

Dieter Wiedemann

Angsterzeugung im HISTORISCHES UND AKTUELLES

Die Überschrift verweist gleichermaßen auf historische Zusammenhänge wie auch auf solche zwischen Gestaltungsmitteln und Wirkungspotenzen, was im folgenden Beitrag beispielhaft belegt werden soll.

„Das Verhängnis des Films liegt darin, dass er den unmittelbaren Erfolg braucht. Das ist eine schreckliche und beinahe unabwendbare Behinderung, die aus den großen Kosten eines Films und aus der Notwendigkeit von Masseneinnahmen entspringt“², schrieb 1951 Jean Cocteau, der mir damit einen ersten Einstieg in unser Thema gibt, nämlich die Formulierung der Frage, warum wir eigentlich ständig über die Tauglichkeit von Filmen für Altersgruppen im Kindes- und/oder Jugendalter reden müssen, wenn diese Filme doch für ein Erwachsenenpublikum konzipiert und produziert wurden? Wenn beim Zielpublikum keine ausreichenden „Masseneinnahmen“ erbracht werden, muss dann nicht zuallererst über die Produktionskosten dieser Filme und erst danach über die Suche nach neuen Publika geredet werden? Die Entwicklung der Filmproduktion vom „Kulturgut“ zum „Wirtschaftsgut“ ist mit Konsequenzen verbunden, die teilweise vom Jugendschutz gelöst werden sollen...

Wobei das Thema „Wirtschaftsgut Film“ nicht erst eins der letzten beiden Jahrzehnte ist (Einführung des Privatfernsehens in Deutschland), wie das nächste Zitat zeigt: 1939 schrieb Hans Richter: „Im offiziellen Film ist das Mittel Zweck geworden – die Unterhaltung das Ziel selbst. Das Publikum wird in Spannung gehalten, von Einfall zu Einfall gejagt, bis es weint, lacht, schwitzt, erschöpft ist [...]. Gegen diese Methode, Spannung zu erzielen, ist nichts zu sagen. Einwendungen erheben kann man erst, wenn diese Methode

zum ausschließlichen Inhalt des Films wird, wenn sie immer raffinierter und verblüffender entwickelt wird – nur zu dem Zweck, das Publikum in einer Art Hypnose zu halten, bis es gar nicht mehr fähig ist, noch irgendeinen anderen Inhalt zu wollen [...]. Der Film ist, verglichen mit Musik oder Theater, diktatorisch. Der Beschauer ist ihm ausgeliefert und damit auch den Geschichten und ihrer Moral, die er erzählt. Er braucht mehr Kraft, kritische Fähigkeit und Willen, um sich aus der Hypnose loszureißen, die durch das provozierte Starren auf die Leinwand erzeugt wird“³. Richter beschreibt eine Rezeptionssituation des – vom Film gewollten – scheinbaren Ausgeliefertseins, er formuliert aber auch, gewissermaßen im Vorgriff auf den heute aktuellen Begriff der Medienkompetenz, bestimmte Distanzierungskriterien: Kritikfähigkeit, Kraft und Willen!

Ein drittes Beispiel stammt aus der Literaturwissenschaft, könnte aber auch aus der Medienwissenschaft kommen:

„Intensive Gefühlserregungen zu provozieren, stellt gleichsam die herausragende spezifische Komponente der Trivialliteratur dar. Dabei wird jede intellektuelle Anforderung vermieden, die der beabsichtigten affektiven Ansprache abträglich ist. Trivialliteratur berücksichtigt den Erwartungshorizont ihrer potentiellen Leser und entwickelt in Einklang damit solche ästhetische Strukturen, die ihrer Wirkungsintention adäquat sind“⁴.

