

Zoom

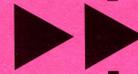
K&M

5/6

Kommunikation und Medien

**Gewalt
und
Gewalt**

*Herausgegeben in Zusammenarbeit
mit der Nationalen Schweizerischen
UNESCO-Kommission
und mit FOCAL, Stiftung
Weiterbildung Film und Audiovision*



Inhalt:

Akzent: Gewalt und Gewalt

- 2** *Matthias Loretan, Urs Meier:* Editorial
- 4** *Matthias Loretan:* Ethische Leitlinien zur Mediengewalt
- 17** *Albert Schnyder Burghartz:* Sozialgeschichte der Gewalt
- 23** *Walter Lesch:* Fanatismus und Konfliktkultur
- 29** *Wolfgang Pross:* Die Lust am Tragischen
- 35** *Ursula Ganz-Blättler:* Fernsehserien unter Anklage
- 40** *Tom Traber:* Bestien, Blut und Brüste
- 49** *Gonsalv K. Mainberger:* Sprachgewalt als Gegen-Gewalt
- 54** *Erich Gysling:* Bagdad – ein Weihnachtsbaum
- 57** *Martin Schubarth:* Medien, Recht und Wertmassstäbe
- 62** *François A. Bernath:* Film als Strafsache
- 66** *Peter Roth:* Vom Jugendschutz zur Produkthaftpflicht
- 72** *Daniel Süß:* Mediengewalt als Schulthema
- 80** *Franz Derendinger:* Oedipus im Fernsehzimmer
- 92** *Walter Birchmeier:* Gewalt spielen
- 96** *Heinz Bonfadelli:* Mediengewalt als Forschungsgegenstand
- 100** *Rolf Hürzeler:* Widerspruch gegen Medienmacht
- 103** *Tom Traber:* Kulturgeschichte der Zensur
- 104** *Merkpunkte des Mediengeschehens*
von Oktober 1994 bis März 1995
- 109** *Tiziana Mona:* Laissez-faire und Selbstkontrolle.
Regelungen bei Fernsehveranstaltern

Literatur

Archiv

Dokumentation

Akzent:

Gewalt und Gewalt

EDITORIAL

Matthias Loretan, Urs Meier

In dieser Nummer beschäftigen wir uns aus einer ethischen Perspektive mit der Gewalt und ihrer Darstellung in den Medien. Wer sich darauf einlässt, stösst auf ein durch und durch zwiespältiges Phänomen. Es fehlen objektive moralische Raster, die menschliches Können und Streben sowie die Folgen des entsprechenden Handelns in jedem Fall eindeutig als gut oder als böse beurteilen lassen. Dazu sind die Vorstellungen vom guten Leben zu verschieden. Es muss immer erst herausgefunden werden, was über den Einzelnen hinaus gültig sein soll und als soziale Ordnung Legitimität beanspruchen darf, und dazu bedarf es der Verständigung im Rahmen einer Ethik des Öffentlichen (vgl. ZOOM K&M Nr. 4).

Gewalt und Gewalt: Das Phänomen ist keineswegs so harmlos, als dass es durch Verständigung einfach aufgehoben werden könnte. Gewalt ist nicht nur Thema der Verständigung, sondern bewirkt auch deren Verhinderung. Physische, psychische und strukturelle Gewalt setzen der humanen Kommunikation Grenzen. Der normative Diskurs setzt deshalb beim Defekten an und versucht über eine Verständigung zwischen den Beteiligten freiere, gerechtere und angemessenere Beziehungen zu entwickeln. Doch selbst wenn es gelingt, rechtsstaatliche und demokratische Modelle der Lebensbewältigung aufzubauen, bleiben die Ordnungen von Staat und Gesetz immer ethisch unvollkommen. Trotzdem sind deren Einrichtungen von grösster Wichtigkeit. Sie haben die Aufgabe, dem vorläufig Gültigen Geltung zu verschaffen. Die Verhältnisse in der demokratischen Gesellschaft sind deshalb beides: Ausdruck der realen Macht und zugleich Ergebnis möglichst zwangloser Verständigung.

Gewalt und Gewalt: Unter dem Mantel der guten Gesinnung neigt die Moral nur zu oft zur Repression. Eine bestimmte Konfliktkultur oder ein bestimmter Stil der persönlichen Angstbewältigung werden zur Norm erhoben und gegen andere Lebensformen durchgesetzt. In bezug auf Medien ist es zwar anerkannt, dass die Darstellung der Gewalt problematisch wirken und die persönliche

und soziale Integrität schädigen kann. Die Schwierigkeit besteht allerdings darin, Kriterien angeben zu können, nach denen die Sozialschädlichkeit eines Medienproduktes zu bestimmen wäre. Objektive Massstäbe wie die Quantität oder die Eindringlichkeit der dargestellten Gewalt sind keineswegs zuverlässige Indizien für sozial unerwünschte Folgen. Diese lassen sich nur über die geduldige Interpretation ästhetischer Verschlüsselungen und ihrer Rezeption beim entsprechenden Publikum ermitteln. Die einschlägigen provozierenden Genres wie Slasher Movies und harte Brutalos sowie strittige Einzelwerke können unter Umständen sogar distanziertere Lesarten zulassen als die geglätteten Präsentationen der Gewalt in TV-Krimis und aufwendigen Soft-Brutalos (vgl. „True Lies“).

Erfahrungen wie Geburt, Tod und Liebe widerstehen dem zweckgerichteten Handeln und dem rationalen Begreifen. In den elementaren Erfahrungen widerfährt den Menschen das Leben als unfassbar bedeutungsvolles und auch als dunkles Geheimnis. In Kultur und Sprache lernen Menschen Distanz gewinnen und unterscheiden, worauf sie sich einzulassen haben und worauf sie einwirken können. Kultur als Triebaufschub ist selbst ein zwiespältiges Phänomen: Es eröffnet einerseits den Freiraum für Welt- und Selbstdeutungen und birgt andererseits die Gefahr, dass sich das Leben aus den so geschaffenen Codes und Zeichensystemen zurückzieht. Hans Saner hat die aktuelle Situation als „Symbolokratie“, als Herrschaft der leeren Zeichen diagnostiziert. Die inflationäre Rede von der Mediengewalt lässt sich in diesem Zusammenhang besser verstehen. Die starken medialen Reize sind zum Teil Versuche, zum Realen und Transzendierenden des Lebens vorzustossen und das Gefängnis der Codes aufzubrechen (vgl. etwa die Filme von Pasolini oder Lynch). Durch die Rätzelstruktur der Erzählung und die offensichtliche Verschlüsselung tieferer Bedeutungen legen die Autoren einem unreflektierten Konsum ihrer Werke unübersehbare Hindernisse in den Weg. Sie geben Anstösse zur Suche, die das Leben wieder als Geheimnis entdecken kann.

Was das vorliegende Heft von der Masse der Publikationen über Mediengewalt unterscheidet, ist seine thematische Breite. Das Spektrum reicht von philosophischen, ethischen und theologischen bis zu juristischen Fragen, es bezieht ästhetische und pädagogische Überlegungen ein, und es verbindet historische mit medienwissenschaftlichen und journalistischen Perspektiven. Die Leserinnen und Leser werden zudem feststellen, dass in diesem Heft implizit eine Diskussion stattfindet. ZOOM K&M will nicht zeigen, wo's lang geht, sondern eher, worüber zu debattieren ist. Das Thema dieser Doppelnummer geht denn auch zurück auf Diskussionen im publizistischen Beirat von ZOOM K&M sowie auf ein Seminar der Stiftung Weiterbildung für Film und Audiovision, FOCAL, das Anfang November vergangenen Jahres in Solothurn stattfand. *Matthias Loretan* fasste die Ergebnisse dieser Beratungen in einem Grundsatz-Artikel zusammen, der den Autorinnen und Autoren dieser Nummer zur Verfügung gestellt wurde und auch in diesem Heft die Diskussion eröffnet. Im Rahmen einer Ethik des Öffentlichen skizziert er normative Zielwerte und Verfahren, die die Medien im Hinblick auf eine moderne und offene Konfliktkultur in die Pflicht nehmen, und er beleuchtet kritisch die Strukturen der kommerziell und manipulativ genutzten Mediengewalt.

Gewalt und Gesellschaft: In einem historischen Essay setzt sich *Albert Schnyder Burghart* kritisch mit der sozialen Wahrnehmung von Gewalt auseinander. Inspiriert von René Girards These über das Heilige und die Gewalt stellt sich der Theologe *Walter Lesch* der blutigen Geschichte der christlichen Religion, um glaubwürdige Wege aus der Gewalt aufzuzeigen. *Gonsalv K. Mainberger* entfaltet als Rhetoriker die These: Je geformter die Sprache, desto besser eignet sie sich als Gegengewalt. Sprachliche Gegengewalt ist dabei immer offen und gewährt auch dem Gegner den Raum seiner Freiheit. Der Medienwissenschaftler *Heinz Bonfadelli* ordnet, referiert und kommentiert die ins Uferlose gewachsene Literatur über den Forschungsgegenstand Mediengewalt.

Gewalt und Mediengesetz: Im Hinblick auf Publikuserwartungen gehen Genres ganz verschieden mit Gewalt um. *Tom Traber* umreißt die Geschichte des Splatterfilms und führt mit zwei Porträts in das soziale Milieu der Nutzer ein. Anhand von Serienkrimis zeigt *Ursula Ganz-Blättler* die Unterschiede zwischen den USA und Europa hinsichtlich der kulturellen Akzeptanz von Gewalt. In seinem Exkurs ins bürgerliche Trauerspiel plädiert der Literaturwissenschaftler *Wolfgang Pross* für die Autonomie des

Ästhetischen gerade auch bei der Lust an tragischen Gegenständen. Am Beispiel des Golfkrieges geht *Erich Gysling* der Frage nach, welchen Informationswert die Darstellungen von Gewalt für Nachrichtensendungen haben.

Was ist zu tun? Gegenüber der Mediengewalt ist keineswegs Ohnmacht angesagt. Der Einsatz drastischer repressiver Mittel wie Zensur und strafrechtliche Verfolgung kann bestenfalls die gesellschaftlich geächteten Formen von Mediengewalt eindämmen. Er ist aber kaum dazu geeignet, dem massenhaften Konsum jener Unterhaltung beizukommen, welche die Gewalt verharmlost oder verherrlicht. Wo mit rechtlichen Massnahmen eingeschritten wird, stellt sich die Frage nach den Kriterien, mit denen die Schädlichkeit von Gewaltdarstellungen zu beurteilen wäre. Aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Ergebnissen äussern sich dazu *Martin Schubarth* als Bundesrichter, *Francois A. Bernath* als auf Medienfragen spezialisierter Anwalt sowie *Peter Roth* als Sachverständiger für den Jugendschutz. *Tiziana Mona*, Medienreferentin der SRG, zeigt im internationalen Vergleich, welche Modelle der Selbstregulierung bei Fernsehanstalten im Umgang mit dem Gewaltproblem angewandt werden.

In drei Beiträgen finden sich Vorschläge, wie die Kompetenz der Mediennutzer unterstützt werden kann: *Franz Derendinger* plädiert für eine politisch verantwortete Medienerziehung, die den Konsum der Gewaltdarstellungen aufknackt und distanzierte Lesarten ermöglicht, und er präsentiert erprobte Modelle des Medienunterrichts in der Gewerbeschule. *Daniel Süß* stellt neuere Unterrichtsmaterialien vor und thematisiert Grenzen des Erreichbaren für die schulische Medienpädagogik. *Walter Birchmeier* berichtet vom Projekt mit einer Realklasse, in dem die Methode des Themenzentrierten Theaters als kreative Möglichkeit zur Bearbeitung der Gewaltproblematik erprobt wurde.

Wir haben uns wegen der Dimension des Themas zu einer Doppelnummer entschlossen; eine Massnahme, die bei einer halbjährlichen Publikation wie ZOOM K&M natürlich besonders ins Gewicht fällt. Um die Lücke zwischen den Erscheinungsterminen zu verkleinern, werden wir die Nummer 7 früher als üblich herausbringen.

Akzent: Gewalt und Gewalt

Ethische Leitlinien zur Mediengewalt

ESKALIERENDE GEWALT IN MEDIEN UND UNTERHALTUNGSINDUSTRIE WIRD OFT ALS URSACHE SOZIALER MISSSTÄNDE GEBRANDMARKT. BEVOR NACH GENERELLEN MASSNAHMEN GERUFEN WIRD, SOLLTE JEDOCH EIN DIFFERENZIIERTES BILD DER FUNKTIONEN UND WIRKUNGEN VON GEWALTDARSTELLUNGEN ERARBEITET WERDEN. MEDIEN HABEN ZU EINER OFFENEN KONFLIKTKULTUR BEIZUTRAGEN, ANSTATT GEWALT ALS REIZ EINZUSETZEN.

Matthias Loretan

Das Thema der Gewaltdarstellung in den Medien und ihre Wirkungen beschäftigt periodisch die (Medien-)Öffentlichkeit. Zur Zeit wird wieder einmal intensiv über Gewalt im Alltag und in der Gesellschaft, aber auch über Mediengewalt im speziellen diskutiert. Die Öffentlichkeit ist besorgt über die (vermutete) zunehmende Gewalt(bereitschaft) im allgemeinen, im besonderen über den Anstieg der Jugendgewalt, der Drogenkriminalität, der rechtsextremen Gewalt gegen Asylsuchende, aber auch über die Kriegsgreuel in Ex-Jugoslawien. Über die realen Formen dieser Gewalt erfährt die Bevölkerung durch die Berichterstattung der Medien. Hinzu kommt, dass die Menge der gewaltsamen Darstellungen, ihre ständige Verfügbarkeit sowie ihr Einsatz zu Unterhaltungszwecken zu einem Quantensprung hinsichtlich der Belastung der Rezipienten mit Gewaltakten geführt hat. Mit der Empfangbarkeit der neuen privaten Fernsehprogramme wie RTL, PRO 7 oder SAT 1 hat nicht nur der Anteil an brutalen Action-Filmen, sondern auch die Gewalt in Informationssendungen und im Reality-TV zugenommen.

Die Menge der Mediengewalt ist zur Belastung geworden

INFLATION DES DISKURSES ÜBER MEDIENGEWALT

Diese pauschale Beobachtung kann zu *undifferenzierten Reaktionen* führen: Insbesondere die audiovisuellen Medien als Überbringer und Verstärker von Botschaften der Gewalt werden zu Sündenböcken. In einer 1993 gemachten Umfrage des Nachrichtenmagazins Focus werden an erster Stelle Fernseh- und Videogewalt als Ursache für die Zunahme von Gewalt unter Kindern und Jugendlichen verantwortlich gemacht. In demselben Jahr wünschen laut einer Befragung des Meinungsforschungsinstituts Allensbach fast drei Viertel der Befragten, dass die Darstellung von Gewalt im Fernsehen eingeschränkt oder sogar verboten werden sollte. Unterschriftensammlungen aufgebracht Bürger und repressive Kampagnen populistischer Politiker reagieren entrüstet auf die zunehmende Mediengewalt, auf Einzelfälle besonders drastischer Gewaltdarstellung und ihre vermuteten Folgen (vgl. Raspiengeas und Medved).

Medien als Sündenböcke und Ruf nach Zensur

Mitverantwortlich für solche *Kurzschlüsse* sind zum Teil auch die Boulevardmedien, die häufig gegen besseres Wissen die simple Kausalkette vertreten, Medieninhalte bewirkten violentes

Verhalten. Spektakuläre reale Verbrechen werden so nacherzählt und begründet, als wären die Täter Opfer einer Fernsehvergiftung, die sie veranlasst habe, total fremdbestimmt das Skript eines Brutalo nachzuleben (vgl. das Argument der Verteidigung im Liverpooleser Prozess, die zwei zehnjährigen Täter seien zum Mord am zweijährigen James Bulgar durch das Brutalo-Video „Chucky, The Child’s Play 3“ inspiriert worden).

Der Diskurs um die Mediengewalt, selbst längst zu einem Medienthema geworden, *dreht sich im Kreise*. Ein Beispiel für die inflationäre Rede über die kommerzielle oder aufklärende Funktion der Gewaltdarstellung stellt die Benetton-Kampagne mit dem blutverschmierten Leibchen eines bosnischen Kämpfers dar. Aber auch die Filmfestivals von 1994 kannten einschlägige Skandalchen: Solothurn wies die Brutalo-Parodie „Blutgeil“ aus der Wolgroth-Szene zurück, Cannes zeichnete Quentin Tarantinos ironische Spiegelung „Pulp Fiction“ aus, Locarno liess ein verwundertes Publikum über die Programmation des Kung-Fu-Films „Zhong an zu“ rätseln, und Venedig schliesslich stellte die Gewaltorgie „*Natural Born Killers*“ von Oliver Stone zur Diskussion.

Inhaltlich und formal kann Stones Revival des Mythos „Bonnie and Clyde“ als satirische Reflexion auf die Mediengewalt der neunziger Jahre gelesen werden. Stone treibt die Banalisierung des Bösen – etwa in der beiläufig seriellen Art, wie die beiden Helden töten, – so auf die Spitze, dass sie umschlägt und die mediensozialisierten Zeitgenossen zwingt, sich vom obszönen Voyeurismus zu distanzieren. Offen bleibt allerdings, ob das Publikum auf den von Stone beabsichtigten dramaturgischen Umschlag einsteigt oder ob die exzessive Darstellung der Gewalt und ihre traumatisierende Wirkung Stones implizite Vorbehalte wegspülen und die Orgie mehrheitlich unkritisch konsumiert wird.

Wie kann die Ethik im inflationären Diskurs der Mediengewalt überhaupt *ethische Perspektiven des Handelns* entwickeln? Die Kunst ethischer Argumentation besteht darin, die Sinn- und Sachverhalte so aufeinander zu beziehen, dass die Beteiligten die normativen Gehalte des Problems erkennen und einer diskursiven Lösung zuführen können. In bezug auf die Mediengewalt stellt sich der Ethik folgendes Dilemma: Zum einen hat sie den Terror der guten Gesinnung zu vermeiden, indem sie die normativen Ansprüche einer partiellen Konfliktkultur verallgemeinert und gegen andere Stile der Gewaltverarbeitung durchsetzt. Zum anderen hat sie sich vor der resignativen Verstrickung in die Sachzwänge zu hüten und im Zusammenhang mit der Gewalt und ihrer Überwindung normative Zielwerte zur Geltung zu bringen.

INSTANZEN DER KONFLIKTLÖSUNG UND ANGSTBEWÄLTIGUNG

Moderne Gesellschaften haben dynamische und pluralistische Identitätsstrukturen. Was für die individuelle Lebensgestaltung und die soziale Ordnung gelten soll, kann nicht (mehr) im Rahmen *einer* Religion oder *einer* Moral definiert werden, sondern muss von den Beteiligten in Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit selber herausgefunden werden. Das verständigungsorientierte Handeln bildet den normativen Rahmen demokratisch-rechtsstaatlicher Konfliktkultur, innerhalb derer unterschiedliche Modelle der individuellen und sozialen Aggressionsgestaltung und Konfliktlösung möglich sind. Eine Ethik als Theorie kommunikativen Handelns lässt sich von vier normativen Grundintuitionen leiten.

Das Individuum übernimmt als ethisches Subjekt Verantwortung für sein Handeln (gegen abstrakte und universelle Betroffenheit, gegen soziale Entfremdung als erlernte Hilflosigkeit). Für die Einzelnen ist Aggression eine positive Kraft, eine legitime Reaktion auf Versagungen und Ängste, die es in jede Lebensgeschichte zu integrieren gilt. Integrierte Aggression und nicht defensive Angstbewältigung sind Voraussetzungen einer kommunikativen Kompetenz, welche dazu befähigt, Situationen so einzurichten und zu verändern, dass darin sowohl die eigenen als auch die Bedürfnisse anderer befriedigt werden können. Psychologisch umschreibt Peter Vitouch diese Kompetenz als interne Kontrollüberzeugung und nicht-defensive Angstbewältigung (Vitouch: 1993, S. 184).

Inflationäre Rede über Gewalt, z.B. Benetton-Kampagne

z.B. Gewaltorgie „Natural Born Killers“

Ethik: Terror der guten Gesinnung oder resignierte Verstrickung in Sachzwänge?

In modernen Demokratien sind vielfältige Modelle der Aggressionsgestaltung möglich

Aggression soll als positive Kraft integriert werden

Akzent: Gewalt und Gewalt

Das *demokratisch-rechtsstaatliche Verfahren der öffentlichen Willensbildung* legitimiert die geltende Ordnung als Resultat einer Verständigung zwischen prinzipiell allen Beteiligten respektive Bürgern und hält die geltende Ordnung für Korrekturen offen. Dabei werden zwischen Chancen und Risiken des sozialen Wandels moderner Gesellschaften Lösungen gesucht.

Die Gewährleistung der Sicherheit obliegt in modernen demokratischen Gesellschaften vor allem dem *System des Rechtsstaates*: Zur Durchsetzung der geltenden Ordnung sowie des Gewaltmonopols und zur Garantie eines gewissen Standards an sozialer Sicherheit hat das moderne Staatswesen sachgerechte und arbeitsteilige Strukturen ausgebildet (z.B. Verbrechensbekämpfung, Rechtsprechung und Strafvollzug). Das Gewaltmonopol des Staates und andere rechtsstaatliche Konfliktlösungsstrategien haben die direkte physische Gewalt weitgehend aus dem öffentlichen Raum verbannt.

Innerhalb der demokratisch-rechtsstaatlichen Konfliktkultur verlieren die gemeinschaftlichen und traditionellen Bindungen an Bedeutung. Weltanschauungen und ethische Vorstellungen des guten Lebens können keine universelle Gültigkeit (mehr) beanspruchen, Ich- und Wir-Identitäten bilden sich in einem offenen Prozess. Moral als Diskursethik zieht sich zurück auf die Klärung universeller Geltungsansprüche. Sie betreffen Fragen des Überlebens und der Gerechtigkeit sowie Verfahren der verständigungsorientierten Konfliktlösung respektive der Legitimierung geltender Ordnungen.

KRISEN MODERNER KONFLIKTLÖSUNG UND ANGSTBEWÄLTIGUNG

Die Bildung einer eigenen Identität und damit die Aggressionsgestaltung stellt eine riskante biographische Aufgabe dar. In der Erziehung wird Aggression oft als lästige Aufsässigkeit negativ bewertet. Später wachsen Jugendliche in eine komplex *vorstrukturierte Gesellschaft* hinein, die sie als abstrakten Zwang wahrnehmen. Gegen die erwarteten Anpassungsleistungen kämpfen Jugendkulturen um soziale Räume, in denen sie eigene Erfahrungen machen können. Können Jugendliche ihren Erlebnishunger, ihre anarchische Phantasie und ihre Fähigkeit zur schrillen Expression nicht als Werte gestalten, kehren sie „als ziellose Gesten der Liebe oder der Gewalt zum Subjekt zurück und verwandeln sich in Bewegungen der Selbsterstörung“ (Hartwig: 1986, S. 114). Resignierte und sozial unterforderte Jugendliche koppeln sich zwanghaft ans Mediensystem an: Als Surrogate (*Ersatzbefriedigungen*) konsumieren sie Reizwaren gegen die Langeweile. Diese falschen Fixierungen der Aggressionsgestaltung erzeugen nicht selten ein schlechtes Gewissen.

Das bei Jugendlichen beobachtete Muster der Aggressionsgestaltung ist typisch für eine allgemeinere Schwierigkeit, mit Aggression auf strukturelle Gewalt zu reagieren. Werden die aggressiven Wünsche tabuisiert, so entsteht zusätzlich *Angst vor der eigenen Aggression*. Die verdrängte Aggression führt dann ein abgespaltenes, relativ unkontrolliertes und destruktives Dasein. Nach psychoanalytischen Befunden (Willemsen: 1985) tragen heutige Menschen ein hohes Angst- und Aggressionspotential in sich, das sie nicht genügend ausleben. Im Handeln könnten sie die destruktiven Impulse überwinden und sublimieren.

Von den Systemen funktionaler Problembearbeitung (Staat für Sicherheit, Wirtschaft für materielle Ressourcen) geht eine Dynamik aus, welche die individuelle und kollektive Identitätsbildung der Tendenz nach überfordert. Mögliche Folgen sind: Unübersichtlichkeit, zynische oder hedonistische Anpassung an eine stark vorstrukturierte Lebenswelt, Entsolidarisierung, Rückzug in fundamentalistische Beheimatungen und Fixierungen auf reduktionistische politische Lösungen. Die mit dem (beschleunigten) sozialen Wandel gegebenen Unsicherheiten können nur noch bedingt im Rahmen der offenen kulturellen Verfahren der Identitätsbildung aufgearbeitet werden, sie werden verdrängt oder mittels Sündenbockmechanismen exportiert (auf Schwächere, Fremde, Kriminelle).

Teile der Öffentlichkeit ziehen sich von der Öffentlichkeit als repräsentativem Schauspiel, als Show-Business zurück und konsumieren jene (politischen oder Medien-)Programme, die sie am besten unterhalten. Unter der generalisierten Konsumentenperspektive verkommt Politik zum

Konflikte sind über die Verständigung Beteiligter zu lösen

Das Gewaltmonopol der Staates gewährleistet Sicherheit

Es gibt nur eine Gerechtigkeit, aber plurale Vorstellungen guten Lebens

Jugendliche erfahren ihre Umwelt als vorstrukturiert

Mit Aggression auf strukturelle Gewalt zu reagieren, ist verpönt

Der soziale Wandel überfordert die öffentliche Meinungsbildung

Geschäft. Sie hat den Nutzen einer hedonistischen Klientel zu maximieren. Entsprechend vage kommt die strukturelle Gewalt gegenüber den Opfern dieser Maximierungsstrategie in den Blick (dritte und vierte Welt), spät ist die Gewalt an der stummen Natur ein politisches Thema geworden. Medien als wichtigste Institutionen der öffentlichen Meinungsbildung müssen sich die Fragen gefallen lassen, ob sie in ihrer organisatorischen Verfasstheit die Verständigung unter den Beteiligten systematisch verzerren, nicht kommerzialisierbare Interessen vernachlässigen und relevante Themen ungenügend präsentieren.

Medien klären zwar über Gewalt auf, sind selber aber auch Ausdruck sozialer Macht

Die Angst der Bevölkerung vor der zunehmenden Gewalt in der Gesellschaft sowie das gesteigerte Medieninteresse an der realen Gewalt lassen sich sowohl statistisch als auch in grösseren historischen Zusammenhängen nicht begründen. So blieb die Kriminalitätsbelastung während der letzten zehn Jahre in der Schweiz konstant. Verändert hat sich hingegen die Deliktstruktur. Mit mehr als 90 Prozent der Anzeigen spielt der Diebstahl eine dominante, allerdings leicht abnehmende Rolle. Beim Raub (Diebstahl mit Bedrohung der Person) beträgt die Zuwachsrate rund 61 Prozent, die massive Steigerung ist auf die Beschaffungskriminalität im Drogenmilieu zurückzuführen. Körperverletzung als häufigstes und schweres Gewaltdelikt hat mit 27 Prozent verglichen mit dem Wachstum der Bevölkerung nur relativ bescheiden zugenommen.

Die Verunsicherung durch schwindende Sicherheit ist teilweise begründet

Die Risiken, Opfer oder Täter der Kriminalität zu werden, sind sozial ungleich verteilt. Sie konzentrieren sich auf Städte, Unterprivilegierte, Jugendliche und Männer (Niggli: 1994). Populistische Rechtsparteien entdeckten 1993 das verletzte Sicherheitsgefühl breiter Bevölkerungsteile als Marktlücke. Mit einer polarisierenden und emotionalisierenden Kampagne gelang es, Fragen der Drogenpolitik, des Strafvollzugs und des Asylrechts zu dominanten Themen des Wahlkampfes zu machen und dabei Stimmen zu gewinnen. Die repressive, rechte Politik wurde indirekt durch die Definitionsmacht der Boulevardzeitung Blick kräftig unterstützt. Andere Gründe für die Störung des Sicherheitsgefühls breiter Bevölkerungskreise wie die Bedrohung durch wirtschaftliche und soziale Risiken (z.B. Arbeitslosigkeit) wurden zugunsten der Furcht vor kriminellen Risiken verdrängt.

Die Kampagne über innere Sicherheit lenkt von wirtschaftlichen und sozialen Risiken ab

Individualisierung und Pluralismus lassen sich nicht nur normativ begründen. Sie sind als durchaus ambivalente Phänomene strukturell in die soziale Wirklichkeit eingelassen. Durch die funktionale Ausdifferenzierung der Systeme Wirtschaft und Staat wird der soziale Wandel nachhaltig durch das strategische Handeln konkurrierender Organisationen bestimmt. Die Individuen erfahren sich als Adressaten unterschiedlichster Ansprüche, die sie miteinander in Übereinstimmung und in eine sinnvolle Ordnung bringen müssen. Die variable Verknüpfung von Rollen etwa in Bezug auf die Mitgliedschaft in verschiedenen Organisationen (Bürgerin, Bezüger staatlicher Leistungen, Aktivistin, Arbeitnehmer, Kundin) eröffnet individuelle Handlungsspielräume. Diese *müssen* genutzt und gestaltet werden. Mit dem strukturellen Individualismus und Pluralismus schwindet gleichzeitig der Vorrat an allgemein akzeptierten Sinngehalten, welche die Legitimität von Normen begründen und individuelles Verhalten orientieren.

Die Individuen leben in verschiedenen Rollen, allgemeine Sinngehalte schwinden

In Bezug auf die Toleranz als eine angemessene Haltung auf die strukturelle Pluralität hat eine ethische Beurteilung der Mediengewalt zu klären, ob diese im Einzelfall die verständigungsorientierte Aufarbeitung der Gewalt fördert oder untergräbt. Entsprechend wird innerhalb eines rechtlich geschützten Rahmens eine Pluralität von Konfliktkulturen und Modellen der Aggressionsgestaltung bejaht. Bei der Mediengewalt lassen sich unterschiedliche Rezeptionsstile beispielsweise zwischen den Geschlechtern, den Generationen und den Mustern der Mediensozialisation beobachten respektive Wirkungsweisen vermuten.

Innerhalb des Rechts sind plurale Konfliktkulturen möglich

NORMATIVE AUFGABEN DER MEDIALEN GEWALTDARSTELLUNG

Die postkonventionelle Diskurs-Ethik rekonstruiert Verfahren in modernen demokratischen Gesellschaften, Konflikte nicht mit Gewalt, sondern über Verständigung einer gerechten Lösung

Akzent: Gewalt und Gewalt

zuzuführen, die von den Beteiligten freiwillig, beziehungsweise nur über den Zwang des besseren Argumentes akzeptiert werden. Diese normative Perspektive demokratischer Öffentlichkeit nimmt einerseits die Medien in die Pflicht, sie begründet andererseits das abgeleitete Recht der Medienfreiheit aus den Aufgaben, die die Medien für die freie und öffentliche Meinungsbildung zu erbringen haben (Loretan: 1994). Im Hinblick auf die öffentliche Verständigung über Gewalt lassen sich vier normative Erwartungen an das Mediensystem rekonstruieren.

Durch dauerhafte Beobachtung, Darstellung und Kommentierung des sozialen Geschehens informieren die Medien über physische, psychische und strukturelle Formen der Gewalt sowie über Ansätze der Konfliktlösung. Die Informationen sind so aufzuarbeiten, dass die Rezipienten sich ihrer persönlichen und politischen Verantwortung bewusst werden und Handlungsperspektiven entwickeln können.

Vor allem über die (künstlerische) Fiktion haben die Medien die Möglichkeit, Menschen in ihren Ängsten und Nöten darzustellen und Modelle gelingender Integration auch ihrer Schattenseiten anzubieten. Sie unterstützen die Rezipienten, eine reflektierte Einstellung zu ihrer Aggression und den Risiken ihrer sozialen Umgebung aufzubauen. Das Spiel mit der fiktionalen Gewalt dient allerdings oft nur der *Unterhaltung* (TV-Krimi). Diese erschwert die Ausbildung einer angemessenen inneren Haltung zu den destruktiven Folgen der gezeigten Gewalt (z.B. Trauer, negative oder dissoziative Lesart; vgl. dazu Franz Derendinger in diesem Heft).

Gerade das Fernsehen wird zunehmend als Unterhaltungs- und Erlebnismedium genutzt. Es spielt eine wichtige Rolle als Agent für die emotionale Sozialisation der Nutzer. Sex- und Gewaltdarstellungen dienen dabei als *Winning formula* für spannende Handlungsabläufe, welche die Zuschauer und Zuschauerinnen emotional bewegen und ihnen affektiven Genuss verschaffen. (Friedrich Krotz: 1993). Fühlen als konstruktiver Prozess, auf dessen Grundlage das Individuum sich selbst und seine symbolische Umwelt intuitiv erzeugt und gestaltet, ist allerdings nur teilweise und meist erst im nachhinein für das Bewusstsein zugänglich. Gerade deshalb sind hohe ethische Anforderungen an die Unterhaltung, an Spannung und Entspannung zu stellen. Das unverzweckte Spiel und die reflexive Distanzierung sind Anforderungen, die den Betrachtenden einen Freiraum der intuitiven Selbstvergewisserung im ästhetischen Erleben eröffnen. Sie verhindern die Fixierung des Publikums auf die Konsumentenrolle, die manipulative Lenkung der Aufmerksamkeit auf das Programm.

Als Instanzen der öffentlichen Meinungsbildung haben Medien zur toleranten Verständigung unter den verschiedenen Bevölkerungsgruppen, insbesondere auch mit den Minderheiten beizutragen. Den Opfern, Tätern, Flüchtlingen und Fremdarbeitern sind Sprachen und Gesichter zu geben, den Anderen, ihrer körperlichen Integrität und Privatsphäre, ist Respekt entgegenzubringen.

WIRKUNGEN DER GEWALTDARSTELLUNG: ERGEBNISSE DER FORSCHUNG

Der aktuelle Stand der Wirkungsforschung geht davon aus, dass vom Ausmass der festgestellten Gewalt nicht auf eventuelle Wirkungen geschlossen werden darf. Vielmehr ist die Auswirkung einer bestimmten Sendung mit Gewaltdarstellungen abhängig vom *Inhalt* (z.B. dramaturgische Gestaltung, Handlungskontext, Art der Gewaltdarstellung), von der *Persönlichkeit* der Zuschauenden (z.B. Alter, Geschlecht, Intelligenz, Aggressivität, soziale Interaktion) und von der *Rezeptions-situation* (z.B. allein, mit Freunden, mit Eltern).

Lerntheoretische Erklärungen gehen von einer Wechselwirkung zwischen Persönlichkeit und sozialer Umwelt aus. Dabei wird berücksichtigt, dass (1) Handeln durch Denken kontrolliert wird, also auch aggressives Verhalten antizipatorischer Kontrolle unterliegt, und dass (2) verschiedene Beobachter von identischen Modellen verschiedene Muster übernehmen und zu neuen Einstellungen und Verhaltensweisen kombinieren. In bezug auf den *Einfluss des Fernsehens auf spätere Aggressivität* stellt die Forschung einen *schwachen Zusammenhang* fest. „Zwischen 1 und 4

Normative Perspektive demokratischer Öffentlichkeit nimmt die Medien in die Pflicht

Kognitive Verarbeitung von Gewalt

Emotionale Verarbeitung von Gewalt

Pflege der toleranten Verständigung

Wirkungen sind abhängig von Inhalt, Persönlichkeit und sozialem Umfeld

Menschen sind reagierende und lernende Tiere

Prozent des späteren aggressiven Verhaltens (Korrelationskoeffizient zwischen 0,1 und 0,2) wird in Feldstudien durch den vorherigen Konsum von Gewalt erklärt“ (Michael Kunzick: 1993, S. 103). Für das Erlernen von destruktiver Aggression spielen erstens die familiäre Umwelt und zweitens die Subkultur und das soziale Milieu eine entscheidendere Rolle.

Gewaltdarstellungen scheinen also auf die Mehrheit der Betrachtenden keine oder nur schwache Wirkungen zu haben. Bei bestimmten *Problemgruppen* können sich allerdings durchaus starke Effekte zeigen. Erklären lässt sich dieses Phänomen durch einen sich selbst verstärkenden Prozess. Der Konsum violenter Medieninhalte erhöht die Wahrscheinlichkeit aggressiver Einstellungen oder Verhaltensweisen. Dadurch wiederum erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass violente Medieninhalte als attraktiv angesehen und entsprechend genutzt werden. Zu den Faktoren, die einen derartigen Prozess begünstigen, gehören niedriges Selbstbewusstsein und soziale Isolation; letztere ist ihrerseits mit erhöhtem Fernsehkonsum verbunden.

Medienpsychologische Modelle versuchen diese Zusammenhänge genauer zu verstehen. Dabei verschiebt sich die Aufmerksamkeit von der Aggressions- auf die *Angstbewältigung*. Neben den kognitiven werden dabei vor allem emotionale Aspekte untersucht. Peter Vitouch (1993, 181) fasst die Ergebnisse in der Theorie von der *emotionalen Kluft (emotional gap)* zusammen. Die emotionale Kluft bewirkt, dass die psychisch Stablen in ihrer Persönlichkeit eher gefestigt und besser informiert sind, die psychisch Labilen aber immer instabiler, ängstlicher werden und sich von differenzierten Informationen abkoppeln. Die Defizite manifestieren sich entweder in *defensiver* Angstabwehr und damit in massiver Hinwendung zu stereotypen und vorhersagbaren Medieninhalten, die nur begrenzt mit Angsthalten arbeiten (Serien, Soap operas). Oder in *sensibilisierender* Weise mit permanenter Hinwendung zu Angstreizen, wobei die Information nur auf einem niedrigen konzeptionellen Niveau verarbeitet wird (Boulevardisierung, Sensationssuche).

Vor allem *Vielseher* leiden am Syndrom der *gelernten Hilflosigkeit*. Ängstlichkeit, Misstrauen, Unselbständigkeit und Konformität treten gehäuft auf. Sie bevorzugen bestimmte Programme, die sich durch formale und inhaltliche Stereotypen auszeichnen. Die Mediennutzung der Vielseher ist eingebunden in ein zirkuläres Kompensations- und Verstärkungsmodell „defensiver Angstbewältigung“ (Peter Vitouch: 1993, 178). Nur über die Bearbeitung der defensiven Angstbewältigung kann es gelingen, die emotionale Kluft der Vielseher, die über schützende Selektivität mit der Wissenskluft gekoppelt ist, aufzuheben.

Die Befunde von der *Gefährlichkeit der Gewaltdarstellung* müssen *relativiert* und im grösseren Zusammenhang der Mediennutzungsstile gesehen werden. Nur bei erwiesener Sozialschädlichkeit scheinen strafrechtliche Massnahmen gegen Hersteller und Verbreiter sinnvoll. Der eindeutigen rechtlichen Regulierung stellt sich allerdings ein doppeltes Problem: Zum einen fehlen eindeutige Kriterien, um die Sozialschädlichkeit der Gewaltdarstellung zu belegen; denn sowohl die Quantität als auch die drastische Darstellung der Gewalt sind keine schlüssigen Indikatoren für gesteigerte Gewaltbereitschaft der Rezipienten. Zum anderen ist der Zusammenhang zwischen Mediengewalt und gewalttätiger Einstellung respektive Verhalten nur bezogen auf bestimmte besonders gefährdete soziale Gruppen erwiesen.

Spezifischere, auf Problemgruppen bezogene Massnahmen scheinen deshalb angemessen (vgl. Rogge: 1984, Chervet: 1995). So lässt sich die Nutzung der Brutalos durch Jugendliche als subkultureller Ausdruck eines Leidens an der Abstraktheit unserer Zivilisation, beziehungsweise als unbeholfener Protest dagegen verstehen. Diese Lesart bietet die Möglichkeit, die Brutalo-Rezeption nicht zu kriminalisieren, sondern als Chance für eine direkte Auseinandersetzung zu nutzen, bei der sich verschiedene Subkulturen über ihre Stile der Körperinszenierung und der Aggressionsgestaltung verständigen. Mit therapeutischen Massnahmen wären allenfalls Fixierungen auf das Surrogat Brutalo abzubauen.

Destruktive Wirkungen der Mediengewalt sind schwach; bei Problemgruppen können sich negative Faktoren verstärken

Mechanismus der emotionalen Kluft: Mediengewalt stärkt psychisch Stabile und ängstigt Labile

Vielseher leiden unter gelernter Hilflosigkeit

Quantität und Drastik sind nicht hinreichende Kriterien für Sozialschädlichkeit der Mediengewalt

Vor dem Verbot ist Verständigung mit gefährdeten Zielgruppen notwendig

Akzent: Gewalt und Gewalt

STRUKTUREN DES MARKTES AUDIOVISUELLER GEWALTDARSTELLUNGEN

Konzentrieren wir uns im folgenden auf die Seite des Angebotes. Die Menge der gewaltsamen Darstellungen, ihre ständige Verfügbarkeit sowie ihr Einsatz zur Aufmerksamkeitslenkung lässt sich vor allem mit drei Faktoren erklären:

1. Einführung neuer Technologien der Reproduktion und Verbreitung
2. politisch-rechtliche (De-)Regulierung
3. wachsende Marktorientierung der Medien

Abgesehen von Comics und gelegentlich vom Theater beziehen sich die Diskussionen um Gewaltdarstellungen in unserem Jahrhundert vor allem auf die Medien Film, Video und Fernsehen (vgl. Prokop: 1973 und Kunczik: 1994, 16-36). Neben der massenhaften Verbreitung waren es vor allem die technische Wiedergabe szenischer Darstellungen, die fotografische Genauigkeit und die Montage, welche die öffentlichen Debatten über die mediale Gewalt beflügelten und sie gleichzeitig vor allem auf die körperliche Gewalt lenkten.

Bereits die Einführung des *Films* war mit heftigen Kulturkämpfen verbunden, bei denen neue Formen der symbolischen Gewalt eine Rolle spielten. Durch Bildausschnitt und Montage zerstückelte die kinematographische Technik auf damals noch völlig ungewohnte Weise die abgebildeten Körper. Durch seine anfängliche Verbreitung als Jahrmarktmedium haftete dem Kino zudem ein proletarisch subversives Image an. Durch die bildungsbürgerliche Bekämpfung der verrohenden Schundfilme, die Einführung der Filmzensur und der Freiwilligen Selbstkontrolle sowie durch die Vermarktungsstrategien der Filmwirtschaft wurde schliesslich das anarchistische Kino der Frühphase domestiziert und der Film für die Verbreitung beim kaufkräftigen Mittelstand und bei den Jugendlichen rehabilitiert.

Seit seinen Anfängen in den fünfziger Jahren war das *Fernsehen* in Europa einer starken gesellschaftlichen und politischen Kontrolle ausgesetzt. Gründe für die starke Einbindung des Fernsehens waren seine vermuteten, aber stark überschätzten Einflussmöglichkeiten sowie seine monopolartige Stellung in den meisten europäischen Staaten. Bei der ausgeprägten Angebotsorientierung des europäischen Fernsehensystems liessen sich bis Mitte der achtziger Jahre politische und ethische Standards relativ leicht durchsetzen. Die Nutzung neuer Speicher- und Verteiltechniken (Kabel, Satelliten, Digitalisierung, Datenkompression) führte schliesslich zu einer Vervielfachung der Programme. Durch die medienpolitische Deregulierung wurde während der achtziger Jahre in Europa ein grenzüberschreitender, nachfrageorientierter Fernsehmarkt eingerichtet.

Kurz vor der Deregulierung des Rundfunks versuchte sich *Video* als neuer Distributionskanal zwischen Kino und Fernsehen zu etablieren. Von Anfang der achtziger Jahre bis 1993 ist die Verbreitung der Recorder in den Haushalten der Schweiz kontinuierlich auf 53 Prozent (SRG-Forschungsdienst) gestiegen. Die Nutzung der Videorecorder dient vorwiegend der Aufzeichnung von TV-Programmen. Zu Beginn standen die Vertreter der etablierten Filmbranche dem Vertrieb von bespielten Videokassetten skeptisch gegenüber. Erst im Herbst 1991 stiegen die amerikanischen Majors mit eigenen Labels ins Schweizer Videogeschäft ein (vgl. Zerhusen/Senn). Bis Ende der achtziger Jahre machte der Verleih das Schwergewicht des Videohandels aus, seit 1990 überflügelte der Verkauf den Verleih. 1993 war der Anteil am Umsatz der Grossisten (45,5 Mio Fr.) beim Verkauf bereits dreimal höher als beim Verleih (Angaben: Schweizer Videoverband).

