass sich bei Pünktchen und Anton *die Buena Vista entschlossen hat, den Film genauso zu verleihen wie bei den amerikanischen Produktionen. Indem sie ihn auf Disney-Niveau mit einer hohen Kopienzahl herausbrachten, haben sie auch bewiesen, dass ein solcher Film in Deutschland funktioniert, wenn man es nur richtig anstellt. Aber* Pünktchen *war natürlich auch ein toller Film.*

Aber grundsätzlich muss man der Konkurrenz aus den USA Platz machen, also einen deutschen Film sozusagen in den „Lücken" platzieren?

Das ist so. Aber wenn man zwei oder drei erfolgreiche Filme hatte, dann achten die Kinobesitzer schon darauf, sie fragen dann auch nach, wann der neue Film fertig ist.

Qualität setzt sich also durch, auch auf diesem schwierigen Markt?

Ich hoffe es. Man muss darauf setzen, dass Bibi *bei den Kindern einfach ankommt, weil der Film lustig, abenteuerlich und spannend ist.*

8
Alle drei Kästner-Produktionen waren den Sendern ausschließlich als Paket angeboten worden.

9
Beim Deutschen Filmpreis wurden im Jahre 2002 erstmals zwei Kinderfilme für eine Nominierung mit jeweils 125.000 Euro prämiert – neben dem Siegerfilm *Das Sams* war auch die Produktion *Hilfe, ich bin ein Fisch* nominiert. Die in der Kategorie „Bester abendfüllender Spielfilm" nominierten Filme erhalten 250.000 Euro. Ulrich Noethen wurde in diesem Jahr zusätzlich für seine Rolle in *Das Sams* mit einem Deutschen Filmpreis in Gold geehrt.

Lassen sich denn die Kästner-Filme auch international verkaufen?

Emil *zum Beispiel ist in 21 Länder verkauft. Ich habe in Bezug auf diesen Film auch mehrere Anfragen für ein amerikanisches Remake. Dabei ist das doch ein Berliner Stoff, der auch mit der Stadt zu tun hat!* Pünktchen und Anton *hat zwar einige Preise auf amerikanischen Festivals gewonnen, aber gekauft hat ihn kein Verleiher; denen war Pünktchen zu frech, sie ist den Amerikanern zu unverschämt gegenüber ihrer Mutter. Auch in Japan haben sie damit ein Problem. Und dazu kommen noch die Schwierigkeiten mit der Synchronisation. Kinderfilme können ja nicht mit Untertiteln laufen, weil viele Kinder noch nicht lesen können.*

Was lässt sich über die Kooperation mit den TV-Sendern sagen? Bei* Bibi Blocksberg *war ja der Bayerische Rundfunk beteiligt – sind es immer nur die öffentlich-rechtlichen Sender, die in Kinderfilmproduktionen investieren?

Als ich am Anfang der Kästner-Produktionen stand, hatte ich eigentlich Lust, etwas mit den privaten Sendern zu machen. Aber schließlich konnte sich nur das ZDF schnell und für alle drei Filme auf einmal entscheiden![8] Nach dem Erfolg von Pünktchen und Anton *würden mittlerweile im Prinzip alle Sender koproduzieren. Familienprogramm wird inzwischen sehr gewünscht.*

Was halten Sie in Deutschland bezüglich der Unterstützung von Kinderfilmproduktionen für wünschenswert und praktikabel – auch im Vergleich zu der Situation in Skandinavien, wo die Produktion solcher Filme stark gefördert wird?

Wir leiden immer wieder unter der geringen Anerkennung von Kinderfilmen. Sie gelten oft als ‚künstlerisch nicht wertvoll'. Ich finde, dass Pünktchen *mindestens so wertvoll ist wie andere ausgezeichnete Filme in Deutschland! Wenn die Kategorie ‚Kinderfilm' gefördert wird, wie jetzt endlich beim Deutschen Filmpreis, dann aber mit weniger Geld.[9] Das finde ich unmöglich! Und es ist die Ausnahme, dass ein Schauspieler für seine Mitwirkung in einem Kinderfilm einen Preis erhält. Das ist in Skandinavien ganz anders. Astrid Lindgren ist nicht weniger anerkannt als zum Beispiel Henning Mankell, ‚nur' weil sie Kinderbücher schreibt. Das Ganze hat ja auch mit der Wertschätzung von Kindern zu tun. Nur wenn die Kinder konsumieren sollen, dann werden sie gleichwertig behandelt.*

Der kulturelle Stellenwert von Kinderfilmen sozusagen als Spiegel der gesellschaftlichen Rolle von Kindern …

Ich denke, allmählich verändert sich hier etwas. Aber unser Umgang mit Kinderfilmen war in den letzten Jahren oft eine wirkliche, eine echte Katastrophe! An den Anfang von den Kästner-Filmen habe ich einen ernsten Spruch von Erich Kästner gestellt: Es ist genauso ernst zu nehmen, wenn ein Kind über eine zerbrochene Puppe weint, wie wenn später ein Erwachsener einen Freund verliert. Man sollte die Emotionen von Kindern wirklich ernster nehmen!

Das Interview führte Ulrike Beckmann.

Lothar Glauch

„Inzwischen ist das Massaker zur Massenunterhaltung geworden. Film und Video wetteifern darin, den Berufsmörder, den Geiselnehmer, den Serienmörder zum Publikumsliebling zu machen, und das subventionierte Staatstheater trampelt mit seinen Blut- und Scheiße-Inszenierungen hilflos hinter dem Horrormovie her.“

Darstellung oder Inszenierung

Nach dem Gewaltverbrechen am 26. April in Erfurt wird nicht nur die Medienkompetenz diskutiert, sondern auch die Kompetenz der Medien.

Dieses Zitat stammt aus einem Buch, das Rudolf Scharping wenige Tage nach dem 11. September auf einer Pressekonferenz den Journalisten als Lektüre empfahl: *Aussichten auf den Bürgerkrieg* von Hans Magnus Enzensberger. Die 1993 erschienene Gesellschaftsanalyse war daraufhin eine Woche lang im Buchhandel vergriffen.

Enzensberger räsoniert, die Bürgerkriege in den ärmeren Regionen der Welt hielten auch in den reicheren Ländern Einzug. Sie kämen größtenteils aus den eigenen Reihen, in der Gestalt des Amokläufers, des Skinheads, des Terroristen. Die zu beklagenden Opfer seien überwiegend Zivilisten.

Was in den Vereinigten Staaten seinen Ausgang nahm, setzt sich jetzt auch in Europa fort. Vor dem Erfurter Amoklauf hatte man in Deutschland noch versucht, in Sachen Jugendkriminalität die amerikanischen und die deutschen Verhältnisse voneinander zu trennen. Selbst die Bluttat von Bad Reichenhall hat daran zunächst nur wenig geändert. Konrad Freiberg, der Bundesvorsitzende der Gewerkschaft der Polizei, stellte jetzt aber unmissverständlich fest: „Die amerikanischen Verhältnisse haben uns eingeholt.“

Bereits 1988 war mit dem Geiseldrama von Gladbeck ein heikles Kapitel deutscher Mediengeschichte geschrieben worden. Nach den Ereignissen von Erfurt heftete man den Berichterstattern erneut die Plakette „Me-

dienzirkus“ an, mitunter war sogar vom „Medien-Massaker“ die Rede. Wie bereits 1999 in Littleton hatte sich um das Schulgebäude ein Ring aus Polizeikräften und Journalisten gebildet. Viele der Schüler fühlten sich von den Kameraleuten in ihrer Trauerarbeit stark behindert.

Reaktionen nach Littleton und Erfurt

In den USA wurde 1999 die Verschärfung des Strafrechts bei minderjährigen Tätern beschlossen, auch neue Formen medialer Selbstkontrolle wurden durchgesetzt. Die von Bill Clinton geforderte stärkere Kontrolle von Waffenmessen blieb allerdings aus. Die Waffenlobby der NRA trug sogar einen unerwarteten Sieg davon und erweiterte ihre Rechte, obwohl laut „Time“ über 87 % der Befragten die nahezu freie Verfügbarkeit von Waffen für den Gewaltakt in Littleton verantwortlich machten.

Während an allen öffentlichen Schulen die *Zehn Gebote zur besseren moralischen Orientierung* ausgehängt wurden, betrieb auch die Unterhaltungsindustrie Nabelschau und überprüfte ihr Sortiment. MGM beispielsweise verbannte den Film *Jim Carroll – In den Straßen von New York* aus den Regalen der Videotheken, weil in einer Traumszene Leonardo DiCaprio als Amokläufer in Erscheinung tritt. Auch die professionelle Wrestling-Szene kam in Rechtfertigungsnöte, da die Mörder von Littleton sich neben Slasher-Movies und Egoshootern auch für Catch-Schaukämpfe begeistert hatten. Bill Clintons Gesprächsrunden mit den Medienverantwortlichen jedoch zeigten nur wenig Wirkung: Nach dem 11. September mussten dieselben Rügen erneut erteilt werden.

Auch Gerhard Schröder versammelte Anfang Mai 2002 die Vertreter der Fernsehsender, der Landesmedienanstalten und der Internetanbieter an einem Runden Tisch. Im Juli wurde das Waffenrecht erneut verschärft, ein höheres Mindestalter beschlossen, eine Verschärfung der Meldepflichten und das Verbot von Pumpguns verabschiedet. Und das novellierte Jugendschutzgesetz hat u. a. die Kennzeichnungspflicht für Computerspiele bewirkt.

Die öffentliche Diskussion konzentrierte sich sehr schnell auf die gewaltabbildenden Computerspiele. Angesichts eines unbegreiflichen Gewaltausbruchs griff man sich reflexartig das neueste und damit das am schwierigsten einzuschätzende Medium heraus. Man erinnert sich vielleicht: Auf gleiche Weise waren Mitte der 80er Jahre die neu auf den Markt drängenden Privatfernsehsender inkriminiert worden.

Dass die so genannten Egoshooter und Ballerspiele auf den Prüfstand gehören, versteht sich von selbst. Aber auch die Pädagogik muss in die Pflicht genommen werden.

Medienpädagogik im Schonwaschgang?

Während die Lehrer weitestgehend von Kritik verschont blieben, hinterfragte man die Familie und das soziale Umfeld. Wie war es möglich, dass weder Eltern, Lehrer, Mitschüler, Nachbarn, Sportkameraden etwas bemerkt hatten? Sind die deutschen Eltern so sehr mit sich selbst beschäftigt, dass sie ihre Kinder dem Babysitter Fernsehen oder den Computerspielen überlassen?

Selbst die im Auftrag von Super RTL durchgeführte Studie *Kinderwelten 2002* (siehe auch in diesem Heft, S. 106f.) zeichnet ein widersprüchliches Bild: Einerseits wird festgehalten, dass die meisten Eltern den Fernseh- oder Computerspielkonsum ihrer Kinder über zwölf Jahren nicht mehr einschätzen und kontrollieren können bzw. wollen, dennoch wird herausgestrichen, zwischen Eltern und Kindern bestehe keine große oder sich vergrößernde Kluft. Obwohl die Studie mit präzisem Datenmaterial aufwartet, fehlen darin doch die Schlussfolgerungen und Verbesserungsvorschläge für Pädagogen oder Politiker.

Angesichts der Weigerung von Angela Merkel, die Tat von Robert Steinhäuser analytisch zu durchdenken, scheinen tiefer gehende Analysen aber ohnehin wenig willkommen zu sein: „Es war eine Einzeltat, die sich jedem rationalen Zugang entzieht. Bei einer solchen Tat, die jenseits unserer Vorstellungskraft und außerhalb jedes nachvollziehbaren Denkens und Handelns liegt, ist es nicht richtig, Kausalketten herzuleiten.“

Die Bundestagsaussprache zum Thema „Gewalt und Gesellschaft – Ursachen erkennen, Werte vermitteln, friedliches Zusammenleben stärken“ ging an ihrem Motto vorbei. Die meisten Redner weigerten sich wie Angela Merkel, die kranke Psyche des Täters zu analysieren und vorbeugende Maßnahmen zu diskutieren. Wenn sich der Täter bei seinem Amoklauf selbst tötet, erübrigt sich scheinbar jeglicher Therapieansatz. Die Abgeordneten, die sich nicht mit Umschreibungen wie „unfassbar“ oder „tragisch“ begnügen wollten, machten zumeist den übermäßigen und falschen Medienkonsum für die Tat verantwortlich: Er führe zur Aufhebung der Grenze zwischen Realität und Fiktion. Doch auch dieses Argument ist fragwürdig.

Realität oder Fiktion – Die Welt der Täter

„Es gibt zahlreiche Täter, die das Gefühl haben, als seien sie ‚selbst‘ an ihren Handlungen gar nicht mehr beteiligt. Es kommt ihnen so vor, als schlügen sie nicht wirklich andere tot, als sei das alles ‚nur Fernsehen‘. In der Unfähigkeit, zwischen Realität und Film zu unterscheiden, erfahren die Theorien der Simulation eine absurde Bestätigung.“

Mit dieser Einschätzung steht Enzensberger nicht allein. Damit allerdings attestiert er den Tätern eine massive Medieninkompetenz und lässt sie ihrerseits als Opfer erscheinen. Dass sich die meisten Verbrecher der Ungesetzlichkeit ihrer Handlung bewusst sind, zeigt ihr Fluchtverhalten nach der Tat, die Spurenbeseitigung oder das Legen von falschen Fährten. Und auch die Selbstjustiz ist zweifellos als Schuldeingeständnis zu verstehen.

Robert Steinhäuser kann nicht als schießwütiger Waffennarr abklassifiziert werden. Er hat sein Blutbad genau vorausgeplant und dann am Tag der Abiturprüfung in die Tat umgesetzt. Er hat sich an denen gerächt, die er für seinen (noch immer umstrittenen) Ausschluss von den Abschlussprüfungen verantwortlich machte.

Der Kölner Traumapsychologe Christian Lüttke erklärt, die meisten Amokläufer hätten lange Zeit vor ihrer Tat unter Angstzuständen gelitten. In ihrer Phantasie spielten sie das mörderische Szenario unzählige Male durch. Schon ein winziger Auslöser könne dann diese Ängste in Gewalt umschlagen lassen: „Dann schafft sich der Täter eine Bühne, auf der er im Mittelpunkt stehen kann."

Lüttke spricht nicht von Realitätsverlust. Er nennt es ein „Drama", einen „inszenierten Selbstmord", bei dem der Täter seinen vorgefertigten Film nur noch abspult. Bliebe man bei diesem Filmvergleich, wäre der Täter sowohl Schauspieler als auch Regisseur einer entsetzlichen Gewaltinszenierung.

Massenmedien bieten eine riesige Bühne. Dass der Amokläufer breite Aufmerksamkeit erregen will, ist nahe liegend. Die meisten dieser Täter muss man sogar als extrem ruhmsüchtig bezeichnen. Robert Steinhäuser hat einer Mitschülerin gegenüber erklärt, er wolle berühmt werden. Die Täter von Littleton sprachen auf ihren Videotapes davon, sie wollten keinesfalls nur eine Amoklauf*kopie* sein, sie hätten ihr Verbrechen lange vor Amokläufen wie in Oregon geplant. Sie wollten ein nie da gewesenes Massaker anrichten und spekulierten sogar darauf, falls sie die Schule lebendig verlassen könnten, ein Flugzeug zu entführen und als Selbstmordwaffe zu verwenden. Ihr Ziel war es, der Gesellschaft den größtmöglichen Schaden zuzufügen. Dass Amokläufer die Schwachpunkte im System so genau kennen, setzt wiederum eine gute Wahrnehmung der Realität voraus.

Wenn Lüttkes Theorie von den Angstzuständen stimmt, dann liegt eine These nahe: Der Amokläufer fühlt sich von seinen Mitmenschen verfolgt und geächtet. Durch seine Horrortat kann er die Gesellschaft in den Bedrohungszustand versetzen, in dem er sich bis dato – subjektiv gesehen – selbst befand.

Realität oder Fiktion – Die Welt der Opfer

Bis auf die vergleichsweise wenigen direkt Betroffenen erfahren die meisten Menschen nur durch die Medien von Ereignissen wie in Erfurt. Aber nicht nur die Todesopfer und deren Angehörige sind Gewaltopfer. Auch die Schüler des Gutenberg-Gymnasiums, die eingesetzten Polizeikräfte, die berichtenden Journalisten, ja, selbst die Zuschauer am Bildschirm werden zu Opfern.

Wenn behauptet wird, der Täter könne Realität von Fiktion nicht mehr trennen, dann spricht hier eher das Opfer seine Selbstwahrnehmung aus. Viele Gewaltopfer erklären, sie hätten sich „wie in einem Film" gefühlt. Was nahe liegt, da die meisten brutale Gewalt nur aus Film und Fernsehen kennen. Dies könnte im Übrigen auch das Phänomen der Schaulust erklären. Schaulustige wären demnach keine Voyeure, sie können sich durch das plötzliche Eintreten der Fiktion in die Realität nur nicht den starken Bildern entziehen.

Im Gegensatz zum vorausplanenden Täter ist das Opfer arglos, es wird abrupt seiner Realität entrissen. Dieses Phänomen war auch am 11. September zu beobachten. Viele sahen die ersten Bilder auf öffentlichen Fernsehschirmen. Im ersten Moment glaubten sie, einen Actionfilm zu sehen und witzelten darüber. Der schon im nächsten Moment später fast unisono hervorgebrachte Ausspruch, ab diesem Tag sei nichts mehr wie zuvor, illustriert diesen tiefen Realitätsbruch. Weil das Geschehnis unbegreifbar und von nie da gewesener Brutalität ist, kann es eigentlich nur Fiktion sein. Deshalb musste man sich die Bilder wieder und wieder ansehen: um in der neuen Realität anzukommen.

Fakt oder Fake?

Innerhalb des Medienbetriebs und Nachrichtenwesens wurde die Verwendung der Bilder des 11. September intensiv diskutiert. Einmal mehr wurde deutlich, dass die Nachrichten von ihrer nüchternen, distanzierten Form der Berichterstattung abgerückt sind, Emotionen werden direkt transportiert oder gar hervorgerufen.

„Wenn jemand in Echtzeit Nachrichten sendet, ist das etwas anderes als eine Nachrichtensendung", konstatierte am 18. Oktober die Süddeutsche Zeitung. Die permanente Live-Sendung stellt das Berufsethos jedes Journalisten in Frage. Wenn die Reporter ihre Eindrücke direkt an das Publikum richten, kann Sachverständigkeit nicht immer gewährleistet werden.

Durch diese Momentaufnahmen nähern sich die Fernsehnachrichten der Inszenierung, dem Entertainment an. In diesem Zusammenhang wird es niemanden verwundern, dass das erste Fernsehduell zur Bundestagswahl von einem Regisseur ins Bild gesetzt wurde, dessen Arbeit sich bislang auf Boxkämpfe und andere sportliche Highlights beschränkt hatte.

Eigentlich hätte man auch nach dem 11. September eine Nachrichtensperre erwarten können wie während des Deutschen Herbstes. Die US-Nachrichtenkanäle aber haben die Terrorattacke in den kräftigsten Farben ausgemalt. Viele Redakteure ließen sich von den Ereignissen mitreißen und verwechselten Mutmaßungen mit Fakten. Es kam zu mitunter grotesken Falschmeldungen, die Süddeutsche Zeitung etwa verbreitete noch am 16. September eine weit verbreitete Medien-Ente: „In der Nähe des zerstörten World-Trade-Centers wurde der Pass eines der Boeing-Entführer gefunden."

Oder aber das Videotape mit den jubelnden Palästinensern. Obwohl weder Herkunft noch Kontext des Materials geklärt waren, wanderte das Band von Sender zu Sender. Jeder Redakteur verließ sich hierbei auf die Kollegen von CNN, und so gingen die jubelnden Palästinenser schnell als Fakt in die Mediengeschichte ein. Dem „Stern" zufolge wurde die Frau mit dem Kopftuch aber angeblich mit einem Stück Knafeh [orientalische Süßigkeit; Anm. d. Red.] zum Jubeln verleitet, sie habe zu diesem Zeitpunkt noch nichts von den Anschlägen gewusst – ein Kamerateam hatte sie hereingelegt und als „Jubelperserin" instrumentalisiert. Diesbezüglich wirken Beschwichtigungen, es habe gewiss auch Palästinenser gegeben, die gejubelt hätten, als allzu plumpe Rechtfertigung. Viele Rezipienten haben zwar inzwischen gelernt, dass auch Bilder täuschen können und dass selbst die Einblendung „live" kein Garant für eine wahrheitsgemäße Darstellung ist. Voraussetzung für die Medienkritik des Rezipienten ist allerdings, dass die jeweiligen Medien ihre Falschmeldungen in ausreichendem Maße öffentlich korrigieren.

Diese Problemstellung kommt nicht von ungefähr. Meinungsforschungsinstitute konstatieren die zunehmende Diskrepanz von persönlicher Wahrnehmung und medialer Wahrnehmung. So glauben die Befragten beispielsweise, die Gesellschaft kranke an immer stärkeren Gewaltexzessen, während sie ihre eigene Lebenswelt weiterhin als konfliktfrei erleben. Der Kriminologe Werner Greve aber dementiert die Zunahme von Gewaltverbrechen ausdrücklich: „Die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit nimmt zu. Es ist ähnlich wie bei Sexualmorden an Kindern. Diese Zahlen sind seit den 60er Jahren konstant."

Ein neues Genre

Auch die Filmindustrie hat sich dieser Frage angenommen. Nicht zufällig hat sich ein neues Genre herausgebildet: Der „gefakte" Dokumentarfilm. *Blair Witch Project* hat den Dokumentarstil erfolgreich persifliert, ebenso *Nothing so strange*, wo das Ableben von Bill Gates fabuliert wurde. Und auch *Funny Games* bedient dieses Schema. Da wirkt der Regisseur als eigentlicher Strippenzieher im Hintergrund, als großer Manipulator, der den Film nach eigenem Gutdünken zurückspulen kann, um den Sieg des Guten doch noch zu durchkreuzen. Hier sitzt Dr. Mabuse im Regiesessel.

Diese künstlerischen Provokationen lassen auch die Nachrichtenberichterstattung in neuem Licht erscheinen. Angesichts dieser verwirrenden Plagiate oder Polemiken sind nicht nur die Zuseher, sondern auch die Fernsehjournalisten herausgefordert, sich neu zu orten und neu zu positionieren.

Lothar Glauch studierte Germanistik und Kulturwissenschaften in Berlin. Er arbeitet als Journalist und Autor für diverse Print- und Onlinemedien.

Literaturbesprechung

Uwe Hasebrink:
Fernsehen in neuen Medienumgebungen. Befunde und Prognosen zur Zukunft der Fernsehnutzung (Schriftenreihe der HAM, Bd. 20).
Berlin 2001: Vistas Verlag.
15,00 Euro, 124 Seiten m. Tab.