Ein viertes, wiederum filmhistorisches, Beispiel soll die Schwierigkeit meines Themas beleuchten. Egon Erwin Kisch berichtet über eins der filmhistorisch berühmtesten Beispiele einer bewusst auf das Publikum hin gestellten Wirkungsabsicht, die von Charlie Chaplin in einer Art Test-Screening einem gela-



Gestaltungskontext: ZU WIRKUNGSVERMUTUNGEN¹



denen Publikum gezeigt wurde (es handelt sich um die entscheidende Szene aus *City Lights*):

„Verzweifelt vergräbt Chaplin sein Gesicht in den Händen, ein Bild des Jammers auf schwarzledernem Hintergrund. Auch die Mitarbeiter sind traurig. Was aber ist geschehen? Wo steckt das Unglück, wenn ich, ein hergelaufener Fremder, einen Gag, einen Einfall nicht verstehe?! Oh, es ist mehr als ein Gag, es ist die Grundidee des Films, die, absolut unklar, unter den Tisch gefallen ist – nichts Geringeres als das geht aus meiner Nacherzählung hervor. Die Straße ist eine elegante Straße, versinnbildlicht durch den ersten Käufer und seine Dame. Den aus dem Auto steigenden Herrn hält die Blumenverkäuferin für den, der die Blumen kauft und ihretwegen zurückkehrt. Das Auto – wir haben es gar nicht beachtet – hat während der ganzen Szene an der Straßenecke gehalten. Gerade als die Blinde auf Wunsch Chaplins die zweite Blume selbst ansteckt, kommt der Herr zurück und steigt ins Auto. *Ihm*, dem reichen Mann mit dem Wagen gilt die erwachende Liebe. Und Chaplin soll diesen Irrtum jetzt merken und den ganzen Film hindurch die Rolle des reichen Verehrers durchführen [...].“⁵ Nach historischen Berichten soll Chaplin an dieser Szene, die im Film knapp drei Minuten lang ist, acht Tage gedreht und sie etwa 200-mal geprobt haben.

Worauf ich also an einem unverfänglichen Beispiel hinweisen möchte: Der Eingriff in ein filmisches Werk/Produkt ist – aus welchen Gründen auch immer – problematisch, d.h. die Abwägung zwischen den Verfassungsgütern „Jugendschutz“ einerseits und „Kunstfreiheit“ andererseits muss sensibel erfolgen.

Anmerkungen:

1
Der folgende Beitrag ist die überarbeitete Fassung des Vortrags, den der Autor auf der FSK/FSF-Tagung am 7./8. Mai 2003 in München gehalten hat.

2
Cocteau, J.:
Gedichte, Stücke, Prosa.
Berlin 1971, S. 206.

3
Richter, H.:
Der Kampf um den Film.
München/Wien 1979,
S. 118f.

4
Plaul, H.:
Trivialromane des 18./19. Jahrhunderts. In: Deutsche Volksdichtung. Leipzig 1979, S. 312.

5
Kisch, E. E.:
Paradies Amerika/Land in Australien. Berlin 1962.

Diese Sensibilität ist aber auch notwendig, weil Ängste im Kindes- und frühen Jugendalter nicht a priori etwas Problematisches sind.

Eher im Gegenteil: Angst gehört ebenso zum emotionalen Haushalt von Kindern wie Freude, Glück, Liebe, Trauer und Lust. Aus der Psychologie ist bekannt, dass Angsterlebnisse und deren Bewältigung wichtig für die Bewältigung von Entwicklungsaufgaben und Umweltanforderungen sind. Als Warn- und Alarmsignal hilft die Angst – ähnlich wie der Schmerz –, auf Bedrohungen aufmerksam zu machen. Nur wenn man eine Gefahr erkennt, kann man sie auch bewältigen. Darum ist die Angst (auf die Unterscheidung von Angst und Furcht kann hier nicht eingegangen werden) lebensnotwendig und zunächst einmal etwas Positives. In ähnlicher Weise ist es für Kinder notwendig, mit Verlusten und Niederlagen umgehen zu lernen. Es ist im Zuge der Ereignisse von Erfurt im April 2002 meines Erachtens mit Recht darüber diskutiert worden, dass offenbar niemand Robert Steinhäusers Probleme mit dem Schulverweis erkannt und ihm bei der Bewältigung dieser aus seiner Sicht durchaus existentiellen Niederlage (Schulabgang ohne Schulabschluss in einer leistungsorientierten Gesellschaft) geholfen hat. Ebenso bekannt aus der Psychologie ist die Bedeutung der Kommunikation für die Bewältigung von Ängsten. Ein Sachverhalt, der für die Beurteilung von potentiellen Risiken in der Medienrezeption von Kindern ganz wesentlich ist: Hat das fernsehende Kind Kommunikationspartner an seiner Seite oder nicht? Und wissen die Kommunikationspartner um die eventuellen Ängste der Kinder?