AUSDIFFERENZIERUNG DES „BRUTALO“-MARKTES UND SEINE BEREINIGUNG

Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre waren es vor allem Schmalfilm-, Porno- und Fernsehändler, die das Geschäft mit bespielten Videokassetten in Gang zu bringen versuchten. In ihrer *abwartenden Haltung* stellte die *Filmbranche* den Video-Pionieren nur zweit- und drittklassige

Massencharakter und genaue Abbildung skandalisieren die Bildmedien

Das subversive Potential der Bildkultur wird domestiziert

Fernsehen als politisch kontrolliertes Medium wird dereguliert

Das Marktpotential des Mediums Video wurde zuerst unterschätzt

Genre-Produktionen zur Verfügung. Mit dem Slogan „*Filme, die Sie nie im Fernsehen sehen werden*“ etablierte sich vorerst ein etwas zwielichtiger Markt, der sich auch mit Pornographie und „Brutalos“ zu profilieren versuchte. Für kurze Zeit wurde der Begriff „(Video-)Brutalos“ zu einem Markenzeichen. Darunter wurden Filme zusammengefasst, in denen die Darstellung von Gewalt eine wichtige und zum Teil von der Dramaturgie her nur lose begründete Rolle spielte. In der Regel ohne grosses Aufsehen sind die meisten dieser Filme (z.B. „Tanz der Teufel“ oder „Die Klasse von 1984“) ein paar Jahre früher in den einschlägigen Kinos gezeigt worden. Das private Pantoffelkino machte die Mediengewalt nur allgemeiner zugänglich und erleichterte damit auch den Kindern und Jugendlichen den Zugriff auf die Reizware.

In der 1989 durchgeführten *Jugendstudie* des SRG-Forschungsdienstes geben 64 Prozent der Jugendlichen in der Schweiz an, schon einmal ein Brutalovideo gesehen zu haben, in der deutschen Schweiz sind es sogar 81 Prozent. Davon zählen sich wiederum 81 Prozent zu gelegentlichen Sehern von Brutalos. Ein harter Kern von 15 Prozent schaut sich diese häufig an. Unter ihnen sind Buben, ältere Jugendliche und solche mit niedriger Schulbildung besonders häufig vertreten. 53 Prozent der 15- bis 24-Jährigen in der Schweiz geben an, schon einen Pornofilm gesehen zu haben, 93 Prozent von ihnen sind gelegentliche Nutzerinnen und Nutzern.

**Video als Nische
für eine Subkultur**

Der effektive Anteil der Brutalos am Umsatz oder am Titelangebot ist schwer zu beziffern, weil schon damals die offiziellen Statistiken der Film- und Videobranchen eine solche Kategorie nicht führten. In der Regel wurden die einschlägigen B-Filme mit drastischen Gewaltdarstellungen unter Genrebezeichnungen wie Action, Science Fiction, Horror, Kriegsfilm oder Krimi aufgeführt. Die Berichterstattung der Medien trug das Ihre dazu bei, dass der Anteil an brutalen und pornographischen Videoexzessen in der Öffentlichkeit stark überschätzt wurde. Je nach Interessenlage und entsprechender Definition der Kategorie schwankt Mitte der achtziger Jahre der Anteil der Brutalos am Titelangebot zwischen 0 und 30 Prozent (!), jener am Umsatz zwischen 5 und 50 Prozent. – Die Bundesprüfstelle in Bonn indizierte bis zum August 1994 2441 jugendgefährdende Videofilme. Jährlich kommen durchschnittlich 300 neue dazu.

Brutalos provozieren öffentliche und politische Reaktionen

In der Schweiz und in ihren Nachbarstaaten setzte 1982 eine entrüstete öffentliche Diskussion über die Videobrutalität ein. Mitte der achtziger Jahre verschärfte die Bundesrepublik die Massnahmen des Jugendschutzes. Das Schweizer Parlament reagierte mit der Schaffung eines nicht jugend- und videospezifischen Artikels über Gewaltdarstellungen im Strafgesetzbuch. Seit der Artikel 135 am 1. Januar 1990 in Kraft gesetzt wurde, hat sich die öffentliche Empörung über die Video-Brutalität stark gelegt.

Ungefähr ein Jahr vor der öffentlichen Diskussion über die „Zeitbombe der Brutalität in den Videotheken“ (Tages-Anzeiger) gaben die amerikanischen Majors ihre Reserven auf und stiegen Ende 1981 mit eigenen Labels ins Schweizer Videogeschäft ein. Das zwiespältige Jahrmarkts-Image widersprach allerdings ihren Marketing-Strategien. Sie planten, den Videobereich als neuen Markt in der *Auswertungskaskade für multimedial verwertbare Spielfilme* zu integrieren. Bereits 1988 überrundeten weltweit die Einnahmen aus dem Videomarkt jene aus dem Kinomarkt. Mit einer immer noch leicht kinopositiven Bilanz stellt die Schweiz in dieser Entwicklung heute eine der wenigen Ausnahmen dar. In der Vermarktungsstrategie der grossen Filmabels spielt das Kino zwar immer noch eine Schlüsselrolle für den werbewirksamen Auftritt. Über Pay-TV und den Videoverleih, beziehungsweise den Videoverkauf sollen vor allem konsumkräftigere Schichten der Erwachsenen und des Mittelstandes erschlossen werden. In einer dritten Stufe schliesslich wird die Software den privaten und öffentlichen Anbietern der General-interest-TV-Programme zur breiten Ausstrahlung zur Verfügung gestellt. Intervalle von sechs Monaten nach dem Kinostart sind für die Auswertung auf Pay-TV und im Videoverleih üblich, bevor der Film für den Videoverkauf freigegeben wird. Mit der schwindenden Bedeutung des Videoverleihs werden Videoverleih und -verkauf zunehmend gleichzeitig gestartet.

Brutalos schädigen das Image von Videos beim kaufkräftigen Publikum

Akzent: Gewalt und Gewalt

Innerhalb von nur zehn Jahren hat sich die Verwertungsstrategie der amerikanischen Majors erfolgreich durchgesetzt. Sie führte zu einer starken Konzentration des Marktes (vgl. Zerhusen/Senn). Drei Anbieter (Rainbow, Videophon und Warner) kontrollieren ungefähr drei Viertel des Schweizer Video-Grosshandels. Die Videotheken als spezialisierte Verleihstellen sind seit 1989 um die Hälfte auf 300 geschrumpft. Parallel zur wirtschaftlichen Bereinigung setzte sich mit den Vermarktungsstrategien der grossen Labels auch eine Bereinigung des Angebotes durch. In den neunziger Jahren nähert sich das *Home Video* dem Kino an. Der Kino-Hit ist zum Verkaufsschlager des Videohandels geworden. Sein Slogan lautet: *Kino, das Sie kaufen können*.

Mit strafrechtlichen Massnahmen und Marketingstrategien transnationaler Medienunternehmen ist eine anrüchliche und subversive Subkultur, die sich halb verdeckt, halb öffentlich zum Konsum von „Brutalos“ bekannte, fast vollständig aus den öffentlichen Traktanden gefallen. Wegen ihrer Kriminalisierung ist die Szene untergetaucht und organisiert sich über den *Graumarkt*, wo sie sich teilweise mit Video-Raubkopien billiger Genre-Kinofilme versorgt (vgl. Tom Traber in dieser Nummer). Unter dem Titel „Splating Image“ stellt seit 1990 eine in Berlin erscheinende Szenen-Postille kenntnisreich, aufmüpfig und ironisch leutselig die einschlägigen Produkte vor. Gerichte streiten sich mit dem Kultregisseur Jörg Buttgerit (30) um den künstlerischen Wert von Werken wie „Nekromantik“ (1987), „Der Todesking“ (1989), „Nekromantik 2“ (1991) und „Schramm“ (1994). Laut Angaben der Auswahlkommission der Solothurner Filmtage soll selbst beim Schweizer Film die 1994 zurückgewiesene Brutalo-Komödie „Blutgeil“ aus der Zürcher Wolgroth-Szene kein Einzelfall gewesen sein. Am kriminalisierten Rand kaum untergetaucht, erhebt die Szene noch gewiewerter, noch skurriler und noch anarchistischer schon wieder ihr bluttriefendes Haupt.

TV-KOMMERZIALISIERUNG ENTABUISIERT BREITENWIRKSAM GEWALT

Auch die Gewinner wirtschaftlicher Marktberingung wollen auf den Reiz medialer Gewaltdarstellungen nicht verzichten. Ihre Aufhebung geschieht in den billigen Genrefilmen offener, in den mit teuren Budgets und berühmten Stars ausgestatteten Grossproduktionen verdeckter. Im Hinblick auf die multimediale Verwertbarkeit wird das Etikett Brutalo allerdings konsequent vermieden. Exzesse drastischer Gewalt werden entweder ausgespart oder dramaturgisch „sorgfältiger“ eingeführt und begründet. *Zur leichteren Konsumierbarkeit* verknüpfen Spielhandlungen oft die dargestellte Gewalt mit gängigen Sterotypen und stellen sie als erfolgreiche Konfliktbewältigung dar. Gerade in der unterhaltsamen Verkleidung versteckt sich aber die gewaltverherrlichende Gefährlichkeit von Filmen wie „Rambo“, „True Lies“ oder „Die Klasse von 1984“ sowie von manch betulich harmlosem TV-Krimi.

Durch die Deregulierung des Rundfunks sind schliesslich die Voraussetzungen für eine breitenwirksame Enttabuisierung der Gewaltdarstellungen geschaffen worden. Mit ihrer marktorientierten Findigkeit bedienen die Programme privater Veranstalter einerseits vorhandene Nachfrage (vgl. Jo Groebel/Uli Gleich sowie Klaus Mertens). Mechanismen des deregulierten Medienmarktes verstärken andererseits den *strategischen Einsatz von Mediengewalt*. Eine Vielzahl von Anbietern konkurrieren nämlich auf den verschiedenen Verteilkanälen um ein beschränktes Gut: die Aufmerksamkeit des Publikums. Gewalt stellt wahrnehmungspsychologisch einen starken Reiz dar, der automatische und weitgehend vorbereusste Reflexe auslöst. Kurzfristig eignen sich deshalb Gewaltdarstellungen, *um die Aufmerksamkeit des zerstreuten Publikums auf sich zu lenken*.

Der manipulative Einsatz von Gewaltdarstellungen aus kommerziellen Motiven lässt sich im einzelnen (Routinen der Selektion und der Bearbeitung von Informationen, Handbücher für die Dramaturgie von TV-Serien) nur schwer nachweisen. Und doch erklärt der kommerzielle Mechanismus der Gewalt als Aufmerksamkeitsstimulus ihre sprunghafte Zunahme bei fast allen TV-Genres am schlüssigsten. Längerfristig kann diese Form der Aufmerksamkeitslenkung allerdings fatale Folgen haben: Die Konzentration auf das Spektakuläre erschwert das Augenmass (z.B. die

Neues Image für Video: Kino, das Sie kaufen können

Kommerzialisierung bereinigt wirksam den Markt; die Brutalos wandern ab in den Graumarkt

In multimedial verwertbaren Produkten ist Gewalt sorgfältiger verpackt

Gewaltdarstellungen lenken die Aufmerksamkeit des zerstreuten Publikums

Kommerzialisierung ist für die Zunahme der Mediengewalt hauptsächlich verantwortlich

verzerrte Kriminalitätsfurcht bei Vielsehern), die Bildung von Wissen (z.B. die „fehlende Halbssekunde“ für die kognitive Verarbeitung der emotional bewegenden Eindrücke) sowie die Auseinandersetzung mit längerfristigen Prozessen (z.B. Ausreizung der Berichterstattung über den Krieg in Bosnien). Der hohe Nachrichtenwert, den spektakuläre Gewalt hat, kann schliesslich von aggressiven Akteuren für politische oder kriminelle Ziele missbraucht werden.

GEWALTPROFILE DES FERNSEHENS

Der „*Bericht zur Lage des Fernsehens*“, den medienwissenschaftliche Experten und Expertinnen im Februar 1994 im Auftrage des damaligen Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland, Richard von Weizsäcker, vorgelegt haben, nimmt zu Gewaltdarstellungen im Fernsehen differenziert Stellung. Die Fachleute weisen die zuweilen pauschale Kritik an den Medien als Sündenböcke für gesellschaftliche Fehlentwicklungen zurück. Sie interpretieren die öffentliche Gewaltdebatte im Zusammenhang mit einem Vertrauensverlust gegenüber den Medien. Bis in die achtziger Jahre schreiben die Experten dem Fernsehen eine fast amtliche Autorität beim Publikum zu. „Mit der stärker erlebnisorientierten und lockeren Angebotsstruktur durch Einführung der kommerziellen Sender ging die zwar strenge, aber zuverlässige Aura des Mediums verloren.“

**Konsequente
Marktorientierung
untergräbt die
Glaubwürdigkeit
des Fernsehens**

Abgesehen von zahlreichen einzelnen gewalttätigen Sendungen kritisieren die Fachleute besonders die *Quantität* als problematisch: „Gewalt ist im Fernsehprogramm omnipräsent (...) In Deutschland und in den meisten anderen europäischen Ländern zählten mehrere unabhängige Studien im Schnitt fünf Gewaltszenen pro Fernsehstunde pro Sender oder rund 3500 aggressive Akte in allen (deutschen) Fernsehprogrammen einer Woche. Wer zwischen mehreren Programmen hin- und herschaltet, wird mit grosser Wahrscheinlichkeit einen Mord sehen können - mehr als siebenzig entsprechende Szenen bieten deutsche Fernsehprogramme täglich.“ (89)

**Problematisch
wird die Quantität
der gezeigten
Gewalt**

Den Hauptanteil der Gewalt weisen *Spiel filme und Serien* auf. Dabei weisen insbesondere die eingekauften Programme aus den USA höhere Gewaltquoten auf. Dort wurden in den frühen neunziger Jahren pro Sender im Durchschnitt stündlich zehn Gewaltakte gezählt, also doppelt so viele wie in europäischen Programmen. Nach Meinung der Experten des Weizsäcker-Berichtes sagt die Quantität der Gewalt vor allem etwas über ihre Selbstverständlichkeit im Programm aus. Gerade weil der Hauptanteil der Fernsehgewalt aus dem fiktionalen Bereich stammt, kann ihre Quantität kaum als Spiegel einer angeblich gewalttätigen Gesellschaft angesehen werden. Als Aufmerksamkeitsreize spielen Gewaltszenen vor allem in Programmitrailern eine wichtige Rolle. Neben der Quantität diagnostizieren die Fachleute des Weizsäcker-Berichtes vor allem die *inhaltliche und formale Struktur* der Darstellungen als problematisch. Vor allem Spielhandlungen mit unterhaltendem Akzent betten Gewalt nur selten in einen differenzierten Handlungskontext ein. Wenn überhaupt, wird sie nach einfachen Mustern begründet und hat kaum weiterreichende Konsequenzen. Dass Gewalt mit Leiden der Opfer verbunden ist, wird in den unterhaltenden Formen nicht vermittelt. „Meist erscheint sie als

**Die Quantität er-
weckt den Eindruck
der Selbst-
verständlichkeit**

**Fragewürdige
Thematisierungen
von Gewalt in
Spielhandlungen**

- angemessenes Mittel zur Konfliktlösung,
- etwas, das Spass macht und Erlebnisse schafft,
- Möglichkeit, eine Situation zu kontrollieren,
- Element der Identitätsbildung durch aggressive (männliche) Vorbilder,
- Verhalten, das in der Gesellschaft durch (Medien-)Aufmerksamkeit und häufig durch Anerkennung belohnt wird (Plattformeffekt),
- Mittel, um sich materielle Wünsche zu erfüllen,
- angemessene Reaktion auf Frustration oder Angriff,
- Selbstzweck; als etwas, das neugierig macht.“ (Weizsäcker: 90)

Akzent: Gewalt und Gewalt

Den meisten *Nachrichtensendungen und Dokumentationen* attestieren die Fachleute des Weizsäcker-Berichtes Sachorientierung. Entsprechend dem Kriterium der gesellschaftlichen Relevanz müssen die visuellen Medien Gewalt als Teil der Wirklichkeit zeigen. Doch auch die journalistischen Programmformen stehen unter Quotendruck und bewegen sich in Richtung Boulevardisierung (vgl. Felix Karrer in ZOOM K&M Nr. 4). So stellen die Experten folgende Trends fest: „Die Darstellungen sind kontinuierlich schneller geworden, einzelne Einstellungen werden kürzer (Videoclip-Format; Soundbites). Zugleich gibt es geringere Hemmungen gegenüber drastischen Darstellungen. Greuelthaten, bei denen früher die Kamera ausgeblendet wurde, haben heute grössere Chancen gezeigt zu werden. Die zunehmende Emotionalisierung von Nachrichten und Dokumentationen, die auf den Einbezug von Rezipienten zielen, wirkt so, dass immer mehr Gewalt im Alltag, die den Normalbürger treffen kann, dargestellt wird.“ (91)

Die Darstellung spektakulärer Gewalt ist vor allem bei den Privaten verbreitet: Die Informationssendungen von ARD und ZDF strahlen weniger Gewalt aus als SAT 1 und RTL. Bei den öffentlichen Anstalten erscheint Gewalt eher in tagesaktuellen und politisch-gesellschaftskritischen Sendungen, bei den privaten Sendern eher in Boulevard- und Reality-Programmen (Krüger: 1994). Beim sogenannten *Reality-TV* werden reale Ereignisse aus den Bereichen Kriminalität und Katastrophen dokumentiert und mit der Formensprache der Fiktion gemischt, um die Dramatik zu steigern. Das Leiden der Opfer kann so entweder zum visuellen Reiz werden, der zu kurz präsentiert wird, um menschliches Leiden nachvollziehbar zu machen, oder umgekehrt zum Objekt von Voyeurismus werden, wenn die Kamera lange auf den Details des Leidens verharret. Die Fachleute des Weizsäcker-Berichtes warnen vor der Gefahr der Spirale: Um über das Gewohnte hinaus Aufmerksamkeit zu erzielen, werden immer drastischere Inhalte und Formen gesucht.

Ausblick: Die durch die Kommerzialisierung geförderte breitenwirksame Enttabuisierung der Mediengewalt erschwert die Ausbildung von Trauer als seelische Reaktion auf destruktive Gewalt. Der ästhetische Schock vor drastischen Formen symbolischer Gewalt bleibt in der Regel der Kunst oder subversiven Subkulturen vorbehalten. Vorübergehend können diese Szenen als innovativer Testmarkt für kommerzielle Planungen nützlich werden. Sobald kommerzielle Gewaltdarstellungen öffentlich Anstoss erregen und sich die Marktchancen verkleinern, lenkt die Kulturindustrie ein. Nach dem Modell der Freiwilligen Selbstkontrolle der Kinowirtschaft gründeten die deutschen privaten Fernsehanstalten 1993 eine „Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen“ (FSF). Aufgrund des öffentlichen Drucks verringerten die Privaten ebenfalls im vergangenen Jahr die Gewaltdarstellungen zur Hauptsendezeit erheblich (vgl. Merten).

Beschleunigung und Sensationalisierung als symbolische Formen der Gewalt in Informationssendungen

Die Reize der Aufmerksamkeitslenkung verbrauchen sich

Kommerzialisierung enttabuisiert breitenwirksam Mediengewalt: Gewalt wird zur Unterhaltung

Literatur:

- Bericht zur Lage des Fernsehens für den Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland, Richard von Weizsäcker, vorgelegt von Jo Groebel u.a., Bonn 1994
- Bonfadelli, Heinz: Gewalt im Fernsehen - Gewalt durch Fernsehen. in: Bonfadelli, Werner A. Meier (Hg.), Krieg, AIDS, Katastrophen..., Gegenwartsprobleme als Herausforderung der Publizistikwissenschaft, Konstanz 1993, 149-174
- Denise, Chervet: Profile der Nutzer von Brutalos. Versuch einer Typologie. Konsequenzen für differenzierte Strategien in Jugendarbeit und Jugendpolitik, in ZOOM K&M Nr. 6, Sept. 1995
- Derendinger, Franz: Problematisches Spiel mit dem Feuer, in Faszination Gewalt, ZOOM-Film 12/94, sowie sein Beitrag über die medienpädagogische Umsetzung der negativen Lektüre in dieser Nummer
- Groebel, Jo, Uli Gleich, Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebotes privater und öffentlich-rechtlicher Sender, Opladen 1993
- Hartwig, Helmut: Die Grausamkeit der Bilder, Horror und Faszination in alten und neuen Medien, Weinheim 1986
- Hausmanninger, Thomas: Kritik der medienethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert, München 1992

- Karrer, Felix: Sterben vor der Kamera. Überlegungen eines Dokumentaristen, ZOOM Kommunikation & Medien 4/1994, S.5-9
- Krotz, Friedrich: Fernsehen fühlen. Auf der Suche nach einem handlungstheoretischen Konzept für das emotionale Erleben des Fernsehens, Rundfunk und Fernsehen 4/1993, S. 477-496
- Krüger, Udo M.: Gewalt in Informationssendungen und Reality TV, in: Media Perspektiven 2/94
- Kunczik, Michael: Gewalt im Fernsehen. Stand der Wirkungsforschung und neue Befunde, in: Media Perspektiven 3/1993
- Kunczik, Michael: Gewalt und Medien, Köln 1994
- Loretan, Matthias: Grundrisse der Medienethik. Ethik der Öffentlichkeit als Theorie kommunikativen Handelns, ZOOM Kommunikation & Medien 4/1994, S. 56-62
- Medved, Michael: Hollywood vs. America, Harper Perennial, 1992
- Merten, Klaus: Darstellung von Gewalt im Fernsehen. Untersuchung der Comdat im Auftrag von RTL, 1993 (vgl. Unterlage zur focal-Tagung)
- Niggli, Marcel A.: Kriminalitätsentwicklung und Kriminalitätsfurcht, in: Caritas Schweiz, Verunsicherung durchschwindende Sicherheit, Luzern 1994
- Prokop, Dieter: Soziologie des Films, Darmstadt 1973
- Raspigneas, Jean-Claude: „guerre à la violence“, télérama 2280, 22 septembre 1993,70-76
- SRG, Fernsehen, Kinder und Gewalt, Dokumentation zum Symposium vom 22. September 1994
- Vitouch, Peter: Fernsehen und Angstbewältigung. Zur Typologie des Zuschauerhaltens, Opladen 1993
- Willemsen, Roger: Gewalt als Unterhaltung, in: Merkur 2/85, S. 91-105
- Zerhusen, Markus, Doris Senn: 15 Jahre Video in der Schweiz, Cinebulletin 10/1992
- Zerhusen, Markus, Doris Senn: Videomarkt im Zeichen der Konzentration. Cinebulletin 12/1992-1/1993

Sozialgeschichte der Gewalt

FRAGEN NACH URSACHEN UND ZUSAMMENHÄNGEN VON GEWALT FINDEN IN DEN ÖFFENTLICHEN DISKUSSIONEN MEISTENS VERDÄCHTIG KLARE ANTWORTEN. DIE SICHERHEIT, MIT DER DIAGNOSEN UND RATSCHLÄGE VORGETRAGEN WERDEN, IST FAST IMMER VON VORSTELLUNGEN ÜBER DIE AUSÜBUNG VON GEWALT IN DER VERGANGENHEIT GEPRÄGT. DIE ENTSPRECHENDEN CLICHÉS UND MYTHEN UNTER DIE LUPE ZU NEHMEN, IST AUFGABE EINER SOZIALGESCHICHTE DER GEWALT.

Albert Schnyder Burghartz

Eine der zahlreich überlieferten „lettres de rémission“ (Begnadigungsbriefe) des französischen Königs führt uns in die Zeit um 1400 zurück: Eines Tages, so können wir hier lesen, stand ein gewisser Jean Faset aus einem Dorf in der Nähe von Amiens vor der Türe seines Hauses und plauderte mit seinem Freund Perrinet Paris, ohne an etwas Böses zu denken, als ein Mann namens Huet vorbeiging und ihn mit dem Griff der Hacke ansties, ohne irgend etwas zu sagen. Faset ruft Huet nach: „A Dieu, beau sire, c'est sans mot dire!“ (Bei Gott, lieber Herr, ohne ein Wort zu sagen.) Der Angesprochene gibt zurück: „Il ne parle qui ne veut.“ (Nur wer will, spricht.) Dieser Austausch von Beleidigungen bzw. Herausforderungen lässt einen Streit erwarten, weil die Regeln der Ehre und des Anstands verletzt wurden. Perrinet, der Zeuge der Szene, bietet daher seine guten Dienste an, um Frieden zwischen den beiden Kontrahenten zu vermitteln. Zu diesem Zweck benachrichtigt er seinen Cousin, der auch ein Cousin von Huet ist. Perrinet und sein Cousin arrangieren in der Folge eine Begegnung zwischen Faset und Huet, mit dem Ziel, die beiden zu versöhnen. Faset ist damit einverstanden und verspricht, mit Huet zusammen ein Glas Wein zu trinken und ihm die Hand zu reichen. Beim Treffen streckt er Huet sogleich die Hand entgegen, dieser jedoch schlägt ihn, wiederum ohne ein Wort zu sagen, mit der Hacke auf die flache Hand. Daraus folgt eine Schlägerei, die später mit Messern geführt wird. Sie endet damit, dass Perrinet Huet tödlich verletzt. Einige Zeit später wird Perrinet vom französischen König, Charles VI, begnadigt, weil er einen „beau fait“, das heisst eine gute, weil gerechtfertigte Tat vollbracht hat. Er hatte in solidarischer Reaktion einen Freund verteidigt, der in unehrenhafter Art und Weise angegriffen worden war.

Die französische Mittelalter-Historikerin *Claude Gauvard* hat die Serie der „lettres de rémission“ auf die Frage der Gewalt hin untersucht. Sie hat sich dabei auf den Totschlag nach Ehrenhändeln konzentriert und eine grosse Zahl von Fällen wie den obigen ausfindig gemacht. Sie konnte feststellen, dass diese Form der Gewalt im spätmittelalterlichen Frankreich in allen sozialen Schichten verbreitet war, als absolut normal galt und akzeptiert war. Der Verlust der Ehre wog in dieser Gesellschaft gleich schwer wie der Verlust des Lebens. Diese Form der Gewalt war so normal, dass sie in keinen anderen Quellen, zum Beispiel Chroniken oder tagebuchartigen Berichten,

Totschlag nach Ehrenhändeln war im Spätmittelalter normal

Akzent: Gewalt und Gewalt

erwähnt wird, obwohl in den gleichen Quellen andere, aussergewöhnliche und als abweichend wahrgenommene Formen der Gewalt, etwa hinterlistige Morde, gewaltsame Diebstähle, Vergewaltigungen etc. aufgeführt wurden. Den Widerspruch zwischen der weiten Verbreitung des Totschlags nach Ehrenhändeln und seiner Spurenlosigkeit in den Quellen (mit Ausnahme eben der „lettres de rémission“) nahm Claude Gauvard zum Anlass, die soziokulturellen Hintergründe dieser Form von Gewalt zu erforschen und darzustellen. Gauvard arbeitet anhand von Konflikten wie dem hier geschilderten heraus, dass von unregelter, eruptiver Gewalt als einem generellen Kennzeichen europäischer Gesellschaften im Spätmittelalter nicht die Rede sein kann, ja dass eine spezifische Rationalität bzw. Zivilisiertheit - gefasst in den Normen der Ehre - die meisten gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Nachbarn, Bekannten und Verwandten prägte. Auch die Totschläge im Zusammenhang mit Ehrenhändeln erfolgten nicht aus blinder Gewalt, sondern im Rahmen ritueller Abläufe. Dass diese Form der Gewalt in hohem Mass als legitim galt, ja im Zentrum der Gesellschaft verankert war, zeigt sich auch darin, dass der König die „Täter“ meistens ohne weiteres begnadigte, ja die Begnadigung bald einmal an untergeordnete Instanzen delegierte.

Die Kehrseite dieser auf der Ehre basierenden Gewalt war allerdings die Ausgrenzung all jener, die nicht oder nur beschränkt zur Mehrheit der Ehrbaren gehörten, so etwa der Invaliden, der alleinstehenden Mütter, der Fahrenden, der Bettlerinnen und Bettler oder der Angehörigen der sogenannten unehrlichen Berufe. Den Normen der Ehre war ein starkes Moment der Ungleichheit, das heisst der Akzeptanz angeblich naturgegebener sozialer Ungleichheit eigen, mithin einer spezifischen Form struktureller Gewalt.

Dieses historische Beispiel macht deutlich, dass – zumindest aus der Sicht von Historikerinnen und Historikern – über Gewalt nur geredet werden kann, wenn die Formen der Gewalt spezifiziert und ihre besonderen kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhänge thematisiert werden.

GEWALT UND ZIVILISATIONSPROZESS: WARNUNG VOR ILLUSIONEN

Differenzierungen bereiten bisweilen Schwierigkeiten in einer Zeit, in der das Thema Gewalt in aller Mund und vor aller Augen ist. Es beschäftigt Blick-Leser/innen genauso wie die Leitungsteams von Tagungsstätten, Filmfans ebenso wie Intendanten von Fernsehanstalten, Politiker/innen wie auch Lehrer/innen. Es sind zum einen verschiedene Formen innergesellschaftlicher Gewalt, die in sogenannten hochentwickelten Gesellschaften vermehrt die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit fesseln, so die Gewalt gegen Fremde, einmal mehr die Gewalt von und unter Jugendlichen und die Gewalt in den Medien. Zum andern ist es der Krieg, der für die europäischen und die amerikanischen Gesellschaften seit ein paar Jahren wieder ein Thema geworden ist. Dabei, so muss man gleich anfügen, herrschte seit 1945 immer irgendwo Krieg auf dieser Welt. Ob also Gewalt in all ihren momentanen Erscheinungsformen wirklich wieder häufiger ist oder ob sich die Wahrnehmungsmuster verändert haben, ist eine offene Frage, zumal derartige Diskussionen immer in politische und wirtschaftliche, aber auch symbolische Zusammenhänge eingebunden sind und sich innerhalb bestimmter Herrschaftsverhältnisse abspielen.

Das Ausmass und die Intensität der Debatten weisen auf Verunsicherung und Überraschung durch verschiedene dieser Gewaltformen hin. Viele Leute rechneten offenbar nicht mehr damit, dass Gewalt für moderne Gesellschaften ein zentrales Problem sein bzw. werden könnte oder sogar an Bedeutung gewinnen würde. Diese Haltung wurzelt in der verbreiteten Vorstellung, die Entwicklung hin zu einer demokratisch-pluralistischen industriellen Gesellschaft laufe automatisch parallel mit einem generellen Rückgang der Gewalt. Insbesondere die physische Gewalt – als die Gewalt *par excellence* in traditionellen Gesellschaften – wäre demnach im Zuge zunehmender sozialer und politischer Differenzierung zurückgedrängt und durch verinnerlichte Zwänge ersetzt worden. Es ist sicher unbestreitbar, dass Modernisierungsvorgänge und der Zivilisationsprozess, wie ihn Norbert

Die Gewalt war rationalisiert und zivilisiert durch Normen der Ehre

Ausgegrenzt blieben die Gruppen der nicht Ehrenfähigen

Heute ist innergesellschaftliche Gewalt im Zentrum der Aufmerksamkeit: Fremde, Jugendliche, Medien

Das Gewaltproblem verunsichert die Menschen in ihrem Fortschrittsdenken

Elias für europäische Gesellschaften einprägsam auf den Begriff gebracht hat, zu anderen Formen von Gewalt sowie zu anderen Umgangsformen zwischen den Menschen geführt haben, dies insbesondere im Zusammenhang mit einer starken, wenn auch keineswegs ausschliesslichen Zentralisierung legitimer Gewalt beim Staat. Die Idee jedoch, dass damit unumkehrbare Entwicklungen in Form von endgültigen Fortschritten hin zu weniger Gewalt verbunden gewesen wären, hat sich als Illusion herausgestellt, gerade etwa, wenn man an die von Staaten ausgehende Gewalt denkt. Die Zentralisierung legitimer Gewaltausübung beim Staat hat, zusammen mit den Entwicklungen in Wissenschaft und Technik und mit dem drohenden Weltuntergang, zu kaum mehr überbietbarer militärisch-kriegerischer Gewalt geführt.

Im Ganzen jedoch ist die Geschichte geprägt von einer Vielzahl widersprüchlicher Entwicklungen. Eine umfassende Entwicklung zum eindeutig über alle Bereiche hin Besseren hat nicht stattgefunden, wenn überhaupt von Entwicklungen geredet werden kann und nicht vielmehr von Verschiebungen oder Verlagerungen. Es kommt hinzu, dass die Feststellung des Verlaufs einer Entwicklung, verbunden mit dem Festhalten von unterschiedlichen Anfangs- und Endzuständen, noch nichts über Bedeutung und Wertung sowohl dieser Ausgangs- bzw. Endpunkte sowie der Entwicklung an sich und auch nichts über epochen- und kulturspezifische Wahrnehmungsmuster aussagt. Das gleiche gilt für die Frage der Zu- oder Abnahme von Gewalt. Je nach Gewaltform und politisch-sozialen Zusammenhängen bzw. Frageinteressen gelten die letzten zehn Jahre oder das 20. Jahrhundert oder gar die ganze Moderne als die Zeit eines generellen Rückgangs der Gewalt oder gerade umgekehrt als Zeit mit einer starken Zunahme der Gewalt. Hier stellt sich sogleich die Frage, auf welche Formen von Gewalt sich eine solche Aussage beziehe und wie Gewalt zu messen, statistisch zu erfassen sei, warum überhaupt das quantitative Moment so oft im Vordergrund steht und was schliesslich eine Zu- oder Abnahme bedeute (soll zum Beispiel anhand der vermeintlichen Zunahme von Gewalt bzw. eines bestimmten Delikts eine liberale Drogenpolitik desavouiert werden oder umgekehrt mit dem Hinweis auf die Abnahme bestimmter Formen deliktischer Gewalt der Erfolg repressiver Massnahmen im Drogenbereich belegt werden?). Mit dieser Frage nach den politisch-sozialen Hintergründen und Zwecken von Gewaltdiskursen bringt eine moderne Geschichtswissenschaft auch ihr aufklärerisch-ideologiekritisches Interesse ins Spiel.

RELATIVIERUNGEN UND DIFFERENZIERUNGEN

Von darüht allerdings auch der Widerstand vieler Historikerinnen und Historiker gegen Relativierung um der Relativierung willen her: Die Vorstellung, dass Konflikte wie der eingangs geschilderte heute in der dargestellten Art und Weise „geregelt“ würden, ist uns – zu Recht – ein Greuel. Die Vermeidung physischer Gewalt sowie die Einschaltung staatlicher Schlichtungs- bzw. Strafinstanzen ist uns in solchen Fällen eine Selbstverständlichkeit. Die Bemühungen von Historikern und Historikerinnen zielen daher auch nicht darauf ab, mit Hilfe simpler Vergleiche bestimmte Formen der Gewalt in heutigen Gesellschaften zu rechtfertigen, sondern darauf, Kontraste und Veränderungen zu verdeutlichen, auf Ungleichgewichte und Schrägheiten in der Wahrnehmung von Gewalt aufmerksam zu machen und vor einseitig konstruierten Vergangenheiten zu warnen. Weder waren die spätmittelalterlichen Gesellschaften einfach nur gewalttätig und unzivilisiert, noch ist unsere Gesellschaft – quasi als Resultat einer erfolgreichen Entwicklung von Roheit und Gewalt-samkeit hin zu Zivilisiertheit und Friedsamkeit – einfach friedlich(er) und gewaltfrei(er). Weder ist das vermeintliche Wiederauftauchen bzw. die vermeintliche Zunahme bestimmter Formen von Gewalt ein Rückfall ins „dunkle Mittelalter“, noch gäbe es aus der Geschichte der Gewaltausübung in mittelalterlichen Gesellschaften nichts zu lernen. Oder, um ein Beispiel aus der Zeitgeschichte zu nehmen: Französische Historiker/innen fragen neuerdings im Zusammenhang mit der Rückeroberung der politischen Macht durch Angehörige der *Résistance* 1944/45 nach den Hintergründen und der symbolischen wie auch der politisch-sozialen Bedeutung der an vielen Orten gleichzeitig

Die Zentralisierung der Gewalt beim Staat hat in moderner Zeit zu extremen Gewaltpotentialen geführt

Geschichtswissenschaft kann keine generellen Entwicklungen feststellen und keine pauschalen Wertungen vornehmen

Angeblich historische Feststellungen dienen oft politischen Interessen

Historische Forschung will eingeschränkte Wahrnehmung von Gewalt aufzeigen und vor einseitig konstruierten Geschichtsbildern warnen

Akzent: Gewalt und Gewalt

geschehenen öffentlichen Erniedrigung jener Frauen, die der Kollaboration mit den Nazis überführt oder verdächtigt und deshalb geschorenen Hauptes durch die Strassen geführt wurden. Diese Forschungen zielen nicht darauf ab, die historische Bedeutung der *Résistance* grundsätzlich in Zweifel zu ziehen oder gar zu leugnen, sondern es geht darum, eine bestimmte Art der Erinnerung an die Befreiung Frankreichs zu entmystifizieren und auf bisher verschwiegene und auch in der Gegenwart praktizierte Zusammenhänge zwischen (sexualisierter) Gewalt gegen Frauen und männlicher Politik aufmerksam zu machen.

Wenn, wie der Europarat definiert „*Der Begriff Gewalt [...] Situationen beschreibt, wo [Männer oder Frauen] zu einer Beziehung, einem Kontakt oder einer Tätigkeit gezwungen werden, in der sie offenkundig nicht aus eigenen Stücken bestimmen können, welche Art der Beziehung sie mit anderen [Männern oder Frauen] haben wollen*“, dann müssen wir uns, um in der Frage der Gewalt weiterzukommen, sei es im Alltag oder in der Politik, über die konkreten Umstände von Gewalt in anderen Epochen und Kulturen kundig machen. Dabei kann unter anderem die Geschichte helfen, vorausgesetzt, die Meinungen sind nicht schon vorher gemacht und historische Argumente sollen nicht nur dazu dienen, die politischen Gegner fertigzumachen. Die Vergegenwärtigung anderer Zeiten und Gesellschaften durch Historiker/innen kann dazu beitragen, die Phantasie des Fragens und die Beweglichkeit des Denkens zu fördern. Wichtig ist besonders, sich bewusst zu werden, wohin beim Reden über Gewalt der Blick gelenkt wird, über welche Formen der Gewalt in Gegenwart oder Vergangenheit (sei es nun die ferne oder die nahe) gesprochen und über welche gleichzeitig geschwiegen wird. So zum Beispiel, wenn der Basler Regierungsrat der Gewalt gegen Sachen in Form von gesprayten Graffiti den Kampf ansagt: Wo bleibt da die Gewaltsamkeit unserer gebauten Umwelt, konkretisiert etwa in der Angst von Frauen vor Unterführungen, in der Verdrängung nicht-automobilisierter Strassenbenutzer/innen wie etwa der Kinder an die Ränder der Strassen und der Siedlungen? Oder das bundesrätliche Reden über die Strassen, die wieder sicherer werden müssen, über die Bürger/innen, die wieder in Ruhe schlafen können sollen: übertönt es nicht die Gewaltsamkeit, die in der tertiarisierten, sogenannt post-industriellen Welt immer noch viele Arbeitsverhältnisse prägt?

GESCHICHTSWISSENSCHAFT UND GEWALT

Auch die Geschichte bzw. die Geschichtswissenschaft selber war und ist allerdings nicht frei von Einäugigkeiten und blinden Flecken. Die politische Gewalt, besonders in der Form des Krieges, war zwar immer schon Untersuchungsgegenstand einer Geschichtsschreibung, die sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Geschichte der hohen Politik und der Diplomatie verstand und die nicht selten auch nationalen, wenn nicht sogar nationalistischen Zielen verbunden war. Die Leiden der Kriegesopfer aber, seien es Soldaten an der Front oder Menschen zu Hause, hat dieselbe klassische Geschichte nur am Rande interessiert.

Als Befehlsgewalt innerhalb von Herrschaftsverbänden unterschiedlichster Art ist Gewalt ebenfalls ein klassisches Thema der Geschichtswissenschaft. Hier interessieren die politischen und die sozialen Hierarchien innerhalb einer Herrschaftseinheit, sei dies nun ein Gutshof, ein Reich, eine Armee oder eine Nation. Ausmass und Form der Machtteilhabe sowie die damit verbundenen Formen der Ausübung politischer oder wirtschaftlicher Herrschaft stehen dabei im Vordergrund. Erst allmählich gelangen die alltäglichen Formen des Lebens innerhalb dieser politisch-herrschaftlichen Zusammenhänge und die damit verbundenen Formen von Gewalt ins Gesichtsfeld der Historiker/innen.

Insgesamt ein deutlich geringeres Interesse fand in der Geschichte das Gewaltpotential sozialer und ökonomischer Strukturen. Die Geschichte der in mancherlei Hinsicht von Gewalt geprägten Beziehungen europäischer Gesellschaften zur Dritten Welt stiess unter europäischen Historikern und Historikerinnen lange nur auf ein marginales Interesse. Ebenso ist es eine offene Frage, ob die

Geschichte fördert die Beweglichkeit des Denkens und zeigt, über welche Formen von Gewalt jeweils geschwiegen wird

Geschichte hat sich meist nicht für die Kriegesopfer interessiert

Gewalt im Alltag wurde weniger erforscht als politische und soziale Hierarchien

Das Gewaltpotential ökonomischer Strukturen fand wenig Interesse

„gewalttätige“ industrielle Revolution mit der Ausbeutung von Abermillionen friedliche Zeiten von zünftischem Handwerk und Gewerbe verdrängt hat und jetzt ihrerseits den neuen, selbstverständlich als gewaltfrei geltenden Produktionsweisen des 21. Jahrhunderts weicht.

Des weitern wurde in der Geschichtswissenschaft Gewalt als alltägliche soziale Praxis lange vernachlässigt, so etwa die Gewalt zwischen Männern und Frauen. An die Frage der Gewalt zwischen Ehemann und Ehefrau oder von Eltern gegen Kinder tastet sich die Familiengeschichte nur langsam und mit Widerständen heran.

Auch die Formen legitimer expressiver Gewalt, die etwa im Sport oder in den Schlaghändeln in der frühen Neuzeit zum Ausdruck kommen, fanden bis vor kurzem keine Beachtung. Nicht wenige Formen von Gewalt wurden bisher, wenn überhaupt, eher als anthropologische Konstanten, als biologische Voraussetzungen oder als strikt private Angelegenheit betrachtet.

Neuerdings interessieren die historischen Ausprägungen der eben skizzierten Zusammenhänge. Wichtig werden Fragen nach dem Ort und den Umständen, unter denen Menschen „Gewalt lernen“, sowie Fragen nach dem Unterschied zwischen legitimer und illegitimer Gewalt. Ebenso bedeutsam ist im Hinblick auf die Problematik der Gewalt die erneute Diskussion der Unterscheidung von privater und öffentlicher Sphäre. Die übergreifende Perspektive vieler neuerer historischer Beiträge zur Problematik der Gewalt ist die Überzeugung, dass die präzise historische Kontextualisierung von Gewaltformen, Gewaltwahrnehmungen und -erfahrungen Voraussetzung für ein adäquateres Verständnis von Gewalt sowohl in der Gegenwart als auch in der Vergangenheit ist. Ins Blickfeld geraten damit auch inhaltliche sowie theoretische Leerstellen und Lücken historisch-soziologischer „Grosstheorien“, wie jene des Zivilisationsprozesses (Elias und Nachfolger). Ausserdem eröffnen sich neue Perspektiven für die klassische Geschichte der Gewalt. Geschlechtergeschichte und Geschichte der Diplomatie, historische Anthropologie und die Geschichte von Bürgerkriegen haben mehr miteinander zu tun, als viele zunächst vermuten würden.

FAZIT

Gewalt ist ein vielschichtiges Phänomen. Die Herausforderung durch unterschiedlichste Formen von Gewalt scheint zu Menschen und Gesellschaften aller Kulturen und Epochen zu gehören, wie die Schale zur Nuss. Alle wünschen wir uns, möglichst ohne Gewalt leben zu können, und wir neigen – wenn das schon nicht geht – dazu, wenigstens einfache Erklärungen für Gewalt zu suchen. Wir müssen wohl lernen, dass der Umgang mit Gewalt in vielerlei Hinsicht schwieriger ist, als es uns häufig scheinen mag, dass es dabei keine gesicherten Errungenschaften gibt und dass weder Verharmlosung noch Übertreibung angebracht sind. Es ist zu hoffen, dass gerade die neueren Entwicklungen in der Sozialgeschichte zu Differenzierungen in der Frage der Gewalt beitragen, indem Historiker/innen vermeintliche oder wirkliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Kulturen und Epochen bezüglich Gewalt auf ihre Hintergründe und Zusammenhänge abklopfen, falsche Mythen abbauen. Sie halten so das Problem im Bewusstsein und versuchen, vorschnelles Urteilen und Meinen durch differenzierteres Reden und eine Haltung des Sich-Herantastens zu ersetzen. Das gebietet nicht nur die wissenschaftliche Redlichkeit, sondern letztlich auch die Moral.