Fernsehnutzung in der Zukunft

Vor nicht allzu langer Zeit machten zahlreiche Visionen über die Zukunft des Fernsehens in der Öffentlichkeit die Runde. Da wurde bereits das Ende des klassischen Fernsehens durch die Konvergenz von Fernsehen und Internet herbeigesehnt, da hatte das Digitalfernsehen noch fast revolutionären Charakter, und da hoffte man bei Kirch-Media auf den Erfolg des Bezahlfernsehens. Nach dem Platzen der Seifenblase New Economy und der Insolvenz verschiedener Kirch-Firmen, zu denen auch die Pay-TV-Sparte zählte, sind die Visionen der Melancholie und Depression gewichen. Dennoch: Das Fernsehen der Zukunft wird nicht das Fernsehen der Vergangenheit sein. Als die „Kirch-Krise" noch nicht am Horizont erschienen war, beauftragte die Hamburgische Anstalt für neue Medien (HAM) Uwe Hasebrink und das Hans-Bredow-Institut mit der vorliegenden Studie. Die internationalen Befunde zur Veränderung des Fernsehens durch neue Technologien und deren Auswirkungen auf das Verhalten der Nutzer sollten zusammengetragen und in vorsichtige Prognosen überführt werden. Als Zielperspektive diente dabei das Jahr 2005. Doch angesichts der gegenwärtigen Flaute auf dem Fernsehmarkt wird alles wohl etwas länger dauern, wenn es denn überhaupt kommt.
Im Mittelpunkt der Betrachtung steht die Nutzerperspektive. Es geht also darum, wie sich Fernsehen als Tätigkeit für die Menschen verändert. Eine Kernthese der Studie ist, „dass Fernsehnutzung in dem uns vertrauten Sinne dessen, was die Menschen in ihrem Alltag mit diesem Medium tun, verschwinden oder auch nur deutlich an Bedeutung verlieren wird. Wir werden fernsehen, auch wenn das nicht immer so leicht erkennbar sein wird, wie es bisher der Fall war" (S. 11). Das liegt u. a. daran, dass sich neue Verbreitungswege erschließen und Fernsehprogramme auch auf anderen Geräten als den klassischen Fernsehern zu empfangen sein werden. Außerdem werden immer mehr öffentliche Räume wie Gasthäuser und Bahnhöfe zu Stätten des Fernsehkonsums, der aber nicht mehr seiner häuslichen Variante ähnelt. Das Beispiel zeigt u. a.: „Für die Perspektive der Nutzer ist aus diesen aktuellen Entwicklungen insbesondere eine erhebliche Flexibilisierung zu erwarten. Die Nutzung konkreter Inhalte wird potenziell entkoppelt von bestimmten Geräten, Orten und Zeitpunkten" (S. 26). Dadurch wird es für die Sender immer schwieriger, so etwas wie eine kontinuierliche Programm- und Senderbindung herzustellen. Der Fernsehkonsument jedoch kann sehr flexibel mit den Angeboten umgehen. Dabei helfen ihm Basis-Navigatoren oder elektronische Programmführer. Neben der Diskussion über technische Neuerungen, die sich auf die Fernsehnutzung auswirken, bietet die Studie vor allem dann Einsichten, wenn mit klassischen Vorurteilen aufgeräumt wird; z. B. dass mit dem Videorekorder – und künftig dem Festplattenrekorder – ein zeitversetztes Fernsehen möglich, der Nutzer also nicht mehr an die festen Programmzeiten der Sender gebunden sei. Zwar mag dies bei einzelnen Fernsehkonsumenten so sein, doch im Durchschnitt wird der Videorekorder lediglich zehn Minuten am Tag genutzt – und davon nur

etwa drei Minuten für Sendungen, die aus dem Fernsehprogramm aufgezeichnet wurden, der Rest entfällt auf Kauf- oder Leihkassetten (vgl. S. 57f.). Dementsprechend werden auch die künftigen Möglichkeiten für den Direktabruf von Fernsehsendungen eher mit Skepsis betrachtet, denn es scheint so zu sein, „dass es gerade als ein *Vorteil* des Massenmediums Fernsehen angesehen werden kann, dass es synchron verbreitet wird, dass es Livecharakter vermitteln kann und den Eindruck, ‚auf der Höhe der Zeit' zu sein, dass es den Zuschauern ermöglicht, sich im Moment der Nutzung als Teil eines Publikums zu empfinden, als Teilhaber an öffentlicher Kommunikation" (S. 59f., H. i. O.). Auch die große Konkurrenz zwischen Onlinemedien und dem Fernsehen entpuppt sich als Mär. Zwar geht bei manchen Nutzergruppen die Onlinenutzung zu Lasten der Zeit, die mit der Fernsehnutzung verbracht wird, doch handelt es sich dabei vor allem um Nutzergruppen, die traditionell eher wenig fernsehen, z. B. Jugendliche. Daher werden in der Studie vor allem „Potenziale für ein komplementäres Zusammenwirken" von Onlinemedien und Fernsehen gesehen (vgl. S. 76). Andererseits zeigen sich hier bereits generationenspezifische Unterschiede: „Bei der jüngeren Generation, die von vornherein wie selbständig mit den digitalen Medien groß wird, wird der Stellenwert der verschiedenen Medien zueinander deutlich verschoben sein. Das Fernsehen wird in diesem Medienensemble nicht nachrangig sein; es wird jedoch nicht die herausragende Rolle spielen, wie es bei den vorangegangenen Generationen der Fall ist" (S. 78). Generell kommen der Autor und seine Mitarbeiter zu einem auf den ersten Blick paradoxen Fazit. Denn einerseits stellen sie fest: „Fernsehen wird nicht mehr sein, was es war" (S. 105), andererseits schreiben sie, „dass Fernsehen auch Fernsehen bleiben wird" (S. 107). Das erste Fazit trifft zu, weil die Grenzen zwischen verschiedenen Medien- und Kommunikationsanwendungen verschwimmen werden, denn Fernsehen wird auch auf anderen Endgeräten als dem Fernsehapparat möglich sein. Darüber hinaus werden mehr Alternativen des Gebrauchs vorhanden sein – von passiver Entspannung bis zur aktiven Beteiligung über einen möglichen Rückkanal. Das zweite Fazit wird folgendermaßen begründet: „Es gibt keine klaren Anhaltspunkte dafür, dass das, was wir als Fernsehen kennen gelernt haben, was seit Jahrzehnten einen maßgeblichen Teil des Alltags der Menschen in aller Welt ausmacht und sich damit zu einem kulturellen und gesellschaftlichen Faktor ersten Ranges und zu einem Wirtschaftszweig von enormer Bedeutung entwickelt hat, dass das Fernsehen also im Zuge der aktuellen Veränderungen entscheidend an Bedeutung verlieren oder gar verschwinden wird" (S. 107). Denn Nachrichtensendungen werden ebenso weiterhin Bestand haben wie Programmstrukturen, die verschiedenen Genres und Formate, die sich in der Film- und Fernsehgeschichte herausgebildet haben (und natürlich werden neue hinzukommen) sowie der Stellenwert des Fernsehens als Teil der öffentlichen Kommunikation.

Der Band von Uwe Hasebrink bietet einen gelungenen Überblick über aktuelle Trends und Tendenzen der technischen und programmlichen Entwicklungen des Fernsehens und deren Bedeutung für die Fernsehnutzung. Wohltuend an den vorsichtigen Prognosen ist, dass sie aus der Nutzerperspektive gewissermaßen zu dem Schluss kommen: „Es wird nichts so heiß gegessen, wie es gekocht wird". Auf diese Weise vermeidet der Autor, in die Falle der Technik- bzw. Medieneuphorie als auch in die der kulturpessimistischen Kritik zu tappen. Das Buch ist daher allen an den künftigen Entwicklungen des Fernsehens Interessierten uneingeschränkt zur Lektüre zu empfehlen. Vor allem mancher Medienmanager kann hier noch lernen, dass gegen die Bedürfnisse und Wünsche des Publikums, das sich aus verschiedensten Nutzergruppen zusammensetzt, keine technischen Neuerungen und keine neuen Programme durchgesetzt werden können.

Lothar Mikos

Rainer Leschke:
Einführung in die Medienethik
(UTB 2250). München 2001:
Wilhelm Fink Verlag.
18,90 Euro, 385 S.

Es kann nur einen geben

Rainer Leschke folgt der Maxime des Films *Highlander*: In der Medienethik kann es – künftig – nur den einen geben, der übrig bleibt, wenn alle anderen vernichtet sind. Da er dieser eine sein möchte, ist seine „Einführung" eine Abrechnung mit fast allen Autorinnen und Autoren, die bislang in der Medienethik etwas geleistet haben. Vollzogen wird diese Abrechnung aus dem Blickwinkel der Metaethik in ihrer ursprünglichsten (und philosophisch kaum noch vertretenen) Form, nämlich unter der positivistischen Prämisse, dass normative Sätze nicht wissenschaftlich begründbar seien. Mit prätentiöser Ironie vorgetragen, werden neben den medienethischen Ansätzen auch post-metaethische Begründungsdiskurse, wie die Habermas'sche Diskursethik, als Rückfälle in vorwissenschaftliches und unkritisches (!) Denken gebrandmarkt. Letzteres wird dem Buch nicht nur bei den profilierten Medienethikerinnen und -ethikern wenig Sympathie eintragen.

Abstrahiert man von Leschkes Drang nach Einzigkeit und seiner Ironisierung, so liegt mit seinem Buch jedoch eine Monographie vor, die auch gegen ihre Intention eine spezifisch ethische Diskussion in der Medienwissenschaft fördern könnte: Kenntnisreich setzt sich der Medienwissenschaftler im ersten Teil des Buches mit der Geschichte der philosophischen Ethik auseinander. Diese Intensität würde man im interdisziplinären Feld – und die Medienethik lässt sich nur in der interdisziplinären Kooperation von Medienwissenschaft und Philosophie gewinnen – gerne häufiger finden.

Der zweite Teil des Buches stellt dann die genannte Abrechnung dar. Auch hier ist immerhin erfreulich, dass die Vielzahl der bisher entstandenen Ansätze zumindest zur Kenntnis genommen wird – dies ist in den etablierten medienwissenschaftlichen Diskursen bislang wenig der Fall. Im dritten Teil umreißt Leschke seine eigene metaethische Position und ihren Ertrag für ein medienethisches Theorieprogramm sowie für praktische Nutzbarmachung.

Das Programm folgt einem zweifachen theoretischen Interesse: Einerseits soll es die metaethisch-positivistisch diagnostizierten Argumentationsprobleme normativer Ethiken überwinden. Leschke sieht sie darin, dass alle (materiale) Normativität zeit-, kultur-, gruppen- und individuumsspezifisch ist. Aus dieser Partikularität versucht er durch den Verzicht auf normative Ansprüche zugunsten der reinen Beschreibung der Genese und Funktion solcher Ansprüche zu entkommen. Andererseits sieht er normative Ethiken als Erfüllungsgehilfen der Mächtigen, Bestätigungsinstanzen der herrschenden Verhältnisse. Metaethik soll diese Funktion der normativen Ethiken entlarven und so den Weg frei machen für eine Einbeziehung der Interessen der Unterdrückten oder Marginalisierten. Daraus soll der Medienethik dann sogar Praxisrelevanz erwachsen: Nachdem die behindernde normative Brille der Herrschenden (bzw. des Bildungsbürgertums) abgelegt ist, können die Interessen der verschiedenen Publika erarbeitet und durch die Medienproduktion beliefert werden.

Der herrschaftskritische Impetus von Leschkes Buch ist mir durchaus sympathisch. Allerdings lässt sich dessen Realisierung soziologisch weitaus differenzierter vollziehen, als Leschke es mit dem bloßen Rekurs auf „Unterschichten" tut. So kann man Interessenaggregationen und -konflikte z. B. mit G. Schulze milieusoziologisch auf den Begriff bringen und zeigen, dass im Mediensystem die Interessen des Unterhaltungs- und Harmoniemilieus zugunsten der Hegemonieansprüche des Niveau- und Selbstverwirklichungsmilieus systematisch benachteiligt werden. Problematisch ist hingegen, wie sich metaethisch die Differenz zwischen berechtigten und unberechtigten medienbezogenen Interessen etablieren ließe. Leschke selbst gesteht ein, dass ihm dies nicht möglich ist: „[C]hauvinistische oder konservative Gelüste" zurückzuweisen, bleibt „der politischen Entscheidung des Analytikers vorbehalten" und ist „theoretisch nicht zu legitimieren" (S. 359). Das gilt dann freilich auch für faschistische „Gelüste". Erst eine normative Ethik, die – wie die Diskursethik oder mein eigener Ansatz – Universalisierbarkeit im Sinne der möglichen Zustimmung der Betroffenen zu Normen als Geltungserfordernis einführt, kann diese „Gelüste" begründet zurückweisen. Ein so gefasstes Universalisierbarkeitsprinzip kann zudem sowohl der Pluralität und Partikularität von Normen als auch ihrer geschichtlichen Wandelbarkeit Rechnung tragen, ohne sich der Möglichkeit begründeter Überprüfung der Geltungsberechtigung von Normen zu begeben. Hier also wäre der Einspruch und zugleich das Gespräch mit Leschke anzusetzen.

Im Ganzen hat das Buch seinen Wert daher vor allem als Provokation. Zur Einführung eignet es sich gleichwohl nicht: Es ist sprachlich weitaus zu fachterminologisch und manieriert; dazu

enthält es keine Darstellungen der verschiedenen medienethischen Ansätze, sondern springt stets sogleich in die Auseinandersetzung mit diesen. Nichtfachleute werden von dem Buch überfordert sein; Fachleute sollten sich jedoch daran abarbeiten.

Thomas Hausmanninger

Anschluss verpasst?
Aufwendige Studie untersucht die Medienkompetenz Erwachsener

Beim Stichwort „Medienkompetenz" denkt man in der Regel an Kinder. Dabei zeigt sich gerade bei den so genannten neuen Medien, dass Kinder ihren Eltern oft genug überlegen sind; sie nutzen die Medien souverän, meistern die technischen Herausforderungen und wachsen mit dem Internet so selbstverständlich auf wie ihre Großeltern mit dem Radio. Und selbst wenn beispielsweise die Frauen mittlerweile stark aufgeholt haben, was die Internetnutzung angeht, so gibt es doch nach wie vor ein starkes alters- und bildungsbedingtes Gefälle. Wie groß aber ist es wirklich? Vergrößern Computer, Internet und die Digitalisierung des Fernsehens die Kluft zwischen Bildungsarmut und Bildungsreichtum? Haben Menschen jenseits der 30 überhaupt noch Lust, sich mit neuen Kommunikationsformen und -diensten auseinander zu setzen? Und was können Weiterbildungseinrichtungen tun, um diese Wissenskluft zu verkleinern?
Das Buch *Medienkompetenz im digitalen Zeitalter* dokumentiert eine aufwendige Untersuchung, die diesen Fragen nachgegangen ist. Tausende von umfangreichen Fragebögen wurden verschickt, um die Mediengewohnheiten der Menschen von Mitte 30 bis Mitte 70 zu untersuchen. Das Echo war imposant, und die Ergebnisse der Studie sind nicht minder eindrucksvoll. Sie haben bloß einen gravierenden Nachteil: Die Daten stammen aus dem Jahre 1998. Nur zum Vergleich, um zu verdeutlichen, was dieser Zeitraum im Informationszeitalter bedeutet: Das Angebot im Internet hat sich seither um den Faktor 5.000 vergrößert.
Trotzdem sind die Schlussfolgerungen, die die Forscher der Universitäten Bielefeld und Dresden aus ihrem Material ziehen, aufschlussreich. Das gilt auch für die ausführliche Einführung ins Buch, in der betont wird, wie wichtig das „kulturelle Kapital" (Pierre Bourdieu) für das soziale Überleben in der Medienwelt ist. Die Autoren beziehen sich dabei natürlich auf die viel zitierte Medienkompetenzdefinition des verstorbenen Dieter Baacke, dem das Buch gewidmet ist. Baacke hatte immer wieder gefordert, Medienkompetenz müsse als Teil der Allgemeinbildung verstanden werden – und zwar ein Leben lang, weil sich die technologische Kommunikation permanent verändere.
Nach Baacke setzt sich Medienkompetenz zu gleichen Teilen aus den Bereichen Medienkritik, Medienkunde, Mediennutzung und Mediengestaltung zusammen. Diesen vier Dimensionen entsprechend haben die Forscher den Fragebogen gestaltet. Ein deutlicher Schwerpunkt lag dabei auf der Internetnutzung. Es zeigte sich, dass klassische Medien wie Tageszeitung (80 %), Fernsehen (64 %) und Radio (60 %) die Freizeit in der zweiten Lebenshälfte eindeutig dominieren; keine andere Beschäftigung erhielt derart hohe Werte (Bücher lesen lag auf Rang sechs). Neue Medien hingegen rangieren unter „ferner liefen": Der Computer wird in der Freizeit offenbar nur wenig genutzt, das Internet fast nie. Deutlich wurde auch, welche Faktoren den Zugang zum Informationszeitalter eindeutig erschweren: Wer im Berufsleben steht, nutzt den Computer drei-

Klaus Peter Treumann/ Dieter Baacke/Kirsten Haacke/Kai Uwe Hugger/ Ralf Vollbrecht:
Medienkompetenz im digitalen Zeitalter. Wie die neuen Medien das Leben und Lernen Erwachsener verändern. Opladen 2002: Leske + Budrich.
44,00 Euro, 483 Seiten.

mal so oft wie ein Arbeitsloser. Die stärksten Computernutzer sind (wenig überraschend) erwerbstätige Männer zwischen 30 und 49 Jahren, die über eine höhere Schulbildung verfügen. Kein Wunder: Sie haben ihre Medienkompetenz nicht nur für, sondern auch durch den Beruf erworben.

Interessanterweise hat die Wahl des Mediums kaum Einfluss auf die Vorlieben der Menschen ab 35. Ihr Interesse gilt quer durch alle Medien vor allem tagesaktuellen Informationen („Weltnachrichten" wurden von 89 % der Befragten genannt).

Erwachsene nutzen die Medien und dabei vor allem das Fernsehen in erster Linie als Informationsvermittler (wobei betont werden muss, dass dies eine Selbsteinschätzung ist). Tageszeitungen und Zeitschriften hingegen sollen vorrangig Informationen zu den Bereichen Wirtschaft und Finanzen bieten; hier werden außerdem Stellenmärkte und Veranstaltungshinweise geschätzt. Gerade diese beiden Punkte werden auch bei der Internetnutzung genannt.

Gemessen am Bielefelder Kompetenzmodell, Baackes vier Kompetenzkriterien, schneiden die Erwachsenen zumindest hinsichtlich der Medienkritik recht gut ab. Über 80 % informieren sich bei wichtigen Ereignissen aus mindestens zwei Quellen. Viele kritisieren die Berichterstattung gerade des Fernsehens, weil sie sie für unausgewogen und schlecht recherchiert halten. Jeder Vierte fühlt sich wegen unverständlicher Fachbegriffe des Öfteren überfordert und findet, die Bilder seien zu hektisch geschnitten. Das vermehrte Programmangebot aber stellt nur für eine kleine Minderheit ein Problem dar.

Drei Viertel der Befragten hatten keinerlei Interneterfahrung. Viele von ihnen gaben aber an, die Möglichkeit, gezielt nach Informationen zu suchen, durchaus reizvoll zu finden. An Selbstverwirklichung im Netz (indem man z. B. eigene Texte veröffentlicht) war zum Bedauern der Forscher praktisch keiner interessiert. Sie regen daher an, dass die Möglichkeit, in einem Medium gestalterisch tätig zu werden, bei der politischen Bildungsarbeit stärker berücksichtigt werden sollte. Das Desinteresse der Befragten wird als Beleg für mangelnde Kenntnisse des Internetpotentials gewertet; interessant finden gerade Ältere an neuen Medien offenbar nur das, was sie bereits aus den klassischen Medien kennen. Das gilt vor allem für Menschen mit höherer Bildung. Andere können sich durchaus vorstellen, Spiele oder Musik herunterzuladen und auch mal im Chatroom zu plaudern; eine „Subkultur des Vergnügens", kommentieren die Forscher fast schon ironisch. Im Großen und Ganzen aber stellten sie eine pessimistische Grundhaltung gegenüber dem Internet fest; drei Viertel der Befragten sind z. B. überzeugt, dass sich Telearbeit negativ auf soziale Kontakte auswirken werde.

Nicht sonderlich aussagekräftig sind naheliegenderweise die Ergebnisse zum digitalen Fernsehen, denn das war vor vier Jahren kaum verbreitet. Immerhin waren über 20 % bereit, bis zu 30 Mark pro Monat zusätzlich für Topqualität bei Bild und Ton sowie Programme für spezielle Vorlieben auszugeben (je jünger, desto eher).

Die Auswertung der Ergebnisse führte schließlich zu verschiedenen Typologien, etwa dem Tüftler, der sich von Bedienungsproblemen nicht entmutigen lässt und auf dem Sprung ins digitale Zeitalter ist; oder den Avantgardisten, den eine hohe Mediennutzungskompetenz auszeichnet. Andere Typen wie der Desinteressierte oder die Zögerliche (hier wurden in der Tat vor allem die Frauen subsumiert) dürften den Anschluss bereits verpasst haben, was sich durch qualitative Interviews, die ein Jahr später geführt wurden, bestätigte. Einige der Befragten weigerten sich ganz offen, entsprechende Kompetenzen zu erwerben, weil sie keine Möglichkeit sahen, diese auch beruflich zu nutzen.

Die Autoren appellieren daher an die Bildungspolitik, die offensichtlichen Bildungsbarrieren („bin schon zu alt") abzubauen und Szenarien zur Motivation zu entwickeln. Gerade die Typologisierung soll sich dafür als nützlich erweisen. So könnten beispielsweise Frauen nach der Erziehungsphase gezielt darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich ihre Chancen auf einen Wiedereintritt in den Beruf durch Kompetenz auch im Internet erhöhen könnten. Zumindest dies wird ja auch längst getan, wenn wohl auch nicht in dem Maß, wie es wünschenswert wäre. Gerade die weniger Gebildeten wie auch die Älteren aber bleiben bei der Eroberung des Internets auf sich selbst gestellt; hier gibt es für die Bildungspolitik noch viel zu tun.

Tilmann P. Gangloff

Daily Soaps und Daily Talks

„Der tägliche Senderhythmus verschafft den entsprechenden Formaten eine hohe Präsenz in der Alltagskultur, die relative Alltagsnähe der dort diskutierten Themen bzw. der dort erzählten Geschichten lässt ihnen eine wichtige Funktion im Hinblick auf die Realitätskonstruktionen, auf die Orientierung und Identitätsbildung gerade jugendlicher Zuschauer zukommen." (S. 15). Dieser Befund steht am Anfang des ambitionierten Forschungsvorhabens von Ingrid Paus-Haase, Friedrich Krotz und Udo Göttlich, die sich als Ziel gesetzt haben, „den Medienumgang in größeren Kontexten zu untersuchen, […] die ‚Medienmenüs' der Jugendlichen sowie die Rolle, die einzelne Genres innerhalb dieser Menüs spielen, zu erfassen" (S. 16). Motiviert ist die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen Talk- und Soap-Rezeption bei Jugendlichen von Ergebnissen aus zwei vorangegangenen Einzelstudien zu eben jenen wirklichkeitsverarbeitenden TV-Formaten. Dort zeigte sich u. a., dass „häufige Talkshow-Nutzer viel häufiger auch Daily Soaps ansehen" (S. 17).

Der Aufbau der umfangreichen, in fünf Teile gegliederten Publikation ist bestimmt von der Methode der Triangulation, die darauf abzielt, „verschiedene Forschungsperspektiven und Methoden so miteinander zu kombinieren, dass sie sich gegenseitig kontrollieren, ergänzen, unterstützen, relativieren oder auch widerlegen können." (S. 19). So findet sich im Anschluss an die Darstellung der Ergebnisse aus Talkshow- und Daily Soap-Studie (Teil 2) der eigentliche Hauptteil des Buches (Teil 3): die „Untersuchungen zum Zusammenspiel zwischen Soaps und Talks" (S. 155), in dem die Autoren ihre Befunde aus den jeweiligen Spezialstudien in einem mehrschrittigen Verfahren aus wechselseitigen Perspektiven aufeinander beziehen und „vertiefend auswerten" (S. 19). Komplettiert wird der Band durch eine explorative Untersuchung über Formen der Anschlusskommunikation im Internet (Teil 4) und einem zusammenfassenden Schlusskapitel (Teil 5).