Ausgehend von der Überlegung, dass Medienrezipientinnen und -rezipienten bereits im Kindesalter in der Regel bedürfnisorientiert auswählen, muss deshalb nach den Erfahrungsdefiziten bei jungen Leuten gefragt werden, deren Befriedigung in den Populärmedien gesucht wird?

Welche Erfahrungsdefizite sind z. B. dafür verantwortlich, dass weiterhin *Titanic* der in Deutschland erfolgreichste Kinofilm ist und er in seinem Einsatzjahr auch der erfolgreichste Kinderfilm war? War es die Suche nach dem „fliegenden Teppich“, der die Kinder „aus ihrem Stübchen oder aus dem elterlichen Wohnzimmer [entführen soll] und sie in fremden Reichen landen [lässt], in denen die Gesetze des Alltags und der Schule nicht gel-

ten“, wie Barbara Sichtermann die Bedeutung des Fernsehens für Kinder beschrieben hat⁶? Solche „fliegenden Teppiche“ erwarteten Kinder sicher zu allen Zeiten, ob in den von der Oma erzählten Märchen, in den vorgelesenen Märchen, in den Kindervorstellungen der Kinos oder eben jetzt in den „Familienangeboten“ von Kino, Fernsehen, Video, Spielkonsole oder Internet. Über die Konsequenzen von „fliegenden Teppichen“ für das Sozial- und Alltagsverhalten von Kindern, für deren Bewältigung von Entwicklungsaufgaben und Entwicklungen von Werten und Verhaltensweisen ist in den letzten Jahren viel geforscht worden. Ein im Zusammenhang mit solchen theoretischen und empirischen Analysen häufig diskutiertes Problem ist das der zunehmenden Symbiose von real gelebten Verhalten einerseits und medial gelebten Verhalten andererseits im Bewusstsein von Kindern.

Die Verlagerung von existentiellen Grunderfahrungen wie z. B. die von Schicksalsschlägen als Möglichkeit zum Erleben individueller Schmerzen am Beispiel medialer Konstruktionen ist meines Erachtens ein Ergebnis dieser Entwicklung. Wichtig dabei ist, dass solche individuellen „Schmerzen“ an die Rezeptionszeit des Films gebunden sind und insofern für die Gestaltung des realen Alltagslebens der Rezipientinnen und Rezipienten in der Regel relativ folgenlos bleiben (können). Wir, d. h. egal ob Kind, Jugendlicher oder Erwachsener, können weinend jene Männer auf der *Titanic* bewundern, die getreu der vom damaligen Kapitän, Edward J. Smith, ausgegebenen Losung „Frauen und Kinder zuerst!“ handelten – und damit in den eisigen Fluten mit ihrem Tod den Zuschauerinnen und Zuschauern am Ende des Jahrhunderts die für das Seelenleben so wichtigen kathartischen Wirkungen ermöglichten. Gleichzeitig vermittelt uns die im *Titanic*-Film gezeigte Rettung der Rose, weiter an die Kraft der Liebe zu glauben, wenn auch ihr – allerdings aus „niederen“ Kreisen stammender – Geliebter Jack in den Fluten versinkt (siehe die eben zitierte Losung!).