Literatur:

- Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation, Frankfurt 1978 (Bern 1969), 2 Bände
- Duerr, Hans Peter: Der Mythos vom Zivilisationsprozess, Bd. 1: Nacktheit und Scham, Frankfurt 1988, Bd. 2: Intimität, Frankfurt 1990, Bd. 3: Obszönität und Gewalt, Frankfurt 1993
- Corbin, Alain (Hg.): Die sexuelle Gewalt in der Geschichte, Berlin 1992
- Werkstatt Geschichte. Heft 4, Physische Gewalt im Alltag, Hamburg 1993
- traverse. Zeitschrift für Geschichte, Nr. 4, Gewalt, Zürich 1995

Gewalt gegen Frauen und Kinder ist historisch kaum erforscht

Neuere Geschichtsforschung interessiert sich für diese Zusammenhänge: Ursprünge und Unterscheidungen von Gewalt

Beim Thema Gewalt werden Zusammenhänge zwischen historischen Forschungsansätzen deutlich

Sozialgeschichte hinterfragt falsche Selbstverständlichkeiten

Fanatismus und Konfliktkultur

STARKE RELIGIÖSE ÜBERZEUGUNGEN GELTEN ALS MOTIVATION FÜR GEWALTFREIES HANDELN. SIE SIND ABER NICHT SELTEN AUCH QUELLEN DER GEWALTTÄTIGKEIT UND DER INTOLERANZ. DAS GILT NICHT ZULETZT FÜR DIE CHRISTLICHE TRADITION, DIE SICH IHRER EIGENEN BLUTIGEN GESCHICHTE UND GEGENWART STELLEN MUSS, WENN SIE GLAUBWÜRDIG WEGE AUS DER GEWALT AUFZEIGEN WILL.

Walter Lesch

Spektakuläre Ereignisse tragen immer wieder dazu bei, ausgerechnet den Fanatiker zum medienwirksamen Prototypen des religiösen Menschen zu machen: Es ist der besessene Sektierer, der bereit ist, für seinen Glauben über Leichen zu gehen und auch sich selbst nicht zu schonen; der militante Gläubige, der vor Terror nicht zurückschreckt, um der Wahrheit zum Sieg zu verhelfen; einer jener humorlosen und mächtigen Ideologen, denen Umberto Eco in „Der Name der Rose“ ein Denkmal gesetzt hat. Gespenstische Zerrbilder einer Religiosität, deren Pathologie offensichtlich ist und die viele Standardeinwände der Religionskritik bestätigt: Religion mache krank und borniert, unkommunikativ und intolerant, verbittert und unfrei.

Medien zeigen Fanatiker als Prototypen des religiösen Menschen

FANATISMUS UND FUNDAMENTALISMUS

Wenn Religion heute insgesamt dem Verdacht des Fundamentalismus ausgesetzt ist, dann geschieht das wegen der erschreckenden Gewaltbereitschaft jener Menschen, die ihre Religion als letzte Autorität instrumentalisieren und im Kampf gegen ihre Kritiker einsetzen. So jedenfalls werden fromme Eiferer in den Medien mit Vorliebe präsentiert. Und allmählich verfestigt sich in den Köpfen zum Beispiel die einfache Gleichsetzung von Fundamentalismus und blutrünstigem Islam, dem Lieblingsfeind der westlichen Welt, die auf eine angeblich archaische, jedenfalls prämoderne Religion all ihre Ängste projizieren kann. Es muss schon zu denken geben, wenn sich ein französischer Journalist 1994 die Entgleisung leistete, ein Photo von gewalttätigen Unruhen so zu manipulieren, dass ein Übeltäter mit den Mitteln der Montagetechnik durch hinzugefügten Schnurrbart als finsterner, fanatischer Moslem identifiziert werden sollte. Sicherlich ist 'Fundamentalismus' mehr als nur ein Schlagwort einer unpräzisen Zeitdiagnose; es markiert ein soziales Faktum, das durchaus in Beziehung zum aktuellen Gewaltdiskurs gesetzt werden kann.

Der Islam avanciert zum brutrünstigen Feindbild des Westens

Dennoch bleibt die skeptische Frage: Was ist beim zur Zeit grossen medialen Interesse am Gewalthema effektvolle Inszenierung, und was ist Ausdruck echten Nachdenkens? So oder so, die aufklärerische Hoffnung auf eine Erziehung des Menschengeschlechts hin zu mehr Toleranz und sozialer Kompetenz ist in Bedrängnis geraten, so dass auch in neuer Schärfe nach dem Beitrag der Religionen zu Frieden und Gewalt zu fragen sein wird (Huber 1993).

Hoffnung auf Erziehung zu Toleranz und sozialer Kompetenz

Akzent: Gewalt und Gewalt

Bei der europäischen Abwehrhaltung gegenüber dem Islam befindet sich das Christentum in einer merkwürdig widersprüchlichen Situation, die sich aus der Vielschichtigkeit der eigenen Tradition ergibt. Denn Christinnen und Christen berufen sich auf Jesu Ethos der Gewaltfreiheit, auf die mit letzter Konsequenz gelebte Überzeugung von einem Lebensstil, der ohne Schutzmechanismen auskommt und mit schonungsloser Offenheit anderen Menschen Raum gibt. Böse Zungen nennen diese Haltung einen pazifistischen Fundamentalismus, der politisch und gesellschaftlich nicht weniger gefährlich sei als eine ideologisch fundierte Gewaltbereitschaft. Und ausserdem genüge ein flüchtiger Blick in die Bibel, um dort Szenen der Gewalt, Geschichten von menschlicher Niedertracht und Bilder eines ungestümen und emotional unberechenbaren Gottes zu finden. Man denke nur an die Geschichte von der „Bindung Isaaks“, dem nur knapp vermiedenen Menschenopfer (vgl. Bachl 1987: 41-50).

Ein zusätzliches Problem ergibt sich theologisch aus der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Altem und Neuem Testament, das gegen besseres Wissen leider oft genug so definiert wurde, dass einem alttestamentlichen Gott der Rache ein jesuanisches Bild vom sanften und liebenden Gott gegenüberstand. Eine unhaltbare These, nicht nur wegen des unüberhörbaren antisemitischen Untertons. Die Bibel ist ein Buch voller Gewalt. Da gibt es gar nichts zu beschönigen. Und gerade dadurch ist diese antike Textsammlung auch heute noch über den Kreis der gläubigen Leserinnen und Leser hinaus interessant: als ein Buch, das nicht von Traumtänzern handelt, sondern die Realität und auch die Banalität des Bösen kennt. Wenn theologisch von 'Erlösung' die Rede ist, dann ist dieser realistische Kontext von struktureller Gewalt und destruktiver Psychodynamik eben nicht zu überspringen.

Kulturanthropologisch bleibt der Zusammenhang von Gewalt und Religion also deutungs Offen: Religion wurzelt in blutigen Opfern und kennt Formen der offenen und ritualisierten Gewalt; Religion begünstigt den Verlust rationaler Selbstkontrolle, sie ermöglicht aber auch Schritte zur Zivilisierung und – wie die jüdischen Propheten bis zu Jesus von Nazareth zeigen – zu einer reflektierten Gewaltbewältigungspraxis.

DIE BRUTALITÄT DES KREUZES

Im Christentum kulminiert der Zusammenhang von Gewalt und Erlösung in der Urszene und im Symbol des Kreuzes, das zum Inbegriff dieser Religion wurde. Als Symbol, Kult- und Kunstgegenstand verdeckt es die ursprüngliche Brutalität des Hinrichtungsinstruments. „Die Hinrichtung am Kreuzesholz war die grausamste Form der antiken Kriminaljustiz, nicht nur im Ausmass der zugefügten Schmerzen, sondern auch in dem der Schändung des Delinquenten durch einen *dreckigen Tod*: es war ein langsames, begafftes Sterben (...)“ (Bachl 1990: 68).

Die Botschaft von neuen Sozialformen in einem gewaltfreien Gottesreich steht in scharfem Kontrast zum gewaltsamen Tod des Hoffnungsträgers. Deshalb war die Kreuzestheologie von Anfang an eine Provokation, da ja nicht weniger behauptet wird als die Heilsbedeutung dieses grausamen Todes. Es ist „die wehtuende Differenz zwischen der elementaren Schönheitserwartung des Menschen und der konkreten Form, in der Gott zum Erlöser wird“ (Bachl 1990: 68).

Aber nicht nur verständnislose Kritiker des Christentums haben das Kreuz als Torheit und Ärgernis empfunden. Auch innerhalb der christlichen Kulturgeschichte wurde die brutale Urszene zum harmlosen Symbol stilisiert, das seinen Schrecken durch die glanzvolle Auferstehungsgewissheit verloren hat. Um so schockierender ist die Rückkehr der Gewalt in modernen künstlerischen Darstellungen, zum Beispiel in dem 1965 entstandenen Triptychon 'Kreuzigung' von Francis Bacon (vgl. Zimmermann 1986): isolierte Figuren, geschundene Körper, ästhetischer Psychoterror, der jeder geistlichen Verflüchtigung des Geschehenen einen Riegel vorschiebt.

Ein angemessenes Verständnis des Kreuzes ist durch den Missbrauch des Symbols schwer belastet. Nicht nur durch die religiöse Legitimation von 'Kreuzzügen' und Gewaltakten gegen Angehörige

**Widersprüchliche
Signale der Bibel:
Jesu Ethos der
Feindesliebe und
Szenen der Gewalt,
Bilder des rächenden und
liebenden Gottes**

Bibel nimmt Realität (und Banalität) des Bösen ernst

Der Zusammenhang von Gewalt und Erlösung kulminiert im Kreuz

Brutale Urszene wird zum harmlosen Symbol stilisiert

anderer Weltanschauungen, sondern auch durch die psychischen Verbiegungen in einer spirituell überhöhten Kreuzesnachfolge, durch die Menschen gedemütigt und nicht befreit wurden. Ganz zu schweigen von der skandalösen Vorstellung von einem Gott, der einen Kreuzestod als Opfer braucht. In der Theologie dominiert heute eine Kreuzesdeutung, die ohne solche Perversionen auskommt. Sie versteht den Tod Jesu als radikale Konsequenz eines Lebens, das Strukturen der Gewalt entlarvte und gerade dadurch den Hass derer herausforderte, die ihren Status durch eine Bekehrung zu einem neuen Menschen- und Gottesbild gefährdet sahen. „Der Gott darstellende Heilbringer ist dem Negativen gegenüber nicht bloss das handelnde, es bearbeitende Subjekt, sondern wird zum Objekt des Negativen, er erleidet es selbst“ (Bachl 1990: 69).

Tod Jesu als Konsequenz eines Lebens, das Gewalt entlarvte

Das Sündenbock-Syndrom

Für eine Theologie, die in aufklärerischer Manier mit dem Opfergedanken gebrochen hatte, musste es irritierend sein, als René Girard in den siebziger Jahren einen neuen Deutungsvorschlag zum Zusammenhang von Gewalt und Religion unterbreitete, der christliche Interpreten aufhorchen liess (vgl. Schwager 1978). Für Girard ist das mimetische Begehren dessen, worüber andere verfügen, die Quelle von Konflikten. Die geballte Aggression richtet sich jedoch oft nicht direkt gegen die Rivalen, sondern gegen Aussenstehende (oft Fremde), die als Sündenböcke für die anderen bezahlen müssen. Sie werden verfolgt, drangsaliert, aus der Gemeinschaft ausgestossen und vielleicht sogar getötet. Erst durch ihre Vernichtung, die zum notwendigen Opfer umgedeutet wird, ist das Gleichgewicht in der durch Hass und Rivalität erschütterten Gemeinschaft wieder hergestellt. Diese zufälligen Opfer erlangen nachträglich eine sakrale Dimension, da sie einheitsstiftend sind (vgl. Girard 1992). Zur Illustration dieses Sachverhalts kann auf William Goldings Roman „Lord of the Flies“ (1954) verwiesen werden (als Schullektüre im Englischunterricht sehr populär, 1963 von Peter Brook verfilmt).

Sündenböcke stellen das Gleichgewicht einer durch Hass und Rivalität erschütterten Gesellschaft her

Girards These ist verblüffend einfach und dennoch kulturgeschichtlich revolutionär. Denn sie rehabilitiert zur Erklärung von Gewalt eine Opfertheorie, die man längst als voraufklärerischen Aberglauben abgetan hatte. Für die christliche Theologie ist ein solcher Zugang deshalb von Interesse, weil sich die neutestamentlichen Schriften ja ausdrücklich des Opfermodells bedienen, um den gewaltsamen Tod Jesu verständlich zu machen. Jesus wurde zum Sündenbock für die Bosheit der Welt, so dass aus dem verbitterten ‘alle gegen einen’ das erlösende ‘einer für alle’ des christlichen Glaubens werden konnte. René Girard verbirgt nicht seine Verbundenheit mit einer christlichen Weltansicht, die nach seiner Meinung *der* entscheidende Durchbruch bei den Bemühungen ist, Mechanismen der Gewalt, aber auch mögliche Wege aus der Gewalt zu begreifen. Sein gross angelegtes wissenschaftliches Werk ist deshalb nicht ohne Grund als Versuch einer „Christianisierung der Humanwissenschaften“ verstanden worden (vgl. Lagarde 1993): als Projekt einer kohärenten Neuinterpretation der gesamten Menschheitsgeschichte aus einer dezidiert christlichen Perspektive (vgl. die neue Zeitschrift der Girard-Spezialisten: Contagion).

Jesus als Sündenbock für die Bosheit der Welt ...

Mit der auf den ersten Blick überzeugenden Theorie Girards handelt man sich eine Reihe von Folgeproblemen ein, die nicht zu unterschätzen sind. Denn mit der Behauptung, der Mechanismus der Gewalt sei in den neutestamentlichen Schriften definitiv analysiert worden, wird ja nicht weniger beansprucht als Befreiung vom Bann faszinierender Gewalt. Gewalt kann demnach nicht mehr sakralisiert werden; sie wird transparent als Ergebnis nachahmenden und rivalisierenden Begehrens. Die kollektiven Gründungsmythen der auf brutaler Exklusion beruhenden Gemeinschaften haben ihre Unschuld verloren. Aber ist diese Einsicht eine exklusive Errungenschaft des Christentums?

... befreit vom Bann faszinierender Gewalt

STRATEGIEN DER ZIVILISIERUNG

Wenn es auch dem Propheten aus Nazareth nicht gelungen ist, den Teufelskreis der Gewalt endgültig zu durchbrechen, stellt sich um so mehr die Frage, ob Wege aus der Gewalt aussichtsreich

Akzent: Gewalt und Gewalt

sind. Wenn überhaupt, dann können es nur kleine Schritte sein, die aus der individuellen und gesellschaftlichen Disposition zur Destruktion herausführen.

Zu diesen Strategien gehört sicherlich die Entschiedenheit, Phänomenen der Gewalt nicht ängstlich durch Leugnung auszuweichen, die Fähigkeit, strukturelle Gewalt aufzudecken, und die Bereitschaft, die eigene Schattenseite kennenzulernen. Es geht also um eine nüchterne Einsicht in das, was die Theologie als 'Strukturen der Sünde' bezeichnet. Sie sprechen gegen die optimistische Einschätzung, die Menschen könnten sich in einem rationalen Gesellschaftsvertrag auf kooperatives Handeln verpflichten und bleibende Differenzen in fairen Diskursen austragen. In dem seit einigen Jahren inflationären Reden über Gewalt wird eine Anthropologie favorisiert, die der rationalen und friedlichen Konfliktregelung nicht viel zutraut und – nicht ohne Faszination – die Schattenseiten des Menschen entdeckt. So sehr dieser Realismus zu begrüßen ist, so sehr ist es doch eine Gefahr, wenn nun plötzlich die aufklärerische Kritik der Gewalt auf die Anklagebank gesetzt wird und Gewalt als Normalzustand gilt: pseudowissenschaftlich erklärt mit soziobiologischen Kurzschlüssen.

ETHIK UND ÄSTHETIK DER GEWALTDARSTELLUNG

In einem solchen Klima pessimistischer Anthropologie gibt es auch eine neue Sensibilität für die unverhüllte Darstellung des Destruktiven, das nun nicht mehr peinlich verschwiegen wird, sondern als realistischer Ausdruck menschlicher Bosheit inszeniert wird. Kulturgeschichtlich bedeutet das christliche Zeichen des Kreuzes übrigens durchaus eine Öffnung für die Darstellung von Leiden, Hasslichkeit und Vernichtung: eine ästhetische Lizenz für die 'nicht mehr schönen Künste', die aus der Welt idealer Schönheit in die Abgründe des Schreckens herabsteigen, wobei freilich gerade aus der künstlerischen Bearbeitung des Bösen neue Ideale des Schönen entstehen (vgl. Scherer 1994). Der sich als aufgeklärt verstehende Diskurs über den Schrecken der Gewalt gerät somit in eine eigentümliche Falle: Er argumentiert einerseits gegen die moralische Totaltabuisierung eines Phänomens, das nicht gelehnet werden kann; andererseits gibt es aber auch Gründe gegen eine „ästhetische Totallegitimierung“ (Bachl 1990: 75), die vor nichts zurückschreckt und alles auf die Bühne unterhaltender Fiktionen zerrt. Kunst ist, frei von moralischer oder religiöser Bevormundung, der schwierige Balanceakt über diesen Abgründen. *Adolf Muschg* hat das in seiner Büchner-Preis-Rede so formuliert: „Wer die Wurzeln des konkreten Menschen nicht mitnimmt auf der Menschheit Höhen, der macht das Publikum nicht sicherer gegen seine eigene Gewalt, er enthebt es nur der Mühe, sie kennenzulernen“ (Muschg 1994: 66).

Ästhetik lebt von der ambivalenten Zuschauerhaltung, die zwar unverzichtbar ist, um Freiräume der Imagination überhaupt zu ermöglichen, die aber als konsumistische Grundhaltung die Sinne betäubt und Freiheit letztlich zerstört. Dies gilt in besonderer Weise für das himlose Konsumieren einer „Mystik der Gewalt“ (Sölle 1994: 76-81), die jedes Gefühl für die Gestalt und die Würde des anderen untergräbt. Vor der modisch gewordenen Intellektualisierung einer genüsslich zelebrierten Gewalt ist deshalb zu warnen (Kuschel 1994; Wertheimer 1994), auch wenn solche Warnungen als spiessig und banausenhaft eingestuft werden sollten.

Die prinzipielle Offenheit für Gewaltinszenierungen erinnert an Nietzsches Pauschalkritik an der christlichen Herdenmoral, die nur schwächliche Individuen hervorgebracht habe und der kämpferischen Grundstruktur des Lebens nicht gerecht werde. Es ist zweifellos eine Stärke von Girards Ansatz, bei Textinterpretationen (und analog auch bei der Deutung anderer Kulturprodukte) den Blick auf Gewaltmechanismen zu lenken und damit die Aufmerksamkeit in einer Weise zu fokussieren, die sich angesichts heutiger Probleme mit der Gewalt aufdrängt. Es dürfte deutlich geworden sein, dass die biblische Überlieferung voll ist von *texts of horror*, die gerade heute zur Deutung und Auseinandersetzung herausfordern.

**Gewaltdiskurs
schwankt zwi-
schen Optimismus
und Realismus**

**Es gibt gute Grün-
de gegen eine mo-
ralische Tabuisie-
rung und eine äs-
thetische
Legitimierung**

**Mode ist eine In-
tellectualisierung
genüsslich zele-
brierter Gewalt**

**Stärke von
Girards Ansatz:
Mechanismen der
Gewalt entlarven**

REALUTOPIE DER GEWALTFREIHEIT

Bleibt aus christlicher Sicht nur der ebenso trotzige wie salbungsvolle Einspruch, es müsse doch die Utopie einer gewaltfreien Praxis geben? Die christliche Grunderfahrung ist die Verfolgung und Tötung des Propheten, der sich für die Ausgestossenen eingesetzt und Machtstrukturen blossgelegt hat. Sowohl religiöse als auch humanistisch-säkulare Deutungen dieses vergeblichen Opfers führen in eine ethische Aporie (Schillebeeckx 1990: 128ff.): in der konkreten Praxis ist nämlich nicht die Möglichkeit auszuschließen, dass das Böse letztlich doch das letzte Wort behält. Ein religiöser Umgang mit unschuldigen (aber auch mit schuldigen) Opfern von Gewalt führt deshalb immer auch mitten in die Aporien der Theodizee-Frage nach Macht und Ohnmacht Gottes.

Gegen die Gewalt spricht nicht mehr und nicht weniger als die Evidenz des wehrlosen Anderen, der sich in seiner Sterblichkeit und Verletzlichkeit präsentiert. Dies ist, wie der Philosoph *Emmanuel Lévinas* nicht müde wird zu betonen, die Urszene der ethischen Verpflichtung - ohne Sprung ins Jenseits und durchaus mit der Gefahr, in der direkten Begegnung mit dem Anderen selbst zum Opfer zu werden oder den Kampf mit dem versteinernen Blick der Medusa aufnehmen zu müssen (vgl. Muschg 1994: 66).

Gesucht sind Gestaltungselemente einer Konfliktkultur, die der Faszination der Gewalt nicht erliegt und die in Kenntnis unserer Schattenseite weiss, dass nicht alles im rationalen Diskurs ausgedrückt werden kann. Wir brauchen Rituale, Mythen und Dramatisierungen von Konflikten, die aus der sichereren Zuschauerdistanz neu besprochen werden können. Die Bedeutung einer kreativen und angstfreien Medienpädagogik kann deshalb nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Dennoch bleibt der nach hundert Jahren Filmgeschichte nicht besonders originelle ethische Vorbehalt, dass Kunst nicht alles ist und dass eine religiös und ethisch motivierte Filmkritik als Stimme in einem pluralistischen Kulturbetrieb heute mehr denn je ihr Recht hat. Martin Scorsese's „The Last Temptation of Christ“ (1988) spielt mit der Jesus gegebenen Möglichkeit, den Weg in den gewaltsamen Tod nicht konsequent zu Ende zu gehen. Scorsese (bzw. der Buchautor Kazantzakis) verlässt dabei aber nicht das konventionelle Paradigma der Kreuzesopfer-Theologie. Er „be zweifelt tief sinnig und erneuert hochsinnig die miserabelste Theologie - und es ist kein Zufall, dass der Film extrem frauenfeindlich ist“ (Sölle 1992: 126).

Die beharrliche christliche und jüdische Erinnerung an Passion ist ein Versuch, Leidensfähigkeit nicht als Schweigen der Lämmer, sondern als Leidenschaft für Gerechtigkeit und gegen sinnlose Gewalt zu verstehen. Die in meinem Beitrag skizzierten Gedanken sind eine Einladung zum weiteren Gespräch über diesen Aspekt des Gewaltdiskurses, der auch zur Verständigung über die lebensgestaltende Kraft von Religion zwingt.

Die ethischen Aporien der Gewalt führen zur Theodizee-Trage

Gegen die Gewalt spricht die Evidenz des wehrlosen Anderen

Gesucht ist eine Konfliktkultur, die der Faszination der Gewalt widersteht

Berechtigt ist eine religiös und ethisch motivierte Filmkritik

Leidensfähigkeit als Leidenschaft für Gerechtigkeit

Literatur:

- Bachtl, Gottfried (1987): Der benedite Engel. Theologische Prosa. Freiburg i.Br./Basel/Wien: Herder
- Bachtl, Gottfried (1990): Ästhetische Darstellung und Evangelium. Fragen an Theater und Kirche. In: Wolfgang Frühwald (Hg.): Theater. Es darf alles! Darf es alles? Düsseldorf: Patmos, S. 66-86
- Contagion. Journal of violence, mimesis, and culture. Vol. 1 (1994)
- Girard, René (1992): Das Heilige und die Gewalt. Frankfurt a.M.: Fischer (Orig.: La violence et le sacré, Paris: Grasset 1972)
- Huber, Wolfgang (1993): Die tägliche Gewalt. Gegen den Ausverkauf der Menschenwürde. Freiburg i.Br./Basel/Wien: Herder
- Kuschel, Karl-Josef (1994): Ästhetik ohne Ethik? Analysen zur Gegenwartsliteratur. In: Werner Wolbert (Hg.): Moral in einer Kultur der Massenmedien (Studien zur theologischen Ethik, Bd. 61). Freiburg i.Ue./Freiburg i.Br./Wien: Universitätsverlag/Herder, S. 51-75
- Lagarde, François (1993): René Girard ou la christianisation des sciences humaines. New York/Bern/Berlin/Frankfurt a.M./Paris/Wien: Lang

Akzent: Gewalt und Gewalt

- Muschg, Adolf (1994): Ungeheuer Mensch. In: Die Zeit, Nr. 43, 21. Oktober 1994, S. 65-66
- Scherer, René (1994): Die Schönheit des Bösen. In: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Grumbrecht (Hrsg.): Ethik der Ästhetik. Berlin: Akademie Verlag, S. 217-223
- Schillebeeckx, Edward (1990): Menschen. Die Geschichte von Gott. Freiburg i.Br./Basel/Wien: Herder
- Schwager, Raymund (1978): Brauchen wir einen Sündenbock? Gewalt und Erlösung in den biblischen Schriften. München: Kösel
- Sölle, Dorothee (1992): Es muss doch mehr als alles geben. Nachdenken über Gott. Hamburg: Hoffmann und Campe
- Sölle, Dorothee (1994): Gewalt. Ich soll mich nicht gewöhnen. Düsseldorf: Patmos
- Wertheimer, Jürgen (1994): Elitäre Grausamkeit - Literatur und Kunst als Ort der Gewalt. In: Hans Thiersch/Jürgen Wertheimer, Jürgen/Klaus Grünwald (Hrsg.): „... überall in den Köpfen und Fäusten“ Auf der Suche nach Ursachen und Konsequenzen von Gewalt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 114-137
- Zimmermann, Jörg (1986): Francis Bacon: Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen. Frankfurt a.M.: Fischer

ZOOM – Publikationen

wöchentlich: ZOOMtip

Korrespondenz für Film, Radio, Fernsehen und Medienkommunikation mit Hinweisen auf interessante Sendungen im Themenbereich Religion und Gesellschaft
Jahresabonnement (ohne Abdruckrecht) Fr. 45.– inklusive Versandkosten
Administration: Katholischer Mediendienst, Postfach 147, 8027 Zürich, Telefon 01/202 01 31, Fax 202 49 33

monatlich: ZOOM – Zeitschrift für Film

Fachblatt mit fundierten Beiträgen zur Filmkultur, mit Kritiken der wichtigsten Filme sowie einem Überblick der Filme im Fernsehen und weiteren Dienstleistungen
Jahresabonnement Fr. 72.– plus Porto und Mwst., Auszubildende Fr. 59.– plus Porto
Administration:
Jean Frey AG, Abonnemente, Edenstr. 20, Postfach, 8021 Zürich, Telefon 01/207 88 81, Fax 01/207 89 69

halbjährlich: ZOOM Kommunikation & Medien

ökumenische Fachzeitschrift mit Schwerpunktthemen und Einzelbeiträgen, Literaturhinweisen und Dokumenten sowie einer kommentierenden Chronik des Mediengeschehens
Jahresabonnement Fr. 28.– inklusive Versandkosten, Geschäftsabonnement Fr. 28.– plus Fr. 8.– pro Zusatze exemplar
Kombi-Abonnement mit „ZOOM – Zeitschrift für Film“ Fr. 90.–
Administration: Evangelischer Mediendienst, Jungstr. 9, 8050 Zürich, Telefon 01/302 42 52, Fax 302 82 05

ZOOM ist der Name der gemeinsamen Publikationen und Dienstleistungen des Evangelischen und des Katholischen Mediendienstes

Die Lust am Tragischen

DER AUTOR BEGREIFT KUNST VOR ALLEM ALS AUSDRUCK MENSCHLICHER ERFAHRUNG, NICHT ALS BOTSCHAFT ODER MITTEL ZUM ZWECK. ER PLÄDIERT FÜR DIE AUTONOMIE DES ÄSTHETISCHEN, AUCH IN DER LUST AN TRAGISCHEN GEGENSTÄNDEN. SKEPTISCH BEGEGNET ER DEN VERSUCHEN, GEWALT MORALISCH ODER KULTURELL ZU DOMESTIZIEREN. KULTUR WIRD IN DIESER PERSPEKTIVE IMMER AUCH WAHRGENOMMEN ALS ZWANGSINSTITUT. KUNST KANN DIESEN ZWANG UNVERZWECKT WAHRNEHMEN. SIE IST SOWOHL WERTKONFORM ALS AUCH WERTINDIFFERENT, NIEMALS ABER ÄSTHETISCH KONVENTIONELL.

Wolfgang Pross

Für den Historiker der ästhetischen Disziplinen hat die gegenwärtige Debatte um den Komplex „Gewalt“ ähnlich dubiose Aspekte wie die zwar etwas abflauende, aber immer noch virulente Diskussion um das Problem „Kunst und Pornographie“. Darstellungen ausgeübt wie erlittener Gewalt waren und sind unverzichtbare Bestandteile der intendierten ästhetischen Wirkung eines Sujets, ob diese sich nun in einer antiken Tragödie, einem Königsdrama Shakespeares, einer Märtyrerdarstellung aus christlichem Bereich, einem Roman des 19. Jahrhunderts oder in dem – vergleichbar jungen, aber einflußreich gewordenen – Medium des Films präsentieren. Alle Affekte des Tragischen sind unverzichtbar mit Themen oder Repräsentationen verbunden, die die Lust an dem wecken, was die Betrachtenden selbst nie zu erfahren wünschen, und eine „politisch korrekte“ Interpretation des *König Lear* ist ebensowenig möglich, wie sich kinderfreundliche Versionen von Hitchcocks *Psycho* und Polanskis *Ekel* herstellen ließen, es sei denn mit Miss Piggy und Kermit in den Hauptrollen.

Dies soll nun nicht heißen, dass alles, was den Anspruch auf den auratischen Terminus Kunst erhebt, von vornherein der Reflexion über die gewählten Stoffe entzogen ist. Der Schluss, die Produzenten von Kunst spiegelten in ihrer Sujetwahl nur die in der Realität herrschende Gewalt, ist insofern zirkulär, als er meist nur dürtig das Syndrom des »Trittbrettfahrens« auf dem Zug einer aktuellen Thematik bemäntelt, wobei die ästhetisch-formalen Ansprüche am schnellsten auf der Strecke zu bleiben drohen. Und es ist andererseits wiederum banal und gefährlich, die Darstellung von Gewaltakten auf der Bühne, in Kunstwerken oder Filmen zur kausalen Ursache realer Gewalttaten zu machen, selbst wenn sich Fälle von Nachahmungstäterschaften in der Umsetzung eines künstlerischen Vorbildes feststellen lassen. Das Problem ist weder mit absoluten Kunstnormen – und wer würde diese formulieren sollen? – noch mit der Festsetzung von Rechtsnormen für diejenigen, die Kunst produzieren, zu bewältigen. Die Opposition von „Freiheit“ der Kunst auf der einen und ihrer juristisch sanktionierten Begrenzung in „gesellschaftlichem Interesse“ auf der

Darstellungen von Gewalt machen wesentlich die intendierte Wirkung eines Sujets aus

Der Gegensatz zwischen Freiheit der Kunst und ihrer Begrenzung in gesellschaftlichem Interesse behindert die Aufarbeitung von Gewalt

Akzent: Gewalt und Gewalt

anderen Seite stellen in jedem Fall eine unbefriedigende Alternative dar, zumal an die Stelle der notwendigen Diskussion des Gewaltphänomens und seiner Entstehung innerhalb der Gesellschaft ein Konkurrenzkampf getreten ist, in dem es eher um die Durchsetzung partikulärer weltanschaulicher Interessen in Form von Verboten geht als um eine Aufarbeitung des Problems.

Soweit sich diese Diskussion im Bereich ästhetischer Argumente bewegt, scheinen mir zwei Gesichtspunkte von Bedeutung: Es bedarf zunächst eines historischen Rückblicks, gewissermaßen einer „Archäologie“ des „Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (Schiller) und seiner Theorie. Denn das Verhältnis der Darstellung von Gewalt und dem Effekt, den sie ausübt, ist durchaus wandelbar und insofern nicht durch Rekurs auf scheinbar überzeitliche Normen – welcher Provenienz auch immer – zu bewältigen. Zweitens bedarf es eines Modells, in dem Werk und Rezeption nicht in einer kausalen Abhängigkeit voneinander betrachtet werden, sondern in dem der situative Kontext als entscheidend für den Umgang mit Kunst und den Gebrauch, der den Werken widerfährt, hervortreten kann. Hier wäre zudem eine kritische Analyse der Situation des Künstlers und der zwischen den Produzierenden und dem Publikum vermittelnden Medien der Information und Kritik notwendig, die den Prozess der Rezeption steuern; so wären z. B. Salman Rushdies *Satanische Verse* für die fanatisierten Massen der islamischen Welt ohne die Propagandafunktion der intellektuellen religiösen Führer vollkommen belanglos, ebenso wie Botho Strauss' *Anschwellender Bocksgesang* für die Skinheads der Bundesrepublik ohne diejenige der rechtsorientierten Publizistik. Die folgenden knappen Bemerkungen vermögen das Problem nur zu skizzieren.

Für den Umgang mit der Kunst ist der situative Kontext massgebend

ANFÄNGE DES „VERGNÜGENS AN TRAGISCHEN GEGENSTÄNDEN“

Zur „Archäologie“ des Problems „Ästhetik und Gewalt“ ist eine These zu formulieren: Das Problem konstituiert sich in einem Zeitraum von etwa 1750 bis 1850, in dem zwei kausal vollkommen getrennte Entwicklungen zu beobachten sind: Die Verdrängung der Ausübung der Gewalt des Staates aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit und die Entwicklung einer ästhetischen Theorie der Identifikation des Betrachters mit den dargestellten Figuren. Der Ausgrenzung der öffentlichen Gewalt korrespondiert ein Prozess ihrer ästhetischen Interiorisierung, die Produkt einer differenzierenden Untersuchung des Phänomens der ästhetischen Lust ist. Konzentrationspunkte, an denen die Ausübung staatlicher Gewalt ins Rampenlicht der Öffentlichkeit trat, waren die Hinrichtungen der Straftäter, bis in die Spätzeit des *Ancien Régime* meist begleitet von den gesetzlich vorgeschriebenen Torturen, die der Ausführung des eigentlichen Todesurteils vorauszu-gehen hatten. Die Implikationen dieses Verfahrens hat Michel Foucault 1975 in seinem Buch *Surveiller et punir* dargestellt.¹ Folter und Tötung eines Menschen vor den Augen einer Menschenmenge spiegelten das Grässliche der Tat am Körper des nun zum Opfer gewordenen Täters. Sie waren zugleich Demonstration der Macht der souveränen Herrschaft, der die schaulustige Menschenmenge durch ihre Anwesenheit akklamierte. Dieser Form der Selbstrepräsentation der Macht auf der Richtstätte steht jedoch symmetrisch eine ästhetische Selbstrepräsentation des Herrschers auf der klassischen französischen Bühne gegenüber, in der eiserne das Gesetz gilt, das „ensanglerter la scene“ – ein Blutvergiessen auf offener Bühne – zu vermeiden. Am 2. März 1757 wird jene spektakuläre Hinrichtung von Damiens, dem Attentäter auf den „vielgeliebten“ König Louis XV vollzogen,² im gleichen Jahr die Aufführung der *Iphigénie en Tauride* von Guimond de La Touche – Vorbild für Goethes *Iphigenie auf Tauris* – untersagt, weil die Ermordung des Skythenkönigs Thoas durch Pylades das ästhetische Decorum verletzt.³ Im Jahr 1758 erscheint Rousseaus *Lettre sur les spectacles*, die die ästhetischen Konventionen des höfischen Theaters ablehnt und das einzige, dem Volk dienliche „Schauspiel“ in den öffentlichen Festen sieht, in denen sich dieses, Akteur und Zuschauer zugleich, selbst repräsentiert. Dieses Postulat ist Ausdruck eines Mentalitätswandels, der sich in seinen Folgen sozialgeschichtlich belegen lässt: In den späten Jahren des *Ancien Régime* geraten die öffentlichen Hinrichtungen immer stärker zu Huldigungen an das Opfer

Im Ancien Régime wurde die Ausübung der staatlichen Gewalt öffentlich vorgeführt, ihre Darstellung auf der Bühne war verboten

der staatlichen Gewalt, die als illegal begriffen wird. Bei der Hinrichtung des Raubmörders Jonas in Leipzig 1790 schmücken „zarte Frauenhände“ das Hinrichtungsinstrument – das Rad – mit Blumen, und am Fuss der Hinrichtungsstätte findet sich ein Zettel mit der Aufschrift „Ruhe sanft, guter Jonas!“, wie sich der Gutachter in dem durch Büchner historisch berühmt gewordenen Fall des Mörders Johann Christian Woyzeck, der Hofrat Clarus, noch 1824 erinnert.⁴

Die Forderung nach Milderung der Strafen, erhob vor allem der italienische Aufklärer Cesare Beccaria in seinem Werk *Dei delitti e delle pene* (1763). Nach den Affären um die beiden Justizopfer Calas und Sirven unterstützte auch Voltaire diese Auffassung. Und sie zeitigte tatsächlich Erfolge: in der Abschaffung der *Carolina* – der *Peinlichen Hals- und Gerichtsordnung* Kaiser Karls V. – durch Maria Theresia und Joseph II. und in der Abschaffung der Folter in Preussen unter Friedrich II. Aber während sich der Prozess der Sekretierung der Todesstrafe – bis zu ihrer Ausführung unter dem Ausschluss der Öffentlichkeit, so in England um 1840 – vollzog, etablierte sich auf der Bühne die Darstellung der Gewalt im Namen der Forderung der Identifikation von Bühnenfigur und Betrachter. 1772 erfolgte die Uraufführung von Lessings *Emilia Galotti*, in deren Schlusszene der Vater seine Tochter ersticht, um sie vor der Schande der Entehrung durch den aristokratischen Verführer zu retten – in flagranter Verletzung der Norm der französischen Tragödie. Nun hat gerade dieser Autor an der seit dem frühen 18. Jahrhundert geführten Debatte um die Natur der „ästhetischen Lust“⁵ intensiv teilgenommen, und in seinen dramaturgischen Schriften die ästhetischen Affekte genau zu sondern versucht. Es gibt auf der einen Seite für Lessing die Kategorien „Schauer“, „Schrecken“ und „Jammer“ beim Anblick von Gewalt; aber sie sind für ihn Emotionen, die das eigentliche ästhetische Vergnügen beeinträchtigen, wenn sie durch Darstellungen erregt werden, in denen die Gewalt nicht in einem Kontext eines geordneten Weltbildes dargestellt wird. Anlässlich einer deutschen – gegenüber der Brutalität der Vorlage beträchtlich gemilderten – Version von Shakespeares Drama *Richard III* schreibt Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*:

„Was ist es für eine fremde herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei; und danke dem Dichter für eine so süße Qual.“⁶

Die „ästhetische Lust“ wird bei dem Theoretiker Lessing eingeschlossen in ein Schema, das die Realität grausamer Ereignisse im Verweis auf eine höhere Ordnung kompensiert und zugleich zu einer auf den Betrachtenden selbst bezogenen Kategorie des „Mitleids“ gerinnt. Der Praktiker Lessing überholt mit dem Schluss seiner *Emilia Galotti* jedoch seine Theorie, wie ein bedeutsames Dokument der Rezeption bestätigt: Zwei Jahre später liegt bei der Szene von Werthers Selbstmord Lessings Stück „aufgeschlagen auf seinem Pult“, Verweis Goethes auf eine Konzeption des Ästhetischen, die allem Gesellschaftlichen gegenüber provozierend indifferent bleibt. Damit tritt der kontrollierten „Lust am Tragischen“ bereits hier ein Gegenmodell entgegen, in dem die ungemilderte und ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Werte vorgenommene künstlerische Darstellung auf eine Rezeption zielt, die im blossen befreiten Affekt besteht: Das Tragische, Hässliche, Gewaltsame und aus ethischer Perspektive Böse entwickelt in seiner ungeminderten Naturwahrheit im Rezipienten eine kathartische und nicht zielgerichtete Funktion, die nur durch den heftigsten Reiz der ästhetischen Wahrnehmung erzwungen werden kann. Dies bedingt eine „Interiorisierung“ von Sujets, die gerade durch die Provokation ihre Akzeptanz suchen.

Dieser Vorgang der Ausdifferenzierung der „ästhetischen Lust“ konstituiert die heute noch funktionierende Alternative zwischen wertgebundenen und wertindifferenten Emotionen, zwischen deren Polen sich die Debatte um die Grenzen des ästhetisch Erlaubten bewegt. Und je stärker die nun entstehende bürgerliche Gesellschaft in die Schranken neuer Konventionen eingeschlossen und dieses Faktum in den ästhetischen Programmen des 19. Jahrhunderts bestätigt wird, desto

In der Krise des Ancien Régimes wurden öffentliche Hinrichtungen zu Huldigungen des Opfers

Die Darstellung der Gewalt auf der Bühne korrespondierte mit der Verheimlichung (Sekretierung) staatlicher Gewalt

Lust am Tragischen: von ihrer moralischen Einordnung zur Befreiung

Akzent: Gewalt und Gewalt

obsessiver suchen Kunst und Literatur nach Sujets, die diese wieder in Frage stellen. Der Schriftsteller Charles Dickens reiste in den letzten Jahren seines Lebens zwischen 1860 und 1870 durch Amerika und England, wo er Kurzversionen und Textauschnitte seiner berühmtesten – nicht seiner besten – Werke vortrug. Diese Toureen wurden professionell organisiert und durch Werbefeldzüge vorbereitet. Die Stimmung wurde mit allen Mitteln der damals zur Verfügung stehenden Medien angeheizt. Höhepunkt der Darbietung Dickens' war die Verlesung des Mordes an der Prostituierten Nancy durch den Dieb Bill Sikes aus den Schlusskapiteln des für den Autor bereits 30 Jahre zurückliegenden Romans *Oliver Twist*. (1838). Dickens selbst berichtet über die Reaktion seines Publikums auf einer Lesetournee durch die englische Provinz (1869):

„Heute habe ich den bisher besten 'Mord' geleistet! Wir hatten in Clifton eine förmliche Kettenreaktion von Ohnmachten, und dabei hatten wir das Lokal noch nicht einmal sonderlich überheizt – ich glaube, man hat im Ganzen zwischen 20 und 30 Damen, steif und verkrampft, aus dem Saal tragen müssen: ich bekam allmählich fast Lust zum Lachen!“⁷

Dickens selbst, engagierter Moralist und Kritiker gesellschaftlicher Missstände, ist es auch, der als erster in seinem Roman *Bleak House* (1853) die Figur eines Detektivs entwirft und damit dem modernen Genre des Trivialromans zur Entstehung verhilft, mit dem das sozial Abseitige – die Darstellung des Verbrechens und seiner Aufdeckung – feste literarische Gestalt annimmt.