Die Grundlagenstudien zu Talks und Soaps, ebenfalls nach dem Prinzip der Triangulation aufbereitet, setzen sich aus quantitativen Analysen der Nutzungsdaten, genrespezifischen Inszenierungsanalysen und qualitativen Befragungen in Gruppendiskussionen und Einzelinterviews zusammen. Innerhalb der Soap-Studie arbeiten Göttlich und Nieland zunächst heraus, dass das spezifische Dramatisierungskonzept täglicher Serien „in weiten Teilen auf der Präsentation und Verarbeitung aktueller Trends und Moden" gründet (S. 51). Diese Formen der Darstellung von Lebensstilen nutzen Jugendliche vor allem „als Folie für die Alltagskommunikation" (ebenda). Bei allen laufenden Soap-Formaten werden die höchsten Reichweiten bei Frauen erzielt, so dass eindeutig von einem weiblichen Genre gesprochen werden kann. Die geschlechtsspezifische Zuwendung zur Serie erklären die Autoren mit Hilfe von Rezeptionsdimensionen, die sie aus dem qualitativen Befragungsmaterial abgeleitet haben. Sie stellen fest, dass Jungen häufiger als Mädchen eine stark realitätsorientierte Rezeption aufweisen, vor deren Hintergrund die Geschichten und Themen in den Serien als unwahrscheinlich beschrieben werden. Mädchen dagegen nutzten die Soap-Erzählungen hinsichtlich eines „emotionalen Realismus" vor allem bei den Liebes- und Beziehungsthemen, die so zu einem wichtigen Orientierungsgeber werden, ohne dass die fiktionale Aufbereitung der Geschichten ignoriert werden muss (S. 102). Diesbezüglich stellen die Autoren schließlich heraus, „dass in der Rezeption fiktionaler Angebote die Ebenen ineinander verschränkt sind und eine realitätsorientierte Haltung, aus der sich unter anderem die Kritik an der unwahrscheinlichen Wirklichkeit der Soap speist, mit Blick auf die Lesart, die die Darsteller und ihre Rollen erfahren, dennoch fiktionsorientiert sein kann" (S. 134).

Auch die Daily Talks haben für Mädchen eine größere Bedeutung als für Jungen. Die Studie von Paus-Haase und Hasebrink akzentuiert jedoch deutlicher neben dem Geschlecht auch Bildungsstand und sozialräumliche Herkunft der Befragten als Determinanten für die Rezeptionsorientierung. Dies spiegelt sich in den von ihnen auf der Grundlage von 23 Einzelinterviews gebildeten sechs Medienhandlungstypen, die auf einer breiten Skala von ironischer Aneignung („oppositional reading") bis hin zur „ausschließlichen Suche nach Information und Orientierung" angeordnet sind (S. 151). Danach sind es vor allem die jungen problembelasteten Mädchen aus dem Osten, die sich „in ihren Wirklichkeitskonstruktionen und Bewertungen in besonders ausgeprägter Weise an den Topics, Gästen und vor allem den Moderatorinnen von Daily Talks ausrichten" (S. 151). Eine ausgeprägt distan-

Udo Göttlich / Friedrich Krotz / Ingrid Paus-Haase (Hrsg.):
Daily Soaps und Daily Talks im Alltag von Jugendlichen (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen, Bd. 38). Opladen 2001: Leske + Budrich. 30,90 Euro, 417 Seiten.

zierende Rezeptionsweise im Sinne von „Lustig machen" findet sich gemäß den Autoren ausschließlich „bei Jungen mit formal höherer Bildung und herausragender Begabung" (S. 149).
Wie schwierig es ist, unabhängig voneinander entstandene Studien konstruktiv in Bezug zu setzen, wird im Hauptteil des Bandes deutlich. Die teilweise voneinander abweichenden Erhebungsschritte und Fragestellungen fallen dabei ebenso ins Gewicht wie die zahlreichen inhaltlichen Wiederholungen, die dem Umstand geschuldet sind, dass bereits dargestelltes Material nun nochmals auf das Ausführlichste re-analysiert wird. Ob eine solche „Triangulation der Triangulation" wirklich erhellend ist, erscheint zudem zweifelhaft, da sich der Leser nun einer unüberschaubaren Fülle an Interviewpassagen und Kategorisierungen gegenübersieht. Ein Ergebnis dieser umfassenden Sekundäranalyse betrifft die jugendliche Sicht auf Daily Talks. Danach stellen Talks in der Wahrnehmung der Jugendlichen das problematischere Genre dar. Die Autoren schlussfolgern: „Die kritische Diskussion über die Talkshows kommt demnach in den Familien an" (S. 165). Gegenüber den Soaps scheint eine kritische Haltung weit weniger ausgeprägt, was sich u. a. darin zeigt, dass sie „häufiger in einen familiären Rezeptionskontext eingebettet" werden (S. 166).
Schließlich geht die Untersuchung auf die Rolle von *Big Brother* innerhalb dieser verschiedenen wirklichkeitskonstruierenden Genres ein. Im Hinblick auf die verschiedenen Nutzungsdimensionen zeigen die Autoren hier, dass sich *Big Brother* durch seine spezifische Anordnung von dokumentarischen und fiktiven Elementen „bei der Ausbildung der Lesartenmodelle insgesamt als Herausforderung darstellt" (S. 256). Jugendliche seien auf diese Weise gefordert, die Kriterien, mit denen der Umgang mit fiktions- und realitätsorientierten Inhalten bisher geleistet wurde, aufs Neue zu überprüfen.
Obwohl die Sammelstudie eine Vielzahl solch spannender Ansätze und Erkenntnisse enthält, ist der Band im Hinblick auf die Eingangsfrage nach der Medienmenü-Nutzung durch Jugendliche nur eingeschränkt aussagekräftig. Beim Lesen verstärkt sich der Eindruck, dass die Schlussfolgerungen zum Zusammenspiel der Genres zugunsten des komplizierten Auswerteverfahrens leiden. Das wiederum provoziert die Frage, ob eine Studie zu eben jenem Aspekt nicht von vornherein ein eigenes, auf die Fragestellung abgestimmtes Forschungsdesign erfordert hätte.

Katja Herzog

Jugendliche Gewalttäter und Opfer

In der Öffentlichkeit kursieren verschiedene Urteile und Vorurteile über Kriminalität und Gewalttätigkeit von und unter Jugendlichen. Gemeinhin wird z. B. angenommen, dass Jugendliche immer gewalttätiger werden und dass die Gewalt an Schulen zunimmt. Jugendliche Opfer von Gewalt geraten nur selten in den Blick, insbesondere dann, wenn sie Gewalttätigkeiten in der Familie ausgesetzt sind. Die vorliegende, an der Universität Bielefeld durchgeführte Studie versucht, verschiedene Fragestellungen zu verbinden. Sie untersucht den Zusammenhang zwischen Kriminalitätsfurcht und der Entwicklung der Jugendkriminalität, die Vorgeschichte jugendlicher Gewalttäter sowie die psychosozialen Folgen für Opfer von Gewalttaten. Interessant wird die Studie da, wo es nicht nur um die Erklärungsansätze für eine der drei Fragestellungen geht, sondern wo sie auch in ihrer komplexen Beziehung zueinander dargestellt werden. Befragt wurden insgesamt 2.107 Jugendliche zwischen 12 und 16 Jahren an je sechs Hauptschulen, Realschulen, Gymnasien sowie je einer Gesamtschule und einer Schule für Lernbehinderte in Nordrhein-Westfalen.
Im Folgenden soll ein Überblick über die Ergebnisse gegeben werden, wobei die komplexen Beziehungen zwischen Kriminalitätsfurcht, Lebensgeschichte von Gewalttätern und psychosozialen Folgen für Opfer im Mittelpunkt stehen. Der Autor der Studie hat dazu Faktoren aus Schule, Familie und Freizeit untersucht, die Medien selbst spielen bei ihm keine Rolle, sind also in der Untersuchungsan-

lage nicht berücksichtigt. Dennoch sind die Ergebnisse auch für alle, die sich mit Jugendmedienschutzfragen beschäftigen, interessant und wichtig, zeigen sie doch, vor welchem Sozialisationshintergrund Jugendliche Medien konsumieren. Die Studie besticht vor allem durch die Differenziertheit der Argumentation. Das zeigt sich z. B. darin, dass zwischen Gewaltbereitschaft und tatsächlichem Gewaltverhalten unterschieden wird. Wer gewaltbereit ist, muss nicht zwangsläufig auch gewalttätig werden – zumal unterschiedliche Bedingungsfaktoren eine Rolle spielen können: „Während damit für die Genese von Gewaltbereitschaft primär die Verarbeitung und Interpretation des Schulalltags als relevant erachtet wird, werden als ausschlaggebende Faktoren für tatsächliches Gewaltverhalten primär Erfahrungen im Rahmen der familialen Sozialisation vermutet" (S. 47). Es zeigt sich, dass alle Bereiche (Schule, Familie und Freizeit) zur Gewaltbereitschaft bei Jugendlichen beitragen, aber insbesondere die familiäre Situation für das Gewaltverhalten bedeutsam ist. „Demnach werden insbesondere die Jugendlichen zu Gewalttätern, die ihrerseits von den Eltern häufiger unter Anwendung von Zwang zu bestimmtem Verhalten veranlasst werden und die (infolge des ausgeübten Drucks in der Familie) häufiger Meinungsverschiedenheiten mit den Eltern haben. […] Die Gewalterfahrungen, die Jugendliche in der Familie als Opfer machen, sind also maßgeblich dafür von Bedeutung, dass Jugendliche selbst auch außerhalb der Familie versuchen, ihre Interessen unter Anwendung oder Androhung von Gewalt durchzusetzen" (S. 239). Das trifft sowohl auf Jungen wie Mädchen zu. Bei der Entwicklung von Gewaltbereitschaft zeigt sich dagegen ein deutlicher geschlechtsspezifischer Unterschied. Mädchen tendieren trotz Frustrationen seltener dazu, gewaltbereit zu werden. Das liegt u. a. daran, dass ihre Frustrationen und Versagensängste nicht im gleichen Maße wie bei den Jungen mit aggressiven Gefühlen einhergehen.

Die Studie zeigt sehr schön, wie sich eine Spirale der Gewaltbereitschaft durch das Zusammenwirken von Schule, Familie und Freizeit entwickelt. Jugendliche, die zu Hause von den Eltern dominiert werden, entwickeln ein geringeres Selbstwertgefühl, das wiederum mit Versagensängsten und Schulunlust korrespondiert. „Mit dem Desinteresse an den schulischen Lerninhalten steigt zum einen die Gewaltbereitschaft der Jugendlichen und zum anderen auch die Unzufriedenheit mit den eigenen schulischen Leistungen" (S. 226). Diese Unzufriedenheit ist nun nicht unbedingt geeignet, das Selbstwertgefühl zu steigern. Das wiederum kann auch dazu führen, dass die Jugendlichen in ihrer Freizeit in der Gruppe der Gleichaltrigen schlechter integriert sind. Je schlechter sie integriert sind, umso weniger Möglichkeiten der Selbstverwirklichung in der Gruppe haben sie. Das führt zu weiteren Frustrationen. Wenn sie dann zu Hause wieder elterlichen Sanktionsmaßnahmen ausgesetzt sind, fördert das wiederum aggressive Gefühle – und am nächsten Tag beginnt der gleiche Kreislauf. Wenn wir an den Amokläufer von Erfurt denken, der von der Schule geflogen war, der ein Einzelgänger und nicht in eine Gleichaltrigengruppe integriert war und der auch im Elternhaus mit seinen Problemen allein war, verwundert es angesichts der Ergebnisse dieser Studie nicht mehr, dass sich seine aggressiven Gefühle irgendwann in einer Gewalttat Bahn gebrochen haben.

All die genannten Faktoren erklären jedoch die Gewaltbereitschaft und das Gewaltverhalten nur zum Teil. Der Autor vermutet in seinem Resümee, „dass immer nur ein Teil des Gewaltverhaltens Jugendlicher auf die im Rahmen des Sozialisationsprozesses und in der Auseinandersetzung mit den äußeren Lebensbedingungen, den biographischen Erfahrungen und den inneren Anspruchshaltungen erworbenen bzw. entwickelten Verhaltenstendenzen einerseits und auf die allgemeine Lebenssituation der Subjekte andererseits zurückgeführt werden kann. Ob und wie häufig Jugendliche sich gewalttätig verhalten, hängt immer auch von konkreten situativen Bedingungen, von spezifischen Anlässen und den Gelegenheitsstrukturen ab" (S. 247). Gelegenheit macht offenbar nicht nur Diebe, wie der Volksmund weiß, sondern auch Gewalttäter. Allerdings weist der Autor noch einmal ausdrücklich darauf hin, dass die Lebensbedingungen im familialen Umfeld ausschlaggebend dafür sind, „ob Jugendliche in einer konkreten Situation Gewalt anwenden oder nicht" (S. 248). Für die Gewaltprävention empfiehlt Mansel auf der individuellen Ebene ein soziales Kompetenztraining, Leistungsförderung und Beratung, auf der sozialen Ebene plädiert der Autor für die Verbesserung des sozialen Schulklimas, den Ausbau der Partizipation, eine transparente Chancenstruktur

Jürgen Mansel:
Angst vor Gewalt. Eine Untersuchung zu jugendlichen Opfern und Tätern.
Weinheim/München 2001: Juventa. 26,00 Euro, 304 Seiten m. Tab.

sowie für eine Anknüpfung an die Lebenswelt und die Interessenlagen der Schülerinnen und Schüler.
Die Studie zeigt in hervorragender Weise, welch komplexes Bedingungsgefüge die Gewaltbereitschaft und das Gewaltverhalten von Jugendlichen fördert und wie hier die Sozialisationsbereiche von Familie, Schule und Gleichaltrigengruppe in der Freizeit zusammenwirken. Für den Jugendmedienschutz wäre es nun allerdings interessant, welche Rolle die Medien in den verschiedenen Bereichen spielen, denn sie werden inzwischen als weitere Sozialisationsinstanz begriffen.

Lothar Mikos

Thomas Fischl:
Die Wettbewerbsaufsicht im Medienbereich zwischen Entwicklung und Neuorientierung (Europäische Hochschulschriften: Reihe 2, Rechtswissenschaft, Bd. 3175). Frankfurt am Main 2001: Peter Lang.
40,40 Euro, 248 Seiten.

Zwischen Entwicklung und Neuorientierung

Johann Wolfgang von Goethe war klar: „Nicht Kunst und Wissenschaft allein, Geduld will bei dem Werke sein." Von dieser Devise hat sich Thomas Fischl bei seiner Dissertation leiten lassen. Auch der Verfasser dieser Buchbesprechung hat sich an jene Maxime zu halten versucht. Die Geduld hat sich gelohnt!
In dem einführenden ersten Kapitel bringt der Autor die Problematik auf den Punkt: Die Organisation der Wettbewerbsaufsicht wird ebenso wenig wie die übrige Medienaufsicht angesichts ihrer vielzähligen Aufsichtsgremien, der sich daraus ergebenden Kompetenzüberschneidungen und der infolgedessen ineffizienten Entscheidungsabläufe dem Phänomen der „Konvergenz der Medien" gerecht. Fernsehen, Radio, Internet und Telefon wüchsen zusammen. In der gegenwärtigen Aufsichtsstruktur aber werde immer noch die traditionelle Trennung zwischen den hergebrachten Übertragungsplattformen aufrechterhalten. Die Entwicklung des Rechts müsse jedoch mit dem Fortschritt der Technik Schritt halten. Dementsprechend kündigt Fischl an, diesem Befund mit rechtspolitischen Handlungsempfehlungen zu Leibe zu rücken (S. 1–4). Bevor er indes seine Reformüberlegungen ausbreitet, schafft er hierfür den Boden, indem er die gegenwärtigen rechtlichen Gegebenheiten beschreibt: Im zweiten Kapitel wendet sich der Autor zunächst dem kompetenzrechtlichen Rahmen zur Kontrolle des Medien- und Telekommunikationsbereichs zu (S. 5–68). Im Einzelnen geht er auf die Verteilung der Gesetzgebungskompetenzen zwischen Bund und Ländern nach deutschem Verfassungsrecht (dort beschreibt er die Kollision von Rundfunkrecht in der Zuständigkeit der Länder und Wettbewerbsrecht in der Zuständigkeit des Bundes) und auf die Kompetenzen der Europäischen Gemeinschaft vis-à-vis den Mitgliedstaaten nach Gemeinschaftsrecht ein. Danach beschreibt Fischl in einem dritten Kapitel, wie die Wettbewerbsaufsicht in den Bereichen Rundfunk, Telekommunikation sowie Tele- und Mediendienste in die vorher erläuterten nationalen und europäischen kompetenzrechtlichen Rahmen eingefügt worden ist (S. 69–146). Er untersucht die Bezüge und Spannungen zwischen rundfunkspezifischem Medienkonzentrationsrecht nach dem Rundfunkstaatsvertrag, allgemeinem Wettbewerbsrecht nach dem GWB, europäischem Gemeinschaftsrecht insbesondere nach der Fusionskontrollverordnung und sektorspezifischer Wettbewerbsaufsicht nach dem Telekommunikationsgesetz (die Ausführungen zum GWB, zur Fusionskontrollverordnung und zum Telekommunikationsgesetz sind besonders informativ). Wie schon in seinen Ausführungen über den kompetenzrechtlichen Rahmen angelegt (S. 29), unterzieht sich der Autor dabei der Sisyphusarbeit, das Verhältnis von wirtschaftlichem Wettbewerb im Licht des GWB (und der Zuständigkeit des Bundeskartellamtes) zu publizistischem Wettbewerb unter dem Regime des Rundfunkstaatsvertrags (und der Zuständigkeit der KEK) zu klären. Dass Fischl diese Anstrengung letztlich als verlorene Liebesmüh empfunden hat, erhellt sich an späterer Stelle, wenn er –

durchaus nachvollziehbar – schreibt: „Schon über die grundsätzliche Sinnhaftigkeit einer gesonderten Medienkonzentrationskontrolle lässt sich trefflich streiten, noch fragwürdiger muss es daher erscheinen, diese wiederum auf zwei Schultern zu verlagern" (S. 156). Im vierten Kapitel behandelt der Autor kritisch den „Dschungel" der deutschen Medienaufsicht, „in dem man sich leicht verirren kann" (S. 149). Auf dem Hintergrund dieser – durchweg berechtigten – Kritik entwickelt Fischl sodann seine Reformempfehlungen (S. 147 – 221): Er räumt zunächst Vorschläge aus dem Weg wie den einer zentralen Medienanstalt der Länder und den eines von der Politik diskutierten Kommunikationsrates, mit denen in wettbewerbspolitischer Hinsicht nicht viel gewonnen werden könne (S. 173 – 178). Nach einem – instruktiven – Blick über die Grenzen wendet sich der Autor seiner zentralen Reformüberlegung zu: Er plädiert für die Zusammenlegung der rundfunkspezifischen Medienkonzentrationskontrolle sowie der sektorspezifischen Wettbewerbsaufsicht mit der allgemeinen Wettbewerbskontrolle durch das Bundeskartellamt (S. 190). Er meint, die sektorspezifische Regulierung der Telekommunikation könne – jedenfalls mittelfristig – aufgegeben werden. Überdies bestreitet er zwar nicht, dass eine Kontrolle der Medien hinsichtlich ihrer publizistischen Vielfalt notwendig sei, fragt aber zu Recht, ob hierfür nicht die allgemeinen Wettbewerbsregeln ausreichen, wenn man sie an die spezifischen Anforderungen der Medienmärkte und der publizistischen Vielfaltskontrolle anpasst (S. 202). Hierzu prüft er die verfassungsrechtlichen Anpassungserfordernisse mit dem Ergebnis, dass eine Verfassungsänderung unumgänglich sei. Fischl schlägt dementsprechend vor, durch Einfügung eines neuen Artikels 74b GG dem Bund die Kompetenz zur Kontrolle der Medienkonzentration zu geben (S. 212).
Mit seiner gründlichen Darstellung samt ihrer durchdachten Gliederung bietet Fischl einen umfassenden Einblick in die rechtlichen Gegebenheiten der Medienaufsicht nach nationalem und europäischem Recht. Daher ist das Buch gleichermaßen für den mit der Materie unvertrauten wie vertrauten Leser von großem Wert, eignet es sich doch sowohl als Einführung als auch als Nachschlagewerk, das dem um die Klärung einer bestimmten Frage bemühten Leser mit seiner umfassenden Gliederung, seinen zusammenfassenden Zwischenergebnissen und seinem breiten Anmerkungsapparat weiterhilft.
Wenn bei einer so breit angelegten Darstellung der gedankliche Faden immer wieder aufs Neue aufgenommen wird, kommt es allerdings zu Redundanzen. Manchmal strapaziert der Autor hier die Geduld des Lesers im Übermaß. Die seine Untersuchung veranlassende Erkenntnis etwa, wonach die Konvergenz der Medien eine entsprechende Entwicklung des Rechts nach sich ziehen müsse, wiederholt Fischl mit ermüdender Hartnäckigkeit (S. 1, S. 147f., S. 168f., S. 178f., S. 184).
Der Autor kommt auch zu folgerichtigen Reformvorschlägen. Die Chancen ihrer Umsetzung sind allerdings skeptisch zu beurteilen. Fischl selbst stellt fest, das „Grundproblem jeder staatlichen Regulierung ist eben, dass man sie nur schwer wieder los wird" (S. 166). Eine ebenso resignative wie zutreffende Feststellung, vergegenwärtigt man sich nur die Bedenken der KEK und der Landesmedienanstalten als die an der rundfunkspezifischen Medienkonzentrationskontrolle beteiligten Aufsichtsbehörden gegen eine einheitliche Wettbewerbsaufsicht (S. 200) oder – als aktuelles Beispiel – den Widerstand der Landesmedienanstalten gegen eine Stärkung der Freiwilligen Selbstkontrolle im Bereich des Jugendmedienschutzes. Um vieles nachdrücklicher als diese Einwände dürfte das Nein der Länder sein, wenn man ihnen die Zuständigkeit für das rundfunkspezifische Medienkonzentrationsrecht zu entziehen versuchen wollte. Sie sind nämlich der nicht unberechtigten Meinung, sie hätten ohnehin schon zu viele Kompetenzen verloren, so dass es gelte, Zuständigkeiten vom Bund zurückzugewinnen.

Dr. Stefan Pelny, LL.M., Hamburg

Kurz … besprechungen

Lothar Mikos:
Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 57). Berlin 2001: Vistas Verlag. 20,00 Euro, 333 Seiten.

Dieses Buch bietet einen breiten Überblick über Theorien und Studien zum Fernsehen und versucht die Ergebnisse zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens zusammenzuführen. Eine Schwierigkeit liegt dabei darin, Ergebnisse verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen zu integrieren. Deutlich wird aber, dass eine Rezeptionsästhetik des Fernsehens „die Zusammenhänge zwischen den formalen und inhaltlichen Textstrategien und der Rezeption und Aneignung" (S. 332) analysiert und beschreibt. Das wäre insbesondere auch für die Praxis des Jugendschutzes bedeutsam, wenn man von einfachen monokausalen Wirkungsvermutungen wegkommen will, die wissenschaftlich nicht haltbar sind, und sich mehr der Bedeutung von Filmen und Fernsehsendungen bei Rezeptionsprozessen zuwenden wollte.

Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.):
5. Buckower Mediengespräche. Medienkompetenz zwischen Bildung, Markt und Technik. München 2002: kopaed. 11,80 Euro, 160 Seiten m. Abb.