Die rationalen und formalisierten Strukturen des Alltags von Kindern lassen solche existentiellen Erfahrungen im realen Erleben in der Regel Gott sei Dank nicht zu, was Konsequenzen bedingt, die ich in folgender These formulieren möchte:



6

Sichtermann, B.:

Kinderfernsehen und die Sorgen der Erwachsenen.
In: Czjaja, D. (Hrsg.): *Kinder brauchen Helden.* München 1997, S. 11.

7

Balázs, B.:

Essay, Kritik 1922 – 1932.
Berlin 1973, S. 299.



Die ganz junge Generation kompensiert stärker als andere Generationen den Verlust an Möglichkeiten, existentielle Grunderfahrungen zu sammeln, mit einer starken Hinwendung zur medialen Vermittlung von Lebensentwürfen. Die geringen Möglichkeiten zum Erleben von Ängsten, von Er- und Mitleiden, aber auch die von Möglichkeiten zum Spiel mit Wünschen und Hoffnungen, Lebensentwürfen und Gestaltungsrisiken bedingen eine – nicht existentielle – Verlagerung auf virtuelle Handlungsmuster bzw. -spielräume, d. h. eine auf die Rezeptionszeit der angebotenen medialen Konstruktionen reduzierte Fähigkeit zur Erlebnis-, Erbauungs-, Leidens-, Angstbewältigung usw.

Über die Konsequenzen von solchen Realitätsdefiziten für die Mediengestaltung reflektierte der Filmtheoretiker Béla Balázs bereits in den 20er Jahren folgendermaßen:

„Es wäre eine Ästhetenschmockerei, die Aufnahmen von Eisenbahnkatastrophen, einstürzenden Brücken, in die Luft gesprengten Türmen, Sprüngen aus dem fünften Stock usw. von vornherein abzulehnen. Es sind doch Sehenswürdigkeiten, die man in Wirklichkeit doch so selten zu sehen bekommt. Und dann [...] schließt man erst die Augen. Im Film ist es aber die ungefährliche Gefahr, die wir so ganz besonders genießen. [...] Es ist ein geheimes Überlegenheitsgefühl, daß wir da auf dem Film jenen Dingen endlich in die Augen sehen können, vor denen wir immer die Augen schließen, wenn sie in Wirklichkeit erscheinen“⁷.

Medienkonstruktionen dieser Art begleiten die Kinder von heute, anders als die der 50er, 60er und 70er Jahre (also als die Generationen der heute Erziehenden), gewissermaßen von der Wiege an. Diese altersmäßig immer frühzeitigere Medienbindung kann offenbar zu einer individuell gleichrangigen Bedeutungszuordnung für real und für medial erfahrene Lebenswelten – oder anders formuliert, zu einer Synthese bzw. Kompilation von Erfahrungen in den Lebenswelten und in den Medienwelten führen.

Ich halte das von Balázs gefundene Bild vom Genuss der ungefährlichen Gefahr als durchaus zielführend für unser Thema: Der Genuss an und mit Gefährdungen, das Spiel mit der Angst ohne erkennbares Risiko, der interne Diskurs der Niederlagen und des Versagens von medialen Identifikationsfiguren

usw., ist zunächst einmal unproblematischer als reale Mutproben u. Ä.

Das Bild von Balázs verweist außerdem noch auf eine weitere Dimension des Themas, nämlich der der kommunikativen Vereinbarung zwischen einem konkreten Film und einer Rezipientin bzw. einem Rezipienten. Es geht also um das, was Peter Ohler als „narratives Wissen“ und als „Wissen um filmische Darbietungsformen“ bezeichnet. Das narrative Wissen hilft z. B. den Zuschauerinnen und Zuschauern auf der Basis des gesehenen Plots, des erlebten Verhaltens von Protagonisten, der gehörten Musik, der Montage oder auch einer bestimmten Bildsprache Erwartungen an die Fabelentwicklung intern zu formulieren und Genrezuordnungen vorzunehmen. Die Zuschauer – auch die jungen – haben auf der Basis ihrer umfangreichen und differenzierten Medienerfahrungen gewissermaßen „mentale Dramaturgien“ für verschiedene Gattungen und Genres entwickelt, die ihnen sowohl bei der schnellen Einordnung und Bewertung von fiktionalen Medienangeboten als auch bei der Zuordnung von Angebotsfragmenten helfen. Diese Fähigkeit zur Rekonstruktion bzw. auch Konstruktion des „Nichtgesehenen“ gehört zu den Kernkompetenzen des Mediengebrauchs überhaupt. Der Film entsteht im Kopf und ist also immer auch ein Ergebnis dessen, was wir im Film sehen und hören wollen.