VERHÄLTNIS VON WERK UND REZEPTION

Das Verhältnis von Werk und Rezeption – zweiter Punkt dieser Darlegungen – ist jedoch nicht ohne den situativen Kontext zu betrachten. Goethe durfte sich kaum für die Hysterie und die Selbstmordserie verantwortlich fühlen, die sein Buch auslöste, so wie Maja Beutlers soeben in Zürich uraufgeführte *Lady Macbeth* kaum eine Verordnung zur Verkleinerung der Öltanks provozieren dürfte, um den Gattenmord zu erschweren. Der durch sein Buch *Von Caligari bis Hitler* bekannte Filmtheoretiker Siegfried Kracauer hat in einer bereits 1922 erschienenen Analyse des Gruppenverhaltens eine Skizze entworfen, die Licht auf das gestellte Problem wirft. Alles, was „Idee genannt werden kann, ist nach Kracauer in der sozialen Welt sozusagen ortlos, bis es sich in einer Gruppe verkörpert. Diese Gruppenbildung kann ganz unterschiedlich erfolgen: In einem Fall schliessen sich Individuen zu einer Gruppe zusammen, die durch die Übereinstimmung partikulärer Züge, Interessen oder Ziele – ohne Aufhebung der übrigen differentiellen Charakteristika, die das Individuelle der Gruppenmitglieder ausmachen – ad hoc gebildet wird und auch wieder zerfällt. Bei einem anderen Gruppentypus wird die Idee, die die Voraussetzung zur Gruppenbildung darstellt, unter Ausschaltung aller übrigen persönlichen Züge der Gruppenmitglieder zu einem Phantom, dessen Verwirklichung das einzige Ziel der Gruppe bildet. Innerhalb einer solchen Gruppe gilt der Einzelne nur insofern, als er die Idee möglichst rein verkörpert, und von dem ehemaligen Individuum bleibt in der Gruppe nur ein „Teil-Ich“ übrig, „das gar nicht über die Bahn hinausdringen kann, die ihm durch die Idee vorgezeichnet ist.“⁸

Unter dieser Perspektive ist die Wirkung eines – in welchem Sinne auch ästhetisch zu nennenden – Werkes zu betrachten: Es ist möglich, dass es mit bereits vorhandenen Ideen assoziiert wird, die zur Bildung von Gruppen des einen oder anderen Typus führen, obwohl die beiden differentiellen Formen von Kunst, von denen die Rede war, in ihrer historischen Herleitung entweder den Charakter gesellschaftlicher Universalität oder ästhetischer Selbstreferenz besitzen und damit nicht partikuläre Zwecke intendieren. Zu fragen wäre dann, wie weit die Produzenten von Kunst sowohl eine solche Assoziation an Ideen anstreben, die partikuläre soziale Zwecke anvisieren bzw. wie weit sie sich bereits an solche Gruppen als Zielpublikum wenden, deren Mitglieder nur noch, zu „Teil-Ichs“ geworden, als Verkörperungen einer alles beherrschenden Idee fungieren. Ein solcher Nachweis ist, selbst in eklatanten Fällen, wie den Anbiederungen Oswald Spenglers und Gottfried Benns bei den Nationalsozialisten, nur schwer zu führen; und die Wirkung der genannten Autoren

**Kunst stellt
Schranken der
bürgerlichen Ge-
sellschaft in
Frage**

**In der Rezeption
wird Kunst in Ver-
bindung gebracht
mit Ideen und
Gruppen: offenen
und autoritären**

auf diese Zielgruppe war nicht festzustellen, wie die Distanzierung des Nationalsozialismus von Spengler und das Schreibverbot für Benn zeigen. Hier wäre zu diskutieren, was die Differenz zwischen der Situation des Künstlers und den Vermittlungsprozessen, an denen Intellektuelle – Exegeten vor allem – und die verbreitenden Medien beteiligt sind, tatsächlich bedeutet.

Zunächst einmal bedarf es einer eindeutigen Scheidung zwischen Werk und Rezeption. Primär ist das Werk, ohne jede Rücksicht – selbst auf die inhaltliche Intention des Urhebers – Ausdruck oder Manifestation, nicht Mittel zu einem ihm heterogenen Zweck oder zur Botschaft einer Intentionalität, die sich problemlos entschlüsseln und in die Praxis umsetzen liesse. Das Werk enthält seine Intentionalität erst in einem Kontext: so in der Vermittlung durch Personen und Medien, die es zu einem Teil des öffentlichen und von Intentionen bestimmten Diskurses machen. Hier wie in der Frage des situativen Kontexts – das heisst in der gesellschaftlichen Umgebung, in der das Werk auftritt – liegt das eigentliche Problem, um die Frage nach der gesellschaftspolitischen Relevanz eines ästhetischen Werkes zu beantworten.

Einen noch grundsätzlicheren, nämlich kulturtheoretischen Aspekt haben der Psychologe Sigmund Freud in den Studien zum Wesen der Kultur und der Philosoph Walter Benjamin in einem Essay über das Problem der Gewalt hervorgehoben, zeitlich in unmittelbarer Nähe zu Kracauer. Dennoch stellt jede Form von Kultur selbst einen Akt von „Gewalt“ dar. Sie ist Unterdrückung der unbeschränkten natürlichen Freiheit des Individuums, seiner Triebe, Leidenschaften und Impulse zugunsten des Gemeinschaftslebens und seiner ritualisierten Formen. Für Sigmund Freud ist deshalb nichts natürlicher, als dass diese Triebunterdrückung zu einer „Wiederkehr des Verdrängten“ in den Formen des Unbewussten – des Traumes, der Neurose, der „Perversion“ – führt, in der sich damit eine Wiederherstellung des uneingeschränkten Trieblebens manifestiert. Gerade die Kunst steht für Freud, wie seine Studien zu einer Reihe von Künstlern (Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goethe, Wilhelm Jensen) zeigen, in exemplarischer Nähe zu diesem Phänomen. Und Walter Benjamin hat in seinem um 1921 entstandenen Essay *Zur Kritik der Gewalt* auf einen bedeutsamen rechtsphilosophischen Aspekt hingewiesen, der sich – auch ausserhalb der ästhetischen Sphäre, aber in ihr ebenso deutlich wie in der Realität – manifestiert: Es gibt dieses Auftreten von Figuren, die als „grosse“ Rechtsbrecher die Bewunderung und sogar Sympathie der Menge auf sich ziehen, ob es sich nun um den Karl Moor aus Schillers *Räubern* oder die vom Kino glorifizierten Outlaws und Gangsterbosse handelt. „Gewalt“ darf, dem Verständnis des modernen Staates nach, einzig ein Monopol in den Händen seiner Institutionen sein. Allein ihr Auftreten ausserhalb der institutionalisierten Form genügt schon, diesen Monopolanspruch zu gefährden, „nicht, wie Benjamin schreibt, „durch die Zwecke, welche sie erstreben mag, sondern durch ihr bloßes Dasein ausserhalb des Rechts“. Dies sieht er eben in der Bewunderung für die stereotyp wiederkehrende Figur des Verbrechers bestätigt, als dessen Archetypus die Gestalt des Robin Hood gelten kann. In solchen Fällen „tritt also wirklich die Gewalt, welche das heutige Recht in allen Bezirken des Handelns dem einzelnen zu nehmen sucht, bedrohlich auf und erregt noch im Unterliegen die Sympathie der Menge gegen das Recht.“⁴⁹

Dieser Figurentypus gewinnt somit sein Faszinations- und Identifikationspotential aus der Illusion, es bestünde noch einmal die Möglichkeit, jenseits der Schranken der von Staat und Gesellschaft etablierten Gesetze sein „natürliches“ Recht in absoluter Freiheit auszuüben. Und sein Auftreten besagt damit eher etwas über den Zustand der Gesellschaft als über Qualität oder Intention des Werkes, das ihn darstellt. An dieser fundamentalen Problematik von Kultur als einem Zwangsinstitut lässt sich durch eine Ausdehnung des Gewaltmonopols auf den Bereich des Ästhetischen nichts ändern.

Was ist nun aus solchen Überlegungen für einen problematischen Fall wie den gegenwärtig so umstrittenen Film *Natural born killers* zu gewinnen? Auffällig ist an diesem Produkt der amerikanischen Unterhaltungsindustrie, dass es keineswegs den Anspruch der künstlerischen Innovation

Für die Wirkung der Kunst sind Exegeten und Medien massgebend

Das Kunstwerk ist zuerst Ausdruck einer Erfahrung, soziale Zwecke sind sekundär

Jede Form von Kultur ist Gewalt in Form von Triebunterdrückung, was sich z. B. in der Bewunderung für Verbrechen äussert

Anwendung auf die Diskussion um „Natural born Killers“

Akzent: Gewalt und Gewalt

einlöst, von der der Regisseur in zahlreichen Interviews gesprochen hat. Wie in den Filmen der sechziger Jahre das Genre des Westerns sich in der Variation der üblichen Konventionen gefiel, indem der *bad guy* über den üblichen Helden zu triumphieren begann und die Wert- und Sympathieverteilung von den Bewahrern von Recht und Ordnung auf die *outlaws* übergang, so verfährt Oliver Stone mit dem Thema des Sensations-Journalismus. Aus den Helden der Aufdeckung des *Watergate*-Skandals sind die Schurken dieses Films geworden, dessen Modellstruktur im übrigen von dem Vorbild *Bonnie and Clyde* geliefert wird. Hier ist, glaube ich, tatsächlich eine ästhetische Wertung möglich: Es kann unterschieden werden zwischen der kreativen *Fortentwicklung von Traditionen* in der Bildsprache und der Sujetbehandlung und der *Bestätigung von Konventionen*, die keinerlei Erneuerungspotential in formaler und inhaltlicher Hinsicht besitzt. Während im ersten Fall die Thematisierung von „Gewalt“ einen legitimen Ort haben könnte, dient sie in letzterem nur einem ausserästhetischen Zweck. So wie der Italo-Western sehr schnell in der neuen Form erstarrte und die scheinbare Abwandlung der Tradition sich wieder konventionalisierte (und kommerzialisierte), so beharrt dieser Film auf den Konventionen, einschliesslich – und hierin liegt ein Quentchen ungewollter Ironie – der Bestätigung der Ideologie von der „heilen Welt“ der amerikanischen Familie. Das Mörderpärchen, Elternfreuden entgegensehend, hat das Böse besiegt und macht sich auf in eine *brave new world*, um ein neues Leben zu beginnen. Ästhetischer Wert ist diesem Produkt einer Unterhaltungsmaschinerie deshalb nicht zuzubilligen. Aber ein Verbot wäre übertrieben. Die Mittel, mit denen dieser Film Aufsehen zu erregen versuchte, waren zu dürftig, und die Resonanz beim Publikum entsprach wohl kaum den Erwartungen. Und Mangel an Geschmack oder Talent fällt nicht in den Bereich der Zuständigkeit der Justiz.

Ästhetischer Wertunterschied: kreative Weiterentwicklung wiegt mehr als blosser Konvention

Anmerkungen:

- 1 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/Main 1977
- 2 Ebd., S. 9-12
- 3 Vgl. dazu Wolfgang Proß, Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus. In: Roger Bauer (Hrsg., u.a.), Der theatralische Neoklassizismus - ein europäisches Phänomen? Bern u.a., 1986, S.64-126
- 4 Vgl. dazu den Abdruck der beiden Clarus-Gutachten zum historischen Fall Woyzeck in: Georg Büchner, Hist.-krit. Ausgabe, hrsg. von Werner R. Lehmann. München 1974², Bd.1, S. 488
- 5 Vgl. hierzu im Überblick Alberto Martino, Bd.I: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780) Tübingen 1972; hierzu bes. Kapitel III Theorien der tragischen Lust, S. 146-185
- 6 Ebd., S. 300
- 7 Zitiert nach Arno Schmidts Essay über Charles Dickens TOM ALL ALONE'S - Bericht vom Nicht-Mörder. In: Arno Schmidt, Bargfelder Ausgabe . Werkgruppe II, Bd. 2. Zürich 1990, S. 367-401, hierzu S. 398
- 8 Kracauer, Siegfried: Die Gruppe als Ideenträger. In: Kracauer, Das Ornament der Masse. Frankfurt/Main 1977, S. 123-156; vgl. S. 132
- 9 Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. Erstdruck in: Walter Benjamin, Angelus Novus. Ausgewählte Aufsätze 2. Frankfurt/Main 1966, S. 42-66; Zitat S. 46

Fernsehserien unter Anklage

GEWALT IM FERNSEHEN WIRD VON DEN REZIPIENTEN JE NACH IHREM LEBENSKONTEXT UND NACH DEM ERZÄHLZUSAMMENHANG UNTERSCHIEDLICH GELESEN. STATT MIT ZENSUR SOLL MIT DER PROGRAMMIERUNG EINFLUSS GENOMMEN WERDEN. ENTSCHEIDEND IST ES, DIE KOMPETENZ DER ZUSCHAUER ZU FÖRDERN.

Ursula Ganz-Blättler

Für die einen ist das Fernsehen eine Informationsmaschine: in erster Linie dazu da, das Weltgeschehen in Wort und Bild zu präsentieren, zu kommentieren und – im besten Fall – auf den Punkt zu bringen. Das gilt, etwas vereinfacht ausgedrückt, auch für die deutschsprachige Medien- und Kommunikationswissenschaft, die sich in ihrer traditionellen Ausrichtung auf soziologische Ansätze bis vor kurzem vorwiegend mit Aspekten der politischen Kommunikation befasst hat und naturgemäss auch das Fernsehen unter diesen Aspekten beleuchtete und hinterfragte.

Fernsehen als Informationsmaschine

Für die anderen ist das Fernsehen eine Erzählmaschine: in erster Linie dazu da, Geschichten zu erzählen, die berühren, anregen, Spannung vermitteln und – im besten Fall – ein Stück Erholung vom Alltag bieten. Das gilt immer mehr auch für die deutschsprachige Literatur- und Kunstwissenschaft, die sich unter anderem mit narrativen Strukturen von Fernsehserien und ästhetischen Grundmustern von Werbe- oder Musik-Clips befasst, sowie das Gros der Fernsehforschenden in den USA und Grossbritannien, für die *Television* häufig als Synonym für im Fernsehen erzählte Mythen (in Fernsehfilmen, Mehrteilern, Serien, Langzeitserien, Werbespots und ursprünglich fürs Kino produzierten Spielfilmen) schlechthin erscheint.

Fernsehen als Erzähl- oder Mythenmaschine

Die beiden grundsätzlichen (nicht: grundsätzlich voneinander zu trennenden!) Fernsehfunktionen „Information“ und „Unterhaltung“ sollte man nicht aus den Augen verlieren, wenn „Fernsehen“ unter dem Aspekt des Umgangs von Programmen mit „Gewalt“ zur Debatte steht. Die Darstellung von Konflikten gehört sowohl in den primär informativen als auch den unterhaltenden Fernsehformen zum stofflichen Grundrepertoire und ist dramaturgischen Konventionen unterworfen, die sich im Lauf der Zeit herausgebildet und etabliert haben. Im einen Fall jedoch erwartet der oder die Konsumierende ein Stück (gefilterte) Realität, im anderen Fall ein Stück (dramaturgisch bearbeitete) Fiktion. Seine/ihre Disposition, sich auf die in Text und Bild präsentierten Lösungsversuche von Konflikten – gerade solchen handgreiflicher oder noch gewalttätigerer Art – einzulassen, ist von Fall zu Fall unterschiedlich. Den Schusswechsel im Showdown einer Episode von „Miami Vice“ beispielsweise „liest“ der/die fernsehgewohnte Rezipient/in mit Garantie anders als den von der Kamera eines Fernsightings eingefangenen Schusswechsel auf einer Brücke in Sarajevo. Die Betroffenheit ist in den beiden Fällen nicht die gleiche.

Konflikte gehören zum stofflichen Repertoire, werden aber in Facts und Fiction anders aufgegriffen

Akzent: Gewalt und Gewalt

Wie „fiktiv“ bzw. fiktional die Realität der Fernsehnachrichten tatsächlich erscheint, und wie „authentisch“ bzw. realitätsnah umgekehrt die Fiktion von Fernsehserien wirkt, hängt von verschiedenen Umständen und Faktoren ab. So haben aktuelle Bezüge innerhalb einer fiktionalen Umsetzung von expliziter Gewalt (ein Beispiel aus der Reihe „Polizeiruf 110“: Skinheads verwüsten einen jüdischen Friedhof und wenig später das Intérieur einer Pizzeria, sie bedrohen einen Angestellten mit dem Tod, etc.) bei entsprechender Konditionierung eine ganz andere emotionale Betroffenheit zur Folge als die Ansiedlung desselben Geschehens in einem (für uns) weniger aktuellen, als „märchenhaft“ empfundenen Raum und Kontext. Eine Abrechnung unter Mafiabossen, in allen blutigen Details gefilmt, wird von hiesigen Film- und Fernsehkennern rasch als Fiktion in der Tradition unzähliger literarischer und filmischer Vorbilder erkannt und, womöglich mit genüsslichem Schauern, rezipiert. Ältere Bewohner bestimmter Stadtteile von New York oder Chicago hingegen mögen sich beim Betrachten derselben Sequenz an tatsächlich Geschehenes (oder zumindest Gemunkeltes) erinnern – das Referenzmoment ist ein anderes. Oder: Das authentische Porträt eines Schweizer Privatdetektivs in einer Zürcher Tageszeitung (vgl. Tages-Anzeiger vom 14. Januar 1995, S. 13) enthüllt ein Charakter- und Berufsprofil, das in verblüffender Weise an das Charakter- und Berufsbild fiktiver Serien-Privatdetektive gemahnt, wie wir sie aus den US-amerikanischen und immer mehr auch bundesdeutschen Produktionen des Genres kennen. Hat hier die Realität die Fiktion eingeholt (indem die recherchierende Journalistin einen ihr vertrauten Raster aufgriff und diesen letztlich bestätigt sah), oder ist es umgekehrt?

Doch wie fiktiv sind die Facts, wie realitätsnah ist die Fiction

WAS IST EINE SERIE?

Wie für das Fernsehen generell gilt auch für die Umschreibung und Kategorisierung gewisser Programminhalte der Satz: Jede(r) glaubt zu wissen, was Sache ist und wo die Demarkationslinien verlaufen. Im Bereich der seriell produzierten Fernsehfiction wird gemeinhin unterschieden zwischen dem „Krimi“ als der potentiell gewaltträchtigsten Serienform und der „Seifenoper“ als der kontinuierlichen Vorgaukelung von – ideologisch geradeso verwerflicher – heiler Welt. Irgendwo dazwischen wären wohl die Arztserien anzusiedeln, in denen mit dem Schlimmsten zu rechnen ist, aber auch mit schlagartigen miraculösen Wendungen zum Guten. Trägt schliesslich das Ganze den Stempel „Made in Hollywood“, bleibt nur das nackte Grausen: Noch mehr Gewalt, noch mehr heile Welt, noch mehr hanebüchene Plots!

Krimis, Seifenoper, Ärzte-serien unterscheiden sich in ihrer Gewaltträchtigkeit

So einfach ist die Sache natürlich nicht. Was die Seriengenres betrifft, mag es zutreffen, dass der „Krimi“ die Potenz zur Gewalt in sich trägt – sie ist gewissermassen seine Natur und „raison d'être“. Damit ist jedoch noch nichts über die dramaturgische Funktion eines bestimmten Gewaltaktes innerhalb einer bestimmten Serienepisode ausgesagt. Weder ist definiert, wo „Gewalt“ beginnt und wo sie aufhört, noch ist der Bezug der jeweils Gewaltausübenden zum geltenden Rechtssystem näher beleuchtet. Dass in den Krimis die bösen Buben genauso Gewalt ausüben wie ihre guten, reinen Widersacher, die wir gemeinhin als Helden apostrophieren, ist eine Binsenwahrheit. Weniger bekannt ist, dass die Helden keineswegs immer rein bleiben: Gewalt und gewalttätige Konfliktlösungen im fiktionalen Universum der Krimihandlungen sind – und das macht die Geschichten theologisch interessant – ohne Auseinandersetzungen mit Fragen von Schuld und Sühne nicht denkbar.

Für den Krimi sind Verbrechen die raison d'être

Im Bereich der *crime-adventure*-Serien sind zwei Traditionen oder „Schulen“ zu unterscheiden, die beide auf literarische Wurzeln zurückzuführen sind und in verschiedenen Fernsehkulturen unterschiedliche Verbreitung und Rezeption gefunden haben.

Die klassische Variante beruft sich unter anderem auf *Sir Conan Doyle* und dessen Kunstfigur *Sherlock Holmes*: Ein Ermittler mit tadellosem Ruf und messerscharfem Verstand befasst sich mit der Aufklärung eines mysteriösen Falles und löst das Rätsel in der dafür reservierten Zeit. Im Zentrum der Handlung steht nicht der Ermittler selbst, sondern stehen Täter, Opfer und Verdächtige; die Schauplätze sind eher in der *Upper Class* angesiedelt, und die Lösung des Falles bringt die

kurzfristig ins Wanken geratene Welt wieder ins Lot. Klassische Krimigeschichten mögen sich zwar um Morde und andere Kapitalverbrechen drehen, doch wird in der Darstellung expliziter Gewalt Zurückhaltung geübt. Beispiele in aktuellen Fernsehprogrammen wären etwa „Derrick“ (BRD) oder „Columbo“ (USA).

Die hartgesottene (*hardboiled*) Variante beruft sich auf die US-amerikanische *Pulp Fiction*, die genremässig vorbelastete Schundliteratur der zwanziger Jahre und hat ebenfalls literarische Väter: *Dashiell Hammett* und *Raymond Chandler*. Hier steht der Ermittler nicht über den Dingen, sondern macht sich im Dschungel der Grossstadt selbst die Hände schmutzig; es entscheidet nicht die Kraft des aufklärerischen Verstandes, sondern der Instinkt, der sechste Sinn. Im Zentrum steht weniger der zu lösende Fall als der/die Ermittlende selbst, im Kampf ums Überleben in einer grundsätzlich unheilen Welt. Kein Wunder, sind Serien des *hardboiled*-Zuschnitts häufiger pauschalen Gewaltvorwürfen ausgesetzt – und US-amerikanische Serien häufiger als bundesdeutsche, weil letztere das hartgesottene Genre und den Privatdetektiv als Protagonisten erst seit kurzem für sich entdeckt haben. Beispiele wären „Starksy and Hutch“ und „Miami Vice“ (beides US-Polizeiserien), „Mannix“ und „Magnum, P.I.“ (beides US-Privatdetektivserien), aber auch „Der Fahnder“ (ARD-Polizeiserie), die „Schimanski“-Tatorte und die meisten neueren Serienkrimis der privaten deutschen Sender.

Was den Vorwurf der Zunahme von Gewalt in Serienkrimis betrifft, so gilt es zu differenzieren. Zum einen verändern sich Produktionsstandards und -normen laufend, und damit die Vorstellungen dessen, was zeigbar ist und was nicht. In der neueren US-amerikanischen Serie „FBI – The X Files“ etwa werden durch übernatürliche Phänomene verursachte gewaltsame Todesfälle überaus „realistisch“ vorgeführt, ohne dass der Gruseffekt zum Selbstzweck wird – bei genauer Betrachtung dienen die Fälle als Hintergrund und Folie für die psychologischen Auseinandersetzungen eines Ermittlerduos, das sich in einem neuen (vielmehr: umgekehrten) Rollenverhalten als Mann und Frau übt. Zum zweiten bringt eine Verschiebung von den klassischen Krimiformen hin zu den hartgesotteneren Varianten, wie sie zurzeit in allen bundesdeutschen Sendern zu beobachten ist, eine andere Gewichtung von physisch ausgetragenen Konflikten mit sich – gleichzeitig aber auch eine weit stärkere Betonung der emotionalen Ebene. So sind die US-Krimis der neunziger Jahre (weitere Beispiele wären „Twin Peaks“ oder „NYPD Blue“) nicht einfach gewalttätiger geworden, sondern in erster Linie komplexer und vielschichtiger: Die gefühlsmässigen Verstrickungen der Protagonisten stehen im Mittelpunkt und nähern den Krimi der *soap opera*, also dem Beziehungsdrama, an.

KRIMIGENRE UND SENDEPLATZ

Wenn Gewalt mit zu den konstitutiven Elementen des Serienkrimis gehört, dann muss der Gewalt in Serienkrimis eine grundsätzliche Berechtigung zugestanden werden. Auf das Mass kommt es an, wie in allen Dingen, und hier scheiden sich – natürlich – die Geister. Welchem Zielpublikum ist wieviel an „legitimer“ Gewalt zuzumuten, und zu welcher Tages- oder Nachtzeit?

Nachdem sich ein allgemein gültiges Gewaltmass als (subjektives) Kriterium kaum bestimmen und noch weniger durchsetzen lässt (das zeigen die verschiedenen Versuche, Serienfolgen über gewaltmildernde Schnitte zu entschärfen – mit dem Ergebnis, dass die verbleibenden Gewaltreste eher brutaler, weil unvermittelter erschienen), bleibt in der Praxis wohl nur der Sendeplatz als mögliches Regulativ: Er kann und soll als steuerndes Moment dort eingesetzt werden, wo es darum geht, gewisse Restriktionen (Altersgrenze!) zu gewährleisten. Zwei Beispiele:

Diskutabel erscheint es den (in Sachen Prohibition erfahrungsgemäss strengeren) Deutschschweizern schon, wenn der Westschweizer Sender TSR die actiongeladene Polizeiserie „Miami Vice“ im Samstagmittag-Jugendprogramm laufen lässt, zum Auftakt der wöchentlichen Serien-Wunschsendung „TV à la carte“ um 13 Uhr (und zwar in der gegenüber der spätabends ausgestrahlten deutschen ARD-Fassung weit vollständigeren „unzensurierten“ Fassung). Ist „Miami Vice“ eine

Klassische Varianten wie „Derrick“ und „Columbo“

Hartgesottene wie „Miami Vice“, „Magnum“, „Schimanski“-Tatorte

TV-Krimis sind gewalttätiger, aber auch komplexer geworden

In ihrer Emotionalität nähern sie sich den „soap operas“ an, z.B. „Twin Peaks“

Keine objektiven Kriterien

Sendeplatz als Steuerung

Akzent: Gewalt und Gewalt

Jugendserie? Das kommt auf den Standpunkt an – für die Programmacher beim Westschweizer Fernsehen ganz entschieden „oui“.

Problematischer erscheint der Entscheid der Tagesprogramm-Redaktionsleitung beim Deutschschweizer Fernsehen DRS, die Wiederholung der Kultserie „Twin Peaks“ ins TAF-Sommerloch von 1994 zu hieven, wobei explizite (und dramaturgisch durchaus sinnvolle) Gewaltdarstellungen durch Schnitte entschärft wurden, um im vormittäglichen Umfeld von „Heidi“ und harmlosen Spielquiz-Einlagen nicht für allzugrosses Aufsehen (bzw. eine Flut von Einsprachen) zu sorgen. Lieber eine international gefeierte Fernsehproduktion wie diese morgens um elf gekürzt im Programm als gar nicht, war als Argument von seiten der verantwortlichen Redaktoren zu vernehmen. Auf die unterschiedlichen Bedürfnisse strukturierter Zielpublika wurde dabei keinerlei Rücksicht genommen.

Vorschulkinder sind ja nicht unbedingt mit Mord und Totschlag, suggestiven Alpträumen und Horrorsequenzen vom Feinsten zu konfrontieren – „reifere“ Liebhaber und Liebhaberinnen aberwitziger Geschichten über das Leben, die Liebe und den Tod vielleicht aber doch. Zu einer angemessen späten Sendezeit und ungekürzt, versteht sich! Und komme mir keiner mit dem Argument, *sex and crime* zur Nachtstunde sei nur ein besonders verführerischer Leckerbissen für jugendliche Videopiraten, die sich mit Lust und Leichtigkeit alle verbotenen Früchte pflückten. Irgendwo fängt ja die Eigenverantwortlichkeit des Menschen an - warum nicht hier, wo ein implizites „Nein“ statt der expliziten Zensur die Leitlinie setzt?

Horror lieber unzensuriert, aber spät abends für Genreliebhaber

GRENZFALL „TATORT“

Nicht immer ist es ganz einfach, einer Zielgruppe das ihr angemessene Programm zuzuweisen. Zielgruppen sind wandelbare, dynamische Grössen, und Fernsehprogramme sind es ebenso. Die Frage stellt sich von daher neu: Wie ist oder wäre in den sogenannten zielgruppenunabhängigen Programmen – und dazu zählen auch die meisten Serien des hier beleuchteten *crime-adventure*-Genres im Haupt- und Vorabendprogramm – mit Gewalt bzw. mit gewaltorientierten Sequenzen umzugehen? In der Schweiz (gemeint ist auch hier wieder in erster Linie die Deutschschweiz) sorgt die Ausstrahlung der gemeinsam mit ARD und ORF produzierten „Tatort“-Spielfilme regelmässig für Proteste seitens besorgter Eltern und anderer betroffener Kreise.

Wie aber im zielgruppen-unspezifischen Hauptprogramm mit Gewalt umgehen?

Tatsächlich handelt es sich bei der seit 1970 ausgestrahlten Sendereihe um einen Grenzfall im Krimimilieu, denn Machart und Ausstrahlungsrhythmus siedeln die einzelnen Produktionen irgendwo in der Mitte zwischen Serienepisode und Autorenfilm an. An die Serienepisode erinnert das Grundmotiv der aufzuklärenden „Fälle“, erinnern aber auch die wiederkehrenden Protagonisten (unter ihnen der bekannteste und umstrittenste: Horst Schimanski, gespielt von Götz George). Vom Autorenkino her stammt die Unberechenbarkeit der jeweiligen „Lösung“ und ihrer Urheber, stammt die (häufig) erkennbare Handschrift eines Machers und stammt nicht zuletzt der Ehrgeiz jeder Folge, sich inhaltlich und formal abzuheben vom Vorgängermodell. Kein Wunder, erscheint Gewalt häufig unvermittelter, weniger moderiert als in den Normproduktionen des Genres, erscheint sie oft auch überspitzt, um einem besonderen Anliegen des Regisseurs oder Produzenten Nachdruck zu verleihen.

„Tatort“ als Sonderfall zwischen Serienepisode und Autorenfilm

Bleibt also die Frage, inwieweit das Anliegen die dargestellte Gewalt legitimiert – inwieweit beispielsweise Skinheads als Randalierer gezeigt werden dürfen, um sie als Urheber von Gewalt zu brandmarken. Die Frage ist schwer zu lösen, weil sich die „gute Gewalt“ derer, die sich gegen Unrecht wehren, von der „bösen Gewalt“ derer, die Unrecht tun, in der visuellen Umsetzung kaum unterscheiden lässt. Es kommt auf den Kontext an: in diesem Fall auf die Kunst der Dramaturgie, komplexe Zusammenhänge in angemessen differenzierter Weise zum Ausdruck zu bringen. Eine Produktion wie der Fernseh-„Tatort“ kann nicht isoliert, in der Reduktion auf die Menge der expliziten und implizierten Gewaltakte diskutiert werden. Das hiesse, dem breiten Publikum, ob

Zur Unterscheidung von „guter“ und „schlechter“ Gewalt kommt es auf den Kontext an

erwachsen oder noch im Schutzalter befindlich, jegliche Kompetenz im Umgang mit Fernsehfiktion abzusprechen.

Fazit

In der aktuellen Gewaltdebatte sollte nicht mehr die Frage im Zentrum stehen, was denn das Fernsehen mit dem Publikum macht, sondern die umgekehrte Frage: Was machen der Zuschauer und die Zuschauerin mit dem, was angeboten wird, im Bereich der audiovisuellen Erzählformen („fiction“) so gut wie im Fall der bildschirmmässig aufbereiteten Nachrichten von der Welt („facts“)? Fragen der Vertretbarkeit (von „Inhalten“ bzw. von Darstellungsformen und Programmplätzen) und der Verantwortung (seitens der Produzierenden, aber eben auch der Rezipierenden) stellen sich unter dieser Voraussetzung neu.

Nach Zensur und anderen Präventionsmassnahmen ruft man oft und rasch – dabei müsste es in erster Linie darum gehen, Kompetenz zu schaffen, wo sie fehlt (angesprochen sind hier nicht zuletzt die Medienpädagogen), und für die Nicht- oder Noch-nicht-Kompetenten Alternativen bereitzustellen, die dann auch genutzt werden. Aufgerufen sind hier in erster Linie die Erziehenden – aber nicht sie allein.

Was machen Zuschauer mit dem Fernsehen?

Frage nach Kompetenz und Verantwortung neu stellen

Literatur:

- Ammitzböhl, Johanna Margrethe: Macht Fernsehen aggressiv? Empirische Untersuchungen über die Auswirkungen von Gewalt in Fernsehen und Video (1982-1984). Diss. (Ms.) Zürich 1987
- Bianculli, David: *Teletiteracy. Taking Television Seriously*. New York 1992
- Bonfadelli, Heinz: Gewalt im Fernsehen – Gewalt durch Fernsehen. In: Ders. / Werner A. Meier (Hrsg.): *Krieg, AIDS, Katastrophen. Gegenwartsprobleme als Herausforderung für die Publizistikwissenschaft*. Konstanz 1994, S. 149-174
- Cavelti, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago / London 1976
- Doelker, Christian: *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*. Stuttgart 1989
- Fiske, John: *Television Culture. Popular Pleasures and Politics*. London 1988
- Groebel, Jo: *Gewaltprofile des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender*. Opladen 1993 (Schriftenreihe Medienforschung 6)
- Groebel, Jo / Gleich, Uli: *Die Wirkungen von Gewalt im Fernsehen. Eine qualitative und quantitative Studie mit einem Generationenvergleich, 1975-1993*. Opladen 1993 (Schriftenreihe Medienforschung 13)
- Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991 (Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2)
- *Medien praktisch*, Heft 1, 1993; mit Beiträgen von Hans-Dieter Kübler, Lothar Mikos, Jan-Uwe Rogge, Georg Seesslen
- Newcomb, Horace W. / Hirsch, Paul M.: *Fernsehen als kulturelles Forum*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 34 (1986), S. 177-190
- Scherer, Brigitte / Ursula Ganz-Blättler / Monika Grosskopf / Ute Wahl: *Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre*. München: Ölschläger 1994 (kommunikation audiovisuell 19)
- Scherp, Jutta: *Dr. Schimanski?! Der Tatort als Objekt der Wissenschaft*. In: *Tatort: 300! Eine Publikation der ARD zur 300. Folge der Kriminalreihe Tatort*, Oktober 1994. Zu beziehen beim Fernsehen DRS, Postfach, 8052 Zürich
- Schulz, Wolfgang: *Gewaltdarstellungen im Fernsehen im Spannungsfeld zwischen Jugendschutz und Kommunikationsgrundrechten*. In: *Rundfunk und Fernsehen* 41 (1993) 3, S. 339-358
- Sparks, Richard: *Television and the Drama of Crime. Moral Tales and the Place of Crime in Public Life*. Buckingham / Philadelphia 1992 (New Directions in Criminology Series)
- Süss, Daniel: *Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer. Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des Tatort-Krimis „Kameraden“*. Diss. Zürich / Bern 1993
- Theunert, Helga u.a.: *Zwischen Vergnügen und Angst - Fernsehen im Alltag von Kindern. Eine Untersuchung zur Wahrnehmung und Verarbeitung von Fernsehinhalten durch Kinder aus unterschiedlichen soziokulturellen Milieus in Hamburg*. Berlin 1992 (Hamburgische Anstalt für Neue Medien)

Akzent: Gewalt und Gewalt

Bestien, Blut und Brüste

HOLLYWOOD MIED SEX UND GEWALT, WEIL MAN BEI GROSSEN PRODUKTIONEN KEINE BOYKOTTE RISKIEREN WOLLTE. DAMIT ENTSTAND EINE MARKTLÜCKE FÜR KLEINERE PRODUZENTEN. WAS AUF DER LEINWAND GEZEIGT WIRD, ENTSCHIEDET DAS BUSINESS. DAS GENRE DES SPLATTERFILMS BESETZT EINE DIESER NISCHEN. ZWEI NUTZER- PORTRAITS ZEIGEN SOZIALE MILIEUS, IN DENEN TRASH- UND SPLATTERFILME ZUR AUSSTATTUNG GEHÖREN.

Tom Traber

Wenn ein Riese Schatten wirft, müssen Zwerge wachsen! In diesem Sinne ist das Werden und Wesen der Trash-Kultur als Reaktion auf die Übermacht Hollywoods zu verstehen. Als der Untergrund der politischen und sexuellen Korrektheiten des *Mainstream* überdrüssig war, gebar er den Splatterfilm. Eine neue Auffassung von Unterhaltung spritzte plötzlich von den Leinwänden der *Drive-Ins*. Es war die der „anatomischen Korrektheit.“ Und als das Autokino in die Videotheken umzog, packten auf einmal auch die Zügelmäner Hollywoods mit an.

Der Untergrund ist der Konventionen des Mainstreams überdrüssig

HISTORISCHE UND WIRTSCHAFTLICHE BEDINGUNGEN DES TRASH

Als 1930 der Tonfilm kam und die Stars plötzlich sprechen mussten, kam Hollywood ins Stottern. Vielen Kleinproduzenten verschlug die abrupte Kostensteigerung die Sprache, zahlreiche verstummten vollends. Die Filmwirtschaft Amerikas spaltete sich damals in zwei Teile. Aus fünf grossen und drei kleineren Studios – mit den mächtigen Finanzgruppen Rockefeller und Morgan im Hintergrund – wurde das internationale Monopol der *Motion Picture Association of America* (MPAA). Die anderen, finanzunabhängigen und kapitalschwächeren Produzenten organisierten sich in der *Society of Independent Motion Picture Producers*.

Das ABC des internationalen Filmgeschäfts hatte sich schon vorher etabliert. Erstklassige *A-Movies* folgten dem Rezept: Berühmte Schauspieler (*Stars*) spielen in Filmen mit, die enorme Produktionskosten (*Production Value*) aufwerfen, und die nach der Vorlage eines literarischen Bestsellers (*Story Value*) entstanden sind. Dabei bringt allein schon das Publizieren der Namen und Kosten eine hohe Werbewirksamkeit. Die Einmaligkeit des Films (*Picture Sense*), der Prestigewert des Firmennamens (*Box Office Value*) und die Publikumswirksamkeit aufgrund früherer Erfolge (*Appeal*) sind weitere Garantien für einen Erfolg am Markt. Zweitklassige *B-Movies* – für die Produzenten der MPAA häufig eine reine Beschäftigungstherapie für das vertraglich gebundene künstlerische und technische Personal – wurden als billige, oft unabhängig produzierte Zweitfilme mit dem Motto „zwei zum Preis von einem“ in ein Doppelprogramm (*Double Feature*) eingefügt. Als das Wort *B-Movie* zusehends auch wertend gebraucht wurde, und man damit alle Filme umschrieb, die nicht den Glanz Hollywoods hatten, musste auch ein Wort gefunden werden, das

Kategorien kommerzieller Wertbarkeit: A-B-C

alles beschrieb, was noch schlechter war als „B“. Es drängte sich auf, diese Filme als *C-Movies* abzuwerten. Bald hatte sich aber auch das Wort *Trash* (Müll) etabliert.

Da die MPAA eine strenge Selbstzensur ausübte, an die nicht nur die Produktion, sondern auch der Verleih und die Erstaufführungskinos gebunden waren, wurden Sex und Gewalt zum weltweiten Tabu der Leinwände. Die Millionenbudgets der MPAA waren ganz einfach zu hoch, als dass man sie leichtfertig einem Boykott oder einer Kampagne einer der zahlreichen *Pressure Groups* hätte opfern dürfen. Für viele kleine, unabhängige Produzenten lag es daher nahe, auf die Übermacht Hollywoods nicht mit hoher Kapitalkraft, sondern mit niederen Inhalten zu antworten. Alles was die damalige Liste der „Don'ts and Be Carefuls“ verbot, wurde ihnen zur Tugend. Sex und Gewalt (Exploitation) fanden ihren Niederschlag in Filmen, die sich abseits (off) der Filmpaläste an ein Publikum adressierten, dem die gängigen Formen und Inhalte (*Mainstream*) nicht halb so gut schmeckten wie das, was sich wenig bis gar nicht um die Richtlinien des Vertriebssystems der MPAA kümmerte. Das erste wirklich gewichtige Kind, das der amerikanische *Non-Mainstream* in die Welt brachte, war – neben der Pornographie natürlich – das *New American Cinema*. NAC-Filme wie „Bonnie and Clyde“ oder „Easy Rider“ stärkten später das Bewusstsein einer Jugendkultur, die sich allem entgegenwarf, vor dem ihre Eltern noch geflüchtet waren. Diese hatten sich noch damit begnügt, sich dorthin zurückzuziehen, wo ihnen Anpassung, Heuchelei, Selbstzufriedenheit und Reglementierung der McCarthy-Ära nicht folgen konnten: ins *Drive-In*.

Die B- und C-Movies, die beispielsweise der *Trash*-Produzent Sam Arkoff für seine *Drive-In*-Kette drehen liess, waren nicht mehr und nicht weniger als Comics für die Leinwand: Dralle Blondinen und filzstiftgrelle Monster führten hier Dialoge in der Sprechblasen-Sprache. Aber nur dann, wenn der Geschmack der Teenager dies auch wünschte. Jede neue Filmidee wurde vorher ausgiebig getestet. Dazu wurde zuerst ein Plakat gemalt und ein Titel gesucht. Eine ängstliche Blondine, ein Werwolf in Jeans und eine Fellhand mit blutigen Krallen waren die Testvorlage für Arkoffs erfolgreichsten Film „I Was A Teenage Werwolf“. Arkoff war aber nicht nur der Meister der Werwölfe, Draculas, Frankensteins und weiterer Kuriositäten, er lieferte auch das „Eis am Stiel“ der fünfziger Jahre. Billige Bikini-Filme wie „Bikini Beach“ animierten die Teens und Twens zum Austausch warmer Zärtlichkeiten hinter den Windschutzscheiben ihrer Fords und Chevys. Das *Necking* gehörte ebenso zum *Drive-In* wie Filme, die oft in weniger als einer Woche Drehzeit abgedreht, geschnitten und versandbereit gemacht werden mussten.

Gab es Mitte der fünfziger Jahre noch fast 5000 *Drive-Ins*, sind sie heute so selten wie die Koala-Bären. Sie starben aus, als der *Trash* allmählich in die bedachten Schmuddelkinos um die Ecke und später auch in die *late-late-night*-Programme der lokalen Fernsehstationen auswanderte. Und als aus dem *Necking* das *Petting* wurde, holte man sich das Billig-Zelluloid längst schon aus der Videothek. Dort, wo „Bonnie and Clyde“ heute ein Ladenhüter ist.

Der Tod holte sich die Barrows in *Slow-Motion*. Wir konnten beinahe jede der angeblich 1000 Kugeln zählen, mit denen das schönste Gangster-Pärchen der Filmgeschichte, Bonnie and Clyde, ihren Ausflug über die Grenzen des Gesetzes bezahlen musste. Es erging ihnen nicht anders als dem widerspenstigen Bony in „Bony das Wildpferd“: Was einst frei und wild war, wurde gezähmt. Der einzige Unterschied: „Bony das Wildpferd“ hielt sich an die Moral der sechziger Jahre, „Bonnie and Clyde“ hingegen brach mit jeder Kugel ein Tabu. Zwei Jahre später (1969) bat Sam Peckinpah mit „The Wild Bunch“ auch den Western zum Aderlass. Hier aber wurde den Revolverhelden ungleich mehr als die tolerierten 500 Kubikzentimeter Blut entnommen. „The Wild Bunch“ war die übelste Blutorgie, die die filminteressierte Menschheit jemals gesehen hatte. Die Massaker des wilden Haufens liessen sogar Norman Bates Messerstechereien in „Psycho“ (1960) wie einen TV-Spot für „Wash & Go“ aussehen. Das taten im übrigen auch die Horror-, Science-Fiction- und Crime-Comics der vierziger und fünfziger Jahre, bis sich die Comics-Industrie 1954 unter der Anklage der Gewaltverherrlichung, Förderung sexueller Perversionen und dem Aufruf zur Subversion eine

**C-Movies als
Trash**

**Sex and Crime
schränkten wirt-
schaftliche Ver-
wertbarkeit ein**

**“Ein Plakatent-
wurf, ein Slogan
und acht Tage
Drehzeit!”**

**Wilde Mythen:
“Wir sind jung,
wir lieben uns,
und wir über-
fallen Banken!”**

Akzent: Gewalt und Gewalt

Selbstzensur auferlegen musste. Sie alle, flankiert vielleicht noch vom Pariser Dekadenz-Theater „Le Grand Guignol“ und den surrealistischen Experimenten eines Salvador Dalí und Luis Buñuel, waren die Wegbereiter für den Splatterfilm.

SPLATTER: DIE SCHMUTZIGE AVANTGARDE

Unzählige Monster haben seit dem ur-ersten Splatterfilm – Gordon „Lewis‘ Blood Feast“ (1963) – in mehr oder minder origineller oder furchterregender Gestalt und Herkunft vor allem auf den Leinwänden Japans, Spaniens, Italiens und der USA ihre Krallen am Fleisch derer gewetzt, die ihnen mit Unbekümmertheit, Sorglosigkeit, Kopflosigkeit, Neugierde oder Furchtlosigkeit begeget sind. Ob direkt der Phantasie oder dem Freudschen Unterbewusstsein entsprungen, ob als Plagiate der klassischen Gestalten des *Gothic Novel*, oder ob als Anleihe bei den Gebrüder Grimm, das Böse ist nicht totzukriegen. Es kehrte zurück als *Zombie* in ganz unterschiedlichen Stadien der Verrottung und mit verschiedenartig kulinarischen Vorlieben. Als *Serial Killer* mit neuen Psychosen und neuen Mordwerkzeugen. Und als *Mad Slasher*, der Äxte sausen und Motorkettensägen heulen lässt. Aber auch Puppen, saubere Jungs, Mädchen mit lila Haarschleifen und herzige Haustiere wurden zu modernen Handlangern des Teufels. Als aber sogar ein Baby seine Fassade verlor und den Kreissaal massakrierte, war der Tod endgültig zur Sahnetorte des Horrors geworden. Aus Mord war Slapstick, und aus der Gänsehaut das Zwerchfell geworden.