Die Buckower Mediengespräche sind inzwischen eine Institution, die dort gehaltenen Referate werden – um einige Beiträge erweitert – in einem Büchlein dokumentiert. Darunter finden sich theoretische und ethische Überlegungen ebenso wie pädagogische und in diesem Fall auch juristische. Die Vielfalt der Beiträge macht es schwierig, sie alle umfassend zu würdigen. Besonders hervorgehoben werden sollten jedoch der Beitrag von Hans-Dieter Kübler zu der Frage: „Warum sich multimediale Öffentlichkeit nicht mehr politisiert", die sich gerade nach den so genannten Kanzlerduellen wieder stellt, der Text von Günther Schatter über die „technische Entwicklung der Medien und Wertewandel", der Beitrag von Wolfgang Wunden zu der Frage, ob die Moral unter dem Fernsehen leidet, sowie die Beiträge von Paul Bartsch über mediale Leitbilder für Kinder und von Leopold Grün über eine Schulklasse, die sich mit den Bildern vom 11. September 2001 auseinander setzt. Wer mit E-Learning-Projekten zu tun hat, dem sei der Beitrag von Stefan Haupt und Jana Hagemann empfohlen. Leser dieser Zeitschrift dürften sich für den Beitrag von Joachim von Gottberg zu den „Grenzen zwischen Jugendschutz und Ethik" interessieren.

Elke Kronewald:
Big Brother in Deutschland – Gran Hermano in Spanien. Presseberichterstattung im Vergleich. München 2002: Reinhard Fischer. 20,00 Euro, 148 Seiten m. Tab.

Bekanntlich gab es *Big Brother* nicht nur im deutschen Fernsehen, sondern auch in zahlreichen anderen Ländern, u. a. als *Gran Hermano* in Spanien. Die Autorin hat anhand vier deutscher und spanischer Printmedien die Berichterstattung zu den Sendungen analysiert. Sie konnte ein paar wenige Gemeinsamkeiten feststellen, aber mehr Unterschiede. Gemeinsam war der Berichterstattung in beiden Ländern, dass sie sich zu Beginn der Ausstrahlung mehr mit dem Format beschäftigten und sich später auf die Kandidaten konzentrierten. Dabei fiel die Kritik in Deutschland weitaus schärfer aus als in Spanien. „Während in Deutschland *Big Brother* von vornherein als niveauloses Format galt, überwog in Spanien die Ansicht, dass es sich um ein soziologisch ‚wertvolles' Experiment handelt" (S. 112). Da sie sich in einem Kapitel auch generell mit dem Fernsehen und den Printmedien in Spanien und Deutschland befasst, bietet das Buch einen gelungenen Überblick über die beiden Mediensysteme. Wer einmal über den deutschen Tellerrand hinausblicken will, dem sei dieses Buch wärmstens empfohlen. Gar manche Diskussion, die in Deutschland über *Big Brother* geführt wurde, erscheint dann in einem anderen Licht.

Wolfgang Schindler / Roland Bader / Bernhard Eckmann (Hrsg.):
Bildung in virtuellen Welten. Praxis und Theorie außerschulischer Bildung mit Internet und Computer. Frankfurt am Main 2001: GEP. 20,40 Euro, 477 Seiten m. Abb.

Der Band enthält 46 Beiträge, die in vier Teile gegliedert sind: Theorieelemente, konzeptionelle Bausteine für die außerschulische Bildungsarbeit, methodische Bausteine für die Praxis und Erfahrungen unter Praxisbedingungen. Die einzelnen Beiträge reichen von Erfahrungsberichten bei der Produktion einer interaktiven CD-ROM (Udo Götz), dem Aufbau einer Netcommunity (Michael Lange) oder dem Einsatz des Computers in der Fachschule (Reinhard Heinz) über Netfeelings (Christina Schachtner), ein Handlungsmodell der Medienpädagogik mit Computern (Roland Bader) bis hin zu Beiträgen über Software zum Gestalten virtueller Gemeinschaften (Bernhard Eckmann / Christine Wittig). Der Band bietet ein breites Spektrum an Anregungen und Handlungsanleitungen für alle, die in der pädagogischen Praxis mit dem Computer arbeiten. Empfehlenswert.

Rechtsreport

Entscheidung

VG Berlin, Urteil vom 27. Juni 2002 – VG 27 A 398.01

Zur Berücksichtigung von Gutachten der FSF bei Entscheidungen der Landesmedienanstalten (§ 3 Abs. 8 RStV).

Zum Sachverhalt:

Die Klägerin, die ProSieben Television GmbH, begehrt, den Spielfilm *Der Soldat James Ryan* in einer geschnittenen Fassung ab 20.00 Uhr ausstrahlen zu dürfen.

Der Film wurde in der deutschen Kinofassung von der FSK am 29. September 1998 ab 16 Jahren freigegeben. Begründet wurde diese Entscheidung im Wesentlichen damit, die immense Überbeanspruchung aufgrund der gezeigten Gewalt könne bei den 12- bis 16-Jährigen zu völliger Verängstigung, Traumatisierung oder auch zur Abstumpfung führen. Die Klägerin fertigte eine um 5 Minuten und 5 Sekunden gekürzte Fassung an. Der Prüfungsausschuss der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen e.V. (FSF) entschied am 21. März 2001, der Film könne ab 20.00 Uhr ohne (weiteren) Schnitt gesendet werden. Der Entscheidung habe eine Gesamtrisikobewertung nach den „drei Risikodimensionen Gewaltbefürwortung bzw. -förderung, übermäßige Angsterzeugung und sozialethische Desorientierung im Hinblick auf die prüfungsrelevanten Altersgruppen“ gem. § 21 Abs. 3 der FSF-Prüfungsgrundsätze zugrunde gelegen. Keines dieser Kriterien, die gegen eine Freigabe ab 20.00 Uhr sprechen würden, sei erfüllt; der Ausschuss begrüße es ausdrücklich, einem jüngeren Publikum einen so deutlich gegen den Krieg gerichteten Film zugänglich zu machen.

Unter dem 26. April 2001 beantragte die Klägerin bei der Gemeinsamen Stelle Jugendschutz und Programm der Landesmedienanstalten (GSJP) eine Ausnahmegenehmigung für eine Ausstrahlung des Films ab 20.00 Uhr. Unter dem 20. Juni 2001 beantragte die Klägerin ergänzend, eine Ausstrahlung ab 21.00 Uhr mit einer vorangestellten Dokumentation über Kriege und Kriege im Spielfilm zu gestatten. Die Berichterstattergruppe der GSJP empfahl einstimmig, die Genehmigung abzulehnen, im Wesentlichen mit folgender Begründung:
Auch in der hier vorliegenden Schnittfassung gehen die Schlacht- und Gewaltszenen über das hinaus, was jüngeren Zuschauern üblicherweise im Hauptprogramm zugemutet wird. Durch insgesamt 29 Schnitte wurde nicht in einem ausreichenden Maße sichergestellt, dass extreme Gewalt- und Ekelbilder (nicht) über die Dauer der Rezeption hinaus im Gedächtnis der Zuschauer haften bleiben und somit verängstigend wirken.

Diese Begründung wurde der Klägerin unter dem 21. Juni 2001 formlos mitgeteilt. Die Klägerin erbat am 4. Juli 2001 eine förmliche Bescheidung und charakterisierte am 17. Juli 2001 die beabsichtigte Dokumentation wie folgt:
„Diese ‚Sonder‘-Sendung wird sowohl historisches Filmmaterial beinhalten als auch kurze ‚behind the scenes‘ oder ‚making-of‘-Sequenzen. Wir werden versuchen die komplexen Hintergründe von Kriegen und Kriegsdarstellungen in Spielfilmen verständlich darzustellen […]. Wir werden dabei hochwertiges BBC-History-Material mit anderen Quellen verbinden, um auch den deutschen (Bildungs-) Hintergrund entsprechend berücksichtigen zu können. Dadurch meinen wir, den Spielfilm *Der Soldat James Ryan* in einen ansprechenden Rahmen zu setzen, der den Zuschauern zwischen 12 und 16 Jahren das nötige historische als auch das filmische Wissen vermitteln kann, um gerade die ersten 30 Minuten des Films in ihrer fiktionalen Dramaturgie richtig aufnehmen und die historischen Bezüge richtig verstehen zu können, ohne von der filmästhetischen Wirkung der gezeigten Action des Spielfilms überfordert zu werden.“

Am 30. Juli 2001 reichte die Klägerin bei der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (BLM), die den Vorsitz in der GSJP innehatte, ein kommunikationswissenschaftliches Gutachten von PD Dr. Jürgen Grimm der Universität Mannheim vom 27. Juli 2001 zur Evaluation des Films ein, dessen Ergebnis lautet:

„1. Im Hinblick auf Kriegsverherrlichung und Gewaltbefürwortung ergeben sich kei-

nerlei Hinweise auf jugendschutzrelevante Beeinträchtigungen von Jugendlichen unter 16 Jahren. Im Gegenteil, der Film vermittelt eine kriegskritische und gewaltkritische Grundhaltung und fördert darüber hinaus die Einstellung einer reflexiven Moral.
2. Die Gefühlsdramaturgie des Films enthält zwar, insbesondere am Anfang und gegen Ende des Films, emotional belastende Szenen, diese sind jedoch Teil einer opferzentrierten Gewaltästhetik, die die sozialethische Aussagenstruktur von der Gefühlsseite her unterfüttert.
3. Die emotionalen Belastungen sind auch für unter 16-Jährige tolerierbar,
— da sie die in der Altersgruppe verbreitete actionzentrierte Rezeptionsweise von Kriegsfilmen unterlaufen,
— gegen Kriegsverherrlichung, Hurra-Patriotismus und kriegerische Abenteuer-Ideologie imprägnieren,
— da der Film in ausreichendem Maße Hilfen zur Angst- und Stressverarbeitung mitliefert.

Im Übrigen sind die Belastungsmomente […] schon aufgrund des kleineren Bildschirms geringer zu veranschlagen und wurden überdies vom Sender durch das Entfernen besonders belastender Einzelbilder noch weitergehend reduziert. Der Sender plant außerdem, dem Film eine Dokumentation über die historischen Hintergründe der Normandie-Landung voranzuschicken […].

Daher wird ein Ausstrahlungstermin vor 22.00 Uhr unter der Bedingung einer inhaltlichen Rahmung bezogen auf die historischen Hintergründe des 2. Weltkriegs empfohlen."

Am 30. Juli 2001 fand eine Präsenzprüfung der Prüfgruppe der GSJP statt; die Beklagte, die Medienanstalt Berlin-Brandenburg, entsandte keinen Teilnehmer, hatte aber am 25. Juli 2001 der BLM mitgeteilt, die zuständige Referentin würde dem Antrag für 21.00 Uhr mit einer entsprechenden Dokumentation zustimmen. Einer späteren Stellungnahme zufolge kamen die Prüfmitglieder einstimmig zu dem Ergebnis, dass dem Ausnahmeantrag für die Sendezeit ab 21.00 Uhr nicht stattgegeben werden könne, denn die inhaltliche Gestaltung der Dokumentation sei völlig unklar. Zudem reiche die Schilderung der Hintergründe keinesfalls aus, die belastenden Darstellungen für jüngere Zuschauer zu relativieren. Nötig sei ein aus rechtlichen Gründen nicht möglicher Hinweis auf jugendgefährdende Inhalte.

In der Vorlage vom 16. August 2001 für die Sitzung des Medienrates der Beklagten vom 8. September 2001 empfahl die Referentin entsprechend den Voten der GSJP, die Anträge der Klägerin auf Ausnahmegenehmigung für die Sendezeit 20.00 Uhr für drei Spielfilme abzulehnen. Neben dem streitigen Film handelte es sich um den Horrorfilm *Die Bestie in Dir* und die Neuverfilmung *Der Schakal*. Alle Filme haben in der Kinofassung die FSK-Freigabe ab 16 Jahre, in allen Fällen hatte der Prüfungsausschuss der FSF die Ausstrahlung geschnittener Fassungen ab 20.00 Uhr befürwortet.

Mit Schreiben vom 13. September 2001 teilte der Direktor der Beklagten der GSJP mit, der Medienrat habe sich nach eingehender und kritischer Diskussion für die Ausstrahlung des Films um 20.00 Uhr ausgesprochen. Dem Medienrat hätten der Antrag der Klägerin, die ablehnenden Gründe der Gemeinsamen Stelle und das Gutachten der FSF vorgelegen. Es werde daher gebeten, den Film der Kommission der GSJP zur Prüfung vorzulegen. Mit Schreiben vom 15. Oktober 2001 teilte der Vorsitzende der Direktorenkonferenz der Landesmedienanstalten (DLM) der Beklagten mit, die Kommission habe sich nach der o. g. Präsenzprüfung vom 30. Juli 2001 erneut mit dem Film befasst und sei einstimmig zu dem Ergebnis gekommen, die vorgelegte Fassung sei geeignet, Kinder unter 16 Jahren nachhaltig zu beeinträchtigen.

In der Vorlage zur Medienratssitzung vom 5. November 2001 heißt es:

„Die Kommission […] hat einstimmig entschieden, dem Ausnahmeantrag für die Sendezeit 20.00 Uhr nicht stattzugeben. In der schriftlichen Begründung (Anlage) werden Gründe genannt, wie sie auch im Medienrat geäußert wurden. Im Kern geht es um die Frage, ob der Film 12- bis 16-jährige Zuschauer überfordert und ob sie in der Lage sind, die erschütternden blutigen Kriegsszenen adäquat verarbeiten zu können […]

Im Verfahren ist nun der Medienrat erneut gefragt, ob er sich dem Votum der Kommission anschließt. Andernfalls muss gemäß der Verfahrensordnung die DLM damit befasst werden […].

Da nun alle Argumente für und gegen die Freigabe ab 20.00 Uhr hinreichend ausgetauscht sind, wäre zu fragen, ob es sich tatsächlich lohnt, das interne Verfahren weiter zu verfolgen.
Ich schlage daher vor, trotz des anders lautenden Beschlusses des Medienrates, die Entscheidung der Gemeinsamen Stelle zu übernehmen und den Ausnahmeantrag abzulehnen. Dies sollte und könnte durchaus nach außen so dargestellt werden, dass sich der Medienrat hier zugunsten der Gemeinsamkeit mit den anderen Landesmedienanstalten dem Votum der Gemeinsamen Stelle angeschlossen hat und die Entscheidung akzeptiert und sie gegen ProSieben durchsetzen wird."

Mit vom Direktor der Beklagten unterzeichneten Bescheid vom 15. November 2001 wurde „in Vollziehung des Medienratsbeschlusses vom 5. November 2001" die Erteilung der Ausnahmegenehmigung für die Sendezeit ab 20.00 Uhr abgelehnt und festgestellt, der Film dürfe nur zwischen 22.00 und 6.00 Uhr gesendet werden.

Am 10. Dezember 2001 empfahl die Prüfgruppe der GSJP, den Ausnahmeantrag für die Sendezeit 21.00 Uhr aus den oben bei der Sitzung vom 30. Juli 2001 genannten Gründen abzulehnen. Mit vom Direktor der Beklagten unterzeichneten Bescheid vom 17. Januar 2002 wurde sodann „in Vollziehung des Medienratsbeschlusses vom 16./17. Dezember 2001" die Erteilung der Ausnahmegenehmigung für die Sendezeit 21.00 Uhr abgelehnt und festgestellt, der Film dürfe nur zwischen 22.00 und 6.00 Uhr gesendet werden.

Mit ihrer Klage wandte sich die Klägerin sowohl gegen den Bescheid vom 15. November 2001 als auch gegen den vom 17. Januar 2002. Das VG hob beide angegriffenen Bescheide auf und verurteilte die Beklagte, den Antrag der Klägerin auf Erteilung einer Ausnahmegenehmigung für die Ausstrahlung

der durch die FSF gemäß Gutachten vom 21. März 2001 geprüften geschnittenen Fassung des Films *Der Soldat James Ryan* ab 20.00 Uhr unter Beachtung der Rechtsauffassung des Gerichts erneut zu bescheiden.

Aus den Gründen:

Die Klage ist in dem aus dem Tenor ersichtlichen Umfang begründet, da die Ablehnung der beantragten Ausnahmegenehmigung rechtswidrig ist und die Klägerin in ihren Rechten verletzt; mangels Spruchreife kommt eine vollständige Stattgabe nicht in Betracht (§ 113 Abs. 5 Satz 2 VwGO).

Die Bescheide sind bereits formal rechtswidrig, da der Medienrat und nicht der Direktor der Beklagten zu entscheiden hat. Sowohl nach den Eingangssätzen der angegriffenen Bescheide als auch dem Vorbringen der Beklagten sowie dem Ergebnis der Beweisaufnahme steht fest, dass der Medienrat nicht etwa dem Direktor einen Entscheidungsvorschlag machen wollte, sondern bewusst in angenommener eigener Zuständigkeit selbst entschieden und der Direktor lediglich Tenor und Gründe wie vom Medienrat beschlossen schriftlich niedergelegt hat. Nach dem Ergebnis der Beweisaufnahme hält die Kammer im Übrigen nicht mehr an den im Urteil vom 25. April 2002 – VG 27 A 198.00 – geäußerten Zweifeln daran fest, ob die vom Direktor der Beklagten formulierten Entscheidungsgründe den vom Medienrat beschlossenen entsprechen (vgl. zu den Anforderungen an die Begründung von Gremienentscheidungen BVerwG, Urteil vom 28. November 1992 – 7 C 21.92 –, BVerwGE 91, 217 [221f.]). Der Vorsitzende des Medienrates hat vielmehr glaubhaft und nachvollziehbar dargelegt, dass er vor der Abstimmung versuche, die das Ergebnis tragenden Gesichtspunkte und Argumentationen mündlich zusammenzufassen, womit dieses dargestellte Ergebnis und die vorhandenen Argumentationslinien durch die Endabstimmung mit gebilligt würden. Der Direktor der Medienanstalt, gegebenenfalls auch andere Mitglieder der Medienanstalt, seien bei den Sitzungen zugegen und machten sich Notizen zur Vorbereitung des späteren Bescheides.

Die Zuständigkeit der Beklagten ist zwischen den Beteiligten unbestritten und beruht auf der Zulassung der Klägerin durch die Beklagte. Danach hat die Beklagte nach § 38 Abs. 1 Satz 1 des Art. 1 des Staatsvertrags über den Rundfunk im vereinten Deutschland vom 31. August 1991 (RStV) über die beantragte Ausnahmegenehmigung zu entscheiden, und zwar nach § 38 Abs. 1 Satz 2 RStV entsprechend den landesrechtlichen Regelungen. Nach § 12 des Staatsvertrags über die Zusammenarbeit zwischen Berlin und Brandenburg im Bereich des Rundfunks in der Fassung vom 1. Januar 1999 (BlnGVBl. S. 130), geändert durch Staatsvertrag vom 13./26. Februar 2001 (BlnGVBl. S. 186) – MStV – nimmt der Medienrat die Aufgaben der Beklagten wahr, soweit sie nicht gemäß § 14 dem Direktor übertragen sind. Nach § 14 Abs. 4 Satz 1 MStV trifft der Direktor „im Rahmen der Vorgaben des Medienrates die Entscheidung über Ausnahmen gem. § 48 Abs. 3 und 7". § 48 Abs. 7 MStV regelt die Gestattung von Ausnahmen von den Zeitgrenzen des § 48 Abs. 2 Satz 3 MStV, worum es hier geht. Soweit die Beklagte meint, die Entscheidung durch den Medienrat im vorliegenden Fall entspreche der intendierten Aufgabenverteilung zwischen Medienrat, der für die Grundsatzentscheidungen zuständig sei, und Direktor, der das laufende Geschäft besorge, erscheint schon fraglich, ob eine Einzelfallentscheidung überhaupt von grundsätzlicher Bedeutung sein kann. Jedenfalls findet diese Vorgehensweise keine Stütze im Gesetz. Eine Übertragungsbefugnis (wie etwa § 6 Abs. 1 und 3 VwGO) sieht der Medienstaatsvertrag gerade nicht vor. Es ist auch nicht möglich, die hier vom Medienrat getroffene Entscheidung in eine „Vorgabe" umzudeuten, aufgrund derer der Direktor „entschieden" hätte. Der Medienrat hat hier, wie oben dargelegt, bewusst selbst eine Entscheidung getroffen. Die Tätigkeit des Direktors, der Entscheidung des Medienrates sowohl im Tenor als auch in den Gründen zu folgen, kann schon dem Wortsinn nach nicht als (eigene) „Entscheidung" angesehen werden. Zudem entspricht der Verfahrensablauf im vorliegenden Fall der Regelung des § 14 Abs. 1 MStV, wonach der Direktor die Entscheidungen des Medienrates vorbereitet und dessen Beschlüsse vollzieht. Wollte § 14 Abs. 4 Satz 1 MStV die selbe Verfahrensweise beschreiben, wäre die Vorschrift sinnlos und überflüssig.

Die Aufhebung der angegriffenen Bescheide ist nicht deshalb ausgeschlossen, weil in der Sache keine andere Entscheidung hätte getroffen werden können (§ 46 VwVfG). Die Ablehnung der Ausnahmegenehmigung ist insbesondere nicht schon deshalb rechtmäßig, weil eindeutig kein Raum für eine Ausnahmegenehmigung wäre. § 48 Abs. 2 MStV, von dessen Satz 3 § 48 Abs. 7 MStV die hier in Rede stehenden Ausnahmen zulässt, zeichnet sich wie der gleich lautende § 3 Abs. 2 RStV durch eine Dominanz sendezeitbezogener Regelungen aus, durch welche den Belangen des Jugendschutzes Rechnung getragen werden soll (BVerwG, Urteil vom 11. März 1998 – 6 C 12.97 –, BVerwGE 106, 216). Da es nun Zweck des Jugendschutzes ist, Kinder und Jugendliche vor Gewaltverherrlichung, Verängstigung und sozialer Desorientierung zu bewahren, kommt hinsichtlich des hier betroffenen Films eine Ausnahme schon deshalb in Betracht, weil seine Gewaltdarstellung nach übereinstimmender Auffassung aller Beteiligten gerade nicht jugendgefährdend positiv, sondern im Gegenteil abschreckend wirkt; von sozialer Desorientierung kann auch keine Rede sein. Dem danach sowie nach dem Vorbringen aller Beteiligten allein in Frage kommenden Jugendschutzaspekt der Verängstigung könnte zudem in einer eine Ausnahme rechtfertigenden Weise Rechnung getragen sein, dass die entsprechenden Passagen gegenüber der ab 16 freigegebenen Kinofassung gekürzt wurden.

Die Prüfung, ob die Versagung der Ausnahmegenehmigung der Sache nach die einzig richtige Entscheidung war, ist der Kammer entzogen. Nach der Rechtsprechung des BVerfG sollen Entscheidungen im Bereich des Jugendschutzes, die die Presse- und Kunstfreiheit betreffen, möglichst in einer gewissen Staatsferne und aufgrund einer pluralistischen Meinungsbildung ergehen (BVerfG, Beschluss vom 27. November 1990 – 1 BvR 402.87 –, BVerfGE 83, 130[150]). In Anwendung dieses Grundsatzes hat das Bundesverwaltungsgericht für die mit dem hier in Rede stehenden Verfahren vergleichbare Tätigkeit der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften ausgeführt, durch

die gruppenpluralistische Zusammensetzung dieser Stelle werde ein Element der Selbstverwaltung geschaffen, das die Kunstfreiheit in einem rechtlich nur schwer fassbaren und daher besonders sensiblen Bereich optimiere. Könnte ein Gericht seine Auffassung, welches der widerstreitenden Verfassungsgüter im Einzelfall Vorrang genießen soll, unbeschränkt an die Stelle der Einschätzung dieses Gremiums setzen, liefe diese institutionelle Grundrechtsabsicherung leer (Urteil vom 26. November 1992 – 7 C 20.92 –, BVerwGE 91, 211 [217]). Nichts anderes kann hier gelten, so dass das Gericht keine – auch keine stattgebende – eigene Entscheidung treffen kann, sondern dies der dazu berufenen Stelle überlassen muss.