Ein Sachverhalt, der ja auch bei den FSF- und FSK-Prüfungen immer wieder als entlastend bei zwar sehr gewalthaltigen, aber ebenso erfahrungsfernen Filmen (Story, Handlungsorte und Settings, Bildgestaltungen, Figurenzeichnungen und -entwicklungen usw.) zu Recht angeführt wird.

Allerdings wird diese emotionale Distanzierungsmöglichkeit häufig durch Versatzstücke von Authentizitätszuordnungen gebrochen. Mit solchen versuchten Authentizitätsimplantaten versuchen die Produzierenden offenbar die Glaubwürdigkeit ihrer Produkte zu erhöhen, weil diese nach Erkenntnissen der Forschung die Wirkungsmöglichkeiten eines Films wesentlich erhöht. Solche Authentizitätsimplantate und damit Glaubwürdigkeitsverbesserungen können durch Mittel der Authentizitätsherstellung oder durch Authentizierungsstrategien erreicht werden. Zu den Mitteln der Authentizitätsherstellung gehören nach Hattendorf (1994) u. a.: Interviews mit Beteiligten, Bilder von Überwachungskame-

ras, private Fotos von Opfern usw. Solche Signale lassen z.B. einen Actionfilm authentischer und damit ebenso glaubwürdiger erscheinen wie die folgenden Authentisierungsstrategien, welche fiktionalen Szenen einen Realitätstouch verleihen können: verwackelte, grobkörnige und eventuell schwarzweiße Bilder, die Verwendung der subjektiven Kamera für die Darstellung von Tätersichten oder die Vermischung von Spielszenen mit scheinbar dokumentaren Bildern.

Durch Authentie- bzw. Glaubwürdigkeitsimplantate in Aktionsfilmen und -serien wird eine Art Pseudo-Dokumentarismus zelebriert, der aber gleichzeitig zu einer partiellen emotionalen Involviertheit bei Kindern führen kann. Dieses Spiel mit Genrekonventionen (fiktional versus dokumentar) ist aus meiner Sicht in mehrfacher Hinsicht problematisch:

- Die mentalen Präventionsmechanismen gegenüber medialen Angeboten, die das interne Modell (von Gesellschaft, Zusammenleben, Gefährdungen usw.) bei den Rezipientinnen und Rezipienten gefährden könnten („Das ist alles erfunden“, „Das gibt es nicht bei uns“, „Das sind Computertricks“ o. Ä.), werden zumindest zeitweise außer Kraft gesetzt. Das heißt, durch solche Glaubwürdigkeitsimplantate in Filmen und Serien kann die kommunikative Vereinbarung eines „Genusses einer ungefährlichen Gefahr“ zeitweise außer Kraft gesetzt werden, weil die gezeigte Gefahr aufgrund ihrer örtlichen, zeitlichen oder kommunikativen Nähe zu den Lebenswelten der Rezipientinnen und Rezipienten jetzt Angst erzeugt statt Genuss bringt. Es sei hier nur an die emotionale Relevanz solcher Themen wie Kindesentführung und -missbrauch, Amok laufende Schülerinnen und Schüler, Geiselnahmen usw. erinnert.
- Durch das Erkennen und Durchschauen solcher Glaubwürdigkeitsimplantate in fiktionalen Beiträgen wird wegen der mediengestalterischen Kongruenz zu Nachrichten und Dokumentarfilmen die Glaubwürdigkeit der Medien insgesamt hinterfragt. Auf dieses Problem kann und will ich hier nicht näher eingehen, ich denke aber, dass mit der sich abzeichnenden Konvergenz medialer Gattungen und Genres nicht nur Probleme im Jugendmedien-

schutz verbunden sein werden. Diese Entwicklungen können die Massenmedien aus dem Stadium der Gewissheiten: „Ich lese, höre, sehe, also weiß ich!“ in das Stadium der Ungewissheiten bringen: „Ich lese, höre, sehe, aber ich weiß nicht, ob ich dem Rezipienten trauen/glauben kann!“