Parodien wie „Monty Python and the Holy Grail“, die *direct-on-video*-Filme der Produktionsfirma „TROMA“, der allzu zynische italienische *Spaghetti-Splatter* und nicht zuletzt auch die Vereinnahmung von bluttriefenden Effekten seitens des *Mainstreams* haben das Grauen endgültig in die Pufferzone des etabliert Normalen und Amüsanten abrutschen lassen. Hatte sich der Splatterfilm früher noch damit begnügt, „so schlecht zu sein, dass es schon wieder gut ist“, übt er sich heute darin, „so gut zu sein, dass es schon wieder schlecht ist.“ Um so mehr, als er sich inhaltlich bereits von mehr- bis hundertfach gebrauchten Blutkonserven ernährt. Dabei war früher einmal gerade auch die Sozialkritik eine seiner besten Tugenden gewesen.

Im Blut des Splatters spiegelten sich auch die Leichen all jener wider, die kamen und sahen, um zu sterben. In einigen Genre-Filmen fanden die politischen Morde der sechziger Jahre eine durchaus ernsthafte Behandlung. In anderen Splatters wiederum waren sie jedoch nur der kleine moderne Zusatz, der dem Grauen eine oberflächlich aktuelle Note geben sollte. Und Jahre bevor sich schliesslich auch das vorsichtige Hollywood mit Vietnam beschäftigen würde, wurden abseits der Multiplex-Kinos der *Motion Picture* schon so kritische Filme wie „Physical Assault“ (1973) gezeigt. In „Taxi Driver“ – dem bekanntesten Film der siebziger Jahre mit Vietnam-Thematik – lieferte Martin Scorsese schliesslich das Bild des Vietnam-Veteranen, wie er seither, und das nicht nur im Film, immer wieder aufgefasst wird: Der „Nam-Veteran“ als ein Wesen, halb Mensch halb Dschungeltier, das seinen Alpträumen Luft verschafft, indem es das, was im Krieg gut war, auch in der Zivilisation zur Anwendung bringt: Misstrauen, Mord und Instinkt. Und wenn Scorsese Taxifahrer Travis durch die dicken Gulli-Dämpfe fährt, leuchten von oben herab auch immer wieder die Neonschriften der Schmuddelkinos ins Wagenfenster. Wohl nicht ganz vergebens lesen wir dann Titel wie „The Texas Chainsaw Massacre“ oder eben auch „Physical Assault“. Für viele andere Filme, innerhalb und ausserhalb des Genres, ist der Vietnam-Veteran mittlerweile zu einem Zeigefinger im Dienste der Vulgarpsychologie geworden: „Nachts schreit er, tagsüber schweigt er, und niemand weiss, wie lange er sich noch beherrschen kann!“ Zu einem eigentlichen Zeigefinger der Prinzipien ist aber auch das vom Splatterfilm gezeichnete Frauenbild geworden.

Die „prinzipielle Geschwollenheit“ indes ist für den männlichen Oberkörper genauso verbindlich wie für den weiblichen Torso; denn natürlich sind V-Oberkörper und Wonder-Bra-Konturen ausgesprochene Vermächtnisse der vierziger und fünfziger Jahre. Seit sich das *Pin-Up* und der *Marine* zum ersten Mal begegnet sind, irgendwo vor einem Kleiderschrank und irgendwann im

Ein Baby massakriert den Kreissaal Baley!

Die Avantgarde ermüdet und wird eingeholt

„Bang! Goes Kennedy! Bang! Goes King! Bang! Goes another Kennedy!”

Wespentaille und Oberweite XXL!

zweiten Weltkrieg, spazierten sie Hand in Hand erst durchs Comics, dann durch die *Science-Fiction*-Filme und später auch durch die Phantasien der Vietnam-Soldaten. Und nach Vietnam wiederholte sich unnötigerweise zum dritten Mal, was sich zuvor schon zweimal ereignet hatte: Der Krieg hatte die Frau emanzipiert, die Nachkriegszeit ent-emanzipierte sie wieder. Der *Film Noir* hatte die *Femme Fatale* geschaffen – eine Figur aus erotischer Anziehungskraft und abstossendem Charakter – und die Post-Vietnam-Ära schuf wohl so etwas wie „Die-Frau-die-Nein-sagt-und-Ja-meint“. Als die Sexualität im Sommer '68 ihren Mythos verlor, wurde sie so normal und langweilig wie ein kaltes Bügeleisen. Spätestens jetzt musste es jeder wissen: „Wir tun es alle!“ Die *Flower Power*-Generation revidierte aber auch die Auffassung der Beziehung. Das Zusammenleben von Mann und Frau war nun nicht mehr unbedingt eine „Institution des männlichen Besitztums“. Die „Hoheitsgewässer“ Ehe und Beziehung waren, hätte man meinen können, für die Allgemeinheit schiffbar geworden: die Frau als Freiwillig und der Mann als Jäger. Das Resultat: weidwunder männlicher Narzissmus. Ohnmacht sehnte sich nach Allmacht, und der *Splatter* wurde ihr Ventil: „Sozialhygiene“ auf den drei Grundfesten „Bestien, Blut und Brüste“. Sozialhygiene aber auch auf den drei Grundfesten „Bestien, Blut und Glieder“: Amy Jones und ihre Drehbuchautorin Rita Mae Brown, Barbara Peeters und Meir Zarchi waren die Wegbereiterinnen für eine ständig wachsende Anzahl weiterer Filmemacherinnen, die nun seit beinahe zwanzig Jahren zeigen, dass feministische, weibliche oder lesbische *She-Devils* ebenso oder genauso wenig sexistisch schlachten wie die Bestien der männlichen Phantasie. Phantasie und Blut bringen aber auch die sogenannten *Fanzines* unter einen Hut.

**Die Ohnmacht
sehnt sich nach
Allmacht, der
Splatter wird ihr
Ventil**

Fanzines informieren Fans über das, was sie schon immer wissen wollten, aber nirgends sonst erfahren konnten. Deshalb ist die „Ihr fragt! – Wir antworten!“-Spalte immer auch der unterhaltsamste Teil eines Fan-Magazins. Natürlich gilt hier, dass dumme Fragen noch dümmere Antworten und ganz gescheite Fragen gar keine Antworten bekommen: „Warum mögt ihr Dinge, die sehr blutig sind?“ Antwort: „Irgendjemand muss es ja tun.“ Frage: „?“ Antwort: „Das ist die beste Frage des Monats. Unschlagbare, abstrakte Seltsamkeit! Nach reiflicher Überlegung haben wir beschlossen, dir mit einem tosenden 12!! zu antworten.“ Zwischen Leserbriefen, Interviews, Filmberichten und Postern inseriert schliesslich auch der Versandhandel. Von banalen „Vampir-Zähnen“ für 2.95\$ über die „Abgeschnittene Hand“ in den Varianten „Economy“ (2.25\$) und „Deluxe“ (13.50\$) bis hin zum „Professionellen Gorilla-Kostüm“ für 495\$ kann man sich hier nicht nur jeden Gag fürs nächste Halloween, sondern auch fast jeden Fetisch für die eigene Horror und Splatter-Sammlung bestellen und zuschicken lassen. Der wahre *Freak* aber bastelt sich seine Sammlung selber. *Fanzines* erklären genau, wie man vorgehen muss, wenn man sich beispielsweise den Kopf einer drei Jahre alten Leiche ins Schlafzimmer stellen möchte. Und der ambitionierten Jungfilmerin wird von erfahrener Seite erklärt, wie sie einen Kopfschuss filmen muss, damit man wirklich sieht, wie Hirn- und Knochenmasse an die Blümchentapete klatschen. Der eigentliche Wert der *Fanzines* liegt aber darin, dass sie all dem Blut und Grauen eine andere, leichtverdaulichere Bedeutung geben. Es ist gut zu wissen, dass wenigstens einer aufpasst, was der Nachwuchs macht. So musste das *Fanzine* „GOREZONE“ einem kleinen Kerl, der nach „dem besten Weg, seine Schwester umzubringen“ fragte, ausdrücklich erklären, dass die Konsequenz jeden Mordes der elektrische Stuhl, und „make-believe“ nicht „reality“ sei. Alles Trick eben!

**Der Trick von der
falschen Axt und
dem richtigen
Kopf!**

„Für die berühmte Axt-im-Kopf-Illusion habe ich erst eine richtige Axt in einen falschen Kopf krachen lassen und dann eine falsche Axt am echten Kopf befestigt. Ich habe den falschen Kopf mit der richtigen Axt getroffen und dann sofort auf die richtige Schauspielerin mit der falschen Axt im Kopf umgeschnitten.“ Die wahren Stars des Splatterfilms sind selten die Regisseure, nur alle Jubeljahre mal die Kameramänner und kaum je die Schauspieler. Die ganz grossen Berühmtheiten sind die Meister der *special effects*. Ihre Namen sind die Gütesiegel, die einen Film verkaufen. Gäbe es eine Stiftung Warentest für Splatter, so würde sie die Maximalbewertung wahrscheinlich an Tom

Akzent: Gewalt und Gewalt

Savini vergeben. Tom Savini begann als Laienschauspieler, machte nebenbei ein Make-Up hier und einen Stunt dort, und wurde, gerade als seine Karriere als Make-Up-Künstler ins Rollen kam, nach Vietnam einberufen. Nach seinem Einsatz als Front-Fotograf begann er eine Karriere, die kaum zu übertreffen ist. Heute zeichnet Tom Savini zuständig für Kultfilme wie „Creep-show“, „The Burning“, „Maniac“ oder „Friday the 13th“. Savini hat sogar eine Klausel in seinen Verträgen, dass er, falls er das möchte, in heiklen Szenen selber Regie führen darf. Das geht manchmal schief, wie beispielsweise auch bei der „famous axe-in-the-head-illusion“ aus „Friday the 13th“, aber wer ein Star ist, schmunzelt darüber. Savini tut's in „Bizzaro“, seinem „a learn-by-example guide to the art & technique of special make-up effects“. Ob all dem Hokuspokus ist dann aber doch einem das Lachen ausgegangen, dem Altmeister des Splatterfilms: John Waters.

Lange Zeit war der Splatterfilm das einzige wirkliche Autorenkino Amerikas. Da die kleinen Budgets nur wenig künstlerisches und technisches Personal erlaubten, wurden viele Filme praktisch im Ein-Mann-Verfahren produziert und gedreht. Die eigentliche Kunst dabei war die, den Film am Ende viel teurer aussehen zu lassen, als was er wirklich gekostet hatte. Jeder, der nur ein klein wenig mit Geld und Phantasie umgehen konnte, vermochte so einen Film zu realisieren, der meistens auch seine Abnehmerschaft fand. Und die war es ja gewohnt, dass ein Splatter wie Müll aussah: Die Plots waren von überallher zusammengeklaut, die Stories waren so weich wie *Soft-Ice* und das Blut war so rot wie Hagebutten-Gelee. Die Ernsthaftigkeit der Autorenschaft war also ebenso unglaublich wie all die Geschichten vom Filmrezensenten, der sich nach Filmende übergeben musste. War der Film wirklich schlecht, so hatte er, zwar oft gegen seine Absicht, immer noch die Chance als ein „So-bad-they're-already-funny“ durchzuschlüpfen.

Die relativ geringen Kosten und die hohe Akzeptanz in Liebhaberkreisen, machten den Splatter aber zu einem beliebten Bewährungsfeld nicht nur für viele Amateure, sondern auch für viele Filmschulabgänger. Letztere standen dabei häufig vor der Wahl, entweder einen kurzen Kunstfilm oder einen abendfüllenden *Trash-Movie* zu machen. Wer sich für die zweite Variante entschied, hoffte meist darauf, in ein Festivalprogramm aufgenommen zu werden. Und Festivals, die im Off-Programm auch Trash spielten, gab es mehr als genug. Als mit Splatterfilmen wie zum Beispiel „The Return of the Living Dead“ plötzlich auch grosse finanzielle Erfolge einzuspielen waren, begann sich auch Hollywood für das ungeliebte Genre zu interessieren. „The Exorcist“ (73) war eine mehrere Millionen teure Verfilmung des Bestsellers von Peter Blatty. Eine grosse Werbekampagne, superteure Effekte und die Tatsache, dass er auf dem Bestseller eines renommierten Autors basierte, machten „The Exorcist“ zu einem der grössten finanziellen Erfolge überhaupt. „Carrie“ von Brian de Palma, die „Omen“-Trilogie, „An American Werewolf in London“, vor allem aber auch der unabhängig produzierte und später viel zu billig eingekaufte „Friday the 13th“ waren trotz - oder wegen - Budgets von bis zu zehn Millionen Dollar sehr erfolgreiche Filme. Die Inhalte jedoch erforderten eine Altersfreigabe erst ab 17 Jahren. Und damit verschenkte man sich die Einnahmen aus dem wichtigsten Zuschauer-Segment, dem der unter 17-Jährigen. Das musste geändert werden. Mit Filmen wie „Halloween“ kreierte Hollywood darauf den „Softcore Teenage Horror“. John Waters, Regisseur zahlloser wirklicher Schund- und zweier Kultfilme – „Pink Flamingos“ und „Female Trouble“ – war noch nie ein Freund Hollywoods gewesen. Als *Motion Picture* aber damit begann, Trash mit zehn Millionen Dollar Budgets auf Hochglanz zu polieren, musste er einfach loswerden, was ihn bewegte. In einem Interview sagte er treffend: „At least I've never done anything really decadent. The budgets of my films could hardly feed the starving children of India.“

WER TRINKT DAS BLUT? ZWEI NUTZERPROFILE

P. ist 26 Jahre alt. Er hat keinen Beruf, er erledigt Jobs. Er arbeitet nur, wenn die Bezahlung in Ordnung, und die Arbeit einigermaßen abwechslungsreich ist. Eigentlich hätte P. etwas ganz anders tun wollen, er hätte gerne Splatterfilme gemacht. Gestapelt und geschichtet stehen bei ihm

**Stars des
Splatterfilms:
Meister der
„special effects“**

**Splatterfilme als
das wirkliche
Autorenkino
Amerikas**

**„Wenigstens habe
ich nie etwas wirk-
lich Dekadentes
gemacht.“**

zu Hause über 150 Videokassetten. P. kennt fast jeden Splatterfilm, der auf Videokassette erhältlich ist. Viele sind mittlerweile indiziert, viele sind hierzulande auf dem üblichen Kaufweg nicht erhältlich. Die ungeschnittenen amerikanischen oder asiatischen Originalfassungen besorgt sich P. innerhalb eines Liebhaberzirkels. Sammler von Splatterfilmen tauschen hier Filme gegen Filme. Verbotene Splatterfilme werden entweder über den Versandhandel bezogen, oder sie werden im Anschluss an eine USA- oder Asienreise im Handgepäck illegal eingeführt. Über Neuerscheinungen auf dem Splattermarkt informiert sich der Sammler in den Fanzines. Jede Neuerscheinung wird hier ausführlich besprochen, und Sequenzen und Szenen, die der Jugenschutz zensieren liess, werden nacherzählt. Da die Freiwillige Selbstkontrolle (SFK) und die Jugenschutzgesetze international nicht einheitlich angewendet werden, ist es möglich, dass ein Splatterfilm in bis zu zwanzig verschiedenen Fassungen erhältlich sein kann. Wer eine Originalfassung, respektive die am wenigsten gekürzte Fassung eines Splatterfilms finden will, muss gründlich recherchieren. Die Originaltitel werden meistens sehr frei übersetzt, und die Urheberschaft wird häufig nicht genannt. Ein Splatterfilm kann aber auch innerhalb des gleichen Landes unter mehreren Titeln zu haben sein. Der Markt ist so klein, dass einige Vertriebe – in der Hoffnung ihre Abnehmerschaft so zu täuschen – oft ganz bewusst die Titel ihrer Filme wechseln.

P: Der Experte

S. ist 17 Jahre alt. Er ist Auszubildender in einem handwerklichen Beruf. Auch er sieht sich gerne Videos an. Er richtet sich nach dem Angebot der Videotheken, und leiht sich dort aus, was ihn gerade anspricht. Filme, die erst ab 18 Jahren freigegeben sind, schaut er sich bei seinen älteren Kollegen an. Die Bandbreite der von S. konsumierten Filme ist gross. Sie umfasst vor allem Action-, Brutalo- und Horrorfilme. Anders als beim Splatterfilm, wo Gewalt stets in Verbindung mit Grauen auftaucht, tritt die Gewalt hier vor allem in Verbindung mit Action auf. Diesem Profil entsprechen eine ganze Anzahl unterschiedlicher Filmgattungen, wie: Brutalo Western (z.B. „The Wild Bunch“); Eastern (asiatische Kampfsportfilme, z.B. mit Bruce Lee); Endzeitfilme (z.B. „Mad Max“); Gefängnisfilme (z.B. „Das Frauengefängnis“); Dekadenzfilme (z.B. „Caligula“); Kriegsmassakerfilme (z.B. „Idi Amin“); Einzelkämpferfilme (z.B. „Rambo“); Streetgangfilme (z.B. „Die Klasse von 1984“) und Barbarenfilme (z.B. „Conan – der Barbar“).

Anders als P., hat S. bei der Beschaffung von Videos selten Probleme. Die Filme, die er sich ansehen möchte, sind in jeder Videothek zu finden. Lediglich der Jugenschutz macht ihm manchmal einen Strich durch die Rechnung. Obwohl er schon wie 18 aussieht, muss er seinen Ausweis häufiger vorweisen, als ihm lieb ist. Deshalb schaut er sich die meisten Videos auch bei seinen älteren Kollegen an. Zusammen, in der Gruppe, macht es sowieso mehr Spass. Und billiger ist es auch, wenn man die Miete durch vier oder fünf Personen teilen kann. Auf die Frage, warum er sich vor allem Actionfilme ansieht, antwortet er: „Ich weiss nicht, die sind halt cool. Irgendwie sind die nie langweilig oder so. Es gibt immer Action.“

S: Der Gelangweilte

P. erzählt mir, dass auch er früher vor allem Actionfilme gemocht hat. Irgendwann, in der 7. Klasse sei das wohl gewesen, habe irgendwer auch einmal einen Horrorfilm mitgebracht. Seither habe er sich fast ausschliesslich Horrorfilme angesehen. Es sei schon wahr, dass es damals, in der Pubertät, vor allem darum gegangen sei, den starken Mann zu spielen. Dort, wo man eigentlich Schiss gehabt habe, habe man extra laut gelacht. Weggucken zählte nicht. Schon bald durchschaute P. die Mechanismen des Horrorfilms. Er konnte vorausahnen, wann der nächste Schockeffekt eintreten würde, er wusste schon von Beginn weg, wer am Ende siegen würde. Das Grauen, die Anspannung blieb aus. Auch seinen Freunden erging es so. Zu diesem Zeitpunkt hätten viele seiner Kollegen wieder auf herkömmliche Action umgesattelt. Er und zwei, drei Freunde aber, hätten sich stattdessen nach ganz besonders harten Horrorfilmen umgesehen. Der Splatterfilm „The Texas Chainsaw Massacre“ habe genau das erreicht, was sie sich erhofft hatten. Sie hätten vor Angst fast

P. verkehrt in Zirkeln von Geniesern des Verbotenen

Akzent: Gewalt und Gewalt

in die Hosen geschissen. Bald schauten sie sich nur noch nach indizierten Filmen um. Eher zufällig erfuhren sie von einem anderen Kreis Jugendlicher, bei dem indizierte Splatterfilme im Umlauf waren. Man habe begonnen, sich gegenseitig hochzuschaukeln. Jeder wollte derjenige sein, der den ganz bestimmt härtesten Film gesehen habe. Bald wurden auch Filme getauscht. Wenn einer von ihnen wieder eine „Entdeckung“ gemacht hatte, sprach sich das schnell herum. Und da jeder Kopiervorgang einen qualitativen Verlust mit sich brachte, sahen die Filme schnell einmal wie Amateurvideos aus, was ihnen den Anstrich des Wahrhaftigen und Echten gab. Die schabigen Bilder störten kaum, im Gegenteil, sie erhöhten noch einmal das Grauen. Als sich P. zusehends auch für die im Horror- und Splatterfilm verwendete Symbolik zu interessieren begann, stiess er zwangsläufig auch auf religiöse und spirituelle Bücher. Und als er sich nach und nach auch für Serienmörder, Übersinnliches und den Okkultismus zu interessieren begann, galt er längst schon als unheimlicher Sonderling.

**Mischung aus
Splatter und
Okkultismus**

S. hat nicht das Gefühl, ein Sonderling zu sein. Und ausgegrenzt sei er ganz bestimmt nicht. Jeder, den er kenne, habe sich schon mal einen Brutalo angesehen, abgesehen von ein paar Mädchen vielleicht. Nein, ausgegrenzt sei er ganz bestimmt nicht, aber etwas abgrenzen möchte er sich schon. Das, was allen gefalle, interessiere ihn eigentlich überhaupt nicht. Er stehe nun halt einmal auf Action, und wenn es da manchmal etwas brutal zugehe, sei das auch nicht seine Schuld. Und mit „Beverly Hills 90210“ oder David Hasselhoff könne er halt nichts anfangen, umgekehrt verlange er ja auch nicht, dass jederman Brutalos mögen müsse.

S. ist zufrieden, wenn seine Freunde die gleichen Interessen haben. Sie sehen sich die selben Filme an, sie hören die selben Musikgruppen und sie gehen zusammen in den Ausgang. Was ihn aber zur Weissglut bringen kann, ist, wenn ihn jemand „Halbstarker“ nennt: „Die sehen nur die langen Haare, und dann bist du für die abgestempelt.“ Am liebsten würde er dann manchmal einfach zuschlagen, denen zeigen, wer ein Halbstarker ist. S. glaubt, dass er jede Schlägerei gewinnen würde. Er weiss aber auch, dass er das, was er im Kickboxen gelernt hat, nicht einfach so anwenden darf. Das erste, was man im Kickboxen lerne, sei, dass man nur in wirklichen Notfällen dreinschlagen dürfe. Denn für das, was er dort gelernt habe, müsste man eigentlich einen Waffenschein haben. Wenn S. frustriert ist, hört er Musik. Bei Heavy Metal könne er sich gut abreagieren. Wenn er die Musik nicht hätte: „...weiss ich nicht, ob ich nicht schon längst jemanden zur Sau gemacht hätte.“ Filme helfen ihm da weniger, mit „Rambo oder so“ könne er sich nicht indentifizieren. Actionfilme seien einfach gute Unterhaltung, das beste Mittel gegen Langeweile.

S. betreibt körperlichen und seelischen Kampfsport

„Man wird halt auch älter“, sagt P., der heute 26jährig ist. Mit dem Okkultismus habe er schnell wieder aufgehört, das sei ihm auf die Dauer zu unheimlich geworden. Splatterfilme sammle er aber nach wie vor. Besonders, seit verschiedene Kunstmuseen begonnen haben, Retrospektiven mit Splatterfilmen zu zeigen, und seit sich ganz allgemein eine Rehabilitation des Genres abzuzeichnen beginne, sei er froh um jeden indizierten Film in seiner Sammlung. Das sei ja immer so gewesen, seit es Kunst gibt: „Erst schimpfen sie alle, dann plötzlich behaupten alle, sie hätten immer schon gesagt, dass das Kunst sei.“ P. ist stolz auf sein Raritäten-Kabinett. Er weiss, dass er etwas besitzt, dass nicht jederman hat.

P. als Besitzer eines Raritäten-Kabinetts ...

Heute schaut sich P. weit weniger Splatterfilme an, als er das früher getan hat. Nur manchmal, wenn es ihm langweilig sei, wenn er mit seiner Freizeit gerade nichts anderes anzufangen wisse, schiebe er eine Kassette in den Videoplayer. Was im Fernsehen kommt, interessiere ihn wenig bis gar nicht. Und mit Hollywood-Filmen könne er noch weniger anfangen. Das ewige Muster „Boy gets Girl, Boy loses Girl, Boy gets Girl again“ hänge ihm schon lange zum Hals heraus: „Da wird viel zu viel Geld für nichts als die immergleiche Tränendrüsen-Drückerei ausgegeben“. Bei Splatterfilmen sei das anders: „Splatterfilme wollen nicht mehr und nicht weniger sein, als sie wirklich sind. Billige

Unterhaltung für ein Publikum, das mit seinen Phantasien ehrlicher umgeht, als die meisten Leute hierzulande. Das Problem der meisten Leute ist, dass sie nicht wahrhaben wollen, dass in ihnen nicht nur das Gute, sondern zu gleichen Teilen auch das Böse steckt. Jeder ist irgendwo ein Tier, und wer das nicht zugibt, seine Aggressionen nirgendwo auslebt, der flüchtet irgendeinmal aus, ohne zu wissen wieso.“

... und Anwalt für einen ehrlichen Umgang mit dem Bösen

Beide, sowohl S. als P., können mit den mehrheitsfähigen Medieninhalten wenig anfangen. Ihre Subkulturen – obwohl jeweils ganz unterschiedlich strukturiert – halten Alternativen bereit, die nicht nur Bedürfnisse wecken, sondern vor allem bereits vorhandene Bedürfnisse befriedigen. S. ist sich seiner Bedürfnisse vielleicht nur vage bewusst, er will sich unterhalten, sich gegebenenfalls abregieren, anders sein als alle anderen. P. hingegen formuliert seine Bedürfnisse klar. Er sieht sich als Teil einer soziokulturellen Subkultur, die bestimmt, aber eigentlich apolitisch, gegen bürgerliche Kulturbastionen anrennt. Er zelebriert eine Anti-Ästhetik, deren Ziel das *épater le bourgeois* heissen könnte. Er gibt freimütig zu, dass er eigentlich eine rein hedonistische Ethik hat. Er inszeniert sich gerne selber, und provoziert durch beiläufige Äusserungen von intellektualistischen Parolen und mit seinem unangepassten Äusseren. P. ist ein klassischer *Drop-Out*, der sich dem, was die Masse fasziniert, verweigert. Stattdessen suchte er nach Bewusstseinsweiterungen, nach Begegnungen der Dritten Art, nach übersinnlichen Ereignissen und Begegnungen mit den Toten und dem Satan. S. hingegen ist allein von der Action, der Technik, dem Tempo, den Effekten fasziniert. Die „Überwältigung der Sinne“ ist seine Gratifikation. Er hat keine eigentliche Philosophie, und er konstruiert sich seine Realität weniger, als dass er einfach seinen Bedürfnissen folgt. Körperlichkeit ist für ihn wichtig, er braucht das Gefühl, zu wissen, dass er, wenn es darauf ankäme, Abhilfe mit Gewalt erreichen könnte. Männlichkeit ist eine Tugend, und coole Sprüche sind Pflicht. Frustrationen ergeben sich wohl allein aus dem Wissen, dass er zwar körperlich für den Ernstfall ausgerüstet ist, diese Fähigkeiten aber nie realitätsnah unter Beweis stellen kann. Denn die Realität fordert ganz andere Fertigkeiten. So beispielsweise, dass Konflikte durch eine hohe Artikulationsfähigkeit, statt durch Gewalt gelöst werden sollen. Oder auch, dass Aggressionen verleugnet und bestenfalls als selbstgerichtete Aggressionen ausgelebt werden dürfen. Für den männlichen Jugendlichen besonders verwirrend ist die Forderung, Machoismen zu unterdrücken, und das „schwache Geschlecht“ trotz offensichtlicher körperlicher Unterlegenheit als gleichwertig zu akzeptieren. Dieser verkehrten, aufgeklärten „verkopften“ Welt steht er ohnmächtig entgegen. Sein Einfluss ist zu schwach, um all das zu korrigieren, was für ihn falsch ist. Er sehnt sich nach einer Allmacht, die er nicht hat, verspricht sich ein Stück davon durch körperliche Überlegenheit, eventuell durch das Zuhilferufen übersinnlicher Kräfte. Gleichzeitig weiss er, dass die öffentliche Meinung diese Tendenzen verurteilt, und ihn und sein Umfeld zur „Problemgruppe“ erklärt.

Zwischen reflektierter Anti-Ästhetik ...

... und der Inszenierung des eigenen Körpers als Widerstand

Literatur:

- Baacke, Dieter/Horst Schäfer: Leben wie im Kino – Jugendkulturen und Film, Fischer, Frankfurt am Main 1984
- Baumann, Hans D.: Horror – Die Lust am Grauen, Heyne, München 1989
- Jaworzyn, Stefan (Hrsg.): Shock Express – The Essential Guide to Exploitation Cinema, Titan Books, ...
- McCarty, John: Splatter Movies – Breaking the Last Taboo of the Screen, St. Martin's Press, New York 1984
- Prokop, Dieter: Soziologie des Films, Fischer, Frankfurt am Main 1982
- Ress, Elmar: Die Faszination Jugendlicher am Grauen – Dargestellt am Beispiel des Horror-Videos, Königshausen & Neumann, Würzburg 1990

Sprachgewalt als Gegen-Gewalt

DAS OHR DER GÖTTER – AUG’ UND OHR DES FERNSEHZUSCHAUERS. DER BEITRAG DER RHETORIK ZUR UNTERSCHIEDUNG DER GEISTER.

Gonsaly K. Mainberger

Gewalt gibt es in der Welt, weil die Welt ist, was sie ist. Dieser Sachverhalt ist unter Verständigen so gut wie unbestritten. Ebenso unbestritten ist – ebenfalls unter Verständigen – dass es Gegengewalt gibt und gab und geben wird.

Gewalt und Gegengewalt unterstehen ein und derselben Logik der Gewalt. Der Unterschied zwischen der einen und der andern liegt in der *Form*. Zur Gegengewalt zählt zum Beispiel die staatliche Gewalt. Ihre spezifische Form hat sie freilich erst mit der Aufklärung und dem Aufkommen des demokratischen Rechtsstaates gewonnen. Staatliche Gegengewalt im strengen Sinn des Wortes gibt es nur in der Form des Gewaltmonopols. In dieser Form darf Gegengewalt nie von sich aus gewalttätig werden. Denn sie ist politische, also strikt gesetzes- und rechtsgebundene Gewalt. Zur Gegengewalt zählt ebenfalls die *Sprachgewalt*. Von ihr sei hier die Rede.

Unter Medienschaffenden wie unter Medientheoretikern kursiert eine weitverbreitete These. Sie besagt, die kritische Haltung gegenüber den Medien sei inzwischen fast allgemein üblich. Das Publikum bzw. die Publika seien hellhörig für demagogische Sprachgewalt in Radio und Fernsehen. Als Begründung wird angeführt, die inzwischen weltweite Verbreitung von radiophoner, televisionärer und elektronischer Kommunikation habe ihre zufriedenen, fortgeschrittenen, jederzeit an jedem Ort der Welt über das Wichtigste sogleich informierten Erdbürger zu kritischen und urteilsfähigen Konsumenten von Nachrichten gemacht. Die kritische Mentalität werde von den Medien selbst ermöglicht, von ihnen gefördert, durch sie gestärkt. Doch der Einwand ist schlagend: „Fernsehen ist heute ja so selbstverständlich, dass die eigene Kompetenz zum Verstehen gar nicht mehr in Frage gestellt wird“.¹

Dazu hier zwei Belege. Der praktisch beim ganzen deutschen Volk durchschlagende Erfolg des wohl verbrecherischsten Sprachdemagogen und Massenverführers unseres Jahrhunderts, des unumschränkten Diktators und umjubelten Reichskanzlers, war den damals jüngst europaweit installierten Radiosendern zu verdanken. Als begleitende Inszenierung wirkte verstärkend die ausgesuchte, zuinnerst kriminell angelegte Gewaltästhetik. Sie ist in ihrer Wucht der Verführung noch heute an zeitgenössischen Bilddokumenten, etwa über die frühen Massenaufmärsche in Berlin, ablesbar.

Im Golfkrieg wurden dank des Nachrichtenmonopols des CNN nachweislich praktisch nur Falschmeldungen produziert bzw. nur solche Kriegsmeldungen im Äther zugelassen, die staatlich-militärisch zensuriert worden waren. Die Welt-Zuschauerschaft – also das angeblich mit kritischem Argwohn ausgestattete Weltpublikum – wurde auf der ganzen Linie getäuscht. Aber justament die

Der Unterschied zwischen Gewalt und Gegengewalt liegt in der Form

Formen der Gegengewalt: (rechts-)staatliche Gewalt und Sprachgewalt

Beispiele der Mediengewalt: Hitlers Radio-Manipulation

CNN-Täuschung im Golfkrieg

Akzent: Gewalt und Gewalt

Täuschung war es, von der das Publikum lustvoll annahm, sie vermittele das wahre Bild des realen Kriegsgeschehens, wenn nicht sogar dieses selbst.

Gewalt und Täuschung gehören im Innersten zusammen. Beide sind, genau wie Gegengewalt, auch in den Medien präsent. Sie bilden den Hintergrund, auf dem die folgenden Ausführungen sich abzeichnen sollen. Bis zum Überdruß wird die Frage ventiliert, welchen Einfluss denn nun Gewalt in den Medien auf das Gewaltverhalten der Zuschauer und Zuschauerinnen wohl haben möge. Eher weniger Publizität hat die Frage, wie denn die Medien ihren Auftrag der sprachlichen Gegengewalt erfüllen. Um dem Leser nützlich zu sein, schlage ich vor, nicht schon wieder und zum x-ten Mal das Thema Gewalt abzuhandeln. Auch von Medienmoral und -abstienz soll hier nicht die Rede sein, ebensowenig von der Medienverantwortung für wachsende Gewalt etwa bei Jugendlichen. Deshalb meine etwas anders gelagerten und auf den ersten Blick zeitverschoben, also unzeitgemäss anmutenden Überlegungen.

Gewalt und Täuschung gehören zusammen

PRIMÄRE UND SEKUNDÄRE SPRACHGEWALT

Von Gewalt sei hier ausschliesslich im Zusammenhang mit Sprache die Rede. Ich führe die Unterscheidung zwischen *primärer* und *sekundärer* Sprachgewalt ein. Unter erstere fällt die Demagogie. Unter sekundärer Sprachgewalt verstehe ich Gewalt in sprachlicher Form im Gegenzug zur Gewalt. Also *Gegengewalt*. Substrat und Träger sprachlicher Gewaltformen sind Laute und Worte, sind Melodie und Rhythmus, ist der Satzbau und ist der Ausdruck. Die geläufigste und gleichwohl eher befremdliche Version sekundärer Sprachgewalt ist die *Poesie*. Ihr benachbart sind die *Musik* und die *Malerei* ('stumme Rhetorik' hiess sie im 17. Jh.). Diese drei sekundären Gewaltäusserungen haben die Form zu ihrem Inhalt. Hinzu kommt noch die Sprache des Leibes, die Gebärden 'sprache'. Sie bedient sich der körperlichen Präsenz und der Gesten, des Atemholens und des Schweigens, aber auch des Schreiens, Brüllens, Jammerns, des Lächelns und des Wimmerns.

Sprachgewalt kann Gewalt oder Gegengewalt sein

Gegengewalt ist (wie übrigens Gewalt) auf Wirkung angelegt. Ist sie wirksam, dann ist sie auch *nützlich* und wurde seit altersher auch so verstanden. Sie bringt dem Gewaltfähigen etwas. Die *technisch* organisierte und strukturierte Gegengewalt zum Beispiel bändigt die rohe, unberechenbare Naturgewalt. Berechnung, vorausschauendes Planen, gesteigerte Effizienz machen die *Form* technischer, sekundärer Gewalt aus. Technik ist also stets Gegengewalt. Weil geformt, entbehrt Technik nicht der Eleganz und Schönheit. Es gibt daneben eine sozusagen feinere und vornehmere, sehr alte und menschennahe Version von 'Technik', nämlich die Sprache. Sprache ist zwar materiell ein Produkt der menschlichen Natur. Aber nur *als Form* ist sie Sprache und als solche ist sie technisch, künstlich, geschaffen. Je geformter die Sprache, um so besser eignet sie sich als Gegengewalt. Von der primären Sprachgewalt, der Demagogie, unterscheidet sich die sekundäre in ihrer *Form* als nachvollziehbare, dem Hörer die Freiheit der Zustimmung oder Ablehnung anbietende Argumentation. Demagogie hingegen ist rein appellativ.

Technisch organisierte Gegengewalt bändigt rohe Naturgewalt

Am Anfang aller Sprachtechnik war die Poesie, das unmittelbarste Produkt sprachlichen Könnens, rednerischer Performanz. Dem poetischen Schaffen stehen sprachliche Mittel zur Verfügung, die allesamt rhetorischer Natur sind. Die Griechen sagten, Poesie sei das Produkt einer *techné*, die Lateiner nannten sie *ars*. Wir sprechen noch ab und zu von den 'schönen Künsten'. Die Bereiche der Dichtung, der Eloquenz, der Musik und der Malerei und erst Recht der Technik wurden inzwischen atomisiert und haben sich verselbständigt. Ab und zu gelingt es, die *membra disjecta*, die zergliederte Einheit, wieder zusammenzufügen. Dann staunen wir jedesmal ob dem Wunder gelungener Gegengewalt.

Je geformter die Sprache, desto mehr eignet sie sich als Gegengewalt

Die Mittel der sprachlichen Kunst und Technik sind rhetorisch

AM ANFANG WAR DER NUTZEN

Am Anfang aller rhetorisch-poetischen Technik stand der Nutzen. Doch wieso empfanden die Leute die Sprach- und Sprechkünste als nützlich und lebensdienlich? Und weshalb ist das noch

immer so? Es muss ein Schaden oder zumindest ein Verlust drohen, sollte das Angebot der Sprachkünste einmal ausfallen oder sollte die (übrigens lernbare) Sprechkunstkompetenz auf den Stand der Inkompetenz herunterkommen. Sprachliche Dekadenz war schon immer ein Fanal. Noch immer stehen wir unter dem Druck und Zwang dieser Schadens- und Verlustvermeidung durch sekundäre Sprachgewalt. Deshalb die unaufhörlichen Bemühungen um 'Kunst' im allgemeinen und um Sprachkunst im besondern. Konkret: je mehr sprachliche, formvollendete Technik an Radio und Fernsehen, um so mehr sprachlich wirksame Gegengewalt und entsprechend weniger primäre, rohe Gewalt. Vorsichtiger formuliert: Gewaltminderung wird möglich, wenn erst einmal die Bedingungen erfüllt sind und laufend alles vorgekehrt wird, um mit Überzeugungskraft, also mit sprachlicher Gegengewalt, von der rohen Gewalt *abzuraten*. Ob dann der Rat befolgt wird oder nicht, ist nicht mehr Sache der Sprachgewaltigen, sondern liegt ganz und gar in der Freiheit dessen, der Adressat der überzeugungsstarken Rede war. Das heisst: die sprachliche Gegengewalt macht Freiheit möglich und lässt den Entscheid offen. Erst die staatliche Gegengewalt greift, auch sie im Namen der Freiheit, eindeutig, aber verhältnismässig, gegen die entschiedenen Gegner und Zerstörer von Freiheit ein. Gegengewalt steht im Dienste der Freiheit und bringt Leben; rohe Gewalt ist dem Zwang verdingt und bringt Tod.

Sprachkunst ist lernbar und ermöglicht die Ausübung von sprachlicher Gegengewalt

Sprachliche Gegengewalt steht im Dienste der Freiheit

Es geht der Gegengewalt erst einmal um den Nützlichkeitsseffekt, dann um den sprachlichen Mehrwert und um Schadensbegrenzung. Das ist ganz offenkundig alles nicht sehr viel. Aber es steht uns auch gar nicht mehr zur Verfügung, wenn wir nicht selber gewalttätig werden wollen. Doch abgesehen davon: Ist es nicht oft so, dass dieses Wenige aus Schlamperei, Faulheit oder schwächerer Resignation auch und gerade in Schweizer Medien sträflich vernachlässigt wird? Die Folgen sind dramatisch. Dann nämlich wächst die Gewalt. Sowohl eine sprachlich unförmige, rohe als auch eine sprachlich überformte, hyperkodierte Gesellschaft bildet den willkommenen Nährboden der Gewalt.

Sowohl eine sprachlich unförmige als auch eine sprachlich überformte Gesellschaft bilden den Nährboden der Gewalt

Ein aktuelles Phänomen im Zusammenhang mit dieser Hyperkodierung und dem sprachlichen Mehrwert (aber hier ausschliesslich im Dienste der Einschaltquoten und der Kasse) ist das sogenannte *Merchandising*, das heisst die rein affekt- und emotionsbezogene Rhetorik der Vermarktung. Sie tendiert rücksichtslos zur Idolisierung von Bezugspersonen und zur Fetischierung von Waren. Das Medium solcher Verführungen sind die „umfangreichen (und kostspieligen) Erlebnispakete“, wie der Fall der RTL-Serie „Power Rangers“ eindrücklich belegt.²

Sprachliche Gegengewalt ist Technik. Sie produziert mit Inszenierung und Berechnung, ist zugleich abwägend und glaubhaft. Um sprachliche Gegengewalt wirkungsvoll inszenieren und glaubhaft-überzeugend artikulieren zu können, müssen erst die entsprechenden Bedingungen geschaffen werden. Es sind durchwegs spracheigene Bedingungen. Von ihnen sei hier die Rede. Wenn es also nützlich ist, sich sprachtechnisch formvollendet und wirkungsvoll, tadellos und entsprechend überzeugend zu verhalten, wie kann dann dieser *Mehrwert* am sichersten produziert werden? Wie kann sprachliche Gegengewalt als geformte Gewalt der formlos-rohen Gewalt am ehesten wehren? Wie kann sie selbst der Gefahr des blossen Merchandising entgehen? – Eine Gratwanderung, auf jeden Fall.

Wie kann sprachliche Gegengewalt als geformte Gewalt der formlos-rohen Gewalt wehren?

VOM RHYTHMUS UND VOM GUTEN TON

Eine der Bedingungen, um Nutzen aus sprachlicher Gegengewalt zu erzielen, ist die *Rhythmisierung*. Rhythmus ist erfahrungsgemäss gebändigte, geformte, also sekundäre Gewalt. Ihr Grad und Energiegehalt misst sich an einem schlichten Sachverhalt. Der Rhythmus hat nämlich Gewalt über die der Sprache eingebauten rhetorischen Mittel samt der Grammatik. Ist der Nutzen der Rhythmisierung einmal erkannt, dann werden die Wörter entsprechend betont, die Satzreihe wird umbesetzt und neu angeordnet. Wortwahl wie Syntax erfolgen unter dem Gebot des rhythmischen Takts mit äusserster Sorgfalt, aber gewaltähnlich. Dem noch ungeborenen, im Innern schlummern-den und stummen Gedanken soll nicht nur zu einem rohen, ungeschlachten oder frostigen Ausdruck

Rhythmus ist eine primäre Form der Sprache

Akzent: Gewalt und Gewalt

verholfen werden. Nein, er soll in einer ihm erst Leben und Wirkung verleihenden *Tonart* gehört werden, in einer dem Hörer genehmen, ihn rührenden und anregenden *Färbung* erscheinen. Nichts ist wichtiger – in Sachen Gegengewalt – als der *Schein*. Er ist der helfend-heilende, zum gewaltfreien Leben unentbehrliche Aspekt allen irdischen Seins. Er macht uns Irdisch-Sterbliche uns selbst und den anderen überhaupt erst erträglich. Wie sagen wir doch: *c'est le ton qui fait la musique*.

Die Sprachtechnik kann aber auch in umgekehrter Richtung funktionieren. Unter Umständen sollen die Gedanken eine gewisse schwere Langsamkeit haben, je nach Sprechsituation und Gestimmtheit der Hörschaft. Vielleicht ist es sogar erforderlich, dass die Gedanken von einer furchteinflösenden Dunkelheit begleitet sein müssen. Der Rhythmus wird entsprechend schleppend und zögerlich sein. Die Aufgabe sprachlicher Technik ist es dann, eine dunkle Sache so hell und klar auszudrücken, dass sie tatsächlich auch als dunkel erscheint. Das ist fast immer dann der Fall, wenn es um unumstritten *menschliche Angelegenheiten* geht. Wird nämlich die Sprache zur Anwältin von lebenseigentümlichen Vorgängen, dann genügt die wissenschaftlich saubere und eindeutig-abschliessende Sprache nicht. Menschliche Angelegenheiten sind nun einmal dunkel, gemischt, 'durchzogen', wie wir sagen. Um diesem Umstand gerecht zu werden, muss die Sprache in ihr ureigenstes Element hinabtauchen, ins Offene, ins Dichterische. Sie muss die Affektseite des Adressaten mitberücksichtigen.