Bei der danach von ihm zu treffenden erneuten Entscheidung über den Antrag der Klägerin wird der Direktor der Beklagten Folgendes zu berücksichtigen haben:

Wie bereits oben ausgeführt, sollen Entscheidungen, die die Presse- und Kunstfreiheit betreffen – nichts anderes kann für den hier relevanten Bereich der Rundfunk- und Kunstfreiheit gelten (vgl. BVerfG, Urteil vom 16. Juni 1981 – 1 BvL 89/78 –, BVerfGE 57, 295 (319f.) –, möglichst in einer gewissen Staatsferne und aufgrund einer pluralistischen Meinungsbildung ergehen, mithin unter Bedingungen, die der Direktor der Beklagten in seiner Person bzw. Funktion nicht erfüllen kann. Es ist daher erforderlich, dass er vor seiner Entscheidung sachkundigen, staatsfern und pluralistisch gebildeten Rat einholt und seiner Entscheidung zugrunde legt. Entsprechende Vorgaben enthalten auch RStV und MStV; diese bedürfen jedoch der Erläuterung.

Nach § 48 Abs. 8 MStV (gleichlautend § 3 Abs. 8 RStV) sind Gutachten freiwilliger Selbstkontrolleinrichtungen zu Programmfragen, insbesondere zu Fragen des Jugendschutzes, bei den Entscheidungen der Beklagten beizuziehen. Dies betrifft hier unstreitig das Gutachten der FSF vom 21. März 2001. Die FSF wurde aufgrund eines Appells der Ministerpräsidentenkonferenz vom 25. März 1993 von privaten Rundfunkveranstaltern ins Leben gerufen; die Klägerin war daran beteiligt. Nach dem am gleichen Tag von der Ministerpräsidentenkonferenz in Auftrag gegebenen Bericht der Rundfunkreferenten zu Gewaltdarstellung und Jugendschutz im Fernsehen soll die FSF den Veranstaltern in gutachterlichen Äußerungen Entscheidungshilfen für die Ausstrahlung und Platzierung geplanter Sendungen geben. Die sachverständigen Prüfungen sollen durch Ausschüsse erfolgen, deren Prüfer letztlich durch ein aus Vertretern gesellschaftlicher Gruppen zusammengesetztes Kuratorium ausgewählt worden sind, wodurch die Unabhängigkeit der Prüfungstätigkeit gesichert und eine qualitätsvolle Arbeit ermöglicht werden soll. § 3 Abs. 8 RStV wurde aufgrund der Empfehlung des Referentenberichts eingefügt, demzufolge die Arbeit dieser Einrichtung unterstützt werden und durch die ausdrückliche Regelung die Bedeutung der Arbeit freiwilliger Selbstkontrolleinrichtungen unterstrichen werden sollte (zitiert nach Hartstein/Ring/Kreile/Dörr/Stettner, RStV § 3 Rdnr. 3f.). Der Entscheidung der Landesgesetzgeber, diese Regelung zu übernehmen, dürften keine anderen Überlegungen zugrunde gelegen haben. Der Gesetzgeber ging also davon aus, dass der FSF in besonderer Weise Sachkunde zur Beurteilung von Fragen des Jugendschutzes eignet, so dass ihren gutachterlichen Empfehlungen auch besondere Bedeutung bei der Entscheidungsfindung des Direktors der Beklagten zukommt. Substantiierte Zweifel daran, dass die FSF dieser ihr zugedachten Aufgabe nicht in der erwünschten Qualität nachzukommen in der Lage wäre, hat die Beklagte nicht geäußert. Insbesondere ist darauf hinzuweisen, dass die FSF neben ihrer Staatsferne auch eine pluralistische Zusammensetzung aufzuweisen hat; das Kuratorium als leitendes Organ ist gerade nicht nur mit Interessenvertretern der privaten Rundfunkanstalten besetzt (vgl. etwa § 17 Abs. 2 der Prüfgrundsätze der FSF, abgedruckt bei Hartstein/Ring/Kreile/Dörr/Stettner, RStV § 3 Rdnr. 93). Schließlich leidet das Gutachten nicht an dem von der Beklagten behaupteten Mangel, nur die Gruppe der 12- bis 18-Jährigen zu berücksichtigen. Der von der FSF ausdrücklich angelegte Maßstab des § 21 der Prüfungsgrundsätze befasst sich in seinem Abs. 2 Nr. 2 mit Sendungen im Hauptabendprogramm (20.00 bis 22.00 Uhr). Danach sind insbesondere – also gerade nicht ausschließlich – die Voraussetzungen zu berücksichtigen, die jüngere Jugendliche (12 bis 16 Jahre) für die Wahrnehmung und Verarbeitung von Fernsehinhalten haben. Darüber hinaus sind danach die Verarbeitungsmöglichkeiten älterer Kinder zu berücksichtigen. Dafür, dass die FSF, die gerade keine Entscheidung „freigegeben ab zwölf Jahren", sondern eine Empfehlung zur Ausstrahlung ab 20.00 Uhr getroffen hat, diesen – im Gutachten verkürzt wiedergegebenen – Prüfungsgrundsatz verkannt hat, ist nichts ersichtlich.

Gegenüber der Einbeziehung des FSF-Gutachtens ist das Verfahren nach § 38 Abs. 2 RStV, auf den auch das Abstimmungsgebot in § 14 Abs. 4 Satz 1 MStV verweist, weder geeignet noch dazu gedacht, durch Staatsferne und Gruppenpluralität qualifizierte Wertungen in Bezug auf den Jugendschutz hervorzubringen. Dabei ist zunächst darauf hinzuweisen, dass das Gericht keine Bedenken gegen den Verfahrensablauf, insbesondere die wiederholte Anrufung der GSJP, hat, da dies in der für das vorliegende Verfahren geltenden Geschäfts- und Verfahrensordnung der GSJP vom 15./16. September 1997 – anders als in der von der Klägerin zitierten älteren Fassung – so vorgesehen ist. Dieses Hin und Her mag schwerfällig erscheinen, dient aber ersichtlich dem Zweck, in diesem sensiblen Bereich Fragen von mehreren Seiten zu beleuchten, um dadurch eine umfassende Entscheidungsgrundlage zu gewinnen. Auch begegnet es keinen Bedenken, dass die GSJP, die sich ihre Ordnung mit Zustimmung der DLM selbst gibt, offenbar im Vorgriff auf die beabsichtigte Verfahrensneuregelung ihre innere Organisation bereits dahin gehend geändert hat, dass statt der „Arbeitsgruppe" nunmehr zunächst die „Prüfgruppe" und bei erneuter Anrufung die „Kommission" tätig wird. Unabhängig davon liegt es aber auf der Hand, dass eine ausschließlich aus Vertretern der Landesmedienanstalten zusammengesetzte Stelle jedenfalls nicht gruppenpluralistisch sein kann; inwieweit Vertreter staatsfern organisierter Anstalten in dieser Zusammensetzung ihrerseits Staatsferne garantieren können, kann daher offen bleiben. Mangels der erforderlichen Qualifikation durch Zusammensetzung ist die GSJP danach nicht berufen, an Stelle der

oder gegen die FSF ein eigenes Gutachten anzufertigen. Die Befassung der GSJP kann somit immerhin, aber auch nur dazu führen, dass auf Mängel hinsichtlich der Plausibilität oder der angelegten Maßstäbe des Gutachtens der FSF hingewiesen wird, was wiederum die zur Entscheidung berufene Stelle – hier also den Direktor der Beklagten – veranlassen kann, zur Vorbereitung seiner Entscheidung weitere mit entsprechendem Sachverstand ausgestattete Stellen um Rat anzugehen – neben externen Gutachten wie dem hier von der Klägerin vorgelegten wäre insbesondere an eine erneute Prüfung durch die FSK gem. § 20 der Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft zu denken (abgedruckt bei Hartstein/Ring/Kreile/Dörr/Stettner, RStV § 3 Rdnr. 92). Die bislang von der GSJP abgegebenen Stellungnahmen sind allerdings nicht geeignet, die Bewertung der FSF auch nur ansatzweise in Frage zu stellen, da sie sich – jedenfalls soweit sie im Verwaltungsvorgang vorliegen – nicht mit etwaigen Mängeln des FSF-Gutachtens auseinander setzen, sondern schlicht eine eigene Wertung treffen, wozu die GSJP nach dem Vorstehenden nicht berufen ist.

Eine Befassung des Medienrates der Beklagten mit der Frage der Ausnahmegenehmigung ist damit nicht ausgeschlossen. Vielmehr deutet § 14 Satz 1 MStV gerade darauf hin, dass der Direktor der Beklagten in schwierigen Fällen – also insbesondere dann, wenn die FSK-Bewertung jünger als 15 Jahre ist (vgl. § 48 Abs. 7 Satz 1 a. E. MStV) – den Medienrat um Rat angehen darf. Dieser ist dann aber – wie oben ausgeführt – nicht zur Entscheidung berufen, sondern nur zu Vorgaben i. S. v. Empfehlungen. In dieser Auslegung hat § 14 Abs. 4 MStV als eigenständige Regelung neben dem und in Abgrenzung zum Verfahren nach § 14 Abs. 1 MStV (Vollziehung von Beschlüssen des Medienrates) auch einen Sinn. Dabei erscheint es dem Gericht aber fraglich, ob der Medienrat berufen ist, weitergehend als die GSJP im oben skizzierten Umfang zu Fragen des Jugendschutzes Stellung zu nehmen, ob also der Direktor der Beklagten allein aufgrund einer Empfehlung des Medienrates von der Einschätzung der FSF abweichen dürfte. Insbesondere erscheint zweifelhaft, ob die Zusammensetzung des Medienrates eine gerade im Hinblick auf den Jugendschutz pluralistische Meinungsbildung ermöglicht. Nach § 9 Abs. 1 MStV sollen die Mitglieder des Medienrates aufgrund ihrer Erfahrung und ihrer Sachkunde in besonderer Weise befähigt sein, die Aufgaben nach diesem Staatsvertrag wahrzunehmen. Zwar gehören zu diesen Aufgaben auch solche des Jugendschutzes – so bedürfen nach § 14 Abs. 4 Satz 3 MStV Jugendschutzrichtlinien seiner Zustimmung –, doch liegen seine Aufgaben, wie die Aufzählung in § 8 Abs. 1 MStV zeigt, überwiegend im medienwirtschaftlichen Bereich, so dass es nahe liegend erscheint, dass die Mitglieder vornehmlich nach ihrer Erfahrung und Sachkunde in diesem Bereich ausgewählt werden und gerade nicht nach derjenigen im Bereich des Jugendschutzes. Gegenüber den Mitgliedern der FSF, die im Gegensatz dazu in besonderer Weise Sachkunde zur Beurteilung gerade von Fragen des Jugendschutzes aufweisen sollen, dürften die Mitglieder des Medienrates in diesem rechtlich nur schwer fassbaren und daher besonders sensiblen Bereich (vgl. BVerwG, Urteil vom 26. November 1992. a. a. O.) ein deutliches Kompetenzdefizit aufweisen.

Zu der von der Klägerin als ermessensfehlerhaft eingeschätzten Entscheidung, in Zweifelsfällen der Empfehlung der GSJP zu folgen, kann es nach dem Vorstehenden in dieser Form nicht mehr kommen, da – wie ausgeführt – diese Empfehlung allein nicht geeignet ist, eine Entscheidung über die Ausnahmegenehmigung gegen das Gutachten der FSF zu treffen. Denkbar sind jedoch etwa divergierende Empfehlungen der GSJP und des Medienrates zu der Frage, ob ein Gegengutachten zu demjenigen der FSF herangezogen werden soll. Das Gericht hält dabei die Erwägung, in Zweifelsfällen der Ländereinheitlichkeit den Vorzug zu geben, nicht für ein zulässiges Entscheidungskriterium. Schon nach dem Wortlaut des § 38 Abs. 2 Satz 1 RStV bezieht sich die Ländereinheitlichkeit nur auf die Verfahrensweise, nicht auf die Einzelfallentscheidungen nach Satz 2, zumal sich eine Einzelfallentscheidung schon begrifflich der Ländereinheitlichkeit entziehen dürfte. Sinn, Zweck und Reichweite des Abstimmungsgebotes nach § 38 Abs. 2 RStV müssen sich nach der Notwendigkeit einer Koordination und damit von einer Kooperation bei der Regelung der Verbreitung von Rundfunk richten, soweit das für ein funktionierendes System erforderlich ist und soweit der Grundsatz bundesfreundlichen Verhaltens die Länder untereinander zu gegenseitiger Abstimmung, Rücksichtnahme uns Zusammenarbeit verpflichtet (vgl. BVerfG, Urteil vom 4. November 1988 – 1 BvF 1/84 –, BVerfGE 73, 118 [196]). Dem ist zunächst bereits durch die Geschäfts- und Verfahrensordnung der GSJP gedient; weiterhin sind einheitliche Anforderungsprofile an die Plausibilität der FSF-Gutachten und Festlegungen über heranzuziehende Gegengutachter denkbar. In Bezug auf Einzelfallentscheidungen der vorliegenden Art ist dem Koordinationsgebot dagegen schon dadurch Rechnung getragen, dass eine Landesmedienanstalt zuständig ist und die Klägerin nicht etwa Ausnahmegenehmigungen aller Landesmedienanstalten einholen muss. Den zur Vorbereitung von Einzelfallentscheidungen ergehenden Empfehlungen der GSJP ist daher nur zu folgen, wenn sie inhaltlich überzeugen, sonst nicht. So ist auch die gesamte Systematik des § 38 RStV darauf ausgelegt, dass die zuständige Landesmedienanstalt nicht im Alleingang, sondern erst nach Erfahrungsaustausch entscheidet, andererseits in ihrer Entscheidungsfreiheit gerade nicht durch die Meinungen der anderen Landesmedienanstalten eingeschränkt sein soll. Schließlich gibt es, wie § 38 Abs. 3 RStV zeigt, jedenfalls im Rahmen dieses Staatsvertrags keine Möglichkeit, eine für falsch gehaltene Entscheidung über die Selbstkontrolle der zuständigen Landesmedienanstalt hinaus anzugreifen (vgl. aber BVerwG, Urteil vom 19. März 1997 – 6 C 8.95 –, BVerwGE 104, 170). Mithin wäre es auch systemwidrig, schon im Vorfeld autonome Entscheidungen einer einzelnen Medienanstalt – und sei es im Wege freiwilliger Selbstbindung – im Kreis der Landesmedienanstalten zu vergemeinschaften (vgl. auch Hartstein/Ring/Kreile/Dörr/Stettner, RStV § 38 Rdnr. 22). Die Kammer verkennt nicht, dass das Einhalten bundesweit einheitlicher Prüfungsmaßstäbe im Interesse der Gleichbehandlung der bei verschiedenen Landesmedienanstalten zugelassenen bundesweit ausstrahlenden Rundfunkveranstalter wünschenswert, wenn nicht geboten erscheint. Diese Gleichmäßigkeit

der Entscheidungspraxis wird aber durch die primär zur Begutachtung berufene, bundesweit tätige FSF gewährleistet. Zu den Aufgaben der GSJP kann es nach den obigen Ausführungen nur gehören, das tatsächliche Einhalten einheitlicher Prüfungsmaßstäbe zu kontrollieren.

Sollte der Direktor der Beklagten unter Berücksichtigung des Vorstehenden weiterhin zu dem Ergebnis kommen, eine Ausstrahlung des Films ab 20.00 Uhr nicht genehmigen zu können, wird er bei der dann erforderlichen Entscheidung über den Hilfsantrag zu berücksichtigen haben, dass hier nicht eine – nach Auffassung der Beklagten nicht vorgesehene – Ausstrahlungsgenehmigung um 21.00 Uhr unter der Auflage einer vorherigen Dokumentation zu prüfen ist, sondern vielmehr die Dokumentation integraler Bestandteil der Ausstrahlung sein soll, mithin ebenso, wie auf den Hauptantrag die gekürzte Fassung als von der Kinofassung abweichend zu prüfen ist, auf den Hilfsantrag die Genehmigung der Ausstrahlung der um einen Vorspann ergänzten Fassung ab 20.00 Uhr geprüft werden muss.

Die Kostenentscheidung beruht auf § 155 Abs. 1 Satz 1 VwGO. Da zwar die Klägerin nicht vollständig obsiegt hat, dem Gutachten der FSF aber bislang keine von entsprechender Qualifikation getragene Äußerung entgegengesetzt worden ist, erscheint es dem Gericht angemessen, die Beklagte mit dem höheren Kostenanteil zu belasten.

Buchbesprechungen

Die Entwicklungen des Jahres 2002 im Bereich privater Medien steigern besonders das Interesse an solchen Arbeiten, die sich mit der finanziellen Basis der Branche beschäftigen. Hatte man doch die Aussichten des Pay-TV ganz im Lichte der Vermarktung exklusiver Rechte gesehen. Dieses Licht ist einer letzten Dämmerung noch nicht gewichen, aber wenn nicht die Eule der Minerva, so ist doch eine gewisse Ernüchterung auf dem Weg.

Jens Petersen:
Fußball im Rundfunk- und Medienrecht (Schriftenreihe des Instituts für Rundfunkrecht an der Universität zu Köln, Bd. 81). München 2001: Verlag C. H. Beck.
35,00 Euro, 138 Seiten.

Jens Petersen, vom Privatrecht kommend und inzwischen in Potsdam an der dortigen Juristischen Fakultät tätig, hat die hier anzuzeigende kleine Monographie noch als Münchner Privatdozent vorgelegt. Sie gliedert sich nach einer Einleitung in acht Abschnitte: Zunächst werden „die ‚Ware Fußball' und der Inhaber der Rechte daran" vorgestellt; dann folgt zunächst in Anspielung auf einen Topos des Bundesverfassungsgerichts „Grundversorgung mit Fußball und Grundrecht auf Fußball"; dies wird darauf im Lichte „des europäischen Wettbewerbs- und Kartellrechts" beleuchtet. Darauf folgt „die Vermarktung der Europapokalspiele auf nationaler Ebene", anschließend „das Pay-TV und Pay-per-View in Deutschland", sodann eben dieses „im europäischen Ausland"; den Abschluss bilden Abschnitte über „Werbung und Sponsoring" sowie über „die Radioberichterstattung".

Martin Diesbach:
Pay-TV oder Free-TV – Zur Zulässigkeit der verschlüsselten Exklusivübertragung sportlicher Großereignisse (UFITA-Schriftenreihe, Bd. 147). Baden-Baden 1998: Nomos Verlagsgesellschaft.
37,00 Euro, 210 Seiten.

Martin Diesbach, heute Rechtsanwalt, der mit der Veröffentlichung seine Freiburger Dissertation aus dem Jahre 1998 präsentiert,[1] geht vom Pay-TV als Konzept aus und baut daher anders auf. Die Hauptabschnitte sind „Pay-TV: Erscheinungsformen und rechtlicher Rahmen", dann „Sportübertragungen als exklusives Gut für Zuschauer und Rundfunkanbieter", darauf folgen „Exklusivverträge: Rechtliche Grenzen im Spannungsfeld zwischen Privatautonomie und Interessen der Allgemeinheit" sowie schließlich „Listenregelung zwischen europäischen Vorgaben und nationaler Ausgestaltung".

Von Aufbau und Gedankenführung her hat Diesbach als ältere Arbeit, auf der Petersen aufbauen kann, den Vorzug, Geschichte und

Anmerkungen:

1
Diesbach, M.:
Gemeinwohlbezug von Kurzberichterstattung und Listenregelung. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht 1998, S. 554ff. Diesbach nimmt auch zur Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts vom 17. Februar 1998 zur Kurzberichterstattung sowie zur Listenregelung Stellung.

Begriffe in einfacher Sprache und eingängiger Darstellung zunächst zu entfalten, bevor die Probleme in Einzelheiten erörtert werden. Das gilt auch für den Hintergrund der europäischen Regelungen und die unterschiedlichen nationalen Rahmenbedingungen in Europa. Deshalb sollte man Diesbach als Einführung nutzen, wenn man die Zeit hat, beide Schriften zu lesen. Denn Petersen setzt hier einerseits zu viel voraus und lässt andererseits Dinge liegen, die bisher praktische Relevanz jedenfalls in Deutschland nicht erlangen konnten. Deshalb verengt sich der Blick, und verlässt man sich allein auf ihn, so gelangt man, geleitet von der tatsächlichen Entwicklung hierzulande, nicht in vollem Umfange zu den rechtlichen Möglichkeiten, die der europäische Rahmen offen hielt und noch zulässt. Letzteres ist vor allem interessant, wenn unerwartete oder jedenfalls nicht öffentlich vorhergesagte Umbruchsituationen die Wege erneut öffnen sollten, wie es jüngst der Fall zu sein schien.

Dabei lenkt Petersen die Perspektive des Lesers stärker auf das Vertrags-, Kartell- und Konzernrecht, indem er den Veranstalterbegriff untersucht und auf die von Diesbach noch nicht verwertete sowie inzwischen weiterentwickelte Rechtsprechung eingeht. Die innereuropäische Rechtsvergleichung macht dabei zunehmend klar, dass die Vereine und Verbände als Veranstalter der Sportereignisse ihre Rolle ebenso neu definieren müssen wie die Veranstalter von Rundfunk und die intermediären Rechteagenturen. Sie alle können die im Bereich des Fernsehens konsolidierte Rechtslage stärker als bisher zu ihren Gunsten nutzen. Auch die nationale Gesetzgebung der Mitgliedstaaten bzw. ihre innerstaatliche Entsprechung in der Europäischen Union und auch diejenigen im Raum der Europäischen Menschenrechtskonvention und des Europarates werden sich hierzu zunehmend mehr Gedanken machen müssen, insbesondere unter Aspekten der Gewährleistung eines gewissen nicht nur national gebotenen, sondern auch europäisch unterfangenen Pluralismus, gleichviel, wie dieser europäisch weiter zu konkretisieren sein wird.[2]

Beide Arbeiten machen deutlich, dass das Pay-TV im Sektor der Fußballübertragungen in den europäischen Ländern bisher ganz unterschiedliche Wege genommen hat. Dabei sind die Weltmeisterschaften schon auf den ersten Blick von großem Interesse. Hier verhandelt die FIFA als Rechteinhaberin auch über nationale Verwertungsgesellschaften, die Rechtehändler oder Mediengroßunternehmen halten, mit nationalen Rundfunkanstalten – also im europäischen Rahmen. Geringer ist das Interesse jedoch im Falle der europäischen Spiele, seien es die Meisterschaften oder die Pokalspiele. Die Europameisterschaften wurden nicht einmal exklusiv vergeben. Dabei unterscheiden sich die Entwicklungen vor allem danach, ob ein nationaler Verband oder die Vereine die Vermarktung der Rechte vornehmen, sowie danach, ob die Rezipienten sich auf das Bezahlfernsehen einlassen oder – wie in Italien – es eher durch Nutzung der Decoder zur eigenen Entschlüsselung ohne weiteres Entgelt unterlaufen.