Aus der Zappingforschung ist bekannt, dass im Durchschnitt etwas mehr als zehnmal pro Tag umgeschaltet wird⁸ und dass von einem Spielfilm im Fernsehen durchschnittlich nur 85% gesehen werden⁹.

Hierzu zunächst einige Überlegungen und Hypothesen:

Von den jungen Rezipientinnen und Rezipienten einer fiktionalen Sendung im Fernsehen sieht nur eine Minderheit sie vollständig, die Mehrheit nutzt mehr oder weniger große Ab- bzw. Ausschnitte des Angebots.

Daten und Fakten zum Fernsehgebrauch, die solche Beobachtungen bestätigen, sind inzwischen weitgehend bekannt. Eine differenzierte, theoretisch fundierte und empirisch abgesicherte Diskussion solcher Daten steht aber noch aus:

1. Fernseherfahrene Kinder können in Abhängigkeit von der Erzählstruktur (Plotgestaltung) des jeweiligen fiktionalen Angebots in den ersten Minuten abchecken, ob die vermutete Storyentwicklung ihren Erwartungen entspricht oder nicht. Bei – für die Kinder – unklaren Angeboten (neue Programmformen, für sie ungewohnte Gestaltungsmittel usw.) wird die Prüfphase verlängert. Durch ein mehrmaliges, punktuelles Hineinschalten in eine Sendung, insbesondere in das Ende, können die individuellen Erwartungen am Objekt überprüft und gegebenenfalls die dem zugrunde liegenden „mentalen Dramaturgien“ qualifiziert werden. Erwartungsüberprüfungen sind damit auch als eine Form des Fernsehtrainings bzw. Spiels mit dessen Angeboten möglich.
2. Fernseherfahrene Kinder können auch nach Beginn noch in die Rezeption einsteigen und auf der Basis ihrer „mentalen Dramaturgien“ Struktur und Erzählweise des jeweiligen Angebots verstehen.

Das heißt, die Kenntnis von Erzählkonventionen, Stereotypen, dramaturgischen Mustern usw. ermöglicht – zumindest bei älteren Kindern – eine Rekonstruktion des nicht Gesehenen.

3. Die eben skizzierten Rezeptionserfahrungen ermöglichen außerdem Gebrauchsformen fiktionaler Fernsehangebote, die auf der Basis punktueller Aneignungen eine genre- und erwartungsgerechte Einordnung der jeweiligen Filme bzw. anderer fiktionaler Angebote, auch in erlebnishafter Weise, ermöglichen. Das Fragment wird als „Werk“ angeeignet, der Ausschnitt verliert im Rezeptionskontext seinen Ausschnittcharakter.
4. Die Entwicklung und Bedeutung „mentaler Dramaturgien“ ist nicht nur für Spielfilme bzw. andere fiktionale Angebote nachweisbar, sondern wird offenbar vom Programmwissen insgesamt beeinflusst. Dafür sprechen Beispiele für punktuelles Sehen, wo Spielfilme, Serien, Reportagen, Sportsendungen, Nachrichten usw. gleichermaßen alternierend genutzt wurden.
5. Die Nutzung von Spielfilmen im Fernsehen dient gelegentlich auch der Überbrückung von Wartezeiten („Wartezapping“). Dabei geht es weder um „mental-dramaturgisch“ gesteuerte, fragmentierte Aneignungen geschweige denn um Werkrezeptionen, hier geht es um „Zeitvertreib“ im ursprünglichen Sinne des Wortes: Lassen die angezappten Ausschnitte eine Verkürzung der Wartezeit erwarten oder nicht? Das heißt, die angezappten Spielfilmausschnitte erhalten in der Aneignung eine „Clipfunktion“, die „auf die ‚Entfaltung der Bilder‘ (Kracauer) mehr Wert legt als auf den Verlauf der Handlung“¹⁰, die damit nicht auf die Teilnahme an wie auch immer gestalteten „Entwicklungsprozessen“¹¹ orientiert ist.