Wo immer die Sprachtechnik Dichtung hervorbringt, intendiert sie Klarheit und Expressivität und verbleibt *zugleich* im Dunkel der Vieldeutigkeit. So wie Wissenschaft eindeutig und in sich geschlossen ist und als System auch sein muss, so ist das in der Dichtung versprochene Leben offen und muss offen bleiben. *In der sprachlich-rhetorischen Fassung zugänglich gemacht, ist das Leben ein 'offenes Kunstwerk'*. Es ist als solches erste Instanz gegen Gewalt.

JASAGEN UND NEINSAGEN KÖNNEN

Das ist denn auch der markante Unterschied von Gewalt (auch Demagogie) und Gegengewalt: Alle Gewalt ist geschlossen, erlaubt keine Abweichung, lässt überhaupt keinen Raum offen. Gewalttäter, auch die von der geistigen und der religiösen Sorte, treten bekanntlich „geschlossen“ auf, wie sie selbst sagen und vor allem von den anderen fordern. Ein schönes Beispiel gibt soeben die römisch-katholische Dogmenbürokratie im Falle von *Jacques Gaillot*, Bischof von Evreux. Diese Art von gewalttätiger Unterwerfung kaschiert sich mit dem perversen Sprachgebrauch der *communio*. Die griechischen Rhetoren sagten dafür *koinonia*, meinten aber etwas durchaus anderes, nämlich die *gewaltfrei erzeugte Kommunio* der an einer besprochenen Sache kontrovers Beteiligten. Echt sprachlich besorgte Gegengewalt ist immer offen. Sie geht das Risiko der freiheitlichen *Zustimmung* bzw. des *Widerspruches* vorbehaltlos ein. Das beginnt bereits beim semantischen Risiko, also beim Risiko mit der Bedeutung, ja der Grammatik. Soll es gewaltfrei zu und her gehen, dürfen Bedeutungen *schwebend bleiben, ja müssen offen gehalten werden*. Nur so gewährt Gegengewalt dem Gegner den Raum seiner Freiheit. Die Alten gründeten ihren gewaltfreien Umgang miteinander auf der Freimütigkeit der Rede (*Parrhesia*). Sie ist die schönste Frucht der Gegengewalt.

Soviel also zur sprachtechnischen Machenschaft der Rhythmisierung und der Rhetorisierung unserer sprachlichen Produktion. Sie hat noch eine andere bedenkenswerte Wirkung. Alles rhythmisiert und rhetorisiert Gesagte dient nämlich dem Gedachten, das sich, im Rhythmus erst einmal rhetorisch geformt, zutiefst ins Gedächtnis der Hörer einschreibt und ins Gemüt einprägt. Ein schön rhythmisierter, eloquent geformter Satz, ein Vers mit Mass und Zahl gesetzt, ist Vehikel sowohl eines lichten wie eines dunklen, eines ernsten wie eines ironischen Gedankens. Es kann auch ein Befehl sein, ja sogar eine ins Verderben führende Anordnung oder Anweisung. Immer gilt: Je rhythmischer, um so wirk- und einprägsamer. Das wissen alle, denen Sprachgewalt anheimgestellt

Die Tönung verleiht den richtigen Schein

Menschliches muss rational und affektiv angesprochen werden

Das Leben als 'offenes Kunstwerk' ist die erste Instanz gegen Gewalt

Gewalt zeigt sich geschlossen; sprachliche Gegengewalt ist immer offen

Gegengewalt gewährt dem Adressaten den Raum seiner Freiheit

ist, die das Sagen haben. Je knapper der Befehl, um so entsetzlicher unter Umständen die Folgen. Umgekehrt gilt noch immer der Sinnspruch: In der Kürze liegt die Würze.

In der Rhythmisierung und Rhetorisierung liegt auch das Geheimnis – inzwischen vielleicht ein gelüftetes Mysterium – religiöser Formeln. Sie haben sich inzwischen weitgehend abgenutzt, sind starr und dürr geworden. Selten sind tragfähige neue Formeln an ihrer Stelle erfunden worden. Die religiöse Lyrik liegt weitgehend im Argen (Kurt Marti und Oosterhuis sind die Ausnahmen). Es grassieren jetzt vor allem Stereotypen hier (die Produkte offizieller kirchlicher Kanzleien) – magisch-demagogische Beschwörungen dort (Produkte reaktionärer Fraktionen).

Die religiöse Rhetorik ist erstarrt

Rhythmisiertes Sprechen dringt in die Tiefe. Darüber hinaus verringert es Distanzen, überwindet die Ferne, durchflutet die Räume. Rhythmische Sprach- und Instrumentenklänge sind von weiter her hörbar als etwelche freie oder gar unartikulierte Tonfolgen.

Originär richtete sich Rede (= *oratio* = 'Gebet') stets an Götter, dann an ihre Stellvertreter, die Herrscher, schliesslich an jedwelches Gegenüber – an den Andern schlechthin. Wie komme ich von meinem Ich zu einem andern, mir auf jeden Fall fremden Ich? Wer nicht 'Ich' ist – und sei es ein Gott, ein König oder die Ehefrau – der wird so angefleht, angerufen, angesprochen, dass die Distanz zu ihm überwunden wird. Wenn die sprachliche Liebes-Technik zum Mittel des Überwältigens greift, was macht sie dann? Dann betet der Liebende die Geliebte eben an. Je ferner sie ist, um so rhythmisierter, um so rhetorischer dann sein Gebet.

Mit der Rede komme ich von meinem Ich zu einem andern...

MIT MEISTERLICHER ARMUT GEGEN GEWALT

So scheint denn jedermann – zu Recht, wie mir aufgrund rhetorischer Logik scheint – auf den Nutzen der Logik und Pragmatik der rhythmisierten, abgezirkelten und mit höchster Sorgfalt produzierten Rede abzustellen. Die Logik der Rhetorik regelt die sprachgestützte Beeinflussung des andern über dessen Affekt. Deshalb Pragmatik. Sie besagt, die rhythmisierte Rede scheine den Göttern und somit jeder Sorte von Anderen näher ans Ohr zu reichen als irgend sonst ein Annäherungsversuch. Und sollten, wie früher oft der Fall, die Götter in heilig-unheiligem Zorn entbrannt und zur Gewalt gegen Menschen entschlossen sein, dann bleibt dem Menschen eh nur die ihm anheimgestellte sprachliche Gegengewalt. Wenn das schon für die Götter galt, dann gilt es heute erst recht für die in Gewalt verstrickten, durch Gegengewalt auf Befreiung wartenden Menschen.

...zu den Ohren der Götter, zu den auf Befreiung wartenden Menschen

Ein recht bescheidener Ertrag, zugegeben. Menschliche Angelegenheiten sind nun einmal ein dem Schein verschriebenes Gemisch von Liebe und Hass, von Bescheidenheit und Würde. Und um die geht es, wenn wir sprachlich Gegensteuer gegen Gewalt geben. Es mag sehr wohl an der sprachlichen Gegengewalt selbst, also an der *Rede* und ihrer bescheidenen Macht liegen, dass auch die Antwort bescheiden ausfiel. Doch von der Rede heisst es, trefflich und bedenkenswert: „Eine edele Armut, aber innerhalb des unscheinbaren Besitzes eine meisterliche Freiheit“ (F. Nietzsche). Keiner hat die Freiheit zur Gewalt. Aber es liegt in unserer Macht, von Gewalt abzuraten. Das geschieht entweder dissuasiv mit staatlich-rechtlich sanktionierter Gegengewalt oder persuasiv mit der schwachen Stärke der offenen Rede.

Es liegt in unserer bescheidenen Macht, von Gewalt abzuraten

Anmerkungen:

- 1 J. Groebel: Angsthaben ist so schön. Gewalt im Fernsehen ist bei Erwachsenen umstritten – Kinder lieben sie. Warum? In: Die Zeit, Nr. 3, 13.1.1995, S. 67. Eine Analyse aus sozialpsychologischer Sicht
- 2 Ebd.

Akzent: Gewalt und Gewalt

Bagdad – ein Weihnachtsbaum

DEM FERNSEHEN WIRD STETS VORGEWORFEN, ZUVIEL GEWALT ZU ZEIGEN. IN DER INFORMATION JEDOCH HAT DAS VERSCHWEIGEN VON GEWALT KONTRAPRODUKTIVE WIRKUNG.

Erich Gysling

Der Pilot nahm seinen Helm ab, klemmte ihn unter den Arm, tat einen Schritt nach vorn und sagte begeistert vor der Kamera des CNN-Reporters: „Es war grossartig - Bagdad sah aus wie ein grosser Weihnachtsbaum, alles erhellt von unseren Geschossen. Und diese neuen, lasergesteuerten Raketen! So unglaublich präzise. Wenn man sie auf ein Gebäude zusteuert, kann man wählen: Do you want to hit the men's or the lady's room...“

Der Krieg gegen Irak, von der 28-Nationen-Koalition geführt zwischen dem 17. Januar und dem 28. Februar 1991, ist ein Schulbeispiel für die Darstellung von Gewalt, weil dabei praktisch überhaupt keine Gewalt gezeigt wurde. Die Medien, gesteuert von der militärischen und politischen Zensur, vermittelten Tag für Tag das Bild eines quasi klinisch reinen Kriegs, in dem angeblich nur die militärische Infrastruktur Iraks zerstört wurde. Der Angriff auf einen Schutzbunker in Bagdad, bei dem dann doch etwa hundert Menschen ums Leben kamen, wurde als Irrtum bezeichnet, aber auch das schränkten die Meinungsmacher an den militärischen Kommandostellen gleich wieder ein, indem sie befügten, Saddam Hussein habe wohl so viele Menschen in diesen Bunker geschickt, um bei einem Angriff die Kriegstaktik der Gegner zu demaskieren. Also: selber schuld!

Die Kriegsberichterstattung bestand fast vollumfänglich aus Bildern von startenden und wieder landenden US-Flugzeugen, aus Pressekonferenzen in Saudi Arabien. General Norman Schwarzkopf schilderte auf Karten und amtlichen Aufnahmen die Erfolge im Krieg gegen den Bösewicht Saddam Hussein, und US-Präsident George Bush zeigte sich, freundlich lächelnd, im Kreise der Piloten irgendwo in Saudi Arabien. Ein Krieg wie im Bilderbuch.

Dass diese Art der Informationsvermittlung und Informationsbegrenzung eben deshalb so gewalttätig war, weil sie sich nach Kräften darum bemühte, keine Gewalt zu zeigen, die Realität auszublenden, fiel natürlich auch den Journalisten vor Ort und zuhause in den Redaktionen auf. Die französischen Fernsehsender boykottierten aus Protest gegen diese Art der Manipulation mitten im Krieg die Berichterstattung – aber das hielten sie knappe zwei Tage lang aus, dann ging's im alten Stil weiter. Weil erst einer der drei Sender wieder Bilder lieferte und weil die anderen zwei dann nicht durch Absenz auffallen wollten. Das mochten oder durften die Redaktionen sich schon deshalb nicht leisten, weil die Kriegsberichterstattung gewaltige Kosten mit sich brachte und weil die Teams und die Satellitenleitungen auch bezahlt werden mussten, wenn nichts vom Ritual rund um den Kriegsschauplatz gesendet wurde.

Diese versteckt gewalttätige Form der Berichterstattung während des Kriegs kann man noch halbwegs akzeptieren – weil es keine Alternative gab, weil Zensur und Lenkung von oben in

In der Darstellung des Irakkriegs wurde kaum Gewalt gezeigt

Das Ausblenden der Gewalt machte die Information zu einem versteckten Akt der Gewalt

gewissen Situationen leider unglaublich wirksam sind. Was ich nicht verstehen konnte und immer noch nicht verstehen kann, ist die Tatsache, dass die Medien sich nach dem Ende des Kriegs erstaunlich wenig darum bemühten, die grausamen Wahrheiten dieses Konflikts zu schildern und zu dokumentieren. Man wusste Ende Februar/Anfang März 1991, dass die sich zurückziehenden irakischen Truppen auf dem Weg durch die Wüste von Kuwait ins eigene Land aus der Luft bombardiert worden und dass diesen Attacken mindestens 50 000 Iraker zum Opfer gefallen waren. Einige Fotografen, die in Paris lebten, hatten Bilder, die das Todesdrama bewiesen. Aber nur ganz wenige Medien interessierten sich für diese Dokumente. Man wusste bald nach dem Krieg auch, dass nur sieben Prozent der 83'000 Tonnen Bomben, welche auf Irak abgeworfen worden waren, lasergesteuert genau ihre Ziele trafen – die anderen 93 Prozent fielen wohl etwa so, wie Bomben schon im Zweiten Weltkrieg gefallen waren. Aber die Öffentlichkeit interessierte sich nach dem Krieg nur wenig für solche „Details“. So kamen entsprechende Informationen nicht über kurze Meldungen in den Zeitungen und bisweilen eine kurze Mitteilung in einer Nachrichtensendung hinaus. Und so wurde das Verschweigen, das Unterschlagen zu einem Akt der (nicht wahrgenommenen) Gewalt.

Selbst nach dem Krieg waren die Medien nicht interessiert an Aufklärung

Im journalistischen Bereich ist die Darstellung von Gewalt, insbesondere beim Fernsehen, ein komplexes Thema, das die Redakteure immer wieder in den Entscheidungsnotstand führt. Als Ende der achtziger Jahre eine britische TV-Nachrichtenagentur einen Beitrag aus den von Israel besetzten Gebieten übermittelte, der die Misshandlung von Palästinensern durch israelische Soldaten dokumentierte (mit Steinen schlugen die Soldaten ihren Opfern auf Beine und Arme), diskutierten wir in der Tagesschau, die ich damals leitete, etwa eine Stunde lang über die Frage, ob dieser Bericht gezeigt werden sollte oder nicht. Schliesslich entschieden wir uns zugunsten einer „mittleren“ Lösung: von den zwei Minuten, die in unser Studio übermittelt worden waren, verwendeten wir 35 Sekunden. Wir gingen von folgender Überlegung aus: Das Dokument ist echt und beweist, dass die Aussage des damaligen Verteidigungsministers Rabin Wirkung zeigte, der nach einer von Palästinensern gegen Israeli durchgeführten Terroraktion zornig ausgerufen hatte, man solle steinernden Palästinensern „die Knochen brechen.“ 35 Sekunden genügte, um den schockierenden Moment zu vermitteln – die gut zwei Minuten des Originalmaterials aber schienen uns um der Sensation willen ausgewalzt. Gewiss, bei dieser Entscheidung zugunsten des helvetischen Mittelwegs spielte auch noch eine andere Überlegung eine Rolle. Andere Sender, so sagten wir uns, würden die Bilder ohnehin zeigen, und eine Zurückhaltung unsererseits könnte von böswilligen Kritikern in dem Sinne ausgelegt werden, dass wir hier beim Fernsehen DRS entweder Selbstzensur ausübten oder dass wir einfach „geschlafen“ hätten. Die Überlegung, wie die Konkurrenz sich allenfalls verhalten könnte, spielte im Verlauf der achtziger und der neunziger Jahre in den Redaktionen eine zunehmende Rolle. Es gibt eine wachsende Tendenz, die dazu führt, dass die Sendeverantwortlichen sich im Zweifelsfall eher für das Gewaltbild, die Gewaltszene entscheiden. Schliesslich kämpft man nicht nur um journalistische Qualität, sondern auch um Einschaltquoten und Marktanteile. Man sieht, wie die Privatsender sich ihr Publikum holen und gerät immer wieder in Versuchung, die Rezepte der Privaten selbst nachzukochen: etwas mehr *action*, etwas weniger Analyse; etwas mehr Statements von Betroffenen, etwas weniger Experten-Interviews; etwas kürzere Beiträge, etwas schnellere Schnitte.

Redaktionen sind bei Berichten über Gewalt im Dilemma

Nicht all diese Tendenzen sind schlecht und niveausenkend. Die Ansprüche, die Aufnahmefähigkeit, das Interesse des lesenden, hörenden und zuschauenden Publikums verändern sich. Je mehr allgemeines Wissen über ein Land, ein Thema, einen Konflikt breit vorhanden ist, desto knapper und desto fragmentarischer kann Information über das betreffende Gebiet vermittelt werden. Aber eine untere Grenze gibt es eben doch, und unterhalb dieser unsichtbaren Linie vollzieht sich das, was Fritz Raddatz in der „Zeit“ einmal mit dem Urteil gebrandmarkt hat: „Nachrichten machen

Die wachsende Konkurrenz der Sender fördert das Zeigen von Gewaltbildern

Je mehr Vorwissen bei einem Thema, desto kürzer die Information

Akzent: Gewalt und Gewalt

dumm“. Damit meinte er, wenn Nachrichten ohne Umfeld vermittelt werden, tragen sie mehr zur Desinformation als zur Information bei.

Damit gelangt man zurück zur Frage, wieviel Gewalt in den journalistischen, den *non-fiction*-Programmen geschildert und gezeigt werden soll. Die Berichterstattung über den Krieg gegen Irak machte, um Raddatz zu zitieren, dumm, weil sie die hinter den gezeigten Beiträgen ausgeübte Gewalt verschwieg. Die viele Jahre lang regelmässig gezeigten Bilder von Gewalt in südafrikanischen Townships und Homelands machte ebenfalls dumm, weil sie die gewaltlose Realität in allen anderen Landesteilen nicht zeigte und weil in der Berichterstattung nicht zur Kenntnis genommen wurde, dass sich parallel zu den so schrecklich spektakulären Szenen auch ein Dialog zwischen den verschiedenen Kräftegruppen anbahnte. Die zahllosen Meldungen über die Gewalt der Drogenbosse in Kolumbien machten und machen dumm, weil sie völlig ausblenden, dass Kolumbien eines der Länder mit solidem Wirtschaftswachstum in Südamerika ist, basierend nicht auf Drogengeldern, sondern harter Arbeit der Mehrheit der Menschen. Die vom Sender CNN realisierte Live-Berichterstattung vom Prozess gegen O.J. Simpson macht dumm, weil ausser professionellen Juristen kein Mensch sich ein Bild über die Bedeutung unendlich langer Aussagen der Anklage oder der Verteidigung machen kann – und weil der Medienrummel den zur Verhandlung stehenden Mord in Fiktion verwandelt.

Ich bin davon überzeugt, dass die Gewaltdiskussion in bezug auf die Medien deutlich unterscheiden muss zwischen journalistischen Programmen, welche die Wirklichkeit verständlich machen wollen, und fiktionalen Programmen, deren Ziel es ist, die Wirklichkeit vergessen zu lassen oder sie zumindest mit einer Vaseline-Schicht weich und angenehm zu machen. Wer sich als Journalist, als Journalistin mit der Realität befasst, muss sich vor der Reduktion auf simple Schwarzweiss-Muster hüten, muss die Wirkung beispielsweise der Golfkriegsberichterstattung beachten (Glorifizierung der westlichen Militärtechnologie; Heldenverehrung von General Norman Schwarzkopf; Verteufelung Iraks; Verleugnung der Gewalt; Verschweigen der Leiden der Opfer). Nachrichten ohne Einordnung, das ist oft gleichbedeutend mit einem Ja zum Triumph der Dummheit, und, vielleicht noch schlimmer, zu einer Komplizenschaft mit einer die Gewalt fördernden Mentalität. Und das sollte man schliesslich auch nicht ganz vergessen: der Vietnamkrieg wurde beendet, weil die amerikanischen Medien, vor allem das Fernsehen, die Schrecken dieses Kriegs täglich ungeschminkt in die guten Wohnstuben trugen – bis niemand in den Vereinigten Staaten mehr sagen konnte, im fernen Indochina werde ein „klinisch reiner“ Krieg der Guten gegen die Bösen, der Amerikaner gegen die Kommunisten, ausgefochten. Bis alle erkennen mussten, dass Krieg gleichbedeutend ist mit Gewalt, und dass sich eine machtvolle Protestbewegung gegen die Gewalt nur aufgrund der Darstellung der gewaltbeladenen Realität aufbauen liess.

Nachrichten ohne Umfeld bewirken Desinformation

Die Diskussion um Mediengewalt muss unterscheiden zwischen Information und Fiktion

Nachrichten ohne Einordnung führen zur Komplizenschaft mit Gewalt; aufklärende Information hilft, sie in Schranken zu weisen

Medien, Recht und Wertmassstäbe

DER AUTOR, DER SICH ALS BUNDESRICHTER MIT DER MATERIE BEFASST, REFERIERTE AN DER FOCAL-TAGUNG VOM NOVEMBER 1994 ÜBER RECHTLICHE UND ETHISCHE ASPEKTE DER MEDIENGEWALT. IM ANSCHLUSS AN DIE TAGUNG FORMULIERTE ER EINE PERSÖNLICHE BILANZ DER DISKUSSIONEN, IN DER ER DIE GESELLSCHAFTLICHE VERANTWORTUNG ALLER BETEILIGTEN KRÄFTIG UNTERSTREICHT.

Martin Schubarth

Ausgangspunkt einer Betrachtung zum Thema Mediengewalt aus rechtlicher Sicht sind die Art. 135 und 197 des Strafgesetzbuches (StGB) betreffend *Gewaltdarstellungen* und *Pornographie* (vgl. die Gesetzestexte S. 58). Art. 135 betreffend *Gewaltdarstellungen* wurde auf den 1. Januar 1990 neu in das Strafgesetzbuch aufgenommen. Früher gab es im eidgenössischen Recht keine entsprechende Strafbestimmung, was man noch vor rund zehn Jahren kaum als Lücke empfunden hat. Den Anstoss für den neuen Artikel gab die zunehmende Verbreitung von *Brutalo*-Videokassetten. Eine gefestigte Rechtspraxis, insbesondere Bundesgerichtsentscheide gibt es zu dieser Bestimmung bisher nicht. Die *Pornographie*bestimmung in ihrer heutigen Fassung ist in Kraft seit 1. Oktober 1992. Sie ersetzt die frühere, wesentlich allgemeinere gefasste Strafnorm betreffend unzüchtiger Veröffentlichungen (Art. 204 aStGB). In unserem Zusammenhang ist vor allem die Ziffer 3 bedeutsam, wonach unter anderem *Bildaufnahmen*, die sexuelle Handlungen mit Gewalttätigkeiten zum Inhalt haben, verboten sind. Im alten Recht war es nicht notwendig, dies besonders mit Strafe zu bedrohen, da solche Darstellungen unter den weiten Begriff der unzüchtigen Veröffentlichungen fielen. Das neue Recht geht demgegenüber etwas vereinfacht davon aus, dass weiche *Pornographie* (unter Vorbehalt des Jugendschutzes) zulässig ist, harte *Pornographie* dagegen verboten bleibt.

Die Rechtsprechung betont, dass der Gesichtspunkt des Jugendschutzes strikte zu beachten ist. Deshalb ist der Verkauf von pornographischen Schriften jeglicher Art (also auch weiche *Pornographie*) an Kiosken im Hinblick auf den Jugendschutz verboten. *Sex-Shops* dürfen nur betrieben werden, wenn hinreichende Garantien gegen den Zutritt Jugendlicher bestehen; dasselbe gilt für *Videotheken*, die weiche *Pornographie* anbieten. Über die Telefonnummer 156 dürfen sexuelle Gespräche nicht verbreitet werden, wenn sie von Jugendlichen angehört werden können. Zu erwägen ist, den Gesichtspunkt des absoluten Jugendschutzes auch auf die *Gewaltdarstellungen* ohne sexuellen Bezug zu übertragen.

Beide Strafbestimmungen finden keine Anwendung, wenn die *Bildaufnahmen* einen schutzwürdigen kulturellen oder wissenschaftlichen Wert haben. Damit sind wir mitten im Thema. Aufgrund welcher Kriterien kann bestimmt werden, ob beispielsweise ein Film einen schutzwürdigen Wert hat? Darauf lässt sich keine präzise Antwort geben. Es bleibt abzuwarten, ob und wie sich die Rechtsprechung zu dieser Frage entwickelt.

Vor zehn Jahren brauchte es noch keine Strafbestimmung gegen *Brutalos*

Darstellung von gewalttätigem Sex ist verboten

Jugendschutz ist strikt zu beachten

Wann haben Darstellungen einen kulturellen oder wissenschaftlichen Wert?

Akzent: Gewalt und Gewalt

Würde man die geschilderte Rechtslage ernst nehmen (insbesondere die Rechtsprechung zu den 156er Telefonnummern), stellt sich die Frage, ob mit der Ausstrahlung von Gewalt- und Sexualdarstellungen am Fernsehen der Gesichtspunkt des Jugendschutzes nicht sträflich vernachlässigt wird. Entsprechende Fragen müssen sich die Verantwortlichen des Kabelfernsehens stellen. Es besteht ganz unmittelbar die Gefahr, dass mit Hilfe des Satellitenfernsehens die nationale Rechtsordnung unterlaufen wird, indem nach nationalem Recht unzulässige Filme über Satellit ausgestrahlt werden. Deshalb ist nicht nur die Zulässigkeit des Satellitenfernsehens neu zu überdenken; es stellt sich überdies die Frage der völkerrechtlichen Verantwortlichkeit des Sendestaates, wenn er es zulässt, dass von seinem Territorium aus Filme ausgestrahlt werden, die im Empfängerland verboten sind.

In der Literatur wird zu unserem Problem folgendes gesagt:

„Kaum ein Fernsehprogramm kommt ohne mehr oder weniger blutrünstige Krimis oder Horrorfilme, kaum eine Nachrichtensendung ohne Schreckensbilder aus. Das Verbot, Gewalt darzustellen, muss in einer Welt, in der Gewalt allgegenwärtig ist, notwendigerweise mit der Freiheit der Information und der Meinungsäußerung in Konflikt geraten. Der Versuch, diesen Konflikt zu entschärfen, hat sich schon in der geschraubten Gesetzesfassung niedergeschlagen. Es wird vor allem aber Sache der Praxis sein, hier für ein Mindestmass an Rechtssicherheit zu sorgen, indem sie den Tatbestand auf die wirklich krassen und eindeutigen Fälle einschränkt“ (G. Stratenwerth, Schweizerisches Strafrecht, BT I, S. 95 zu Art. 135). „Die Praxis sollte sich damit (gemeint Ziff. 5 von Art. 197) endlich der Aufgabe entziehen sehen, bei Werken der Kunst und Literatur deren künstlerischen und wissenschaftlichen Wert gegen das Mass des Anstosses abzuwägen, das sie erregen könnten. Wo schutzwürdige kulturelle oder wissenschaftliche Interessen im Spiel sind, kann niemals von Pornographie gesprochen werden“ (Stratenwerth, a.a.O. 175).

These
Stratenwerth: Das Verbot der Gewaltdarstellung widerspricht der Informationsfreiheit

BESTIMMUNGEN DES SCHWEIZERISCHEN STRAFGESETZBUCHES

Artikel 135: Gewaltdarstellungen

1. Wer Ton- oder Bildaufnahmen, Abbildungen, andere Gegenstände oder Vorführungen, die, ohne schutzwürdigen kulturellen oder wissenschaftlichen Wert zu haben, grausame Gewalttätigkeiten gegen Menschen oder Tiere eindringlich darstellen und dabei die elementare Würde des Menschen in schwerer Weise verletzen, herstellt, einführt, lagert, in Verkehr bringt, anpreist, ausstellt, anbietet, zeigt, überlässt oder zugänglich macht, wird mit Gefängnis oder mit Busse bestraft.

2. Die Gegenstände werden eingezogen.

3. Handelt der Täter aus Gewinnsucht, so ist die Strafe Gefängnis und Busse.

Artikel 197: Pornographie

1. Wer pornographische Schriften, Ton- oder Bildaufnahmen, Abbildungen, andere Gegenstände solcher Art oder pornographische Vorführungen einer Person unter 16 Jahren anbietet, zeigt, überlässt, zugänglich macht oder durch Radio oder Fernsehen verbreitet, wird mit Gefängnis oder mit Busse bestraft.

2. Wer Gegenstände oder Vorführungen im Sinne von Ziffer 1 öffentlich ausstellt oder zeigt oder sie sonst jemanden unaufgefordert anbietet, wird mit Busse bestraft.

Wer die Besucher von Ausstellungen oder Vorführungen in geschlossenen Räumen im voraus auf deren pornographischen Charakter hinweist, bleibt straflos.

3. Wer Gegenstände oder Vorführungen im Sinne von Ziffer 1, die sexuelle Handlungen mit Kindern oder mit Tieren, menschlichen Ausscheidungen oder Gewalttätigkeiten zum Inhalt haben, herstellt, einführt, lagert, in Verkehr bringt, anpreist, ausstellt, anbietet, zeigt, überlässt oder zugänglich macht, wird mit Gefängnis oder mit Busse bestraft.

Die Gegenstände werden eingezogen.

4. Handelt der Täter aus Gewinnsucht, so ist die Strafe Gefängnis und Busse.

5. Gegenstände oder Vorführungen im Sinne der Ziffern 1-3 sind nicht pornographisch, wenn sie einen schutzwürdigen kulturellen oder wissenschaftlichen Wert haben.

Das überzeugt mich einstweilen nicht. Zunächst: Die These, nach der Fernsehprogramme fast durchwegs stark gewaltorientiert seien, zeichnet zwar möglicherweise die Realität zutreffend nach. Aber ob die Rechtsordnung ein derartiges „Bedürfnis“ billigen muss, scheint mir mehr als fraglich. Bei künstlerischen und wissenschaftlichen Werken stellt sich das Problem, aufgrund welcher Kriterien der künstlerische und wissenschaftliche Gehalt festzustellen ist. Aber selbst wenn man von einem solchen Gehalt ausgeht, frage ich mich, ob jede Form der Darstellung zulässig sei. So ist nicht einzusehen, weshalb der Gesichtspunkt des Jugendschutzes von vornherein hinter den kulturellen oder wissenschaftlichen Wert zurückzutreten habe. Das Gesetz spricht von schutzwürdigen Werten. Ob Schutzwürdigkeit im Einzelfall gegeben ist, hängt auch von den Umständen ab. Ein an sich verbotener Horrorfilm kann beispielsweise als Gegenstand einer wissenschaftlichen Sammlung, die sich mit diesem Genre befasst, schutzwürdig sein, jedoch nicht unter dem Gesichtspunkt der Ausstrahlung in einem Kino, und schon gar nicht am Fernsehen, weil dort überdies der Jugendschutz in keiner Weise garantiert ist.

Ich schliesse den Überblick über die Rechtslage mit einer Bemerkung, die über den rechtlichen Ansatz hinausgeht, aber mein eigentliches Anliegen deutlich macht: In unserer Gesellschaft findet heute (bewusst oder unbewusst) eine permanente Gewaltverherrlichung statt. Dies schlägt sich wohl in erster Linie aus kommerziellen Gründen nieder sowohl im Film als auch im Fernsehen. Im Fernsehen gilt das Diktat der Einschaltquote (auch eine Form von Gewalt). Je mehr (und gegebenenfalls je ausgefeilter) Gewalt oder Sex auf Konkurrenzsendern erscheinen, desto stärker fühlt sich der Fernseh-„Verantwortliche“ verpflichtet, nachzuziehen.

Das Überangebot von Sex und Gewalt in Film und Fernsehen ist zurückzuführen auf einen Verlust der kulturellen Werte, in erster Linie aufgrund kommerzieller Erwägungen. Insofern ist dies ein Spiegelbild unserer Gesellschaft. Erschreckend daran ist, mit welcher Gelassenheit auf dieses Phänomen reagiert wird. Kommerz ist offensichtlich für viele Verantwortliche wichtiger als Kultur. Wenn ich denke, wieviele Leute Abend für Abend vor dem Fernsehkasten sitzen; wenn ich denke, wieviele junge Leute die Welt praktisch nur aus der Pseudorealität des Fernsehens kennen, dann wundert es mich allerdings nicht, wieviel gerade jüngere Leute auch in ihrem täglichen Verhalten Gewalt als etwas Normales ansehen. Warum sind Film und Fernsehen nicht bereit und fähig, gerade jungen Leuten das zu vermitteln, was man mit diesen Medien doch so gut darstellen könnte: Menschlichkeit.

Zahlreiche Gespräche und die Besichtigung der beiden Filme „Natural Born Killers“ und „Pulp Fiction“ veranlassen mich zu den folgenden zusätzlichen Überlegungen. Dabei schicke ich voraus, dass für mich rechtliche Fragestellungen nicht im Vordergrund stehen, sondern das erschreckende Defizit an gesellschaftlicher Gesamtverantwortung.

Man erlebt in Diskussionen immer wieder den Hinweis, es sei wissenschaftlich erwiesen, dass Gewaltdarstellungen keinerlei negative Wirkungen hätten. Diese These ist falsch, und sie wird auch dadurch nicht besser, dass sie insbesondere in Studien vorgetragen wird, die von der Gewaltindustrie bezahlt worden sind. Neutrale Untersuchungen besagen demgegenüber folgendes: Die Darstellung von Gewalt in Massenmedien kann zu delinquentem Verhalten beitragen. Vor allem jüngere Kinder können unter bestimmten Voraussetzungen im Rahmen eines Lernvorganges Handlungsmuster übernehmen und zur Nachahmung aggressiven Verhaltens angeregt werden. Aggressive Handlungen können für das kindliche Verhalten Modellcharakter haben und aggressives Verhalten verstärken. Im übrigen ist anzunehmen, dass die Gefahren vor allem im langfristigen Einfluss auf die Wertorientierung liegen.

Die Produktion von Gewaltfilmen beruht auf kommerziellen Gründen und lässt keinen Raum für ethische Erwägungen. Gewalt lässt sich billig produzieren; unter anderem deshalb, weil sich der Drehbuchschreiber nicht in geistige Unkosten stürzen muss: Das Problem ist gelöst, wenn der

**Gegenthese
Schubarth: Die
Rechtsordnung
muss herrschende
Zustände nicht
billigen**

**Ob Werte schutz-
würdig sind, hängt
von den Umstän-
den des
Einzelfalls ab**

**Gewalt wird per-
manent
verherrlicht**

**Kommerzialisierung
führt zum Verlust
kultureller Werte**

**Gewaltdarstellun-
gen sind nicht
unbedenklich**

**Sie können zu De-
linquenz beitragen**

**Gefahren liegen
im langfristigen
Einfluss auf Wert-
orientierungen**

Akzent: Gewalt und Gewalt

andere getötet ist. Gewaltstreifen kommen ohne differenzierte Dialoge aus. Das reduziert auch die Übersetzungskosten. Im Fernsehen gehe die Gewalt im Moment etwas zurück, heisst es, und dies unter dem Druck der Werbung. Die Fernsehwerbung wünsche sich im Umfeld ihrer Spots weniger Gewalttätigkeiten. Das bedeutet allerdings, dass, sobald dies der Werbung richtig erscheint, alle von der Werbung abhängigen Sender ohne Rücksicht auf ethische Werte Gewaltfilme senden werden.

Manche Diskussionen unter Filmkritikern und Medienfachleuten erwecken den Anschein, dass Insider in ästhetischen Kategorien reflektieren, die für Aussenstehende nicht nachvollziehbar sind. So gibt es Leute, die einen Film wie „Pulp Fiction“ lustig finden, seine Ironie und insbesondere die Intelligenz des „Kult-Regisseurs“ Tarantino loben. Kein Wort davon, wie in diesem Film gekillt wird. Also Spass und Ironie auf Kosten der Getöteten? Offenbar gibt es für manche Leute keine Grenze der Satire und Ironie.

Nach dem Urteil gewisser Cinéasten sind für die Qualität offenbar die Schönheit der Fotografie, der Schnitt oder generell der Filmstil entscheidend, nicht aber der Inhalt. Demgegenüber vertrete ich die Ansicht, dass die formalen Elemente eines Films stets im Dienste der eigentlichen filmischen Aussage zu stehen haben. Erschöpft sich diese in einer menschenverachtenden Knallerei wie beispielsweise in „Pulp Fiction“ oder „Natural Born Killer“, dann kann trotz allen begeisterten Kritiken von einem Meisterwerk keine Rede sein. Filmemacher, Filmkritiker, Jurymitglieder und Werbeträger, die solche Zusammenhänge nicht mehr sehen, huldigen offenbar einer „künstlerischen“ oder „cinéastischen“ Wertordnung, in welcher ethische Werte keinen Platz mehr haben, sofern sie nicht einfach von der Gewaltindustrie gekauft sind.

Man hört gelegentlich das Argument, Gewalt sei überall. Deshalb müsse sie auch dargestellt werden. Wer dies ablehne, leugne die Realität. Dazu folgendes: Abbildung von Realität ist nicht Realität. Bildschirmrealität ist Pseudorealität. Im übrigen bestreitet niemand, dass es in diesen irdischen Verhältnissen schon immer Gewalt gegeben hat und, so ist anzunehmen, auch immer geben wird. Eine völlig andere Frage ist jedoch, ob und in welcher Form und Intensität, mit welchen Medien über Gewalt berichtet oder filmisch erzählt werden soll. Als im letzten Winter eine österreichische Skifahrerin bei einem Abfahrtsrennen tödlich verunfallte, konnte man den Sturz auf unzähligen Sendern unzählige Male und in der Regel mehrfach in Zeitlupe wiederholt sehen. Respekt vor dem Opfer - Mutter eines kleinen Kindes - existierte offensichtlich nicht in der Wertordnung der Fernsehmacher. Irgendwo in der Welt geht eine Bombe hoch. Auf sämtlichen Nachrichtenkanälen wird dies ausgeschlachtet. Dabei wissen wir, dass der Terrorismus viel von seinem Anreiz verliert, wenn über ihn nicht mehr berichtet wird (vgl. Peter Schneider, Vom Ende der Gewissheit, 1994, S. 48).

Die öffentliche Vorführung von Gewaltszenen gehorcht einem Suchtprinzip. „Die privaten und öffentlich-rechtlichen Dealer der Gewaltdroge müssen dem Publikum immer neue, noch nie genossene Dosen von Grausamkeiten verabreichen, um die Konsumenten an der Nadel zu halten. Wenn Robert de Niro in 'Cape Fear' inmitten einer detailversessenen gezeigten Vergewaltigung seinem Opfer ein Stück Fleisch aus der Backe beisst und es ins Zimmer spuckt, wird nicht einmal der zynischste Werbestrategie behaupten, diese Szene werde aus Wahrheitsliebe gezeigt und diene der Abschreckung. Alle Beteiligten der Drogengemeinschaft - Hersteller, Vertreiber und Konsumenten - wissen und erkennen an, dass die Szene entworfen wurde, um der Sucht einen neuen Tick auf der endlosen Stufenleiter der Grausamkeiten zu verschaffen“ (Peter Schneider, a.a.O., S. 43). „Zu dieser 'Volkschule' der Gewalt gesellt sich eine Art 'Oberstufe' in Gestalt der Nachrichtensendungen. In Sachen Innovation und Schockqualität stehen die Nachrichten den Action-Filmen nicht nach. Sie überbieten sie sogar durch eine Spezialität, die Live-Sendung oder auch 'Reality-TV' heisst“ (a.a.O., S. 44).

Medienfachleute urteilen oft als Insider

Entscheidend an einem Film ist der Inhalt, nicht die Form

Gewaltdarstellungen unterliegen einem Suchtprinzip

Erschreckend ist für mich die egozentrische Grundeinstellung von Cinéphilen, die Gewaltdarstellungen lieben und behaupten, aufgrund ihrer Medienerfahrung ganz anders damit umgehen zu können als unbedarfte Outsider. Der Gedanke der sozialen Mitverantwortung gegenüber Leuten, die diese (angeblich immunisierende) Medienerfahrung nicht haben, wird strikte abgewiesen. Ich schliesse deshalb mit einem Hinweis auf den *Appell von fünf Berner Psychiatrieprofessoren* gegen die Gewalt in den Medien. Er lautet in seiner Zusammenfassung wie folgt:

Cinéasten müssen in ihre Bewertung von Filmen die soziale Mitverantwortung einbeziehen

- „1. Bilder aller Art haben eine enorme suggestive Kraft. Sie wecken untergründige Wünsche und Triebe.
2. Gewalt- und Horrorbilder können zu unbewussten Vor- und Leitbildern werden. Sie bahnen den Weg zur Anwendung von Gewalt.
3. Jedermann kann unter besonderen Bedingungen gewalttätig werden. Besonders gefährdet sind unreife und seelisch verletzte Menschen.
4. Darstellungen, die Gewalt mit Sexualität und an Lustgefühle koppeln, reizen auf und beseitigen natürliche Hemmungen. Sie zerstören die Fähigkeit zu Zärtlichkeit, Liebe und menschlicher Anteilnahme.
5. Wer Darstellungen der Gewalt zum Vergnügen oder aus Gewinnsucht zeigt, verkauft, produziert oder konsumiert, der handelt verantwortungslos und verwerflich.“

ZOOM – Filmdokumentation

Die ZOOM-Filmdokumentation, eine öffentlich zugängliche Einrichtung, ist die umfassendste Filmdokumentation der deutschen Schweiz. Sie bietet unter anderem:

- ca. 60'000 Karteikarten von Filmtiteln mit Werkangaben
- eine jährlich aktualisierte Filmdatenbank mit rund 40'000 Titeln
- Filmdossiers mit Kritiken und Pressemeldungen der wichtigsten in- und ausländischen Filmzeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen
- RegisseurInnenkartei (Filmo- und Biographien)
- Kurzfilmkartei
- Themendossiers zu Personalien, Sachthemen und Ländern
- einen internationalen Querschnitt der wichtigen Filmzeitschriften
- Präsenzbibliothek mit Filmbüchern
- Fotos

Die Dokumentation kann entweder vor Ort konsultiert werden, oder unsere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter nehmen telefonisch oder schriftlich Suchaufträge (pro Filmrecherche Fr. 5.– und pro Kopie Fr. 1.–, für Auszubildende die Hälfte) entgegen.

Adresse: Dokumentation ZOOM, Bederstrasse 76, 8002 Zürich, Telefon 01/202 01 32, Fax 01/202 49 33

Akzent: Gewalt und Gewalt

Film als Strafsache

DIE STRAFRECHTLICHEN ENTWICKLUNGEN DER LETZTEN ZEHN JAHRE
BEI FILM UND VIDEO

François A. Bernath

Anfangs der achtziger Jahre beschlagnahmten die Behörden in der Schweiz (vor allem im Kanton Zürich) des öftern sogenannte Brutalo- und Pornofilme und entsprechende Videos. So wurden 1982/83 in Zürich zahlreiche Kinosexfilme nach jahrelanger Toleranz plötzlich als unzüchtig beurteilt und aus dem Verkehr gezogen. Im Brutalobereich wurden neben Filmen, die auf Videos erhältlich waren, zwei Kinofilme beschlagnahmt: „Mad Max 2“ und „Class of 1984“. Ebenso wurde anfangs 1984 „Das Gespenst“ von H. Achternbusch beschlagnahmt, und zwar aus religiösen Motiven. Im Gegensatz zu den Strafverfahren bezüglich Kinosexfilmen kam es bei den erwähnten gewaltdarstellenden Filmen sowie beim Achternbusch-Film zu Freisprüchen. Anders das Berner Obergericht: es beurteilte 1983 zum Beispiel den Videofilm „Blutbad des Schreckens“ als eindeutig verrohend und damit als strafrechtlich relevant.

All diese Strafverfahren bewirkten, dass vor allem Filmverleiher und Kinobesitzer generell vorsichtiger wurden. Im Bereich Pornographie erarbeiteten Verleiher und Kinobesitzer 1983 eine Art Kodex „Modus vivendi“ genannt, welcher eine (freiwillige) Filmzensur vorsah. Dies bewirkte, dass weniger Filme beschlagnahmt wurden. Der Vorführkodex machte bereits damals einen Unterschied zwischen „weicher“ und „harter“ Pornographie. Bekanntlich fand diese Charakterisierung Eingang ins neue Sexualstrafrecht, welches 1993 in Kraft trat.

1991 lockerte das Bundesgericht im Hinblick auf das neue Sexualstrafrecht seine Praxis bezüglich Kinosexfilmen. Allerdings wurde ein Inhaber eines einschlägigen Kinos mit folgender Begründung verurteilt: es werde Gewalt gegenüber Frauen gezeigt und zwar in einer Art, die durch ihre Verharmlosung die Frauen erniedrige.

Zur Zeit werfen Filme mit pornographischem Inhalt wenig juristische Fragen auf, weil die Definition im neuen Sexualstrafrecht relativ klar ist und nur noch Produktionen übelster Sorte – meist Videos – strafrechtlich verfolgt werden. Probleme machen hingegen nach wie vor die Gewaltdarstellungen, und zwar nicht nur in juristischer Hinsicht. Deren Beurteilung durch die Gerichte verlagerte sich (auch infolge der Praxis im Ausland) auf die Stufe der Drehbuchgestaltung und der Realisation.