Neben diesen Fragen treten andere hervor, wenn es, wie bei der Champions League seitens der UEFA, um eine europäische zentrale Rechtevergabe und Abrechnung geht: Dabei stehen die nationalen Verbände mit den Vereinen in einem unlösbaren Konflikt. Der Weg großer Vereine zum eigenen Sender ist in Einzelfällen in England, Spanien und Italien beschritten. Daneben wurde im Jahre 2002 in Deutschland ebenso wie für den Fall der Weltmeisterschaften deutlich, wie sehr sich die Vereine, die um teure Spieler konkurrieren, mit dem Verband reiben, wenn der nationale Rechteinhaber zusammenzubrechen droht. Außerdem ist die Situation des Rezipienten zu berücksichtigen, der ein Informationsinteresse rechtlich geschützt wissen möchte: Ihm wurde bisher auf zwei Wegen geholfen. Einerseits durch eine nationale Regelung des Rechts auf Kurzberichterstattung, die verfassungsrechtlich Bestand hatte, wenn sie auch mit Blick auf Art. 12 Abs. 1 GG wegen der berufregelnden Tendenz des privilegierten Zugriffs unter der Flagge der Kurzberichterstattung durch eine Entgeltregelung modifiziert wurde[3], andererseits durch eine europäische ermöglichte Regelung der Mitgliedstaaten der Europäischen Gemeinschaft bzw. des Europarates, die innerstaatlich den Bundesländern den von ihnen wegen der Kompetenzverteilung

2
Zum Pluralismusgebot auf europäischer Ebene vgl.:
Roider, C.:
Perspektiven einer europäischen Rundfunkordnung. Eine Untersuchung der gemeinschaftsrechtlichen Direktiven unter besonderer Berücksichtigung des Pluralismusgebots. Berlin 2001 (s. Buchbesprechung von H. Goerlich in diesem Heft, S. 98ff.).
Vgl. auch:
Mailänder, P.:
Konzentrationskontrolle zur Sicherung von Meinungsvielfalt im privaten Rundfunk. Eine vergleichende Untersuchung der Rechtslage in Deutschland, Frankreich, Italien, Großbritannien, Spanien, Österreich sowie den Niederlanden und im europäischen Recht. 2000 – und dazu Lenz, Ch.: NJW 2002, S. 2161.

3
Vgl. die Entscheidung vom 17. Februar 1998 in: BVerfGE 97, 228ff., S. 259: [Die Informationsaufgabe der Medien zu erfüllen...] „läßt sich mit Mitteln des privaten Vertragsrechts nicht ausreichend sichern, weil es den Informationszugang vom Willen des privaten Rechteinhabers abhängig macht und ihm so die Möglichkeit gibt, seinen Eigeninteressen den Vorrang einzuräumen. Darin liegt die Gefahr begründet, daß ein etwa kritischer Gebrauch der publizistischen Freiheit mit Vertragsbeendigung beantwortet wird oder Wettbewerbsrücksichten zur Verweigerung des Vertragsschlusses führen. Eine solche Möglichkeit ist vor allem im Sportbereich insofern nicht ausgeschlossen, als derzeit die beiden größten Sportrechteagenturen mit den beiden privaten Mediengroßunternehmen eng verflochten sind." Deutlich im Übrigen auch jüngste Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts zur „Informationsversorgung der Bevölkerung" im Markt der Güter und Meinungen, vgl. BVerfG B. v. 26. Juni 2002 –1 BvR 558 u.1428/91 Rn. 51 und 1 BvR 670/91 Rn. 74 des Ausdrucks aus dem Internet.

des Grundgesetzes allerdings bisher noch nicht gewählten Weg eröffnet, besondere Großveranstaltungen im nationalen kulturellen Interesse wie eine res extra commercium von einer Verwertung mindestens in Teilen auszunehmen.[4] Nachdem der letzte Weg nicht beschritten ist, die Rechtsprechung Entgeltregelungen eingefordert hat und die Rezipienten auf Vollübertragungen unverändert größten Wert legen, bleibt es bei der Erforderlichkeit ausreichender rechtlicher Regelungen, die den Verträgen zur Wahrung des mehrschichtigen medialen und des sportlichen Interesses einen Rahmen setzen.

Diesen Bedürfnissen dienen die beiden Schriften. Sie erfüllen sie weithin in ausgezeichneter Weise, sieht man von kleineren Mängeln ab, etwa bei Petersen der des Öfteren recht fehlerhafte Satz und bei Diesbach schlicht das schon jetzt aufziehende Alter der Schrift zu diesem schnelllebigen Bereich. Hinzu kommen bei Petersen die Ausführungen über Werbung und Sponsoring sowie insbesondere diejenigen über die Rechte zu Hörfunkübertragungen. Letztere sind weithin nicht geregelt und daher der juristischen Gestaltung noch mehr bedürftig, weshalb dieses Buch dazu mit rechtspolitischen Vorschlägen endet.

Prof. Dr. Helmut Goerlich, Leipzig

Claudia Roider:
Perspektiven einer europäischen Rundfunkordnung – Eine Untersuchung der gemeinschaftsrechtlichen Direktiven unter besonderer Berücksichtigung des Pluralismusgebots. (Schriften zum Europäischen Recht, Bd. 81). Berlin 2001, 64,00 Euro, 327 Seiten.

Das Buch ist eine Dissertation, die durch ein Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des Graduiertenkollegs „Unternehmensorganisation und unternehmerisches Handeln nach deutschem, europäischem und internationalem Recht" unter der Leitung von Peter Hommelhoff in Heidelberg ermöglicht wurde. Betreut wurde sie auch von Reiner Schmidt, Augsburg.

Der erste Teil des Buches untersucht die „Rundfunk-Kompetenzen" der Europäischen Gemeinschaft nach dem EG-Vertrag. Im zweiten Teil wird auf die Grenzen der gemeinschaftlichen Kompetenzausübung im Rundfunkbereich eingegangen, um schließlich in einem umfangreichen dritten Teil die Regelung des Rundfunks im Lichte der Gemeinschaftsgrundrechte – und hier insbesondere Fragen der Pluralismussicherung als rechtliches Gebot auf europäischer Ebene – zu erschließen. Dabei geht die Untersuchung differenziert vor, unterstellt also nicht etwa eine „Kommunikationsfreiheit" als umfassendes Grundrecht, das es so nicht gibt.[5]

Die Arbeit kommt zu dem Ergebnis, dass dem Gemeinschaftsrecht ein Pluralismusgebot zu entnehmen ist, welches jedoch in nur sehr eingeschränktem Maße in der Lage ist, im Sinne eines Ziels oder Werts konkrete Entscheidungen zu beeinflussen. Der Grund dafür liegt in der gegenwärtigen Struktur des Gemeinschaftsrechts kraft seiner ökonomischen Primärorientierung und der darauf aufbauenden Kompetenzstrukturen. Daher ergeben sich Zuständigkeiten nicht aus Art. 151 Abs. 4 EGV, der bei der Tätigkeit aufgrund anderer Bestimmungen verpflichtet, kulturellen Aspekten, insbesondere zur Wahrung und Förderung der Vielfalt der Kulturen, Rechnung zu tragen. Eine ähnlich komplementäre, unselbständige Funktion liegt auch Art. 151 Abs. 2 EGV zugrunde. Ebenso wenig ist eine Freistellung vom Kartellverbot gemäß Art. 86 Abs. 3 EGV möglich, weil die Rechtsprechung bisher fordert, dass das eine derartige Freistellung rechtfertigende öffentliche Interesse in eine gewisse ökonomische Wertigkeit münden müsse. Hingegen soll es im Rahmen des Beihilferegimes der Gemeinschaft gemäß Art. 87ff. EGV möglich sein, Ausnahmen vom prinzipiellen Verbot staatlicher Beihilfen zu ma-

4
Vgl. dazu vor allem:
Diesbach, M.:
A. a. O. S. 153ff.;
Petersen, J.:
A. a. O., S. 30ff.
erörtert die europäische Möglichkeit der Listenregelung durch die Länder, allerdings ohne ihr einen eigenen sichtbaren Abschnitt zu widmen.

5
Anders
Kühling, J.:
Die Kommunikationsfreiheit als europäisches Gemeinschaftsgrundrecht. Berlin 1999, unkritisch besprochen durch Schmidt-Radefeldt, R. in tv diskurs, Heft 20 (April 2002), S. 108f.

chen.[6] Dafür soll zwar nicht Art. 87 Abs. 3 lit. d) EGV dienen, der die Möglichkeit von Beihilfen zur Förderung der Kultur und der Erhaltung des kulturellen Erbes einräumt, soweit sie die Handels- und Wettbewerbsbedingungen in der Gemeinschaft nicht in einem Maße beeinträchtigen, das dem gemeinsamen Interesse zuwiderläuft. Zulässig sein sollen hingegen Beihilfen nach Art. 87 Abs. 3 lit. b) 1. Alt., die der Förderung wichtiger Vorhaben von gemeinsamem europäischem Interesse dienen – und dies auch deshalb, weil hier keine Gegenleistung für die Beihilfe erfolgt.

All dies setzt indes voraus, dass Rundfunkfinanzierung überhaupt unter das Regime des Gemeinschaftsrechts ganz oder teilweise fällt und fallen darf sowie des Weiteren, dass das Gemeinschaftsrecht ein Pluralismusgebot aufgrund ihm inhärenter oder ausdrücklich zugefügter Grundrechte enthält.

Den Rundfunk – Hörfunk und Fernsehen – haben der Europäische Gerichtshof in Luxemburg und die EG-Kommission schon lange unter das gemeinschaftsrechtliche Regime gebracht. Und nicht erst seit den jüngeren Änderungen der Verträge, sondern schon früher kraft ihrer allgemeinen Rechtsgrundsätze ist die Gemeinschaft in der Lage, über Diskriminierungsverbote hinaus Grundrechte zu rezipieren. Sie tut dies offenbar auf zwei Wegen, nämlich einerseits durch die justitiabel verbürgte Achtung vor der Europäischen Menschenrechtskonvention kraft Art. 6 Abs. 2 und Art. 46 d) EUV sowie andererseits durch einen Rückgriff der Rechtsprechung auf die Europäische Grundrechtscharta, die Ende 2000 feierlich proklamiert wurde und im relevanten Bereich der Konvention inhaltlich weitgehend folgt. Hinzu kommt, dass ganz im Sinne von Art. 6 Abs. 2 EUV gemeinsame Verfassungsüberlieferungen der Mitgliedstaaten als allgemeine Grundsätze des Gemeinschaftsrechts vorliegen, die ein Pluralismusgebot für den Rundfunk kraft des Gemeinschaftsrechts selbst ergeben.

Nach dieser Übersicht ergibt eine Rückkehr zum Ausgangspunkt die Begründung des rundfunkrechtlichen Regimes der Gemeinschaft: Der Einstieg der Arbeit knüpft an die Rechtsprechung an. Sie hat – bestärkt durch die technischen Entwicklungen, die eine Fülle von Kanälen und Programmen ermöglichen – für grenzüberschreitende Vorgänge die Rundfunktätigkeiten vor allem als Dienstleistung verstanden. Daraus folgt die Kompetenz, gemäß Art. 55 i. V. m. Art. 47 Abs. 2 EGV Richtlinien zu erlassen, was mit der Fernsehrichtlinie auch geschehen ist.[7] Die damit gegebene Kompetenz zur Koordinierung rundfunkrechtlicher Vorschriften hat nicht eine bloße Deregulierung zum Ziel, sie kann vielmehr auch neue Vorschriften rechtfertigen. Für die Harmonisierung technischer Normen ist hingegen Art. 95 EGV als Kompetenztitel von zentraler Bedeutung: Satelliten- und Digitaltechnik müssen einheitlich geregelt werden, teils sogar weit über die Gemeinschaft hinaus. Art. 94 EGV hat hingegen an Bedeutung eingebüßt, weil Art. 95 EGV als Vorschrift für den Binnenmarkt heute vorgeht. Ebenso zeigt die Schrift zu Art. 308 EGV als Auffangzuständigkeit im Interesse der primären Zielsetzungen der Gemeinschaft, dass er für den Rundfunk keine Bedeutung hat.

Nachdem der erste Teil der Arbeit die Zuständigkeiten der Gemeinschaft für den Rundfunk grundsätzlich geklärt hat, sind die Grenzen ihrer Ausübung zu ermitteln. Hier ist zunächst Art. 154 Abs. 4 EGV im Hinblick auf die Rücksichtnahme gegenüber den verschiedenen Kulturen zu prüfen, dann der Grundsatz der Gemeinschaftstreue im Sinne loyaler Zusammenarbeit, das Subsidiaritätsprinzip und schließlich der Erforderlichkeitsgrundsatz als Kompetenzgrenze. Die Verfasserin will die Rücksichtnahme auf die Kulturen für den Rundfunk nicht gelten lassen, da sie diese auf Hochkultur beschränkt, worunter aber Rundfunk nach ihrer Vorstellung nicht fällt, zumal offenbar die politische Kultur nicht einbezogen wird. Weiterhin soll die Gemeinschaftstreue als Kompetenzgrenze nicht greifen, nachdem elementare Verfassungsprinzipien der Mitgliedstaaten nicht betroffen sein sollen, wobei hier weder die föderale Struktur noch die Bedeutung der Rundfunkfreiheit für die Meinungsbildung dafür steht; die Subsidiarität soll nicht ins Spiel kommen, weil es um eine ausschließliche Zuständigkeit der Gemeinschaft gemäß Art. 47 Abs. 2 i. V. m. Art. 55 EGV geht, also nicht einen Fall paralleler Zuständig-

6
Damit sind keine Aussagen darüber verbunden, ob die Gebührenfinanzierung der deutschen öffentlich-rechtlichen Anstalten unter das Beihilferegime fällt. Dazu zuletzt mit guten Gründen ablehnend: Eberle, C.-E.: Die Rundfunkgebühr auf dem EU-Prüfstand. In: Archiv für Presserecht 2001, S. 477 ff.

7
Sie ist neugefasst worden und entspricht auch in dieser Fassung der Rundfunkkonvention des Europarates, so dass die beiden Rechtsregime in Europa nicht auseinander fallen, wenn die Vorschriften beider Quellen auch gleich ausgelegt werden.

keit, der die Anwendung des Subsidiaritätsprinzips erlaubt. Anders liegt es allerdings im Bereich des Art. 95 EGV, da für den Binnenmarkt hier parallele Kompetenzen gegeben sind. Ebenso ist die Erforderlichkeit als Kompetenzausübungsgrenze von Bedeutung: Weder die innere Organisation von Rundfunk noch die allgemeinen Programmgrundsätze müssen harmonisiert werden. Für die Durchsetzung der Dienstleistungsfreiheit ist dies nicht geboten. Noch gibt es hinreichende andere aufzugreifende Gesichtspunkte, die gestatten, hier mitgliedstaatliches Interesse zu verdrängen.

Den Kern der Arbeit bildet schließlich der dritte Teil. Hier wird das Pluralismusgebot für den Rundfunk aus den „Gemeinschaftsgrundrechten" entwickelt. Diese Redeweise veranlasst zunächst eine begriffliche Klärung, da der EGV bekanntlich „Grundrechte" nicht enthält, allerdings von Grundfreiheiten, grundrechtsähnlichen Garantien, fundamentalen Grundsätzen des Gemeinschaftsrechts, allgemein anerkannten Grundsätzen und allgemeinen Rechtsgrundsätzen schon lange die Rede ist. Das führt dann zunächst zu den Diskriminierungsverboten des Vertrags, schließlich aber – nach einer Unterscheidung von allgemeinen Rechtsgrundsätzen wie Verhältnismäßigkeit, Rechtssicherheit und Vertrauensschutz – zu Art. 6 Abs. 2 EUV, dessen allgemeine Rechtsgrundsätze als Grundrechte zu verstehen sind, nun verstärkt durch die Charta der Grundrechte der Europäischen Union. Deren Grundrechte sind schon jetzt[8] als Teil der allgemeinen Grundsätze des Gemeinschaftsrechts anzusehen, die sich aus den gemeinsamen Verfassungsüberlieferungen der Mitgliedstaaten im Sinne von Art. 6 Abs. 2 EUV ergeben. Sie sind infolgedessen Teil des Primärrechts und Maßstab der Rechtmäßigkeit sekundärrechtlicher Akte. Zudem dienen als Quellen dieser allgemeinen Grundsätze neben den gemeinsamen Verfassungsüberlieferungen und der älteren Anknüpfung in der Formulierung allgemeiner Rechtsgrundsätze im Rahmen von Art. 288 Abs. 2 EGV zur außervertraglichen Haftung die internationalen Verträge, insbesondere auf regionaler Ebene in Gestalt der europäischen Menschenrechtskonvention. Dabei kommt eine autonome Methode der wertenden Rechtsvergleichung zum Zuge, die die Eigenständigkeit der jeweils besten Lösung ermöglicht, die sich in die Ziele und Struktur der Gemeinschaft einfügen lässt.

Die Maßstäblichkeit der so gewonnenen Grundrechte gilt zunächst für die Organe der Gemeinschaft. Sie gilt daneben für die Mitgliedstaaten nur, sofern sie unmittelbar oder mittelbar Gemeinschaftsrecht anwenden. Diese Einschränkung hat aber immer weniger Gewicht angesichts der völkerrechtlichen Bindung der Staaten an die Menschenrechtskonvention sowie der innerstaatlich entwickelten Methoden zur Harmonisierung interner Standards kraft der nationalen Grundrechte. Bedeutung hat der Unterschied zwischen externer Bindung an die Rechte der EMRK und ihrer innerstaatlichen Wirkung allerdings noch im Rechtsschutzsystem – zumal auch der Gemeinschaft, die keine Grundrechtsbeschwerde kennt. Hier gibt es Lücken. Berechtigte aus Gemeinschaftsgrundrechten wie aus Konventionsrechten sind natürliche und juristische Personen. Solche des öffentlichen Rechts sind es allerdings nach Ansicht der Verfasserin zu Recht nur dann, wenn sie organisationsrechtlich vom jeweiligen Mitgliedstaat unabhängig sind. Andernfalls würde der Mitgliedstaat als Einheit aufgespalten und die hoheitliche Beziehung zwischen Gemeinschaft und Mitgliedstaat grundrechtlich aufgeladen.[9] Dieses Konzept würde die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ähnlich den Ausnahmen in der deutschen Grundrechtsdoktrin beschwerdefähig machen. Dies entspricht auch der Meistbegünstigungsklausel des Art. 53 EMRK und der Harmonisierungsklausel zwischen Konvention und Grundrechte-Charta der Europäischen Union nach Art. 52 Abs. 3 der Charta sowie der Klausel zum Schutzniveau gemäß Art. 53 der Charta.

Nach diesen normativen Erwägungen kommt die Arbeit zum Gehalt des Art. 10 EMRK, der wortlautgleich mit Art. 11 der Charta Meinungs- und Informationsfreiheit schützt. Das führt zur Gewährleistung der Rundfunkfreiheit als subjektives Recht wie auch als objektive Garantie. Aus der letztgenannten Garantie ergibt sich schließlich das Pluralismusgebot, wie es für den weiteren

8
Vgl. inzwischen die Praxis der Generalanwälte, des EuG und die Erwartungen der Wissenschaft:
Triebel, M.:
Die Rechtswirkung der Europäischen Grundrechtscharta. In: Neue Justiz 2002, S. 232f.
und
Streinz, R.:
Primär- und Sekundärrechtsschutz im öffentlichen Recht. In: Veröffentlichungen der Vereinigung Deutscher Staatsrechtslehrer 61/2002, S. 300ff. (307 m. w. N.).

9
Für Rundfunkanstalten ausdrücklich im hier besprochenen Buch S. 158f.; Ähnliches mag im Sinne von I. Pernice für autonome Regionen mit kultureller Identität gelten können, wie auch für Gemeinden und Gemeindeverbände, müsste aber wohl noch eine rechtliche Konkretisierung durch positives Gemeinschaftsrecht erfahren. Vgl. die Ansätze bei:
Dems.:
Eine Grundrechts-Charta für die Europäische Union. In: Deutsches Verwaltungsblatt 2000, S. 847ff. (856f.)
und
ders.:
Kompetenzabgrenzung im Europäischen Verfassungsverbund. In: Juristenzeitung 2000, S. 866ff. (875);
zustimmend
Bogdandy, A. v. u. a.:
Die vertikale Kompetenzordnung der Europäischen Union. In: Europäische Grundrechte Zeitschrift 2001, S. 441ff. (457).

Gang der Untersuchung entscheidend ist. Es wird umgesetzt durch die Erfüllung von Schutzpflichten gegenüber dem nationalen bzw. innerstaatlich zuständigen Gesetzgeber. Die Wahrnehmung dieses Gestaltungsauftrags soll sich innerstaatlich als Beschränkung, nicht als Ausgestaltung der Rechte aus Art. 10 Abs. 1 EMRK darstellen.

Im Rahmen der Erörterung der Rechtsquelle der gemeinsamen Verfassungsüberlieferungen der Mitgliedstaaten kommt die Arbeit dann zum nationalen Verfassungsrecht, mithin auch zur Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts. Dabei zeigt sich, dass das deutsche Pluralismuskonzept weiter reicht als das des Art. 10 Abs.1 EMRK, indem es zwischen Binnen- und Außenpluralismus unterscheidet und fordert, einen Ausgleich konfligierender Rechtspositionen herzustellen. Dann folgt die Untersuchung zur französischen und zur italienischen Verfassungslage, die sich in unterschiedlichen Graden entsprechen. Es wird auch auf die britische Rechtslage eingegangen. Sie weist Besonderheiten auf, die auch nicht durch den britischen Human Rights Act und dessen In-Kraft-Treten verändert sind. Aber Common Law und geschriebenes Recht ergeben ebenfalls ein Pluralismusgebot.[10]

Darauf prüft die Arbeit die Rezeption des Pluralismusgebotes durch das Gemeinschaftsrecht, wie sie durch die Rechtsprechung des EuGH in Luxemburg – also nicht allein durch den Straßburger Gerichtshof für Menschenrechte – erfolgt ist.[11] Diese materielle Verpflichtung wird alsdann auf ihre Vereinbarkeit mit der Kompetenzordnung des Gemeinschaftsrechts untersucht, was zu bejahen ist. Der so etablierte allgemeine Rechtsgrundsatz wird daraufhin gemeinschaftsrechtlich konkretisiert: Das geschieht unter Aspekten der Rechtsetzung und der Rechtsangleichung sowie im Hinblick auf das europäische Wettbewerbsrecht. Letzteres erfolgt en détail, und zwar unter Aspekten des Verhältnisses von Pluralismussicherung und ökonomischem Wettbewerb, wobei die unterschiedliche Zielsetzung anhand der Eigenart beider Ziele abgeklärt erscheint, und schließlich die Möglichkeiten untersucht werden, das Pluralismusgebot im Rahmen der Anwendung des europäischen Wettbewerbsrechts zu berücksichtigen. Das führt zu den eingangs erwähnten bescheidenen, aber zugleich realistischen und angemessenen Ergebnissen.