Das seit Jahren bekannte Phänomen „fragmentierter“ Medienaneignungen ist vom Jugendschutz bisher aber nur unzureichend berücksichtigt worden. Die von den Landesmedienanstalten und von den Freiwilligen Selbstkontrollen entwickelten Kriterien des Kinder- und Jugendmedienschutzes, insbesondere auch die jeweils formulierten Risiko-

dimensionen, gehen von einer Rezeption des Gesamtwerks aus. Über mögliche Wirkungen und Risikodimensionen einer nicht werkgeleiteten, sondern einer eher affektorientierten Rezeption wird meines Erachtens zu wenig diskutiert.

Kommen wir aber noch einmal auf den Zusammenhang von „mental Dramaturgien“ und „kommunikativen Vereinbarungen“ zurück: Empirische Forschungen haben gezeigt, dass bereits bei älteren Kindern narrative und filmgestalterische Wissensbestände ausgebildet sind, die ihnen eine filmadäquate Erwartungsbildung ermöglichen. Das heißt, dass man bei Zwölfjährigen erwarten kann, dass sie bereits während des Plots bzw. auch beim Hineinzappen in einen Film bzw. eine Fernsehsendung auf der Basis einer gemessenen Zuordnung entsprechende Erwartungen und Bewertungsmaßstäbe bilden können. Sie vollziehen eine Art Stereotypenbildung, die dann am konkreten Objekt der Rezeption abgeglichen und je nach Fabelverlauf modifiziert wird. Die Film- und Fernsehwerkforschung hat bisher relativ schlüssig belegt, dass je weiter das Setting und die Fabel des Films von den Realitätserfahrungen der Rezipientinnen und Rezipienten entfernt sind, auch die emotionale Involviertheit zurückgeht. Oder anders herum formuliert: Lernen am medialen Modell setzt eine gewisse Nähe zu den Lebens-, Realitäts- und Medienerfahrungen voraus.

Problematisch für ältere Kinder ist meines Erachtens ein Spiel mit Genrekonventionen bzw. mit Versatzstücken verschiedener Genres, z. B. Thriller mit Authentizitätseffekten.

Eine relative Unsicherheit besteht allerdings in der Wirkungsforschung über mögliche Effekte eines „Bilderrauses“ und über die von nicht bzw. schwer verbalisierbaren ikonischen Schlüssel- oder auch Ankerreizen. Darüber, in welcher Weise Bilder be- und in anderen Zusammenhängen wiederum den emotionalen Haushalt entlasten können, gibt es bisher leider mehr Vermutungen als belastbare Forschungsergebnisse.

Meines Erachtens spricht vieles dafür, dass Wahrnehmungskompilationen bzw. -collagen in bestimmter Weise auch einen Trend zu nicht narrativen Imaginationen zur Konsequenz haben. Belege für diesen Trend finden sich gelegentlich in Film- und Videoarbeiten von Jugendlichen.

Es kann angenommen werden, dass damit auch die Wirkungsmöglichkeiten der allgegenwärtigen „Bilderfluten“ geringer geworden sind. Die omnipotente Präsenz von Bildern verringert sowohl die Wahrnehmung und Speicherung von Einzelbildern als auch die subjektive Bedeutung der Bilder überhaupt.