KRITERIEN FÜR DIE BEWERTUNG VON GEWALTDARSTELLUNGEN

„Verboten“ war früher die Vorführung von Filmen, die eine „verrohende Wirkung“ ausüben. Der Begriff „verrohende Wirkung“ stammt aus kantonalen Filmgesetzen, in denen etwa auch die Rede war von Filmen, die „zur Begehung von Verbrechen oder Vergehen aufreizen“ oder „in gemeiner Weise Menschen oder Menschengruppen verächtlich machen“. Im Gegensatz dazu spricht der neue

Diverse Strafverfahren veranlassen Verleiher und Kinobesitzer 1983 zu freiwilliger Filmzensur

Definition des neuen Sexualstrafrechts zur Pornographie ist klar

Art. 135 StGB (Strafgesetzbuch) von „grausamen Gewalttätigkeiten gegen Menschen und Tiere“, die ohne schutzwürdigen kulturellen oder wissenschaftlichen Wert eindringlich dargestellt werden. Die Ausformulierung dieser Gesetzesnorm bietet einen relativ breiten Interpretations- und Ermessensspielraum. Bis heute hat das Schweizerische Bundesgericht allerdings noch keine Gelegenheit gehabt, sich zur Anwendung dieser neuen Norm zu äussern. Es ist durchaus denkbar, dass das Bundesgericht bei einer künftigen Auslegung auf den Begriff der verrohenden Wirkung zurückgreifen könnte. Als alleiniges Kriterium wird diese Umschreibung jedoch nicht mehr genügen. Was heisst „verrohende Wirkung“?

Verrohende Wirkung hat ein Film in der Regel dann, wenn er generell dazu beiträgt, die Achtung den in unserer Gesellschaft geltenden Werte und Rechtsgüter abzubauen. Als solche gelten etwa die durch Gesetz, Sitte und Moral geschützten Rechtsgüter wie Leib und Leben von Mensch und Tier, persönliche Freiheit und Selbstbestimmung, sexuelle Integrität und die in den zwischenmenschlichen Beziehungen geltenden Verhaltensnormen wie Respekt und Fürsorge für die alten, kranken und gebrechlichen Menschen. Entscheidend für die Frage, ob eine gewalttätige Darstellung als Angriff oder Verletzung solcher Rechtsgüter und Werte verrohende Wirkung hat, ist die Art und Weise ihrer Darstellung und der Zusammenhang, in dem sie sich abspielt. Es geht also darum, welche Wertung der Urheber des Werks dem Zuschauer präsentiert, nahelegt und ermöglicht. Die Frage, was verrohend sei, ist immer von einem objektivierten Standpunkt aus zu beantworten, wie er von einer Mehrheit der Bürger als möglich akzeptiert werden kann – das heisst, ohne extreme Positionen zu berücksichtigen.

KUNSTFREIHEIT UND STRAFBESTIMMUNGEN

Die Kunst- respektive Filmfreiheit ist zwar als Teil der Meinungsäusserungsfreiheit grundrechtlich geschützt, doch findet auch der künstlerische Akt seine Grenzen an der allgemeinen Rechtsordnung. Insbesondere kann nicht jede grausame Gewaltdarstellung mit dem Anspruch des Filmemachers auf freies Schaffen gerechtfertigt werden. In einem neuen Grundsatzurteil anerkennt das Bundesgericht, dass in der rechtsstaatlichen Demokratie ein erhebliches Interesse an einem freien künstlerischen Schaffen bestehe. Deshalb hat das Bundesgericht die Kunstfreiheit (und mithin auch die Filmfreiheit) als Teil der Meinungsäusserungsfreiheit anerkannt und geschützt (BGE 117 Ia 472 vom 15. August 1994).

Bei der Beurteilung der strafrechtlich relevanten verrohenden Wirkung eines Films muss davon ausgegangen werden, dass die bildende Kunst sich seit jeher mit der Gewalt als dem Mittel der Auseinandersetzung zwischen „Gut“ und „Böse“ beschäftigt hat. Im neueren Film sollten jedoch grundsätzlich zwei Arten auseinandergehalten werden, welche die Gewalt absolut verschieden einsetzen. Bei der einen Art bildet die Gewalt Bestandteil der Aussage der im Film realisierten Geschichte. Bei der anderen Art ist Gewalt der alleinige Inhalt. Meist dient eine dürftige Geschichte als Rahmenhandlung, um alle nur erdenklichen Brutalitäten und Perversionen möglichst schockierend und dementsprechend kassenträchtig ins Bild bringen zu können. In diesem grundlegenden Unterschied muss das erste Kriterium gesehen werden für das im Gesetz genannte Tatbestandsmerkmal der Darstellung besonders grausamer Gewalttätigkeiten respektive der verrohenden Wirkung eines Films. Wenn Gewalt im Rahmen einer allgemeinen Aussage oder Meinungsäusserung des Filmemachers abgehandelt wird, kann von einer verrohenden Wirkung hingegen kaum die Rede sein. Ein Spiegelbild ist nie verrohender als sein Original, eine Vision nur in ihrer abstrahiert-logischen Folge brutaler als die Wirklichkeit. Setzt aber ein Film die Gewalt einzig als Nervenkitzel ein, und zwar ohne vernünftigen Bezug auf eine realistische oder mögliche Problemstellung, so muss man annehmen, dass die Wirkung verrohend und mithin sozialschädlich sein wird.

Ein auf dem Markt erschienener Film darf allerdings nicht für sich allein, sondern muss im Kontext seines Umfeldes gewertet werden. Ein harter Film kann nicht verrohend sein, wenn alle anderen

**Brutalo-Artikel
135 StGB lässt
breiten Interpre-
tationsspielraum**

**Von verrohender
Wirkung ist zu re-
den, wenn die Ach-
tung vor Werten
abgebaut wird**

**Beurteilungen
müssen von ob-
jektivierten
Standpunkten
ausgehen**

**Kunstfreiheit ist
geschützt, aber
nicht absolut**

**Gewalt ist bei
manchen Produk-
tionen alleiniger
Inhalt**

**Gewalt ohne Be-
zug auf Problem-
stellungen ist
verrohend**

Akzent: Gewalt und Gewalt

Filme über einen gewissen Zeitraum hinweg ebenso hart und allenfalls noch brutaler sind. Die Formulierung im neuen Art. 135 StGB bringt den zentralen Beweggrund für die Schaffung eines derartigen Tatbestandes zum Ausdruck: Wie die Pornographie können Brutalitätsdarstellungen entweder das sittliche Empfinden in einem unerträglichen Mass verletzen oder aber, was schwerer wiegt, das Verhalten, insbesondere junger Menschen, in einer für sie und die Gesellschaft negativen Weise beeinflussen. Es sind dann Wirkungen zu befürchten, die zu gewalttätigem Verhalten gegenüber Mitmenschen verleiten. Dies könne, so der Bundesrat, nicht hingenommen werden, wenn wir andererseits die tatsächliche Anwendung von Gewalt gegen Mitmenschen durch zahlreiche Bestimmungen unter Strafe stellen. Die Hauptwirkung besteht aber nicht nur in der Nachahmung, sondern vorab in der Abstumpfung. Eine besonders starke Wirkung zeigen Filme, in denen Brutalität belohnt und sogar als erfolgreiches Mittel zum Erreichen von Zielen eingesetzt wird. Hingegen wird man irrealer, skurriler oder geschmackloser Darstellungen von Brutalitäten heute wohl nur noch mit Kopfschütteln quittieren.

Der neue Artikel spricht von *grausamen* Gewalttätigkeiten. Grausam ist eine Gewalttätigkeit dann, wenn sie in der Realität für das Opfer besonders schwere körperliche oder seelische Leiden mit sich bringt. Oft wird diese Wirkung nicht bloss durch einmalige, sehr intensive Gewalt, sondern durch die besondere, ausgefallene Art, die Dauer oder die Wiederholung der Gewaltanwendung hervorgerufen. Die *Eindringlichkeit* der grausamen Darstellung als weiteres Merkmal meint, dass die Darstellung ins Bewusstsein des Betrachters eindringt. Zudem muss es sich um Gewaltdarstellungen *ohne schutzwürdigen kulturellen oder wissenschaftlichen Wert* handeln. Nur in diesem Falle, so der Gesetzgeber, wohnt ihnen jedenfalls das Gefährdungspotential inne, das strafrechtliche Sanktionen rechtfertigt. Eines kulturellen Wertes entbehren Darstellungen, die sich im wesentlichen darin erschöpfen, Grausamkeiten bloss zur Unterhaltung oder Belustigung darzubieten. Dokumentarische oder künstlerische Werke hingegen führen Grausamkeiten vor Augen, um die Folgen individueller oder kollektiver Gewalt exemplarisch zu illustrieren und das kritische Bewusstsein für deren Verwerflichkeit möglichst zu wecken oder zu schärfen. Es kommt entscheidend auf diesen Kontext der dargestellten Grausamkeiten an. Ist er gegeben und wird Gewalt weder verherrlicht noch verharmlost, so lässt sich ein „kultureller Wert“ in der Regel annehmen.

Hauptmotiv für die strafrechtliche Verfolgung von Gewaltdarstellungen ist deren Eignung, bei vielen Betrachtern die Bereitschaft zur eigenen Gewaltanwendung gegen Mitmenschen zu erhöhen oder zumindest die Gleichgültigkeit und Abstumpfung gegenüber Gewalttätigkeiten im allgemeinen zu fördern. Die Tendenz, Gewalt zum Konsumgut zu machen, soll bekämpft werden.

Auf einen einfachen Nenner gebracht, können die Kriterien wie folgt zusammengefasst werden:

Kriterium 1: Der Rahmenhandlung eines Films darf nicht eine Alibifunktion für die Darstellung von grausamen Gewalttätigkeiten und Brutalitäten zukommen. Gewalt soll nicht um der Gewalt willen dargestellt werden.

Kriterium 2: Die Aussage des Films darf Gewalt nicht verherrlichen.

Kriterium 3: Irrealitäten und Phantasien sollten nach Möglichkeit klar von der Realität abgegrenzt sein (besonders bei Filmen für Jugendliche).

EIN AKTUELLES BEISPIEL: „BLUTGEIL“

Der seit 1. Januar 1990 in Kraft stehende Artikel 135 des Strafgesetzbuches, welcher die Veröffentlichung von grausamer und eindringlicher Gewaltdarstellungen verbietet, ist erstmals anfangs 1995 umfassend am Beispiel des Videofilms „Blutgeil“ angewendet worden. Dieser amateurhafte Film zeigt im Rahmen einer simplen fiktiven Story ein wildes und blutiges Gemetzel zwischen dümmlich-brutalen Polizisten, die zunächst als Saubermänner auftreten, und verwahrlosten,

Art. 135 StGB behandelt Verleiten zu Gewalt ähnlich wie tatsächliche Gewalt

Das Gesetz umschreibt, unter welchen Bedingungen Gewaltdarstellungen eine Gefahr sind

Kriterien für die strafrechtliche Beurteilung von Gewaltdarstellungen

Erste Anwendung von Art. 135 StGB

primitiven Fixern und Chaoten. Die Metzereien gipfeln in einem kannibalischen „Leichenmahl“, in dem die wiederauferstandenen Chaoten einen Körperteil eines Polizisten auftischen - und wiederum von der Polizei überrascht werden.

Praktisch alle Darstellungen sind krass überzeichnet und geschmacklos. Das Bezirksgericht Zürich beurteilte die gezeigten Gewalttätigkeiten als Tatbestandsmerkmale im Sinne von Art. 135 StGB. Für eine Verurteilung ist aber ausserdem erforderlich, dass es sich um *grausame* Gewalttätigkeiten handelt, die auf die Zufügung von erheblichen Schmerzen und Leiden hinzielen. Das Bezirksgericht Zürich beurteilte zwar einen Teil der Szenen in dem vorgenannten Sinn als grausam, sprach aber die Angeklagten frei. Wesentlicher Kernpunkt des Urteils ist die Feststellung, dass bezüglich Grausamkeiten überzeichnete Szenen, die offensichtlich unrealistisch, geschmacklos und dilettantisch wirkten, keine *eindringlichen* Darstellungen seien. Eindringlich sei eine Gewaltdarstellung nur dann, wenn sie suggestiv und realistisch wirkt, namentlich durch das Betonen von Details, Grossaufnahmen und durch Insistenz. Eindringlich sei sie ferner dann, wenn es ein besonderes Mass an Gefühlskälte brauche, um die Darstellung überhaupt zu ertragen.

Die Richter stellten fest, dass der vorliegende Videofilm über weite Strecken dilettantische, unrealistisch wirkende Darstellungen enthielt. Die Angeklagten ihrerseits meinten, der Film sei geschmacklos, doch sei die Geschmacklosigkeit bewusst als Stilmittel eingesetzt worden. Man habe absichtlich eine geschmacklose Satire drehen wollen.

Die Frage, ob die als Stilmittel eingesetzte Geschmacklosigkeit dem Film eine künstlerische Qualität verleihe und ihm dadurch ein schutzwürdiger kultureller Wert zukomme – diese Frage konnte offengelassen werden. Das Gericht stützte einen Freispruch nicht auf eine hohe oder niedrige Qualität, sondern auf die geringe Wirkung des Films. Mit der Einbettung in unrealistische und übertriebene, aber auch unprofessionelle Sequenzen sei den Szenen mit grausamen Gewalttätigkeiten die Eindringlichkeit der Darstellung genommen, urteilte das Gericht.

Die Angeklagten wurden freigesprochen, weil die Gewaltdarstellungen unrealistisch wirkten

Die behauptete kulturelle Schutzwürdigkeit spielte keine Rolle

Akzent: Gewalt und Gewalt

Vom Jugendschutz zur Produktehaftpflicht

ÜBERLEGUNGEN EINES SACHVERSTÄNDIGEN, DER IM KANTON ZÜRICH DEN JUGENDSCHUTZ IM AUFTRAG DER ERZIEHUNGSDIREKTION NACH DEM FILMGESETZ ZU REALISIEREN VERSUCHT.

Peter Roth

Die gegenwärtige Diskussion von Eltern und Erziehern um die Zulassung ihrer Kinder zum Film „The Lion King“ von Walt Disney Production zeigt die widersprüchlichen Erwartungen an den Jugendschutz im Filmwesen. Zum einen finden Eltern, es sei nicht Sache des Staates, den Zutritt von Kindern unter sechs Jahren zu verbieten. Sie gehen trotz des Verbotes mit jüngeren Kindern in diesen Film, oder sie nehmen in Unkenntnis der Altersbeschränkung an, Walt Disney Production habe sicher einen hervorragenden Kinderfilm hergestellt, was die Kritiken zum Teil auch bestätigen. Zum andern gibt es Eltern, die froh sind, einen Anhaltspunkt zu haben – und dann dennoch überrascht sind, dass dieser Film schon ab sechs Jahren freigegeben worden ist mit seinen emotional ergreifenden Szenen (Tod des Vaters) oder den gewalttätigen und angstauslösenden wie jenen mit den Hyänen.

Bis zur Abstimmung über das heute geltende Filmgesetz am 7. Februar 1971 existierte im Kanton Zürich eine Filmzensur, wonach jede öffentliche Vorführung von Filmen eine Bewilligung der Polizeidirektion benötigte. Im damaligen beleuchtenden Bericht zur Abstimmungsvorlage hiess es: *„Die Prüfung eines Films erfolgt in der Regel als sogenannte Nachzensur am Tage seiner ersten öffentlichen Vorführung, in besonderen Fällen bereits in einem früheren Zeitpunkt als sogenannte Vorzensur. Materielle Grundlage für den Entscheid der Polizeidirektion bildet die Vorschrift von Paragraph 5 des Filmgesetzes, wonach die Vorführung unsittlicher, verrohender und anstössiger Filme verboten ist. Die vom Gesetzgeber im Jahre 1963 getroffene Regelung der Filmzensur ging in den wesentlichen Grundzügen aus den Vorschriften des Gesetzes betreffend das Markt- und Hausierwesen vom 17. Juni 1894 und der gestützt darauf erlassenen Verordnung über die Errichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern und Filmverleihgeschäften vom 16. Oktober 1916 sowie des Reglements über die Filmprüfung und die Kontrolle von Schaustellungen der Kinematographentheater und Filmverleihgeschäfte vom 24. August 1922 hervor.“*¹

Diese historische Reminiszenz zeigt, wie sehr der Film seine kulturelle Stellung dem Jahrmarkt- und Schaubudenimage verdankt. Fahrende Unternehmer führten Filme auf Jahrmärkten als etwas Einmaliges, Vorübergehendes und Fremdes vor. Sie sind daher wie die übrigen Schaustellungen von den Vorschriften des Markt- und Hausiergesetzes erfasst worden.

Erst 1968 kam eine Volksinitiative zustande und wurde eine Motion im Kantonsrat eingereicht, die die Abschaffung der Filmzensur verlangten. Eine breit abgestützte Vernehmlassung zeigte, dass auf eine polizeiliche Administrativkontrolle (Filmzensur), unter dem Vorbehalt von Bestimmungen über den Jugendschutz, verzichtet werden konnte.²

Vor 1971 existierte die Filmzensur

1968 Initiative zur Abschaffung der Filmzensur

GESETZLICHER AUFTRAG FÜR DEN JUGENDSCHUTZ IM KANTON ZÜRICH

Obwohl das geltende Zürcher Filmgesetz³ klar die Abschaffung der Filmzensur zum Ziele hat, wird unter den allgemeinen Bestimmungen doch ein Verbot der Vorführung von Filmen ausgesprochen, „die eine verrohende Wirkung ausüben, zur Begehung von Verbrechen oder Vergehen aufreizen oder in gemeiner Weise Menschen oder Menschengruppen verächtlich machen“⁴. Dieses Verbot betrifft nicht nur den Jugendschutz, sondern alle Filme und stützt damit die grundsätzliche Auffassung, dass Filme generell für alle Menschen unter bestimmten Bedingungen schädliche Auswirkungen haben können. Zur Begründung des Jugendschutzes kann vereinfacht die Hypothese formuliert werden: Wenn etwas schädlich für Erwachsene ist, um wieviel mehr müssen Kinder und Jugendliche davor geschützt werden. 1971 ist auch eine generelle Herabsetzung des Jugendschutzes von 18 auf 16 Jahren mit den Lebensumständen von Jugendlichen begründet worden, die zum Teil ins Erwerbsleben treten und selbstverantwortlich handeln müssen. Der Kinder- und Jugendschutz ist nicht direkt als Schutzbestimmung, sondern indirekt positiv im Sinne eines Verbotes mit Erlaubnisvorbehalt formuliert. Dies bedeutet, dass Filme im Kanton Zürich für Kinder und Jugendliche unter 16 Jahren grundsätzlich nicht zugelassen sind, es sei denn, es liege dafür eine Bewilligung der Erziehungsdirektion vor, wie es das Gesetz vorsieht:

§ 6. Jugendlichen unter 16 Jahren und Kindern kann die Direktion des Erziehungswesens auf Gesuch des Veranstalters, des Kinoinhabers oder des Filmverleihers den Zutritt zu geeigneten Filmvorführungen gestatten. Sie setzt das zulässige Mindestalter sowie die Vorführungszeiten fest.

§ 9. Gesuche um Bewilligung zur Vorführung eines Films unter 16 Jahren und Kindern sind der Direktion des Erziehungswesens einzureichen. Diese ordnet die Prüfung des Films an.

§ 10. Zur Prüfung dieser Filme und zur Kontrolle der Jugendvorstellungen ernennt die Direktion des Erziehungswesens auf Amtsdauer die geeigneten Sachverständigen.

§ 11. Die Direktion des Erziehungswesens entscheidet auf Grund der Berichte der Sachverständigen.

Die Altersstufen (6, 9, 12 und 14 Jahre) sind weder im Gesetz noch in den Verordnungen festgelegt, sondern von der regierungsrätlichen Praxis bestimmt worden, die schon vor 1971 gegolten hat. Die ersten drei Altersstufen entsprechen den Schulstufen im Kanton Zürich: Unterstufe, Mittelstufe, Oberstufe. Eine Alterszuordnung ist als mögliches Abgrenzungskriterium etwa für die Regelung der Tarifstufen im öffentlichen Verkehr sinnvoll. Aber da das biologische Alter nicht der entwicklungspsychologischen Reife der einzelnen Kinder entspricht und die verschiedenen Dispositionen (kognitiv, sprachlich, emotional, sozial usw.) individuell unterschiedlich verlaufen, ist eine altersmässige Zuordnung von Filmen schwierig. Die „Zürcher Kino-Initiative“ von 1992, die eine generelle Herabsetzung der Kinomündigkeit von 16 auf 14 Jahren und die Freigabe von Filmen bis 11 Jahre in Begleitung von Erwachsenen forderte, ist allerdings nicht zustande gekommen.⁵

Zur Prüfung eines Films werden in der Regel drei Sachverständige aufgeboden, die unabhängig voneinander einen Bericht mit einem Alterstufenantrag zuhanden der Abteilung Filmwesen verfassen. Der Sekretär entscheidet namens der Erziehungsdirektion oder veranlasst bei sehr divergierenden Anträgen eine nochmalige Prüfung, ebenso bei einem Wiedererwägungsantrag oder dem Rekurs eines Verleihers.

Der Abteilung Filmwesen stehen zur Zeit 27 Filmsachverständige zur Verfügung, die in folgenden Bereichen arbeiten: Filmjournalismus, Schulen aller Stufen, Psychologie, Rechtswesen, Literatur, Sozialarbeit, Theater, Kirche und Krankenpflege. Viele von ihnen sind auch Mütter und Väter. Es sind alle Alterskategorien von 25 bis 69 Jahren vertreten. Die Zusammensetzung der jeweiligen Besuchsgruppen ist von der verfügbaren Zeit der Beteiligten abhängig und unterliegt keinen expliziten Auswahlkriterien.

Verbot für verrohende Filme

Jugendschutz als Verbot mit Erlaubnisvorbehalt für unter 16-Jährige

Alter als Abgrenzung kann nicht ganz befriedigen

27 Sachverständige bewerten im Kanton Zürich die Filme

Akzent: Gewalt und Gewalt

BEURTEILUNGSKRITERIEN

Der Bericht des Regierungsrates zur Abstimmung von 1971 erläuterte das gesetzliche Kriterium „geeignet“ für eine Altersherabsetzung folgendermassen:

Ein Film muss demnach für die Alterstufen von Jugendlichen, denen der Film zugänglich gemacht werden soll, verständlich und dazu entweder erzieherisch wertvoll oder lehrreich sein oder eine passende Unterhaltung bieten.⁶

Die positive Formulierung führt die Filmsachverständigen in einen Konflikt. Die hier vorgeschlagene Interpretation des Begriffs „geeignet“ verlangt nämlich eine qualitative Empfehlung des Films. Doch welche Filme sind für wen erzieherisch wertvoll, sinnvoll belehrend und passend unterhaltsam? Wie können positive Kriterien allgemeingültig formuliert werden?

Ein Urteil des Verwaltungsgerichts des Kantons Zürich vom 9. November 1972 zeigte den Konflikt in aller Schärfe auf. Das Gericht hiess eine Beschwerde gut betreffend den Film „Rudi benimm dich“, für den das Zutrittsalter nicht herabgesetzt worden war. Im Urteil heisst es:

Das Vorführungsverbot lässt sich demnach nur soweit aufrechterhalten, als es dem Schutz der ordentlichen Polizeigüter und dem polizeilichen Jugendschutz dient. Dies bedeutet aber, dass es sich darin erschöpfen muss, Gefahren und Störungen von seinen Schutzobjekten abzuwehren. Als Jugendschutzmassnahme darf das Verbot lediglich die Jugend von Störungen ihrer gesunden Entwicklung fernhalten und vor Verwahrlosung schützen. In diesem Sinn verbietet § 8 FilmG zu Recht öffentliche Filmankündigungen, die geeignet sind, die sittliche oder gesundheitliche Entwicklung der Jugendlichen und Kinder zu gefährden. Gemäss § 6 FilmG für Jugendliche unter 16 Jahren und Kinder „geeignet“ sind daher alle jene der betreffenden Altersstufen verständlichen Filme, denen die umschriebene Gefährdungswirkung fehlt. Damit ist zugleich gesagt, dass eine Freigabe nicht zusätzlich davon abhängig gemacht werden darf, ob ein Film einen positiven Erziehungsbeitrag leiste. Es kann also, wenn ein Film unter dem Gesichtspunkt des gefahrenabwehrenden Jugendschutzes unbedenklich ist, nicht noch darauf ankommen, ob er lustig, spannend, echt, glaubhaft, schön und dergleichen sei. Indem der Regierungsrat solche Anforderungen stellt, beschränkt er in verfassungswidriger Weise die Handels- und Gewerbefreiheit bei der Vorführung von Filmen.

Das Kriterium „geeignet“ darf demnach nicht vom positiven Einfluss her, sondern muss von einem gefahrenabwehrenden Jugendschutz her gedacht werden. „Ungeeignet“ ist demnach ein Film für eine Altersgruppe nur dann, wenn er die positive, gesunde Entwicklung von Kindern und Jugendlichen gefährdet. Die Anwendbarkeit des negativen Kriterium kommt auch einer Alltagserfahrung entgegen: Es ist einfacher, von der gefährdenden als von der positiven Wirkung zu sprechen.

KRITERIEN FÜR DIE QUALIFIKATION „UNGEEIGNETER FILM“

Die gesetzliche Beurteilung richtet sich nach den folgenden vier Kriterien:

- a. Unverständlichkeit
- b. Gewalt, Brutalität
- c. Sexualität, Pornographie
- d. Wertvorstellungen im Bereich Sexismus, Rassismus

Bei allen vier Kriterien handelt es sich um qualitative Urteile, die interpretiert werden müssen. Die juristische Fachsprache nennt sie wertausfüllungsbedürftige Begriffe.

Sie sind subjektiv, abhängig von den Interessen und der jeweiligen Weltanschauung des Benützers. Sie sind eng verknüpft mit dem Zeitgeist und dem *common sense* verpflichtet. Deshalb müssen diese Kriterien diskutiert und transparent gemacht werden. Bei allen vier Kriterien genügt es nicht, dass

Eine positive Auswahl jugendgeeigneter Filme führt zu unlösbaren Konflikten

Nur negative Kriterien sind für den Staat handhabbar

sie durch irgend ein Element des Films erfüllt sind. Erst durch die Häufigkeit und Dichte (Quantität), den Zusammenhang (Kontext) sowie durch die Art und Weise der Darstellung (Gestaltung/Qualität) kann ein Sachverhalt, der eines der Kriterien erfüllt, einen Film als „ungeeignet“ qualifizieren.

Die Anwendung der Kriterien muss transparent sein

Das Kriterium der *Unverständlichkeit* legitimiert sich durch die unterschiedliche Wahrnehmungs- und Verarbeitungsfähigkeit von Kindern und Jugendlichen. Es stellen sich Fragen nach der Unverständlichkeit auf formaler und inhaltlicher Ebene. Wieweit ist die Problematik des Films einem Kind oder Jugendlichen der betreffenden Altersstufe gemäss und verständlich? Szenarien mit Umweltkatastrophen können ein Kind beängstigen und eine unrealistische und negative Einstellung zur Natur auslösen bzw. verstärken. Auf der formalen Ebene wird die Verständlichkeit beeinflusst durch Bild-Ton-Montage, Trick, Schnitttechnik, Tempo und Länge der Einstellungen, Vor- und Rückblenden, Dramaturgie, komplexe Erzählstruktur, Untertitelung, Musik, usw. Auf der inhaltlichen Ebene hängt das Verstehen an folgenden Fragen: Welcher Zusammenhang zur Wirklichkeit wird vermittelt? Ist er dokumentarisch, fiktional, satirisch, verfremdet? Kann ein Kind zwischen diesen verschiedenen Wirklichkeitsdarstellungen unterscheiden? Sind die Wertvorstellungen nachvollziehbar und verständlich? Wird die Motivation und das tatsächliche Verhalten der agierenden Personen einsichtig? Kann ein Kind oder ein Jugendlicher einen ethischen Begründungszusammenhang nachvollziehen?

Formal bedingte Unverständlichkeit von Filmen

Inhaltlich Unverständliches

Ein strittiges Beispiel für die Herabsetzung des Alters betrifft den Film „Sarafina“. Die Verfilmung eines Musicals und dessen Erarbeitung durch schwarze Jugendliche klagt die Apartheidpolitik Südafrikas an und zeigt gewalttätige Bilder und Szenen (z.B. Folter). Das zum Inhalt notwendige historische Wissen zur Situierung der Gewalt kann zur Verständlichkeit vorausgesetzt werden, da anzunehmen ist, dass LehrerInnen oder Eltern diesen Film zur Aufklärung gegen die strukturelle Gewalt der Apartheid einsetzen. Dieser Film wurde ab 14 Jahren freigegeben.

Gewalt und Brutalität sind als Kriterien durch den Gewaltartikel 135 im Strafgesetzbuch ausgewiesen. Im Sinne der öffentlichen Moral wird angenommen, dass eindringlich dargestellte Gewalttätigkeiten für die psychische Gesundheit von Erwachsenen und insbesondere für die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen schädlich sind. Welche präziseren Fragen und Überlegungen können aber Filmsachverständige bei der Einschätzung von Gewaltdarstellungen leiten? Die Überlegungen entwickeln sich von der sichtbaren Oberfläche zum komplexen Hintergrund des Kontexts:

Die Schädlichkeit eindringlicher Gewaltdarstellungen ist anzunehmen

a) *Wie realistisch, detailreich und intensiv wird die Gewaltvorbereitung, -anwendung und -auswirkung dargestellt?* Lassen Kameraführung und Montage die Gewaltdarstellung noch intensiver erscheinen? Wie wird das Bild durch Musik und Geräusch emotionalisiert? Gespräche mit Jugendlichen zeigen, dass es die ausgespielten Szenen sind, die Kinder und Jugendliche zu einem gesuchten reizvollen Angst-Lust-Erlebnis führen können. Durch eskalierende Tricktechnik werden immer stärkere Reize ausprobiert und hervorgerufen. Gewaltdarstellungen können zur reinen Unterhaltung verkommen. Beispiele dafür sind Filme wie „Terminator“ oder „True Lies“ mit Arnold Schwarzenegger. Filme, die dem Zuschauer wenig bis gar keine Möglichkeiten zum Dissoziieren bieten, das heisst sich wahrnehmungsmässig zu distanzieren, sollten für Kinder und Jugendliche nicht zugelassen werden. Der Zuschauer wird durch die Kameraführung so geführt, dass er immer assoziiert, also unmittelbar dabei und mitten im Geschehen ist. Man fliegt mit dem Wurfmesser, mit der Gewehrkegel, mit dem Pfeil oder stürzt mit der Person in den Abgrund. Raffinierte Dissoziationen (Verfremdungseffekte) liefert hingegen der Film „Hot Shot 2“, bei dem in einer Kampfszene mit Schiessereien ein Zählrahmen wie bei einem Flipperkasten eingeblendet wird, der die Niedergeschossenen zählt. Ein anderes Mal spaziert ein aufziehbarer Spielzeughase mitten durch die Schiesserei hindurch.

Wie realistisch ist die Darstellung?

Akzent: Gewalt und Gewalt

b) Werden die persönlichen, gesellschaftlichen und historischen Hintergründe der Täter und Opfer sichtbar und nachvollziehbar gemacht oder bleiben die Personen auf stereotype, clichéhafte Rollen fixiert, die die Vorurteile von Kindern und Jugendlichen verstärken können? Sind also beispielsweise die Bösen schwarz, orientalisches, fernöstlich – die Guten, die Opfer, die Rächer aber weiss, blond und ausserdem tapfer und edel?

c) Werden auch die Auswirkungen der Gewalt sichtbar und einsichtig? Wird neben der physischen und psychischen Schädigung auch die emotionale Seite der Gewalt wie Angst, Schmerz, Trauer, und Wut sichtbar? Und gilt darin gleiches für die Täter wie auch für die Opfer? Oder werden die Auswirkungen nicht gezeigt?

d) Steht die Darstellung in einem ethisch-moralischen Kontext, in dem die Vorbereitung zur Gewalt, die Anwendung und Auswirkung von Gewalt reflektiert, hinterfragt werden? Wie wird die Gewalt legitimiert aus Sicht der Täter und wie aus jener der Opfer? Wird im Film kritisch dazu Stellung genommen? Oder mündet er in eine Verherrlichung der Gewalt? Wird der gute oder böse Gewalttäter zur Identifikationsfigur? Können die zwischenmenschlichen Probleme – ganz selbstverständlich – nur mit Gewalt gelöst werden?

Die Filmsachverständigen gehen davon aus, dass Kinder und Jugendliche einen ethischen Kontext im Film brauchen, auf dessen Hintergrund sie sich mit den Akteuren und Opfern der Gewalt identifizieren oder sich von ihnen distanzieren können, um sich ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Verantwortung bewusst zu werden. Es ist daher äusserst problematisch, wenn die dargestellte brutale Gewalt in einem Film nur noch zur Unterhaltung dient und die Unterscheidung von Guten und Bösen nur noch Alibifunktionen haben.

Ein Film ist ferner „ungeeignet“, wenn er unter die Kategorie *Pornographie* fällt. Auch dieses Kriterium kann mit Artikel 197 (Pornographie) des Schweizerischen Strafgesetzbuches legitimiert werden, der eindeutig vom Jugendschutzgedanken ausgeht, wenn es im Absatz 1 heisst:

Wer pornographische Schriften, Ton- oder Bildaufnahmen, Abbildungen, andere Gegenstände solcher Art oder pornographische Vorführungen einer Person unter 16 Jahren anbietet, zeigt, überlässt, zugänglich macht oder durch Radio oder Fernsehen verbreitet, wird mit Gefängnis oder Busse bestraft.

Filmverleiher verlangen praktisch keine Herabsetzung für Filme mit freizügigen Bildern und Szenen – dies im Gegensatz zu Filmen mit Gewaltdarstellungen. Zudem sind die Pornofilme in vielen Kantonen schon einer freiwilligen Beschränkung von 18 Jahren unterstellt und werden zudem in einschlägigen Kinos gezeigt, was die allgemeine Zugänglichkeit weiter einschränkt.

Zurückhaltenden Darstellungen von nackten Menschen und von Zärtlichkeiten kann meines Erachtens keine schädigende Wirkungen nachgesagt werden. Sie werden attraktiv durch den Reiz des Verbotenen. Problematisch werden sexuelle Darstellungen, wenn Gewalt im Spiel ist. Bei der verfilmten Biographie von Tina Turner wird beispielsweise ihre Vergewaltigung durch den Ehemann zwar nicht extrem ausgespielt, aber durch ein Aquarium hindurch gezeigt. Obwohl die Musik von Tina Turner von Mittelstufenschülern gern gehört wird, haben die Sachverständigen diesen Film erst ab 14 Jahren freigegeben. Für dieses Alter konnte der Film freigegeben werden, weil er die Gewalttätigkeiten in einem ethischen Kontext reflektiert, der für Jugendliche nachvollziehbar ist.

Mit dem Beitritt der Schweiz zum *Internationalen Übereinkommen von 1965 zur Beseitigung jeder Form von Rassendiskriminierung* und über die entsprechende Strafrechtsrevision (insbesondere Artikel 261 StGB) hat auch dieses Kriterium seit jüngstem eine rechtliche Grundlage. Beim Jugendschutz soll es auf Filme angewandt werden, die die Vorurteile in bezug auf Geschlecht, Volkszugehörigkeit, Hautfarbe oder Religion verstärken. Auch hier gilt, dass Kinder und Jugendliche ihre Wertmassstäbe erst finden müssen. Sie orientieren sich an Wertvorstellungen von

Werden Hintergründe gezeigt, oder bleibt es bei Clichés?

Sind die Auswirkungen von Gewalt zu sehen?

Steht die Darstellung in einem moralischen Kontext?

Pornographieverbot wird eher akzeptiert als Brutalverbot

Sexuelle Darstellungen sind nur in Verbindung mit Gewalt problematisch

Das Antirassismus-Gesetz schafft die Grundlage für Verbote

Erwachsenen. Ausserdem ist der Einfluss des Fernsehens vermutlich stärker als jener der wenigen Kinofilme, die von Filmsachverständigen eingeschätzt werden. Sie wissen zudem, dass viele Filme, die nicht herabgesetzt oder nur für Jugendliche ab 12 oder 14 freigegeben werden, über kurz oder lang von privaten Fernsehsendern ausgestrahlt werden und in Videotheken zugänglich sind.

Fernsehen und Video sind im Unterschied zum Kinofilm kaum kontrollierbar

NEUE WEGE IM JUGENDSCHUTZ

Filmsachverständige orientieren sich bei ihrer Arbeit an der öffentlichen Moral. Diese vom Zeitgeist abhängige Instanz ist der Bewahrpädagogik gegenwärtig nicht sonderlich gut gesonnen. Die Gegner von Protektion wünschen eine Liberalisierung und möchten die Verantwortung für die Kinder auch in diesem Bereich selbst übernehmen. Für Theater, Oper und Konzert gibt es ja auch keine Schutzbestimmungen.

Dieser Auffassung könnte besser Rechnung getragen werden, wenn die Filmbranche im Sinne einer Produkthaftpflicht rechtlich dazu angehalten würde, ihre Vorführungen im Hinblick auf Ungeeignetheit repektive Schädlichkeit für ein durchschnittliches Publikum von Kindern und Jugendlichen zu deklarieren. Diese Art der freiwilligen Selbstkontrolle bietet Erziehungsverantwortlichen die Möglichkeit, sich zu orientieren. Die Deklarationen wecken freilich auch die Neugierde der Ausgeschlossenen. Deshalb würde ich die Herabsetzung des Alters nicht ganz freigeben wollen. Im Gegensatz zur geltenden Regelung in den meisten Kantonen wäre es aber sinnvoll, auf die rechtlich bindenden differenzierten Altersangaben von 6, 9, 12, 14 Jahren zu verzichten und offenere Kategorien für Kinder und Jugendliche mit einem Ermessensspielraum für die Erziehungsverantwortlichen zu finden.

Filmbranche sollte rechtlich durch Produkthaftpflicht in die Pflicht genommen werden

Anmerkungen:

- 1 Zitat aus der Abstimmungsvorlage zum Filmgesetz 1971, S. 11 ff
- 2 vgl. Abstimmungsvorlage, s.o. S. 13 ff
- 3 Zürcher Gesetz über die Vorführung von Filmen (Filmgesetz) vom 7. Februar 1971
- 4 Filmgesetz von 1971, Paragraph 4
- 5 Volksinitiative zur Liberalisierung des Zürcher Filmgesetzes (Zürcher Kino-Initiative), 15. April 1992
- 6 vgl. Abstimmungsvorlage, s.o. S. 13 ff

Literatur:

- Faulstich, Werner: Grundwissen Medien, Lüneburg 1993
- Mikunda, C.: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München, Filmland Presse, 1986
- Röss, Elmar: Die Faszination Jugendlicher am Grauen, Königshausen und Neumann, Würzburg 1990
- Sturm, Herta: „kommt darauf an ...“, Gewalt im Fernsehen: dominante Wirkungspotentiale, in: Kirche und Rundfunk Nr. 2, 17. März 1993
- Süss, Daniel: Wirkungen von Gewaltdarstellungen aus psychologischer Sicht, Vortrag am Kolloquium „Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen“ der Stiftung FOCAL, 4./5. November 1994 in Solothurn (unveröffentlichtes Manuskript)
- Tiemann, Hans-Peter: Filme erleben, Münster 1990

Akzent: Gewalt und Gewalt

Mediengewalt als Schulthema

MEDIENPÄDAGOGIK SOLL DIE HERANWACHSENEN IN IHRER MEDIENNUTZUNGSKOMPETENZ UNTERSTÜTZEN. DAZU GEHÖRT AUCH DER SINNVOLLE UMGANG MIT MEDIENGEWALT. DURCH ANALYSEN, BEREITSTELLUNG GEEIGNETER ANGEBOTE, DISKUSSIONEN ANHAND VON IMPULSFILMEN UND AKTIVE MEDIENARBEIT KANN MAN SICH DIESEM ZIEL NÄHERN. IM FOLGENDEN WERDEN NEUERE UNTERRICHTSMATERIALIEN VORGESTELLT UND GRENZEN DES ERREICHBAREN DISKUTIERT.

Daniel Süss

Ein sechsjähriger Kindergartenschüler in Bern-Bethlehem hüpfte in der Turnlektion schreiend herum und führt spielerisch mit Armen und Beinen Kung-Fu-Schläge in Richtung seiner Spielkameraden aus. Die Knaben sind begeistert und versuchen es ihm gleichzutun, die Mädchen ziehen sich verängstigt zurück. Die Kindergärtnerin erklärt mir, dass der Knabe zu Hause mit seinem Vater regelmässig Bruce Lee-Videos sehe. Die Familie stammt aus China. Ein Erstklässler schlägt in der Pause den Kopf eines Kindes gegen die Mauer und als die Lehrerin eingreift, murmelt er erregt „Rambo III“ vor sich hin. Eine Lehrerstudientin im Kanton Aargau will mit einer 1. Realklasse das Thema Gewalt im Film aufnehmen, weil sie bemerkt hat, dass die Schülerinnen von vielen Ängsten geplagt werden. Sie zeigt einen medienpädagogischen Film, in welchem der Gewaltfilm „Mad Max“ und seine Folgen thematisiert werden. Die Mädchen öffnen sich in der folgenden Diskussion, die Knaben belächeln die junge Praktikantin und fragen, ob sie das „richtige“ Mad Max-Video mal mitbringen und miteinander anschauen könnten.

Mediengewalt wird bereits für Kindergartenlehrkräfte zwangsläufig zum Thema, wenn sie das ernstnehmen, was ihre Kinder beschäftigt und manchmal auch zu Konfliktsituationen führt. Aber es kann sich als schwierig erweisen, eine geeignete Form zu finden, um das Thema mit den Kindern zu bearbeiten. Die Medienpädagogik versucht den Lehrkräften möglichst vielfältige Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem Thema zu vermitteln. Ich will im folgenden einige Möglichkeiten skizzieren, über Kontexte aber auch über Grenzen des Machbaren nachdenken.

In der Lehrerfortbildung, der Elternbildung und an öffentlichen Veranstaltungen zu Medienfragen ist meist das Thema Mediengewalt der Aufhänger, um ein interessiertes Publikum zu finden. Allerdings nehmen bei freiwilligen Kursen meist bereits sensibilisierte Personen teil. Man bleibt unter sich und predigt zu den Bekehrten.

WAS SOLL ERREICHT WERDEN?

Welches Ziel verfolgen wir, wenn wir Mediengewalt in der Schule thematisieren? Ich vertrete einen rezipientenorientierten Ansatz der Medienpädagogik (vgl. Doelker, 1989, 1990), in welchem es darum geht, die Heranwachsenden zu bewusstem und kritischem Medienumgang zu befähigen.

**Mediengewalt ist
bereits im Kinder-
garten ein Thema**

Mediennutzungskompetenz (*Media Literacy*) ist eine wertvolle Kulturtechnik in unserer Mediengesellschaft. Es geht also nicht primär darum, Kinder vor den Medien und ihren Inhalten zu bewahren oder psychosoziale Schäden, welche durch Medien aufgetreten sind, zu reparieren. Kinder sollen lernen, Medienangebote auszuwählen, bedürfnisorientiert zu nutzen, zu analysieren, zu hinterfragen und auch selbst kreativ mit Medien umzugehen, d.h. ihre eigenen Geschichten mit Hilfe moderner Medien zu erzählen. In diesem Kontext ist Mediengewalt ein Element unter vielen, die thematisiert werden müssen. Mediengewalt steht aber noch in einem weiteren Kontext: Es dürfte wenig ergiebig sein, sich in der Schule mit Mediengewalt zu befassen, Gewalt im Alltag jedoch auszuklammern. Lehrkräfte müssen sich damit auseinandersetzen, welche anthropologische Bedeutung Aggression und Gewalt in der Menschheitsgeschichte und in der heutigen gesellschaftlichen Situation haben, weshalb Gewalt ein *Fascinosum tremendum* ist, also fasziniert und zugleich Angst auslöst. Diese Perspektive weist über die Medienpädagogik hinaus, führt zu allgemeinpädagogischen, psychologischen und philosophischen Fragestellungen.

**Medienpädagogisches Ziel:
Media Literacy**

Mediengewalt ist nicht ohne Bezug zur Gewalt im Alltag zu behandeln

GEWALTFASZINATION IN DER SCHULE?