Die Arbeit stellt insgesamt eine gelungene Untersuchung dar. Dies gilt unabhängig davon, dass sie zu aktuellen Fragen etwa der Vereinbarkeit der Gebührenfinanzierung des deutschen Rundfunks mit dem Beihilferegime oder den Schwierigkeiten einer Aufrechterhaltung von seriösen, binnenplural angelegten Vollprogrammen nicht Stellung nimmt. Es schadet ihr auch nicht im Rahmen ihrer Zielsetzung. Schwächen liegen auch in der gemeinschaftsrechtlichen Blässe des erarbeiteten Pluralismusgebotes. Es muss mitgliedstaatlich sehr viel konkreter gefasst und durchgesetzt werden. Aber schließlich ist die Arbeit grundrechtsdogmatisch und strukturell im Blick auf die Kompetenzen der Gemeinschaft und ihrer Ziele ausgerichtet. Dabei stellt sie zugleich Defizite in der Zielorientierung der Gemeinschaft wie auch in ihrer Kompetenzausrichtung fest. Sie ergeben sich heute, nachdem die Gemeinschaft über ihre bloß ökonomische Zielsetzung hinauswächst. Dass zunächst hierzu noch Defizite der Regelungsmöglichkeiten bestehen, ist im Hinblick auf die Ungewissheiten in Ansehung eines künftigen „Verfassungsvertrages" der Gemeinschaft in sachkompetentieller Hinsicht nicht zu beklagen. Dies gilt umso mehr, als eine künftige Struktur regionalen und nationalen Besonderheiten noch viel stärker wird Rechnung tragen müssen, sollen demokratische Akzeptanz und kulturelle Vielfalt wirklich wachsen. Ohne tiefere Durchdringung bleibt auch, dass Ausnahmen vom Beihilferegime eher einladen zur Ingerenz des Staates im Bereich der Medien. Dies aber steht wiederum im Konflikt mit dem, was im deutschen Rundfunkrecht „Staatsferne" gerade auch des öffentlich-rechtlichen Rundfunks genannt wird. So kann – unbeschadet etwa der Sicherungen gegen staatliche Einmischung im deutschen Gebührenfestsetzungsverfahren[12] – der goldene Zügel doch wieder vieles gefährden, vieles von dem, was ein Pluralismusgebot sichern soll, nämlich eine freie politische Meinungsbildung, frei auch besonders von staatlicher, ebenso aber von parteipolitischer oder gruppenspezifischer Gängelung – und, soweit dies möglich ist, auch von einem vorauseilenden Gehorsam und anderen Formen der Hörigkeit, und sei es auch die der Einschaltquoten unbeschadet des eigenen Programmauftrags.

Prof. Dr. Helmut Goerlich, Leipzig

10
Damit endet die Verfassungsvergleichung der Arbeit, weitergehend früher:
Petersen, N.:
Rundfunkfreiheit und EG-Vertrag. 1994, S. 200ff.
und ihm folgend
Holznagel, B.:
Rundfunkrecht in Europa.
1996, S. 29ff.

11
S. 227f. des Buches.

12
Dazu
Goerlich, H.:
Entscheidungsanmerkung.
In: Juristenzeitung 2000,
S. 566f. m. w. Nachweisen.

Jugendschutz ohne Zensur

Hilft sogar gegen die Porno- und Nazifalle: Mit dem Icra-Filter Kinder unbesorgt ins Netz lassen

Der Trick erinnert an mittelalterliche Wegelagerer, die mit Hilfe falscher Hinweisschilder unschuldige Reisende in einen Hinterhalt locken: Wenn man sich bei der Suchmaschine Google vertippt und statt „Mädchen" „Mäödchen" eingibt, wird man mit Treffer Nummer eins auf eine Seite eingeladen, deren Schlüsselbegriffe keine Zweifel an ihrem Inhalt lassen: „Ficken Bumsen Blasen Anal Sex".

Wer viel mit Suchmaschinen arbeitet, landet unweigerlich irgendwann auf einer Seite mit „erotischem" oder gar pornographischem Inhalt. Selbst bei vermeintlich harmlosen Begriffen wie „Taschengeld" listen die Suchmaschinen unzweifelhaft verfängliche Seiten auf. Kein Wunder, dass 81 % der Eltern im Internet eine Gefahr für ihre Kinder sehen. Die restlichen 19 %, so lässt sich mutmaßen, haben keine Ahnung, welche pornographischen und rechtsextremistischen Abgründe im World Wide Web lauern. Der überwältigenden Mehrheit jedoch ist es stets etwas unbehaglich, ältere Kinder und junge Jugendliche ins Netz zu lassen. Auch wenn die Diskussion um das Internet-Ballerspiel *Counterstrike* die anderen Gefahren zuletzt etwas in den Hintergrund gedrängt hat: Präsent sind sie immer noch.

Anbieter pornographischer Internetangebote bestreiten ja gern, Kinder und Jugendliche auf ihre Seiten lotsen zu wollen. Doch sie arbeiten mit diversen Kniffen, denen nicht selten Internetnutzer ins Netz gehen, die mit den „Sex-Sites" überhaupt nichts im Sinn haben. Wie sonst wäre der heimtückische Trick zu erklären, mit dem eine Falle für die jugendlichen Fans von Popstar Britney Spears zuschnappt: Auch hier genügt ein nahe liegender Schreibfehler („Britnay"), um umgehend auf einer Sexseite zu landen. Eine ähnlich miese Masche der Anbieter ist das „Page-Jacking": Man kommt auf eine scheinbar harmlose Seite und wird automatisch auf eine Pornoseite weitergeleitet.

Gerade Suchmaschinen sind also für ungeübte Internetnutzer regelrechte Fallgruben; das Buch *Transparenz im Netz*[1] bietet noch mehr solcher Beispiele. Die Autoren kritisieren vor allem, dass Suchmaschinen völlig intransparent sind: Man weiß weder, nach welchen Kriterien die angezeigten Treffer angeordnet sind, noch gibt es eine Garantie für Zuverlässigkeit und Vollständigkeit der Liste. Außerdem gibt es Charakteristika, die man als Nutzer kennen sollte. Google z. B. stuft einen Treffer höher ein, wenn die entsprechende Seite viele Links aufweist, andere orientieren sich an häufigen Nutzungsgewohnheiten („Trampelpfade"). Vor allem aber kann man den Trefferlisten nicht trauen, denn nicht alle Treffer sind so offenherzig wie die Angebote für den Suchbegriff „Mäödchen".

Kein Wunder, dass die Autoren den Suchhilfen kein gutes Zeugnis ausstellen, ganz gleich, ob sie nun auf einem „Crawler" basieren, der das Internet automatisch abgrast (AltaVista, Lycos), ob sie, wie etwa Yahoo, redaktionell betreut sind oder ob es sich um Metamaschinen handelt, die die Anfrage an alle anderen weitergibt (MetaGer). Kritisch angemerkt wird auch die Vermischung von objektiven Treffern mit werbenden Verweisen etwa auf den Buchanbieter Amazon. Natürlich ist dies ein Service, für den Amazon bezahlen muss; es handelt sich also um Reklame, die laut Gesetz eindeutig als solche gekennzeichnet werden muss.
Fortschritte gibt es immerhin beim Thema Nationalsozialismus. Noch vor wenigen Jahren präsentierten die Suchmaschinen bei Begriffen wie „Gaskammer" Dutzende rechtsextremistischer Internetseiten. Die Zahl dieser Nazi-„Treffer" hat gerade bei Yahoo und AOL deutlich abgenommen, allerdings nur bei den deutschen Auftritten; unter yahoo.com ist alles beim Alten geblieben.

Gerade Mitautor Friedemann Schindler von der Internetaufsicht jugendschutz.net stellt den Suchmaschinen ein schlechtes Zeugnis aus: Bei 108 Suchanfragen mit vermeintlich unverfänglichen Begriffen ergaben sich 16 Trefferlisten, die jugendgefährdende Angebote unter den ersten zehn aufwiesen – auch mit Filter. Und mehr noch: Obwohl Lycos einen permanent aktiven „Familienfilter" aktiviert hat, war die Quote der Porno- und Nazi-Treffer z. T. höher als bei Google ohne Filter. Schindler fordert daher, dass die typischen

Anfragen von Kindern mit einer redaktionell bearbeiteten Trefferliste beantwortet werden; auf diese Weise würden sie nur auf Fundstellen stoßen, die nicht jugendschutzrelevant sind. Kinderpornographische Suchanfragen sollten grundsätzlich blockiert werden. Der Vorschlag, jugendgefährdende Treffer in der Liste als solche zu markieren, könnte sich hingegen als zweischneidig erweisen; diese Methode hat ja schon beim Fernsehen eher werbenden Charakter.

Was aber können Eltern unternehmen, um ihre surfenden Kinder vor solchen Begegnungen der unerwünschten Art zu schützen? Die Suchmaschinen bieten zwar teilweise Filter an, doch auf die ist wenig Verlass: Der Filter von Google z. B. kann ganz einfach weggeklickt werden. Der Filter von Lycos ist besonders unbrauchbar, denn er erfasst nur englische Begriffe. Mehr Erfolg verspricht der Icra-Filter, selbst wenn er auch nicht ganz ohne Tücken ist. Icra steht für Internet Content Rating Association. Die gemeinnützige Vereinigung zur Klassifizierung von Internetinhalten – Gründungsmitglied ist u. a. die Bertelsmann-Stiftung – hat ein internationales Filtersystem entwickelt, das es nun auch in deutscher Sprache gibt (www.icra.org).
Der kostenlose Filter funktioniert auf eine ebenso einfache wie radikale Weise: Ist er einmal aktiviert, hören sämtliche Webseiten, die sich nicht selbst klassifiziert haben, schlagartig auf zu existieren. Im Gegenzug können Eltern oder Lehrer die für Kinder und Jugendliche zugänglichen PCs mit einer Positivliste füttern. Aufgerufen werden können fortan nur noch Internetangebote, die entweder ins individuell einstellbare Raster passen oder aber auf besagter Liste stehen (die es z. B. auf diversen Kinderseiten bereits gibt). Die Aktivierung des Filters ist selbst für wenig geübte Internetnutzer vergleichsweise einfach; man muss sich bloß an die ausführlichen Hinweise halten. Etwas schwieriger wird es für Nutzer mit älteren Betriebssystemen (Windows 95), die erst einmal weitere Software aus dem Internet herunterladen müssen.

Natürlich hat sich erst ein Bruchteil der milliardenfachen Internetanbieter dem Klassifizierungsprozess unterworfen. Die Anzahl der klassifizierten Seiten lag zuletzt bei 60.000. Das Vorgängersystem RSACi (immer noch Teil des Internet Explorers) wird von Icra allerdings ebenfalls berücksichtigt; somit liegt die Gesamtzahl bei 180.000. Außerdem zählen die weltweit größten Anbieter wie Yahoo, AOL, Microsoft oder T-Online allesamt zu den Icra-Mitgliedern. Und ein Riesenkonzern wie Bertelsmann hat dafür gesorgt, dass auch sämtliche Firmentöchter, darunter beispielsweise der Verlag Gruner + Jahr („stern"), ihre Internetauftritte bewertet haben.

Selbst unter Erotikanbietern, so Carsten Welp, Referent für Medienpolitik bei der Bertelsmann Stiftung, sei die Resonanz gut. Man mag das angesichts der beschriebenen Beispiele kaum glauben, doch Welp bleibt dabei: „Diese Anbieter haben ein großes Interesse daran, ihre Seiten zu klassifizieren, weil sie an Kindern nicht interessiert sind". Kinder, so der Rechtsanwalt weiter, produzierten auf diesen Seiten nur „Verkehr, der kein Geld, sondern allenfalls gesetzliche Schwierigkeiten bringt".

Die Selbstklassifizierung eines Anbieters kostet etwas Zeit, ist aber ganz einfach: Man muss bloß einen Fragebogen ausfüllen, der den Sprachgebrauch, eventuelle Nackt- oder Gewaltdarstellungen sowie Themenbereiche wie Glücksspiele, Drogen und Alkohol erfasst. Kommen Sex und Gewalt vor, muss das Material anhand einer vorgegebenen Liste („Entblößter Hintern", „Blut und Blutvergießen") zudem detailliert definiert werden. Auch der Sprachgebrauch bedarf einer näheren Beschreibung („Gotteslästerung"). Wer vorsätzlich falsche Angaben macht, wird auf eine Negativliste verbannt. Eltern oder Lehrer können nun auf Filterschablonen zurückgreifen, die Icra zur Verfügung stellt, oder ihrerseits konkrete Kategorien (Nacktdarstellungen, Gewalt, jugendgefährdende Spiele usw.) sperren; auch Chat-Angebote können unzugänglich gemacht werden.
Gerade im Zusammenhang mit der Diskussion um den neuen Jugendmedienschutzstaatsvertrag, der ja die Selbstkontrolle in Fernsehen und Internet erheblich stärken soll, kommt einem System wie Icra eine besondere Rolle zu. Welp hofft daher, dass die Anbieter das Icra-Etikett auch für Werbezwecke verwenden, um dem Nutzer die Unbedenklichkeit ihrer Website zu signalisieren. Außerdem kann die gesamte Branche auf diese Weise ein Signal setzen und dem Gesetzgeber beweisen, dass die Selbstkontrolle im World Wide Web auch ohne staatliche Kontrolle funktioniert.

Tilmann P. Gangloff

Anmerkung:

1
Marcel Machill / Christoph Neuberger / Friedemann Schindler:
Transparenz im Netz. Funktionen und Defizite von Internet-Suchmaschinen.
Gütersloh (Bertelsmann-Stiftung) 2002. 9,00 Euro, 93 Seiten.

Ins Netz gegangen:

www.media

Das gibt es fast nur im Internet: Während man über ein Informationsangebot schreibt, verändert es sich. www.mediageneration.net hat ein neues Gesicht bekommen, das sich vom alten in einigen Punkten sehr positiv unterscheidet. Deshalb ruht ein Gutteil der ersten Fassung dieses Artikels mittlerweile virtuell zusammengeknüllt im Datenpapierkorb.

Auf der alten Startseite der Mediageneration heischte z. B. noch ein animiertes Textfeld mit „news" um Aufmerksamkeit, was oftmals von den Usern als störender Effekt wahrgenommen wurde. Ruhiger, funktionaler erscheint nun die Seite – inklusive der Abbildungen bzw. Fotos, die keine protzigen „eye-catcher"[1], sondern illustrative Elemente sind. Während des ersten Besuchs der Seite helfen sie allerdings nicht sofort weiter bei der Suche nach Antworten auf die Fragen: „Wo bin ich?" und: „Was gibt es hier für mich zu holen?" Diese Information bekommt man auch nicht, wenn man sich vorschnell und dem gewohnten Leseschema (oben links – unten rechts) gehorchend, zunächst auf der Seite des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (BMFSFJ) oder der GMK (Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur in der Bundesrepublik Deutschland e. V.) wähnt. Und folgt man den beiden verlinkten Textgrafiken, ist man im wahrsten Sinne weg vom eigentlichen Fenster, da sich die Links zu den beiden Institutionen nach wie vor nicht in einem neuen Bildschirmfenster öffnen.

Doch der von den Seiten des Auftraggebers BMFSFJ bzw. der das Projekt durchführenden GMK wieder zurückgekehrte User liest spätestens jetzt die kleine Zeile: „Medienkompetenz konkret", die ihm schlagartig klar macht, worum es bei www.mediageneration.net gehen soll und was man hier vielleicht endlich lernen könnte. Entsprechend sollen auch alle Erkundungsversuche hier nicht als Irr- oder Umwege, sondern als gerade hinsichtlich Computer und Internet immer wieder aktuelle Bezugnahmen auf das gute alte Motto: „Probieren geht über studieren" verstanden werden. Man nimmt sich einfach die Zeit, bis man sich auch mit der „Mediageneration" vertraut gemacht hat, etwa über die Navigation mit den beiden Menüleisten.

Antworten auf Fragen zum Projekt www.mediageneration.net gibt es im Bereich „Netzwerk". Dort wird man vielversprechend empfangen: „Mediageneration. Kompetent in die Medienzukunft"! Das ist ein Slogan, wie man ihn sich am Ende eines Brainstormings für die Vermarktung eines Produkts – in diesem Fall Information – in jeder Agentur wünscht: kurz und klar, in der Botschaft ebenso positiv wie progressiv, mit dem kleinen, titelgebenden Sprachspiel: „Mediageneration" – Anglizismus oder Neudeutsch? Jedenfalls polarisiert das Wort, führt zu Ablehnung – „nein, it's not my generation" – oder, besser, zu Zusammengehörigkeitsgefühl: „Ja, ich will (kompetent sein)".

Ausgangspunkt dieses von der GMK in Angriff genommenen Internetprojekts ist ein Regierungsauftrag:

„Seit dem 1. Juli 2000 hat die GMK den Auftrag – erteilt durch das Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend –, eine bundesweite ‚netcommunity' für Medienkompetenz zu schaffen. Dieses Netzwerk soll:

— vorhandene Erfahrungen und Kompetenzen dokumentieren und auswerten,
— neue Qualitäten der Medienkompetenzvermittlung diskutieren,
— neue Modellprojektkonzepte entwickeln und in Kooperation mit Partnern in der gesamten Bundesrepublik umsetzen,
— Multiplikatoren aus der Praxis der Medienbildung beraten und fortbilden."

Beizeiten wurde also mangelnde Kommunikation zwischen den Multiplikatoren der Vermittlung von Medienkompetenz festgestellt, nun bietet man den potentiell Beteiligten – dies können Eltern, Lehrer und Beschäftigte in der Bildungs- und Sozialarbeit sein – mit www.mediageneration.net eine Austausch- und Arbeitsplattform an, deren Ziele hoch gesteckt und deren Aufgaben reichhaltig sind. Man könnte es aber im Internet auf relativ unkomplizierte Weise schaffen, dass möglichst viele Interessierte über Möglichkeiten und Inhalte nicht nur informiert werden, sondern auch in eine Diskussion über diese Informationen treten können. Printmedien sind zwar einerseits „griffiger", haben aber den Nachteil des einmal Festgeschriebenen bzw. der Zähigkeit im Transfer und Wandel von Positionen. Das Netz bietet dagegen den Zugang zu Diskussionsforen, flexibilisiert das Bereitstellen von Texten, vereinfacht deren Korrektur bzw. Ergänzung und macht diese Daten zugänglich. Um zu zeigen, was an konkreter Arbeit machbar ist, werden im Bereich „Medienkompetenz" einige Beispiele für gelungene Projekte vorgestellt.

Über den unmittelbaren Rahmen der „netcommunity" hinaus greift der unter „Wettbewerb" vorgestellte „Dieter Baacke Preis für medienpädagogische Projekte mit Kindern, Jugendlichen und Familien". Hier

generation.net

werden – mit bis zu 3.000 Euro – „bundesweit beispielhafte Projekte prämiert, die im Umfeld der Bildungs-, Sozial- und Kulturarbeit mit Kindern, Jugendlichen oder Familien entstanden sind. Im Zentrum steht dabei nicht nur das Produkt, sondern auch der medienpädagogische Prozess."

Darüber hinaus können sich im Rahmen der „Projektförderung" Fachkräfte aus der Kinder-, Jugend- und Elternarbeit sowie Initiativen, Projekte, Vereine, Medienwerkstätten, Jugendzentren und Familienbildungsstätten für Fördergelder bewerben. Bedingungen und einige geförderte Projekte werden auf der Internetseite genannt.

Ein Medienzwitter ist „nexum". Einerseits im Internet abrufbar, erscheint der medienpädagogische Informationsdienst andererseits auch vierteljährlich als Printausgabe (man beachte die heterogene Schreibweise: „.nexum" bzw. „nexum"). Online ist der Zugriff auf alle acht bisher erschienenen Hefte möglich. Etwas verwirrend ist der Layoutwechsel zwischen älteren und jüngeren Ausgaben, dokumentiert dieser jedoch gleichwohl eine positive Entwicklung in der grafischen Gestaltung durch die konsequente Übernahme internetorientierten Designs.

Ebenso wie „nexum" bietet der Bereich „Jugendszene" viele informative Texte aus dem von Dieter Wiedemann herausgegebenen Buch *Die rechtsextreme Herausforderung – Jugendarbeit und Öffentlichkeit zwischen Konjunkturen und Konzepten* (Bd. 33 der GMK-Schriftenreihe).

Gut überarbeitet wurde auch der alte „Service"-Bereich, der neue Name „Infoshop" hätte eigentlich nicht sein müssen. Auch hier hat man in der Rubrik „Bücher" Zugriff auf viele Texte. Als echte Fundgrube stellt sich die Rubrik „Surftipps" heraus, unterteilt in die verschiedenen Alters- bzw. Interessengruppen „Eltern", „Kinder", „Jugendliche", „LehrerInnen/Schule" und „Forschung/Institute".

Sorgenkind der Internetseite scheint das „Diskussionsforum" zu sein. In der alten Ausgabe sehr wenig genutzt, war es in der neuen Version bis zum Redaktionsschluss dieser Ausgabe von *tv diskurs* gar nicht mehr erreichbar – ein Hinweis darauf, dass die „Face-to-Face basierte Gesprächssituation", wie es in „nexum 6" so blumig heißt, gerade im Arbeitsfeld Medienkompetenz/Medienpädagogik kaum zu ersetzen ist. Und in diesem Zusammenhang muss man auch die Frage stellen: Kann eine Internetseite wie www.mediageneration.net ihren selbst auferlegten, umfassenden Ansprüchen überhaupt gerecht werden? Die oben zitierten Zielvorgaben sind sicherlich missverständlich: Die „bundesweite ‚netcommunity'" ist nur als Teil eines über das Internet hinausgehenden Netzwerkes zu verstehen, kann nicht die Begegnung bei Diskussion, Beratung und Fortbildung ersetzen. Denn der Aufbau von Projekten lebt nicht von der Theorie allein. www.mediageneration.net erfüllt jedoch die Aufgabe, diese Prozesse mit relativ leicht zugänglichem, reichhaltigem Material, mit Aufsätzen und Beiträgen zu begleiten, zu neuen Projekten anzuregen und eine Orientierungshilfe auf der Suche nach weiteren relevanten Seiten zum Thema Medienkompetenz im Netz zu bieten.

Olaf Selg

Anmerkung:

1
Über den zweifelhaften Wert dieser Elemente vgl. Stanford Pointer Project: http://www.poynter.org/eyetrack2000/index.htm; siehe auch http://www.kommdesign.de/links/eyetracking.htm.

ES GIBT NOCH HOFFNUNG

Die Disney-Studie „Kinderwelten 2002"

Von wegen „unbekanntes Wesen": In den letzten Monaten hagelte es nur so Studien, die den Alltag der Kinder, ihre Gefühle, ihre Hoffnungen, Wünsche und Ängste regelrecht seziert haben. Am breitesten publiziert wurde natürlich die Shell-Studie, die die öffentliche Aufmerksamkeit damit nahezu komplett von einer ganz ähnlich angelegten, womöglich aber fundierteren Untersuchung abgelenkt hat: Für ihr Porträt der ersten Jugendgeneration des jungen Jahrhunderts haben die Mitarbeiter des Siegener Zentrums für Kindheit-, Jugend- und Biographieforschung immerhin über 8.000 Kinder befragt[1].

Die größten Schlagzeilen aber hat ausgerechnet Super RTL bekommen, womit die Marketing-Kampagne des Senders voll aufgegangen ist. „Einem Drittel der Deutschen ist der Nachwuchs egal", reagierten die Zeitungen alarmiert und brachten die Studie „Kinderwelten 2002" auf das Fazit: „Gleichgültige Eltern haben unglückliche Kinder". Aus der verbreiteten Klage „Kinder haben keine Lobby" wurde der Slogan „Kinder haben keine Eltern". Das legt ein Aspekt der Studie zwar tatsächlich nahe, doch es ist nicht mehr als dies – ein Aspekt.

Im Auftrag von RTL Disney Fernsehen hat das Münchener Transferzentrum Publizistik und Kommunikation 963 repräsentativ ausgewählte Kinder und ihre Haupterzieher befragt, um „Alltag und Denkweise" der insgesamt 7,2 Millionen 6- bis 13-Jährigen in Deutschland beschreiben zu können. Hat man die Studie in der Hand, fällt als Erstes die Aufmachung auf: Im Gegensatz zu vergleichbaren Ergebniszusammenfassungen ist die gut 80-seitige großformatige Broschüre bunt bebildert (auf den Fotos gucken die Kinder immer Super RTL) und grafisch äußerst ansprechend gemacht. Die warmen Farben sollten den Leser aber nicht daran hindern, den Text auch kritisch zu lesen. Trotz der alarmierenden Schlagzeilen kommen die Eltern recht gut weg. Wenn die kindlichen Konsumwünsche „nicht ohne weiteres erfüllt" werden, liege das in erster Linie am niedrigen Einkommen und nicht etwa am Geiz der Erzeuger. Die wollen zudem wissen, mit wem die Kinder spielen und wer die Eltern der Freunde sind, achten auf „interessante Spielsachen" und setzen „bewusste Gegenakzente zu einem Konsum elektronischer und Unterhaltungsmedien". Eine schöne heile Welt also, die dann plötzlich aber heftige Risse bekommt. Wichtiger als die materielle Situation seien „Einstellungen und Umgangsformen der Eltern", raunt es in der Broschüre – und da, stellen die Autoren fest, liege doch einiges im Argen. Deshalb auch die Schlagzeilen, die vom erschreckenden Selbstbild zumindest einiger befragter Eltern hervorgerufen wurden: Fast einem Fünftel sind ihre Kinder völlig egal.