Hinzu kommt: Eine durchaus vorhandene Medienkompetenz bei den Medienrezipientinnen und -rezipienten bringt eben auch ein Bewusstsein von der Bedeutung unterschiedlich gewählter Bildausschnitte bei Live-Übertragungen (Beispiele: *Formel 1* oder Bundestagsübertragungen usw.) mit sich und ebenso gut Wissensbestände darüber, dass auch Dokumentationen ein zumindest gestaltetes Bild des Darzustellenden bedeuten.

Glaubwürdigkeit erweist sich insofern als eine subjektgebundene Kategorie, der zwar einerseits nur vermittelte Beziehungen zur philosophischen Kategorie Wahrheit zugebilligt werden können, die aber andererseits die kommunikativen Beziehungen zwischen den Informationsmedien und ihren Rezipientinnen und Rezipienten recht gut abbildet.

Wenn Glaubwürdigkeit eine verlässliche Kategorie in der Beurteilung der medialen Bilderwelten aus der Sicht der Rezipientinnen und Rezipienten darstellt und als solche von den Medienanbietern akzeptiert und z. B. für Marketingmaßnahmen genutzt wird, dann verlangt dies Maßnahmen, die das entgegengebrachte Vertrauen seitens der Rezipientinnen und Rezipienten auch erfüllen (können).

Ein weiterer wichtiger Punkt für unser Thema ist der der Emotionen. Das Kino bzw. der Film galten von Anfang an als „privilegierter Ort“ der Emotionen und der emotiven Wirkungen, darauf hatte ich schon mehrfach hingewiesen. Auch hier kann und muss von einer Abhängigkeit der Emotionen vom jeweiligen Genre ausgegangen werden.

Für den uns interessierenden Bereich der actionorientierten Angebote – Humor und Satire als mögliche Form der Menschenverachtung sind vom Jugendschutz noch nicht entdeckt worden – gibt es eine Vielzahl von Arbeiten, die sich mit ihrer Funktion und Wirkung beschäftigen haben. Eine radikale Formulierung habe ich bei den Theaterwissenschaftlern Kinder und Wieck gefunden, die über die „Macht der Filmgenres“ schreiben: „Den größten Genuss bereiten dabei Spiele, in de-

nen es um Leben und Tod geht. Die Lust, solche Spiele zu erleben und selbst zu spielen, ist vermutlich die höchste Form der spannenden Unterhaltung. Warum das so ist, interessiert uns an dieser Stelle nicht – es ist so“.¹² Susan Sontag hat eine Erklärung dafür gefunden: „Unsere Zeit ist unleugbar eine Zeit der Extreme. Wir leben in ständiger Bedrohung durch zwei gleichermaßen furchtbare, wenngleich augenscheinlich gegensätzliche Schicksale: durch unendliche Banalität und unvorstellbaren Schrecken. Es ist die von den volkstümlichen Kunstgattungen reichlich genährte Phantasie, die es der Mehrzahl der Menschen ermöglicht, mit diesen beiden Schreckgespenstern fertig zu werden. Denn die Phantasie kann zweierlei tun: Sie kann uns vor der unerträglichen Langeweile retten und uns von den – realen oder vorausgeahnten – Schrecken ablenken, indem sie uns die Flucht in exotische, gefährliche Situationen ermöglicht, die sich im letzten Augenblick zum Guten wenden, und sie kann das seelisch Unerträgliche auf ein normales Maß reduzieren und uns so dagegen abhärten. Im ersten Falle verschönert die Phantasie die Welt, im zweiten Fall neutralisiert sie die Welt.“¹³

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).

8

Jäckel, M.:

Fernsehwanderungen.
München 1993, S. 30ff.

9

Ottler, S.:

Zapping. München 1998,
S. 206.

10

Winkler, H.:

Switching – Zapping.
Darmstadt 1991, S. 69.

11

Entwicklungsprozesse als ein Ausdruck für Fabelentwicklungen.

12

Kinder, R./Wieck, T.:

Zum Schreien komisch, zum Heulen schön. Die Macht des Filmgenres. Bergisch Gladbach, S. 148.

13

Sontag, S.:

Die Katastrophenphantasie.
Leipzig 1989, S. 173.