Anmerkung:

1
Zinnecker, J. u. a.:
null zoff & voll busy.
Opladen 2002.

Immerhin 34 % der Befragten stuften sich selbst als „Aufpasser" oder „Behüter" ein, als Eltern also, die sich in das Leben ihrer Kinder einmischen. Die Forscher fassten diese Gruppe unter dem Oberbegriff „Pädagogisierende Eltern" zusammen. 35 % bezeichnen sich selbst als großzügig und aufgeschlossen. Diese Eltern sind ebenso liberal wie engagiert, wenn es um ihre Kinder geht. Zu denken gibt allerdings in der Tat das dritte Drittel, dem die Forscher das Etikett „distanziert" gaben: 12 % der Eltern erwiesen sich als „wenig familiär", 19 % gar als „gleichgültig". Die wenig familiären Eltern legen vor allem Wert auf angepasste Kinder, die weder Arbeit noch Krach machen. Der Nachwuchs soll sich in erster Linie gut benehmen, gehorchen, im Haushalt mithelfen und aus der Schule keine schlechten Noten mitbringen. Ansonsten kümmern sich diese Eltern kaum um ihre Kinder, an deren Freizeitbeschäftigungen die Väter und Mütter ebenso wenig interessiert sind wie an den Freunden.
Den genannten Elterntypen lassen sich auch konkrete Kinderbilder zuordnen. Am besten dran sind die „geselligen" Kinder, die ihre Freizeit am liebsten mit Freunden und der Familie verbringen. Diese Kinder kommen mit ihrem Leben klar, sie fühlen sich wohl. Die Eltern der geselligen Kinder entsprechen am ehesten dem Typus des „Aufpassers": Diese Eltern ermuntern ihre Kinder, müssen aber andererseits den Tatendrang ihres Nachwuchses im Auge behalten, damit die Kinder nicht über das Ziel hinausschießen.

Mit 6 % bilden diese Kinder gewissermaßen das positive Extrem. Ihnen stehen auf der anderen Seite des Spektrums die „schwierigen" Kinder gegenüber. Sie sind unglücklich, kommen mit ihrem Alltag nicht klar, haben wenig Freunde und dafür viel Langeweile. Zum Ausgleich sind sie immer auf der Suche nach dem Kick, nach dramatischer Spannung. Man ahnt es bereits: Diese Kinder – es sind 5 % – haben Eltern, die zum Kreis der „Gleichgültigen" gehören.
In Pädagogenkreisen reagiert man skeptisch. Gerade die Zahl der „distanzierten Eltern" wird als „außerordentlich hoch" empfunden. Bernd Schorb (Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität Leipzig) beispielsweise weiß von keiner Untersuchung, die bereits zu derart düsteren Zahlen geführt hätte. Der Erziehungswissenschaftler Stefan Aufenanger (Universität Hamburg) hat allerdings bereits mehrfach angedeutet, dass die Dunkelziffer verwahrlost aufwachsender Kinder (auch aus so genannten besseren Kreisen) höher sei, als allgemein vermutet werde. Aufenanger spricht von Extremfällen, in denen Kinder z. B. mit dabei sind, wenn ihre Eltern pornographische Filme anschauen.
Nimmt man die Ergebnisse ernst (und es gibt keinen Grund, das nicht zu tun), gibt es nun gleich in mehrfacher Hinsicht Handlungsbedarf für die Politik. Zum einen muss die Entwicklung zu einem deutlich größeren Angebot an Ganztagsschulen forciert werden; gerade im Hinblick auf die viel diskutierten Ergebnisse der Pisa-Studie zeigt sich, dass die Verantwortung für Bildungslücken nicht allein im schulischen Bereich liegt.

Ebenfalls schon lange überfällig ist ein Schulfach Medienpädagogik. Die Freizeit der Jungen wird in überwältigendem Maß von Medien dominiert: 78 % der Jungen nannten als wichtigste Freizeitbeschäftigung „drinnen" das Fernsehen. Gerade am Wochenende ist das Fernsehen Dreh- und Angelpunkt: Drei Viertel der befragten Kinder verbringen den Samstagabend vor der „Glotze". Mit deutlichem Abstand folgen Computer- und Videospiele (19 bzw. 23 %). Auch bei den Mädchen ist das Fernsehen mit Abstand das dominante Freizeitmedium (74 %). Computer- und Videospiele gehören für sie jedoch nicht zu den wichtigsten Freizeittätigkeiten, sie malen und basteln lieber (30 %) oder hören Musik (29 %).
Die Angaben der Eltern zur Rolle der Medien im Leben ihrer Kinder deckt sich mit diesen Zahlen wie auch mit den Erziehungsstilen. Immerhin 38 % der Eltern stimmten der Aussage zu: „Ich wähle die (Fernseh-) Sendungen für mein Kind sorgfältig aus". 31 % gaben aber auch an, ihre Kinder dürften sich „einfach nur berieseln" lassen, und knapp ein Viertel musste gestehen: „Fernsehen und Video werden von uns auch als Babysitter eingesetzt".
Weil die Studie ja aber für einen TV-Sender entstanden ist, darf letztlich nicht nur schwarz gemalt werden: „Viele Eltern untersagen ihren Kindern zu langes Fernsehen". Außerdem empfehlen sie ihren Kindern Bücher, die dann offenbar auch gelesen werden; zumindest von gut 50 % – und die Hälfte dieser Hälfte tut das „sogar gern". Es gibt also noch Hoffnung.

Tilmann P. Gangloff

M A T E R I A L I E N

Nachrichten im Fernsehen:

Ein Tag bei *RTL aktuell*

24 Stunden am Tag, sieben Tage die Woche, 365 Tage im Jahr werden Nachrichten produziert und durch sämtliche Medien verbreitet. Aber was zeichnet eine Nachricht aus und wie wird aus einer einfachen „Ticker-Meldung" die so genannte „Top News" einer Nachrichtensendung? Wer ist alles in diesen Prozess involviert bzw. wer steht hinter den Kulissen?

„Ein Tag bei *RTL aktuell*" heißt das neue Medienpaket von RTL zum Thema Fernsehnachrichten. Es soll interessierten Lehrern genau diese Fragen beantworten und die Entstehung einer Nachricht veranschaulichen. Das bereits fünfte „Schul-Medienpaket" in dieser Form erscheint als Unterrichtshilfe zur Fernsehanalyse und integriert zwei Videokassetten mit einem erklärenden Taschenbuch, das von RTL-Television in Zusammenarbeit mit der Niedersächsischen Landesmedienanstalt für privaten Rundfunk entstanden ist. Ziel des Medienpakets ist es, Jugendlichen einen verantwortungsvollen Umgang mit Medien zu vermitteln, was angesichts der wachsenden Informationsflut als bedeutende Kompetenz für die Zukunft bewertet wird.

Die Videokassetten umfassen insgesamt 16 Kurzfilme, die die Arbeitsweise eines Redakteurs, des Chefs vom Dienst oder des Producers charakterisieren. Doch auch die technischen Berufsbilder in der Produktion einer Nachrichtensendung wie z. B. der Schnitt, die Bildregie und der Ton werden anschaulich im RTL-Alltag beschrieben. Wie all diese einzelnen Aufgabenbereiche in den homogenen Ablauf einer Nachrichtenredaktion verschmelzen, wird dem Zuschauer mit Hilfe des Films *Die Reportage* gezeigt. Über diese Darstellung hinaus gibt es weitere themenspezifische Filme, die u. a. einen Einblick in die Entstehungsgeschichte des Senders gewährleisten oder auch den Umgang mit dem 11. September innerhalb der Nachrichtenredaktionen dokumentieren.

Generell wird nachvollziehbar vermittelt, wie problematisch die Selektion der einzelnen Meldungen ist, die tagein, tagaus durch die Quote von den Zuschauern bewertet werden kann. Nicht zuletzt durch die reportageartige Machart der Filme erhält der Zuschauer einen Eindruck davon, wie wichtig journalistisches Handwerkszeug, Flexibilität, Nervenstärke und Gruppenarbeit sind.

Das Begleitbuch strukturiert die einzelnen Themen schon zu Beginn und gibt dem Interessierten eine Gebrauchsanweisung mit auf den Weg. So werden jedem Film einzelne Buchkapitel zugeordnet, die die Bedeutung der jeweiligen Thematik erläutern. Neben einer generellen Einführung in die Geschichte der Nachricht „Von 1536 bis *RTL aktuell*" und einem Einblick in „Die RTL News Philosophie" werden Hintergrundinformationen geliefert. Der Leser erfährt die Bedeutung der sechs journalistischen W-Fragen (Wer, Wo, Wie, Wann, Was, Warum), des Unterschieds zwischen „Hard News" und „Soft News" und erkennt, dass eine Meldung ohne brauchbares Bildmaterial für den Fernsehredakteur praktisch wertlos ist. Konkrete Unterstützung erhält der Lehrer durch Übungsfragen, Projektbeispiele, Buchtipps und Internetlinks.

Die Unterrichtsvorbereitung gelingt dem interessierten Lehrer, denn Buch und Video ergänzen sich und bleiben offen für die unterschiedlichsten Fächer. Die einzelnen Filme sind gleichzeitig durch ihre geschlossene Struktur unabhängig voneinander einsetzbar.

„Ein Tag bei *RTL aktuell*" – ein Medienpaket mit dem Zeug zur medienpädagogischen Kompetenzförderung? Abgesehen von wohlpositionierten Zahlen des RTL-Marktanteils und langatmigen Beschreibungen der RTL-Philosophie, die sich eher wie ein Auszug aus einer Marketingstrategie lesen, ist das Medienpaket ein vielseitiges medienpädagogisches Angebot, das zu einer kritischen und spannenden Auseinandersetzung mit Fernsehnachrichten animiert.

Mirijam Voigt

Am 4. November 2002 wird dieses Medienpaket der Presse präsentiert. Peter Kloeppel hat seine Teilnahme zugesagt.
Veranstaltungsort:
RTL-Hauptstadtstudio
Schiffbauerdamm 22
10117 Berlin

Das Medienpaket kann für 33,00 Euro bestellt werden:
RTL, Telefon: 02 21 / 4 56 24 22
E-Mail: medpaed@rtl.de
Im Internet ab Dezember unter: www.rtl-television.de
(Rubrik: RTL-Television, Sender, Medienpädagogik).

VERANSTALTUNGEN

Lernen in Vielfalt – neue Medien und reflexive Koedukation

Die NETZWERKSTATT, eine bundesweite Initiative von „Schulen ans Netz e. V.", bietet am 22. November 2002 eine Veranstaltung zum Thema *Reflexive Koedukation beim Erwerb von Medienkompetenz in der Schule* an. Hierbei steht die Zukunftsperspektive der Integration neuer Medien in den geschlechtergerechten Schulalltag im Mittelpunkt der Diskussion.

Infos und Anmeldung unter:
Schulen ans Netz e. V.
Frau Melanie Sender
Max-Habermann-Str. 3
53123 Bonn
Telefon 02 28/9 10 48-86
Telefax 02 28/9 10 48-97
E-Mail
melanie.sender@schulen-ans-netz.de
Internet
http://www.san-ev.de/netzwerkstatt/

Jahrestagung des Netzwerks Medienethik und der DGPuK-Fachgruppe Kommunikations- und Medienethik

Am 20./21. Februar 2003 findet die nächste gemeinsame Jahrestagung des Netzwerks Medienethik und der DGPuK-Fachgruppe Kommunikations- und Medienethik in München statt. Die Tagung beschäftigt sich mit der Einbindung von medienethischen Inhalten in die Aus- und Fortbildung von Medienberufen.

Veranstaltungsort:
Hochschule für Philosophie in München

Infos und Anmeldung unter:
Telefax 089/23 86-24 02
E-Mail ike@jesuiten.org

ONLINE EDUCA BERLIN

Vom 27.–29. November 2002 findet die 8. ONLINE EDUCA BERLIN, eine internationale Konferenz und Fachmesse für technologisch gestützte Aus- und Weiterbildung statt. Schwerpunkte des Programms sind u. a. die Entwicklung von E-Learning-Materialien und Inhalten, Fallstudien aus Unternehmen sowie die effektive Auswahl und Nutzung von Technologien.

Infos und Anmeldung unter:
ICWE GmbH
Telefon 030/3 27 61 40
E-Mail info@online-educa.com
Internet http://www.online-educa.com

KURZMITTEILUNGEN

WAL-Preisverleihung 2002

Am 1. Oktober 2002 wurde der mit 1.500 Euro dotierte *Medienpädagogische Preis für wissenschaftlich außergewöhnliche Leistungen (WAL) 2002* von der GMK in Kooperation mit der FSF in Hamburg überreicht.
Die Gewinnerin Alexandra Klein erhält diese Auszeichnung für ihre Diplomarbeit *Medien der Sexualaufklärung einschließlich des Internet.* Diese an der Freien Universität Berlin eingereichte Arbeit beschäftigt sich in einer empirisch-qualitativen Untersuchung mit den von Jugendlichen genutzten Medien zur Sexualaufklärung. Wie bereits im letzten Jahr möchte die Jury zwei weitere wissenschaftliche Abschlussarbeiten lobend erwähnen:

‚Ich möchte nicht mehr ohne sein'. Eine explorative Studie über Bedürfnisse von Senioren im Netz.

So lautet der Titel der Magisterarbeit von Karin Hentschel und Silke Schneider, die sie an der Pädagogischen Hochschule Freiburg eingereicht haben. Peter Holzwarth setzt sich in seiner Diplomarbeit mit den *Möglichkeiten und Grenzen interkultureller Kommunikation mit Video* auseinander und bezieht sich auf das internationale Forschungsprojekt „VideoCulture".

Mehr Informationen sowie ausführliche Ausschnitte dieser Arbeiten werden in *tv diskurs 23* veröffentlicht.

Chronik

2002 07

Anfang Juli
Allensbach fragt – Prozentzahlen geben die Antwort: Trotz Erfurt sind geringfügig weniger Befragte als bei der letzten Erhebung für ein Verbot von Gewalt im Fernsehen. Aber wollen tatsächlich 71 % von 2.087 Befragten keine Krimis mehr sehen?

27.06. / 16.07.
Mit dem Urteil zum Antikriegsfilm *Der Soldat James Ryan* behält der Sender ProSieben mit seiner Position gegenüber der MABB größtenteils Recht. Zugleich stärkt das Verwaltungsgericht Berlin die Position der FSF, da es die inhaltliche Tätigkeit der FSF-Prüfausschüsse als kompetenter einstuft als die Arbeit der Gemeinsamen Stelle Jugendschutz und Programm (GSJP) der Landesmedienanstalten.

17.07.
Justizminister Prof. Dr. Christian Pfeiffer (Niedersachsen) startet eine Briefaktion „gegen exzessive Gewalt im Fernsehen". Er möchte 60 Unternehmen dazu bringen, nicht mehr „in jugendgefährdenden Gewaltfilmen" nach 22.00 Uhr zu werben und damit Einfluss auf die Programmgestaltung der Sender – hin zu „spannenden Unterhaltungsfilmen" – nehmen. Einerseits argumentiert er vermeintlich mit dem Jugendschutz, andererseits verweist er darauf, dass nach jüngsten amerikanischen Untersuchungen „Werbebotschaften in blutrünstigen und erotischen Filmen weitaus weniger im Gedächtnis bleiben als solche, die in normalen Unterhaltungsfilmen gezeigt" werden. Demzufolge müsste sich das Problem aber nach rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten auch ohne ministerielle Einflussnahme von alleine lösen. Der VPRT wertet das Vorgehen Pfeiffers als „Amtsmissbrauch".

Ende Juli / Anfang August
Von verhaltenem Optimismus bis zu Ablehnung reicht weiterhin die Berichterstattung über die Reform des Jugendmedienschutzes und die darin vorgesehene Stärkung der freiwilligen Selbstkontrolle – je nachdem, ob auch die FSF zu ihrer Arbeit befragt wird (Süddeutsche Zeitung) oder nicht (Kieler Nachrichten).

CHRONIK 08 09

08.08.
Die Länder einigen sich endlich auf einen neuen Jugendmedienschutzstaatsvertrag (JMStV). Gesichert ist nun ein Beurteilungsspielraum der freiwilligen Selbstkontrollen bei ihrer Prüfung von Medieninhalten gegenüber der Aufsicht führenden Kommission für Jugendmedienschutz (KJM). Der JMStV soll zusammen mit dem ebenfalls neuen Jugendschutzgesetz (JuSchG) am 1. April 2003 in Kraft treten.

13.08.
Der Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) fordert auch für Frankreich ein Verbot von Pornographie. Dies sei die Konsequenz aus der Europäischen Fernsehrichtlinie (Art. 22).

18.08.
Der Kinderkanal wird seine Ausstrahlungszeit der Hauptsehzeit der Kinder anpassen und vom 1. Januar 2003 an täglich bis 21.00 Uhr senden. Dies beschlossen die ARD-Intendanten in Absprache mit dem ZDF.

24.08.
Zwischen Gerhard Schröder und Edmund Stoiber findet das erste TV-Duell zweier deutscher Kanzlerkandidaten statt. Knapp über 15 Millionen Zuschauer sehen bei RTL und Sat.1 zu.

28.08.
Wieder eine Gerichtsentscheidung, bei der die Medienaufsicht nicht den Zuspruch bekommt, den sie sucht: Nach einer Entscheidung des Verwaltungsgerichts München sind einige Folgen der *Freak Show* (MTV) zwar jugendgefährdend, nicht aber „schwer jugendgefährdend", wie die GSJP entschieden hatte.

29.08.
Wegen der Flutkatastrophe ist der erste „Runde Tisch gegen Gewalt in den Medien" buchstäblich ins Wasser gefallen, da der Kanzler seine Maßnahmen zur Fluthilfe im Bundestag vortragen musste.

30.08.
Eine Showidee aus dem krisengeschüttelten Argentinien: Als Gewinn lockt ein Job. Der Sender Neun Live plant Ähnliches.

04.09.
epd medien meldet: „Die Gewalt im Medienangebot entsteht neuen wissenschaftlichen Ergebnissen zufolge erst durch die Interpretation der Nutzer." Dies ergebe sich aus einer Studie der Universität Leipzig. „Der stärkste Einfluss zu einer Gewalthaltung gehe vom Erziehungsstil der Eltern und vom gesellschaftlichen Umfeld aus." Möglicherweise sei auch „die so genannte Alltagsgewalt" ein bisher viel zu wenig beachteter Faktor.

08.09.
Das zweite Fernsehduell zwischen Kanzler und Kandidat wird gesendet – dieses Mal auf ARD und ZDF. Wieder sind über 15 Millionen Zuschauer interessiert.

10.09.
FSF-Geschäftsführer Joachim von Gottberg hält den Einzug der Kirchen in das Kuratorium der FSF für „denkbar". Eine direkte Benennung von Prüfern durch gesellschaftliche Gruppen sieht er als problematisch an.

11.09.
Routine rund um den Jahrestag des Attentats auf das World Trade Center in New York: Die verschiedenen Fernsehsender bringen eine Reihe von Beiträgen und Themenabenden oder gestalten sogar ganze Gedenktage. Versuche zur umfassenden Ursachenforschung sind rar.

Das letzte Wort

Experten sagen aus:

Von links nach rechts:
Luise, Theresa, Dennis, Martin und Verena.

Kommt auf den Menschen an...

Heute geben 13- und 14-jährige Schülerinnen und Schüler des Erich Schliemann Gymnasiums, Berlin (Prenzlauer Berg) Auskunft über ihre Definition eines Gewaltfilms und spekulieren über dessen Wirkung.

Was würdest du unter einem „Gewaltfilm" verstehen?

Luise: *Wo Blut fließt und wo viel geschlagen und geschossen wird. Ich meine nicht so „High school"-Filme, wo sich eine Viertelstunde geprügelt wird, so etwas kommt ja überall vor.*

Theresa: *Naja, dass halt physische und psychische Gewalt angewendet wird auf irgendeine Art und Weise in irgendeiner Situation.*

Dennis: *Für mich ist ein Gewaltfilm, wenn Dinge wirklich schlimm sind, wo man sieht, die sind schon am Boden – und man sieht richtig, wie die leiden. Es gibt aber auch Filme, da sagen alle: ‚Oh Gott, lieber nicht, schalte lieber ab!' Aber das ist gar nicht so schlimm. Zum Beispiel* Dragon Ball *ist ja auch so ein Streitthema. Einige gucken es gerne, ich gucke es auch manchmal, und es ist meistens totaler Schwachsinn: Die stehen da fünf Tage in der Botanik rum und machen nichts. Die labern sich nur voll und dann passiert wirklich nichts. Es kommt einfach darauf an, wie schlimm die Gewalt ist. Meistens werden die, die nicht so stark sind, noch mal richtig niedergemacht, oder es geht einfach ungerecht zu, zum Beispiel drei gegen einen.*

Martin: *Wenn es gleich mit Schlägerei anfängt und den ganzen Film über ab und zu jemand erschossen wird. So was, finde ich, ist ein Gewaltfilm.*

Gib es für dich noch andere Formen von Gewalt?

Martin: *Wenn die Leute psychisch terrorisiert werden und wenn dann am Ende Gewalt dazu kommt.*

Verena: *Wenn's halt nur um Gewalt geht. Also zum Beispiel* Jackie Chan *ist ja im Prinzip auch ein Gewaltfilm, aber da sind halt auch ganz viele Komödienszenen drin. Der Film besteht meistens nur aus Kämpfen, aber ist halt auch ein lustiger Film.*

Wenn man durch einen Film Angst bekommt, hält einen das ab, gewalttätig zu werden, oder wird man es dann erst recht?

Luise: *Kommt auf den Menschen an, der das gerade schaut. Zum Beispiel wenn das jetzt jemand ist, der auch öfter Angst hat, dann schaut der weniger solche Filme an, um sich diesen Situationen nicht auszusetzen. Wenn jemand nicht so viel Angst hat, dann machen ihm solche Filme nicht so viel aus.*

Können dann solche Leute auch in der Realität selbst gewalttätig werden?

Luise: *Ja, sie können, muss aber nicht sein.*

Theresa: *Kommt auf den Menschen an. Es gibt halt Leute, die lassen sich davon beeinflussen, und andere schrecken eher davor ab. Ich weiß nicht. Man war halt noch nie in der Situation. Man weiß nie, wie man sich verhalten würde. Ich glaub nicht, dass es mich anspornt, so etwas zu tun.*

Martin: *Ich glaube, das ist bei jedem anders. Ich gucke mir halt einen Film an, und dann gefällt er mir oder er gefällt mir nicht, aber deswegen werde ich nicht gewaltbereiter.*

Verena: *Ich selber würde das nicht machen, aber ich meine, manche denken, dass ist dann in Ordnung, wenn sie das machen. Man muss sich dann ja auch mal in die Situation des anderen hineinversetzen, wie er sich dann fühlt, wenn du auf einmal auf ihn zukommst und auf ihn einschlägst.*

Alle hier zitierten Experten nahmen an einem medienpädagogischen Projekt in der FSF teil (siehe in diesem Heft, S. 65ff.).

Verantwortlich für „Das letzte Wort" ist Leopold Grün.