Ein Zugang zum Thema Mediengewalt kann darin bestehen, sich mit der Faszination von Gewalt zu konfrontieren, indem man an Medienbeispielen (Spielfilme, Boulevard-Journalismus, Reality-TV), aber auch an Alltagserfahrungen (Schaulust bei Unfällen) untersucht, worin das Faszinierende oder auch das Abstossende von Gewalt jeweils besteht. Es gibt Unterrichtshilfen, welche methodische Zugänge zu dieser Fragestellung anbieten (z.B. Schriftenreihe des Instituts Jugend Film Fernsehen in München; Büttner, 1990; Büttner & Meyer, 1991). Eine Gruppenarbeit von Oberstufenschülern kann zum Beispiel darin bestehen, zu vergleichen, wie Gewalt in Brutalo-Videos und wie sie in anderen Filmen dargestellt wird oder mit welchen Mitteln jeweils Spannung erzeugt wird. Auf Wandzeitungen werden die Ergebnisse gesammelt und in der Klasse diskutiert. Dabei kann man als Lehrkraft davon ausgehen, dass die Mehrheit der Schüler/innen bereits mindestens ein Brutalo-Video gesehen hat. Man braucht also nicht zu befürchten, über etwas zu diskutieren, das gar niemand kennt. Wer keine Brutalos gesehen hat, kann sich mit Gewaltdarstellungen in anderen Filmgenres befassen.

Sich mit Schülern auf die Faszination der Gewalt einzulassen, kann zur anspruchsvollen Gratwanderung werden, wenn man sich beispielsweise mit der gewaltverherrlichenden Symbolik im Dritten Reich befasst, wie es eine Gymnasiumsklasse in Bayreuth tat. Es erfordert Fingerspitzengefühl, die Faszination zuzulassen, zugleich das kritische Urteil zu wecken und das Menschenverachtende des untersuchten Gegenstandes bewusst zu machen (vgl. Bethge & Reus, 1993).

Ein geeignetes Mittel, sich der Gewaldfaszination zu nähern, ist das Schultheater (vgl. den Beitrag von W. Birchmeier in diesem Heft). Jugendliche, die ein Theaterstück zum Thema Gewalt schrieben und einstudierten, werden im Video „Wer Gewalt sät“ (Bayerischer Rundfunk, 1984) vorgestellt. Im Entwickeln eines Theaterstückes kann die Funktion der Gewalt für die einzelnen Figuren und ihre Beziehungen gemeinsam analysiert und aus verschiedenen Perspektiven nachvollzogen werden. Solche Projekte dienen nicht nur der Auseinandersetzung mit Mediengewalt, sondern können auch spielerisch einen Zugang zur Verarbeitung real erlebter Gewalt in der Schule eröffnen (vgl. die *Mobbing*-Diskussion nach Olweus, 1993).

Umgang mit der Faszination von Gewalt kann zur Gratwanderung werden

ALTERNATIVANGEBOTE IN DER SCHULMEDIOTHEK

Analog zur Förderung des guten Buches, öffnen sich Schul- und Ortsbibliotheken zunehmend auch anderen Medien, um den Heranwachsenden sinnvolle Alternativen zu gewaltverherrlichenden oder -verharmlosenden Produktionen anzubieten (vgl. Schöbi & Naef, 1993). In einem Projekt am Pestalozzianum Zürich wurden Kriterien zur Auswahl „jugendgeeigneter“ Videos ausgearbeitet und 200 Spielfilme bestimmt, welche mit dem Prädikat „brutal, aber wertvoll“ in Schulmediotheken

Akzent: Gewalt und Gewalt

integriert werden können. Die Filme enthalten also durchaus Gewalt, aber in einer Form, welche ein gewaltkritisches Bild ermöglicht und nicht als „jugendgefährdend“ bezeichnet werden kann. Zudem sind die Filme so ausgewählt, dass sie den Bedürfnissen von Kindern und Jugendlichen möglichst gut entsprechen. Um dies zu erreichen, wurden Oberstufenschüler/innen in verschiedenen Kantonen befragt. 1800 Filmempfehlungen von Jugendlichen wurden geprüft – nicht alle gleich ausführlich, denn Titel wie „Ein Zombie hing am Glockenseil“ konnten natürlich sofort ausgeschieden werden. Das Handbuch mit den Empfehlungen und einer Einführung in die Filmwahlmethode (Süss & Projektgruppe, 1991) kann Lehrkräften auch dazu dienen, geeignete Filme zur Analyse im Unterricht zu finden. Das Projekt wird in Ammann & Doelker (1995) ausführlicher vorgestellt.

IMPULSFILME IM UNTERRICHT

Zahlreiche medienpädagogische Produktionen können zum Einstieg in die Diskussion genutzt werden. Das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), München, hat eine Reihe von Videos zur Gewaltproblematik realisiert (vgl. AVZ Pestalozzianum Zürich, 1994). Das Anspruchsvollste im Einsatz solcher Produktionen besteht darin, eine Form der Aufarbeitung zu finden, welche von den Schüler/innen nicht als moralisierend empfunden wird, was im besten Falle vordergründiges verbales Wohlverhalten (sozial erwünschte Aussagen in Gesprächen) und verstecktes Belächeln der weltfremden Lehrperson erzeugen würde. Einige dieser Produktionen enthalten Ausschnitte aus gewaltverherrlichenden Filmen, welche, isoliert betrachtet, video-ungeübte Schüler/innen schockieren, verunsichern oder verärgern können. Integral betrachtete Filme können zum Teil zu einer Sprachlosigkeit unter den Schüler/innen führen, wenn die Fragestellungen und Analyse Kriterien nicht sorgfältig gewählt und eingeführt werden. Dies mochte eine Rolle spielen im Falle eines Workshops mit dem Film „Bennys Video“ (Regie: Michael Haneke, 1992), der sich eigentlich hervorragend eignen würde, um das Zusammenwirken von Medienkonsum, sozialer Isolation und Gewalt zu studieren. Die 16- bis 17-jährigen Schüler/innen der Weiterbildungsklasse Olten fanden den Film aber langweilig, banal, langatmig und brutal und mochten ihn nicht analysieren, obwohl ein medienversierter Lehrer den Workshop leitete (Oltener Tagblatt, 1994). Die „Blackbox“ (siehe weiter unten) enthält eine Unterrichtseinheit zu „Bennys Video“. Ich selbst machte eine ähnliche Erfahrung mit dem Film „Als die Sonne ihr Gesicht verbarg“ (Regie: Sepp Anzenhofer, 1993), welcher als dokumentarische Filmcollage den neuen Rechtsextremismus, die neue Behinderten- und Ausländerfeindlichkeit, die Nazizeit und den Krieg im ehemaligen Jugoslawien miteinander in Beziehung setzt. Dabei werden Bilder verfremdet und provokative Bild-Ton-Asynchronizitäten verwendet, um suggestive emotionale Effekte zu erzielen. Der von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden mit dem Prädikat „wertvoll“ ausgezeichnete Film bewegt sich vom Einsatz der Gestaltungsmittel her auf der Grenze zwischen Manipulation, Angstförderung und konstruktiver Impulsgebung. Gerade dadurch wird er zu einem interessanten Diskussionsgegenstand. Allerdings habe ich auch Jugendliche erlebt, welche den Film als übertrieben, unglaubwürdig oder unverständlich erlebten und dadurch Widerstände gegen eine systematische Analyse entwickelten. Der Film war zu weit von den Sehgewohnheiten dieser Jugendlichen entfernt, als dass sie noch bereit gewesen wären, sich auf Machart und Botschaft einzulassen.

**Kein moralisieren-
der Umgang mit
Mediengewalt**

**Filme sollten sich
nicht zu stark von
den Sehgewohn-
heiten der Jugend-
lichen entfernen**

FORMEN DER FILMANALYSE

Je nach Fragestellung, welche man mit der Klasse untersuchen will, bieten sich unterschiedliche Formen der Filmanalyse an. Eine gute Einführung in die Gestaltungselemente der Filmsprache bietet das neue Dossier „Schule macht Film - Film macht Schule“ (Schütz & Eichenberger, 1994). In jedem Fall ist es zeitaufwendig, einen Film systematisch zu betrachten, aber es ermöglicht, das Medium besser kennenzulernen und den Effekt einzelner Sequenzen innerhalb eines Filmes zu verstehen (vgl. auch den Beitrag von F. Derendinger in diesem Heft). So ist zum Beispiel die

Wirkung einer Gewalt-Sequenz, je nach Kontext, in welchem sie steht, unterschiedlich zu bewerten. Gewaltdarstellungen, welche isoliert ohne plausible Entwicklung der Vorgeschichte oder Darstellung der Folgen inszeniert werden, sind eher als gewaltverharmlosend zu bezeichnen. Bei brutalen Darstellungen, welche in einen Kontext integriert sind, gilt dies meist nicht. Als Beispiel für letzteres kann das Drama „Ein kurzer Film über das Töten“ (Regie: Krzysztof Kieslowski, 1988) gelten (FSK ab 16 Jahren). Der evangelische Mediendienst (1992) empfiehlt dazu folgende Gesprächspunkte: „Der Film löst starke Betroffenheit aus. Spontane Reaktionen sollten nach dem Ansehen des Filmes in Ruhe abgewartet und undiskutiert stehengelassen werden. Vielleicht ist es dann hilfreich, sich an einzelne Szenen und Sätze des Films zu erinnern und seine Struktur herauszuarbeiten: Mord, Mordmotive, Mörder; Gewalt, Hass, Aggression; Todesstrafe, Täter, Opfer; Richter, Hinrichten; Menschlichkeit, Unmenschlichkeit.“

Im neuen Medienpädagogik-Lehrmittel der Kantone Basel-Landschaft und Basel-Stadt (Fröhlich et al., 1994) werden ebenfalls Anregungen für die Arbeit mit Spielfilmen gegeben. Zur Wirkung des Filmes kann man Fragen stellen wie: Was kommt dir als erstes in den Sinn, wenn du an den Film zurückdenkst? Welches waren für dich die stärksten Bilder / Szenen? Würdest du diesen Film im Kino ansehen und 15 Franken für den Eintritt auslegen? Welche Rollen haben dir besonders gefallen? Welche Figuren waren dir unsympathisch? – Nach der Analyse können Szenen nachgespielt oder alternative Handlungsabläufe entwickelt werden. Systematische Filmanalysen für den Einsatz in Schulen werden seit vielen Jahren entwickelt und weiter ausgebaut (z.B. Graf & Graf, 1975; Schatzdorfer, 1978; Silbermann, Schaaf & Adam, 1980; Mikunda, 1986; Faulstich, 1988; Süss, 1988). Gerade für die sorgfältige Analyse von Mediengewalt ist es aufschlussreich, vielfältige Bezugsgrößen zu berücksichtigen. In der Arbeit mit Jugendlichen am Thema Fernsehkrimi hat es sich aus meiner Sicht bewährt, die folgenden Dimensionen zu untersuchen: Verständlichkeit, Glaubwürdigkeit, Sympathieführung, Angebot an Identifikationsfiguren, emotionale Filmsprache, Stereotypen, Verhältnis von Gewalt zu anderen Formen der Konfliktlösung und Durchsetzung, Schuldzuschreibungen (vgl. Süss, 1993). Die Diskussion dieser Dimensionen kann verdeutlichen, weshalb ein und dieselbe Szene bei einer Person tiefe Betroffenheit, bei einer anderen Gleichgültigkeit oder ein angenehmes Gefühl der Angstlust erzeugt.

Erfahrungen mit Schulklassen, insbesondere der Mittel- und Oberstufe, führen mich zur Annahme, dass es teilweise ergiebiger sein kann, Filmgespräche zu Mediengewalt in nach Geschlechtern getrennten Gruppen zu führen. Der locker-lustvolle Umgang mit brutalen Bildern kann zu einem Element männlicher jugendlicher Selbstdarstellung werden, der insbesondere im Dienste der Geschlechtsrollenfindung steht. Zwar geht es bei der Faszination von Gewaltvideos bei Jugendlichen auch um die Abgrenzung von den Erwachsenen (vgl. Rogge, 1991), aber auch um rollenspezifisches Empfinden und Auftreten von Jungen und Mädchen (Luca, 1991). Gewaltdarstellungen sind oft mit einseitigen Geschlechtsrollenbildern verknüpft. Männer sind (immer noch meist) Aggressoren und Helden, Frauen Opfer und Nebenfiguren. Es kann spannend sein, wenn die Schüler/innen dieselben Fragen zu einer Sequenz oder zu einem ganzen Film zuerst in nach Geschlechtern getrennten Gruppen beantworten und danach ihre Ergebnisse vergleichen, um unterschiedliche Einschätzungen zu erkennen und einander zu erklären. Damit wird nicht nur der Film in seinem möglichen Bedeutungsgehalt besser verstanden, sondern es wird zugleich die Fähigkeit zur Perspektivenübernahme gefördert.

Filmgespräche über Gewalt können ergiebiger sein in geschlechtsgetrennten Gruppen

AKTIVE VIDEOARBEIT

Als Fortsetzung der Filmanalyse wurde bereits oben die Möglichkeit erwähnt, eine Szene oder einen Handlungsverlauf nach eigenen Vorstellungen umzuschreiben. Dieses kreative Umwandeln des Analysierten kann weitergehen, indem man das Typische eines Genres miteinander herausarbeitet und nach dem erkannten Muster eine eigene Story entwickelt. Die Videokamera ermöglicht,

Akzent: Gewalt und Gewalt

mit relativ wenig Aufwand gestalterische Effekte zu erzielen, welche befriedigen. Ich habe von Kindern und Jugendlichen produzierte „Brutalo-Videos“ oder „Reality-Shows“ gesehen, welche eindrücklich zeigten, wie verblüffend genau die Wesensmerkmale des Genres erkannt worden waren. In diesem Zusammenhang ergibt sich auch die Gelegenheit, die Themen Spezialeffekte und Maske mit den Schüler/innen zu erarbeiten. Bei der Vertonung des Videos kann das Verhältnis von Bild und Ton bei der Erzeugung von Stimmungen wie Bedrohung, Spannung, Angst, Entspannung usw. anschaulich erlebt werden. Auch zu diesen Themen bestehen medienpädagogische Videos und Arbeitsmaterialien (siehe z.B. Pestalozzianum Zürich, 1994). Eine besondere Herausforderung entsteht durch die Zielsetzung, einen spannenden Film zu drehen, in welchem keine Gewalt vorkommt oder in welchem Gewalt als ungeeignetes Mittel der Konfliktlösung erscheint. Selber Videos zu produzieren, erfordert von den Lehrkräften einen guten Zugang zum Medium. Die Lehrerfortbildung der Kantone bietet regelmässig Kurse zur Einführung ins Videographieren an. Schütz & Eichenberger (1994) geben in ihrem Dossier ebenfalls Empfehlungen zur Realisation von Filmen mit Klassen.

GEWALT IN COMPUTERSPIELEN

Immer mehr Schweizer Haushalte verfügen über einen Computer. Die Kinder und Jugendlichen begeistern sich für Computerspiele, welche in einem so schnellen Rhythmus auf den Markt geworfen werden, dass bei Händlern gar keine Prospekte erhältlich sind. Diese würden von Woche zu Woche veralten. Hingegen orientieren sich die Computer-Kids in den einschlägigen Computerspiel-Zeitschriften, Spieldisketten und CD-ROMs werden getauscht und ausgeliehen. Lehrkräfte können sich mit Hilfe des Buches „Computer-Kids“ (Mayer & Seter, 1994) einen ersten Überblick über den Computerspiele-Markt verschaffen. Pädagogische Empfehlungen zum Umgang mit Computer- und Videospiele finden sich z.B. in Keller (1994) oder im Faltprospekt der Arbeitsgruppe Medien der Schweizerischen Elternorganisationen (1993). In der Schule sollte die Diskussion um verschiedene Formen von Computerspielen ebenfalls aufgenommen werden. Einen originellen Einstieg in die Thematik bietet der Science-Fiction-Kurzspielfilm „Arkadia“, welcher das Leben eines Jugendlichen zeigt, der in einer bis zur Absurdität von Gewalt geprägten Gesellschaft lebt. Er entdeckt eines Tages einen Spielcomputer, welcher friedfertiges Verhalten belohnt. Der Junge lernt mit zunehmender Begeisterung, dass er nicht – wie im Alltag – auf jede Person, die sich ihm nähert, mit reflexartigem Schusswaffengebrauch reagieren darf, wenn er im Spiel Punkte gewinnen will. Der Film ist ein Teil der neuen medienpädagogischen Materialsammlung „Blackbox“ (1994). Es handelt sich dabei tatsächlich um eine grosse schwarze Schachtel mit zwölf verschiedenen anregenden Materialien, produziert von der Projektgruppe Medien des Kantons Solothurn, ausleihbar in den Medienstellen aller NWEDK-Kantone. Der erwähnte Film eignet sich für den Einstieg in die Auseinandersetzung mit Computerspielen und ihren Auswirkungen auf die Einstellung der Spielenden. Fragestellungen können zum Beispiel sein: Welche Verhaltensweisen werden im Spiel durch Punkte belohnt? Welche Strategien sind erfolgreich? Welche Rolle kommt der Gewaltanwendung zu? Welche Spiele gefallen mir besonders? Weshalb? Schliesslich kann man in der Schule gewaltfreie Spiele vorstellen und gemeinsam analysieren oder es können solche in eine Schulmedothek integriert werden, z.B. „Lemmings“ (1991): „Lemmings sind kleine Tiere, die dadurch bekannt wurden, dass sie urplötzlich rudelweise in den Tod laufen. Da setzt das Spiel an, und es geht darum, das Rudel sicher an allen Hindernissen vorbei ans Ziel zu führen. Dabei kann man einzelnen Tieren durch Mausclick besondere Fähigkeiten verleihen, z.B. Brücken oder Tunnel zu bauen.“ oder „Das Erbe“ (1991): „Das Thema Umweltschutz ist hier ohne lange Texte gelungen zu einem Abenteuerspiel verarbeitet worden. Man hat ein altes Haus geerbt und muss es in Ordnung bringen, denn jemand kommt zu Besuch. Also heisst es aufräumen, reparieren und neue Dinge kaufen – aber alles umweltverträglich.“ (Mayer & Seter, 1994, 101).

Wegen der grossen Verbreitung von Computern soll auch dieser Bereich in die Schuldiskussion einbezogen werden

Die Wirkung von Computerspielen hängt mit der Belohnung bestimmter Verhaltensweisen zusammen

SCHMERZ-GRENZEN

An einem Medien- und Videokurs am Gymnasium Rämibühl in Zürich befasste sich eine Gruppe von 16jährigen Schüler/innen mit dem Thema Wohlgroth. Ein Polizeibeamter zeigte den Jugendlichen im Rahmen dieses Kurses das beschlagnahmte Untergrund-Video „Blutgeil“ (1993), das wegen seiner massiven Gewaltdarstellungen als Brutalo im Sinne des StGB-Artikels 135 gelten dürfte. Der Polizeibeamte wurde wegen dieser Vorführung nicht bestraft, da es sich um eine Nutzung „mit wissenschaftlichem Zweck“ handelte. Der Vorfall zeigt jedoch deutlich, dass man schnell in Grenzbereiche geraten kann, wenn man mit Schülern am Thema Mediengewalt arbeiten will. Eine andere Erfahrung stimmte mich nachdenklich. Ich zeigte an einem Volkshochschulkurs einen Ausschnitt aus dem Film „Der dritte Mann“ (Regie: Carol Reed, 1949, FSK ab 12 Jahren, Prädikat „besonders wertvoll“). Orson Welles wird in der Kanalisation des zerstörten Nachkriegs-Wien verfolgt und schliesslich von seinen Verfolgern in die Enge getrieben und erschossen. Eine Kursteilnehmerin war von der Sequenz so tief erschüttert, dass sie den Saal für ein paar Minuten verlassen musste, um sich wieder zu beruhigen. Im Gespräch danach erklärte sie mir, dass die Filmsequenz in ihr schlagartig die ganze Angst aktiviert habe, welche sie selbst als junges Mädchen durchgemacht hatte, als sie in den Ruinen der letzten Kriegstage Menschen vor ihren Augen sterben sah.

Die Arbeit am Thema Mediengewalt in der Schule kann einen mit heftigen emotionalen Reaktionen konfrontieren, und man muss als Lehrkraft darauf vorbereitet sein, solche Reaktionen aufzufangen. Manchmal ist es alles andere als eine Brutalo-Szene, die für Einzelne eine schmerzhaft Erinnerung hochsteigen lässt, während Szenen, welche bei der Lehrkraft Angstschweiss auslösen, von Jugendlichen mit einem müden Lächeln quittiert werden.

Mediengewalt kann unerwartete Emotionen auslösen, die aufzufangen werden müssen

Literatur und Materialien:

- Ammann, Daniel & Christian Doelker (1995) Hrsg.: Video und Gewalt. Brutalos: Genre - Motive - Wirkungen - Massnahmen. Zürich: Pestalozzianum
- Arbeitsgruppe Medien (1993). Computer und Computerspiele. Faltprospekt. Neuhausen: Schweiz. Vereinigung der Elternorganisationen SVEO. Bezug: AVZ Pestalozzianum Zürich
- AVZ am Pestalozzianum (1994) Hrsg.: Leitfaden Medienpädagogik. Zürich: Pestalozzianum
- Bethge, R. & Reus, K.-D. (1993). Faszination der Gewalt. In: G. Otto (Hrsg.): Unterrichtsmedien. Friedrich Jahresheft XI. 100-103
- Büttner, C. (1990). Video-Horror, Schule und Gewalt. Weinheim: Beltz
- Büttner C. & Meyer, E.W. (1991). Rambo im Klassenzimmer. Wie Lehrer/-innen sich der Video-Faszination ihrer Schüler annähern können. Weinheim: Beltz
- Doelker, Christian (1989). Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums. Stuttgart: Klett-Cotta
- Doelker, Christian (1990). Medienpädagogik: Integrativer Ansatz. Achtung Sendung! Zeitschrift für Schul- und Bildungsprogramme in Radio und Fernsehen. 4, 55-56
- Evangelischer Mediendienst. (1992). Filme und Videos zum Thema Gewalt. RL Zeitschrift für Religionsunterricht und Lebenskunde, Nr. 3, 19-21
- Faulstich, W. (1988). Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Fröhlich, A. & Projektgruppe (1994). Medienpädagogik. Wegleitung für alle Schulstufen. Liestal: Verlag des Kantons Basel-Landschaft & ILZ
- Graf, M. & Graf, U. (1975). Eine Methode für die Gruppenarbeit mit Spielfilmen. Cinema. Unabhängige schweizerische Filmzeitschrift. Nr. 3, 16-49
- Institut Jugend Film Fernsehen (Hrsg.) 1986. Nie hat es soviel Spass gemacht! Brutales in den Medien. München: Institut Jugend Film Fernsehen
- Keller, R. (1994). Videospiel - ein ständiger Kampf gegen zahlreiche Feinde. In: Aktuell, Schule und Elternhaus Schweiz, Nr. 2, 10
- Luca, R. (1991). Gewalt in Horrorvideos - Faszination für Jungen und Mädchen? In: C. Büttner & E.W. Meyer. (Hrsg.): Rambo im Klassenzimmer. Weinheim: Beltz. 113-139
- Mayer, W.P. & Seter, G. (1994). Computer-Kids. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag
- Mikunda, C. (1986). Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. München: Filmland Presse
- Oltener Tagblatt (1994). Würde der Film verstanden? Workshop mit Schülern zu „Bennys Video“. 3.9.1994

Akzent: Gewalt und Gewalt

- Olweus, D. (1993). *Bullying at School. What we know and what we can do.* Oxford: Blackwell
- Projektgruppe Medien des Kantons Solothurn (1994). „Blackbox“. Medienpäd. Materialsammlung. Informationen: Heinz Urben, Solothurn, Tel. 065 / 23 57 07
- Rogge, J.-U. (1991). Vom Gebrauch des Video-Horrors - Stil, Körpererfahrungen, Angst-Lust und Leiden. Ergebnisse einer Längsschnittuntersuchung. In: C. Büttner & E.W. Meyer. (Hrsg.): *Rambo im Klassenzimmer* Weinheim: Beltz. 140-178
- Schatzdorfer, G. (1978). *Analyse von Spielfilmen.* Berlin: Landesbildstelle, Zentrum für audio-visuelle Medien
- Schöbi, K. & Naef, R. (1993). *Projekt Videos in Bibliotheken.* Luzern: Bibliotheks- und Medienberatungsstelle
- Schütz, G. & Eichenberger, W. (1994). *Schule macht Film - Film macht Schule.* Köniz: Zentralstelle für Lehrerinnen- und Lehrerfortbildung
- Silbermann, A., Schaaf, M. & Adam, G. (1980). *Filmanalyse. Grundlagen - Methoden - Didaktik.* München: Oldenborg
- Süss, Daniel (1988). *Psychologische Kriterien zur Beurteilung von Spielfilmen für Jugendliche.* Lizentiatsarbeit am Psychologischen Institut der Universität Zürich
- Süss, Daniel & Projektgruppe (1991). *Videos für Jugendliche in der Bibliothek. Im Brennpunkt: Gewalt, Rollenbilder, Konflikte.* Zürich: AVZ am Pestalozzianum
- Süss, Daniel (1993). *Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer.* Dissertation am Psychologischen Institut der Universität Zürich. Bern: Hans Huber

Filme:

- *Als die Sonne ihr Gesicht verbarg.* (1993). Sepp Anzenhofer. Verleih: IMBILD GmbH München
- *Bennys Video* (1992) Michael Haneke. Verleih: „Blackbox“, Projektgruppe Medien Kanton Solothurn
- *Ein kurzer Film über das Töten.* (1988). Krzysztof Kieslowski. Polen: Poltel / Sender Freies Berlin
- *Wer Gewalt sät.* (1984) Bayerischer Rundfunk. Verleih: Pestalozzianum Zürich

Akzent: Gewalt und Gewalt

Oedipus im Fernsehzimmer

ANALYTISCHE FILMBETRACHTUNG HILFT, MEDIENERFAHRUNGEN SPRACHLICH
ZU VERARBEITEN UND WIRD SO ZUR LEBENSHILFE.

Franz Derendinger

Ein Urschrei zerreisst die Stille des paläolithischen Morgens; triumphierend wirft der Hominide den Tierknochen in die Luft, mit dem er soeben den Anführer einer rivalisierenden Horde erschlagen hat. Die Kamera lässt uns der Keule folgen – bis ein Schnitt sie durch ein Raumschiff ersetzt, das – exakt in gleicher Form und Grösse – auf einer Umlaufbahn heranschwebt. Durch diese Montage verbindet Kubrick in seiner „*Space Odyssey 2001*“ das modernste Werkzeug mit dem primitivsten und betont dadurch, wie sehr unser technischer Verstand noch in der Steinzeit wurzelt – trotz all seiner Leistungen, die in Raumfahrt und Künstlicher Intelligenz gipfeln. Der Fortschritt ist ein äusserlicher geblieben, Hominisation noch nicht zur Humanisierung gediehen.

BACK TO THE STONE AGE

Eine vergleichbare Assoziation nimmt Peter Sloterdijk in seinem Aufsatz zur Metaphysik des Action-Kinos vor, wo er in all den „Sendboten der Gewalt“, die ballernd über den Screen jagen, Abkömmlinge der Horden-Seele erblickt, die ja entscheidend durch die nämlichen Aktivitäten geprägt wurde.¹ „Der moderne action-Film ist eine Gattung experimenteller Vor- und Frühgeschichtsschreibung, die mit den Mitteln avancierter Film-Technik die archäologischen Geheimnisse der Menschheit bearbeitet.“² Der Mensch konstituierte sich Sloterdijk zufolge als das Wesen, das zugleich die Fertigkeiten des Laufens und des Werfens erlangte und dem es darob gelang, einen Abstand zwischen sich und die übrige Natur zu legen. So wurde der Mensch zum „Distanztier“³, zum Abstandswesen schlechthin. „Weil Menschen als Läufer, Werfer und Schläger dem direkten Druck tierischer Konkurrenten erfolgreich ausweichen, wird aus ihnen die Gattung, die den Kopf hebt, ins Feld schaut und vor Wachheit zittert.“⁴

Soweit schmeichelt die Verbindung des zeitgenössischen Unterhaltungskinos mit der Mentalität fortgeschrittener Primaten durchaus beiden. Der „luxurierende Blick“⁵, der durch ein theoretisch gewordenes Feld streift, bewegt sich gleichermaßen jenseits von nackter Angst wie von Beutegier; ihm eignet ein emanzipatorisches Moment, welches den Abstand um seiner selbst willen achtet und dementsprechend das, was jenseits dieses Abstands liegt, in seiner Andersartigkeit belässt. Gemeinhin werden die frühen Tierzeichnungen ja als Elemente eines Jagdzaubers gedeutet; die Distanz wurde also keineswegs nur durch Wurfgeschosse hergestellt, die ihr Ziel in der Regel terminieren, sondern ebenso durch magische Zeichen, welche dem Bezeichneten eine irreduzible Transzendenz einräumen.

**Dem Menschen
als Distanztier ge-
lingt es, Abstand
zwischen sich und
die übrige Natur
zu legen**

**Der „luxurierende
Blick“ belässt
das, was jenseits
dieses Abstandes
liegt, in seiner
Andersartigkeit**

Das Zeichen greift gerade nicht in der Art des Jägers zu; es vermittelt vielmehr eine Ahnung davon, dass sich das Totemtier, jenes höhere Wesen, das die Horde ernährt, deren Bannkreis letztlich entzieht. Dieses durchaus humane Moment der Menschwerdung verliert Sloterdijk aber bei seiner Metapher vom Distanzwesen bald einmal aus den Augen; in der Folge halbiert er das ursprüngliche Bild auf das des „artilleristischen Tiers“⁶, des „homo iactans“⁷, dem der Abstand nichts weiter bedeutet als einen defensiven Schutzgraben, den er beim Gegenangriff ganz selbstverständlich überschreitet. Anders wäre die Steinzeit Sloterdijks Vision des Action-Kinos wohl auch nicht kompatibel zu machen, jener Hölle eines fiktionalen Urdarms, worin „Schliessmuskelmänner“ sich „mittels analtechnischer Heissluftgeräte gegenseitig aus der Welt furzen“.⁸

Das Zeichen räumt dem Bezeichneten einen Freiraum ein

VOM WERFER ZUM BEWORFENEN

Und dennoch trifft Sloterdijk mit seinem Regressionsverdacht einen Nerv des aktuellen Unterhaltungskinos. Der Rückfall betrifft aber nicht primär die Filmhandlungen, so dümmlich die im einzelnen auch sein mögen; er führt noch viel weiter zurück - letztlich hinter die Hominisation überhaupt. Man braucht sich dazu den „alten Läufer und alten Werfer“⁹ bloss einmal anzusehen, wenn er vor der Leinwand oder vor einem Bildschirm hockt: mit aufgerissenen Augen, stumm, gebannt - vor allem aber ausserstande, etwas einzuwerfen gegen das Bombardement der Bilder, mit dem er zuge donnert wird. Nicht mehr Hominide, sondern viel eher einer jener weniger agilen Primaten, die den Trick mit dem Sprinten und Schmeissen nicht so recht kapieren wollten und in der Folge von Exemplaren des homo sapiens verspeist wurden. Gegenüber Film und Fernsehen ist dem „homo iactans“ die Wurf дистанz weitgehend abhanden gekommen - oder präziser: die Fähigkeit, den Abstand selber herzustellen, indem er auf das unmittelbar Wahrgenommene bewusst einen Sinn projiziert.

Gegenüber dem TV verlieren die Zuschauer die Wurf дистанz, gegen das Bombardement der Bilder können sie nichts einwerfen

Auf den Screens scheinen keine Totemtiere mehr auf, keine Zeichen, die auf eine Realität jenseits der Höhle verweisen. Weil die Zuschauer die Bilder grösstenteils positiv - das heisst die Oberfläche für das Ganze - nehmen, fehlt dem Unterhaltungskino heute in der Regel der Verweis über das selbstgenügsame Medium hinaus, der Bezug auf einen Sinn, der sich nicht im unvermittelt Sichtbaren erschöpft. Damit jedoch verfließen die laufenden Bilder zu einem semiotischen Brei, der stetig durch überreizte Wahrnehmungsapparate blubbert und diese verklebt.

Dem Unterhaltungskino fehlt der Bezug auf einen Sinn, der sich nicht im unvermittelt Sichtbaren erschöpft

Es entsteht etwas wie eine Medium-Konsument-Dyade, die partiell den primären Narzissmus ins Erwachsenenalter verlängert und so die kollektiv Infantilisierten von einer entscheidenden Kulturleistung entbindet: von der Bereitschaft, Trennung, Abstand bzw. Andersheit auszuhalten. Eine Regression findet statt, in der Tat, doch nicht in die anale Phase, wie Sloterdijk meint, sondern weiter zurück in die orale, zurück in die Ungeschiedenheit, als die der Säugling seine frühe Beziehung zur Mutter erlebt. Die grässliche Futterei, die heute bei den Überernährten zum Medienkonsum zwingend gehört, spricht diesbezüglich Bände.

Die Futterei mit Bildern führt zurück in die Ungeschiedenheit der oralen Phase

An diesem Rückfall weit hinter das Paläolithikum sind nun allerdings nicht die modernen Medien an sich schuld und ebensowenig die durch sie vermittelten Geschichten, die eindeutig zu oft verteuelt werden. Die Ursachen dafür sind woanders zu finden: unter den ökonomischen und sozialen Bedingungen nämlich, unter denen wir die neuen Kommunikationstechniken benutzen. Diese Bedingungen allerdings sind weder gottgewollt noch naturgegeben. Zu fragen wäre somit, wo wir verantwortlich eingreifen können, um Gegensteuer zu geben.

Wie diese Abhängigkeit aufheben?

DIE DYADE - DER KOMMENTATOR - DAS SPIEGELEI

Sie bieten ein gern beschworenes und entsprechend abgenütztes Schauerbild: jene Erzieher, die ihre Sozialisationspflicht an Fernsehapparat und Gameboy delegiert haben. Wahrscheinlich kommt das - jedenfalls in krasser Form - viel seltener vor, als viele aufgeschweichte Medienpädagogen meinen. Aber unsere Gesellschaft im ganzen verhält sich in den Belangen der Medienerziehung in der Tat

Akzent: Gewalt und Gewalt

nicht viel anders als solch pflichtvergessene Erzeuger: Auf einen Grossteil ihrer Mitglieder lässt sie ein breites Band von Hightech-Medien los, ohne sie auch nur im geringsten darauf vorzubereiten. Die meisten lernen die Bildsprache, indem sie fernsehen oder das Kino besuchen; das bedeutet aber, sie erlernen sie niemals richtig; sie mögen den Bildern vordergründig wohl etwas abgewinnen, doch sind sie ausserstande, deren zweiten Sinn zu entschlüsseln, der sich erst aus ihrem Zusammenhang ergibt. Die Autodidakten der Bildsprache bleiben weitgehend der positiven Lektüre verhaftet, die nur sieht, was unmittelbar da ist, und insofern die Arbeit der Differenzierung verweigert. Fasziniert glotzen sie auf den Schirm, ohne das Gesehene in einem kritischen Spiegel zu brechen – das heisst eben Abstand dazu herstellen zu können.¹⁰ Das prädestiniert sie dazu, nimmersatt an der medialen Mega-Brust zu hängen, aus der immerfort der Fluss der Zeichen rinnt.

Was die kollektive Regression befördert, ist aber exakt der Umstand, dass jener Strom nie stockt; denn so hat es keiner nötig, je einmal Versagung auszuhalten. Das jedoch wäre die entscheidende Voraussetzung dafür, dass wir selbständige, erwachsene, freie Subjekte würden. Entsprechend gilt es, jene selbige Zweisamkeit zu knacken, zu der die Medien mit ihren Konsumenten verschmelzen. Das Ei wäre in die Pfanne zu hauen, und zwar durch die Einführung eines dritten Pols: des Kommentators, der sich als realer Kommunikationspartner zwischen den Zuseher und die Bilderflut stellt. Als menschlicher Mitspieler würde er eine zweite Perspektive einführen, welche die Unmittelbarkeit der ersten in Frage stellt, ohne ihr allerdings gleich die Berechtigung abzuspochen. Die Diskussion um den Sinn des jeweils Gesehenen öffnet einen kommunikativen Raum, in dem eine doppelte Differenzierungsleistung möglich wird: Zuerst einmal schafft er den respektvollen Abstand zwischen zwei Partnern, die ihre Sichtweise geltend machen, zugleich jedoch die Einwürfe des andern ernst nehmen.

Kommunikation bedeutet – im Gegensatz zum Konsum – Reibung, und exakt die Fähigkeit, solchen Widerstand zu ertragen, bildet dann die Basis für eine weitere Differenzierung: Das Eintreten in eine zweite Perspektive erschüttert nämlich prinzipiell das Ergebnis der ersten, der positiven Lektüre; der andere hat die gleiche Geschichte anders gesehen; das heisst nichts weniger, als dass deren Sinn offenbar nicht direkt von der Oberfläche abzulesen ist. Wer immer mit andern über eine Erzählung spricht, der macht die Erfahrung, dass Bedeutung nie unmittelbar vorliegt, sondern je standpunktgebundenen Interpretationen entspringt. Insofern hat die hermeneutische Differenzierung eine soziale zu ihrem Modell: Zur negativen Lektüre, zur bewussten Scheidung von Zeichen, Interpretation und Sinn ist nur in der Lage, wer über den realen kommunikativen Widerstand gelernt hat, Aufschub auszuhalten. Der Mensch als Abstandswesen konstituiert sich in erster Linie über den Respekt, den er dem Artgenossen und dessen fremder Perspektive entgegenbringt.

POLITISCH VERANTWORTETE MEDIENERZIEHUNG

Wünschbar wären gewiss Eltern, die gemeinsam mit ihren Kindern TV-Sendungen oder Videofilme besprechen; ideal solche, die ihnen sogar noch selber Geschichten erzählen. In der Tat stellt der Erzähler ja die Urform des Kommentators dar, weil er das Erzählen nicht als Einwegkommunikation betreibt, sondern Fragen und Einwänden bezüglich der Geschichte offen begegnen kann. Dieses Idyll dürfte jedoch real kaum häufiger vorkommen als das pure Gegenteil, die vollständige mediale Vernachlässigung der Kinder. Zu viele Eltern sind mit der entsprechenden Aufgabe ganz einfach überfordert, weil sie nämlich, was die Bildsprache betrifft, selber nie alphabetisiert worden sind. Wie sollen sie ihren Kindern Verständnishilfe bieten, wenn sie selbst dem Gefflimmer nicht viel mehr konsistente Information zu entnehmen vermögen als einem flackernden Kaminfeuer? Dass von den Medien selbst Hilfe kommen könnte, ist wohl kaum zu erwarten; die setzen jetzt im Zug der entfesselten Kommerzialisierung restlos auf jene Art von Lustprinzip, die darauf aus ist, jeder Anspannung aus dem Weg zu gehen. Im Kampf um Einschaltquoten ist es strikt untersagt, den Zuschauer durch Anstrengungen jedweder Art zu

Autodidakten der Bildsprache bleiben der positiven Lektüre verhaftet

Die selbige Zweisamkeit knacken, zu der die Medien mit ihren Konsumenten verschmelzen

Im Gegensatz zum Konsum bedeutet Kommunikation Reibung

Zur negativen Lektüre ist nur in der Lage, wer den Artgenossen und ihren Texten Respekt entgegenbringt

Eltern sind überfordert, weil sie die Bildsprache nicht gelernt haben

irritieren; vollends gilt es, die Erörterung – eben den Kommentar – zu meiden wie die Pest, weil das nur den Bilderfluss ins Stocken bringt.¹¹

Die gesellschaftliche Institution, die derzeit in der Lage wäre, wenigstens ansatzweise eine Kultur des Kommentars zu vermitteln, das ist tatsächlich die Schule. Sie bietet sich zu diesem Zweck umso mehr an, als sie selbst ja eigentlich nichts anderes darstellt als den Initiationsrahmen zu einem spezifischen Medium, eben dem Buch bzw. unserer Lautschrift. Nun wird die Schule allerdings seit drei Jahrzehnten von Modernisierungsschüben aller Art geschüttelt; da wundert es wenig, wenn das pädagogische Personal es vorzieht, das Bett der altvertrauten Buchkultur zu hüten. Vielleicht hat jedoch die Krise, welche dieser ehrwürdigen Institution heute nachgesagt wird, gerade damit zu tun, dass sie sich aktuellen kulturellen Herausforderungen nicht genügend stellt; das beraubt sie nämlich der Möglichkeit, in der zeitgenössischen Medienlandschaft glaubwürdige Orientierungspunkte zu setzen. Und dennoch wird sich in unserer Gesellschaft schwerlich ein anderer Ort finden lassen, von dem aus die Medienwirkungen kommentiert und somit kritisch gebrochen werden könnten. Das Erlernen jener negativen Lektüre, die allein zu einem wirklichen Verständnis der Bildsprache führt, ist zudem an ein Mass von Arbeit geknüpft, das nur wenige freiwillig leisten. Deshalb müsste jene Arbeit eingebunden werden in die initiatorische Anstrengung, die eine Gesellschaft jedem ihrer Mitglieder ohnehin abverlangen muss, wenn sie Bestand haben will.

**Medien vermeiden
Irritationen des
Konsums**

**Schule als Initiation in eine Kultur
des Kommentars,
der negativen
Lektüre**

UNTERRICHTSPROJEKT(IL)E

Im Anschluss an diesen Beitrag sind zwei Unterrichtsprojekte dargestellt, und zwar in zwei alternativen Varianten; in der einen Version wurden sie schon mehrfach im berufs begleitenden Unterricht für kaufmännische Lehrlinge eingesetzt, in der zweiten sind sie auf einen Schultyp ausgerichtet, bei dem für derartige Unterrichtseinheiten ein grosszügigerer Zeitrahmen zur Verfügung steht. Vielleicht mag die Filmauswahl erstaunen, handelt es sich doch um zwei Thriller, die schwächere Nervenkonstume beträchtlich strapazieren können. Diese Selektion basiert aber auf der Überlegung, dass man medienkundlichem Unterricht Filme zugrunde legen sollte, denen die Schüler spontan Interesse entgegenbringen, die sie sich also auch von selbst im Kino oder im Fernsehen anschauen würden. Greift man da zu hoch, so hilft nachher auch die analytische Aufarbeitung nicht weiter; schlimmer noch, die Schüler erleben die bewusste Auseinandersetzung mit Film als ein elitär-abgehobenes Prozedere, mit dem sie rein gar nichts am Hut haben. Auf der andern Seite jedoch macht für den Unterricht nur die Wahl von Filmen Sinn, die für eine vertiefende Interpretation etwas hergeben, aus denen sich also etwas herauslesen lässt, was der bloss konsumierende Blick nicht sieht. Ideal sind Werke, die hinter einer durchaus unterhaltenden Oberfläche das Feld der Sozialisation bzw. der Initiation thematisieren; denn so lassen sich am ehesten Brücken zum Alltag, zum Erleben der Schüler schlagen. Und da liegt sogar der entscheidende Motivations-effekt: Es stellt für viele Jugendliche nämlich eine grosse Überraschung dar, dass einer der Filme, die sie sonst gedankenlos reinziehen, einen wirklichen Bezug zu ihrem Leben aufweist.

Ein entsprechendes Projekt liesse sich gerade mit Camerons „*Terminator 2*“ durchführen, da man in diesem Film durchaus mehr sehen kann als eine „Apotheose des phallischen Mannes“.¹² Der zurückgekehrte Cyborg zeigt sich dort ja gar nicht so anal-verstockt, wie Sloterdijk es darstellt; im Gegenteil, im Laufe der Handlung lernt er von seinem Schützling das menschliche Leben zu achten. Die Killer-Maschine gewinnt mehr und mehr humane Züge und opfert sich am Schluss sogar, um jenen Chip zu zerstören, der sie lenkt und der in der Zukunft eine apokalyptische Entwicklung ermöglichen würde. Der Automat bricht aus seiner artilleristisch-destruktiven Programmierung aus; er weigert sich schliesslich, weiterhin „Auslöschungszereemonien“ zu zelebrieren und immer aufs neue das „Vernichtungswunder der Horden-Menschheit“ zu vollbringen.¹³ Mag Arnold Schwarzenegger dieser Menschwerdung mimisch auch nicht gewachsen sein, mag Hollywood das alles der publikumswirksamen Action auch nur aufgeklatscht haben, das Moment einer inneren

**Medienpädagogisch geeignet
sind vor allem unterhaltende Filme,
die einen verschlüsselten Bezug zum Leben
der Jugendlichen aufweisen**

**„Terminator 2“:
der Held bricht aus destruktiver
Programmierung aus - er verzichtet**

Akzent: Gewalt und Gewalt

Entwicklung – durchaus einer Humanisierung – ist in Camerons Streifen nicht zu übersehen, und es stellt überdies einen Anspruch, an dem der Film im ganzen zu messen wäre.

Wer hingegen Klassiker des Thrill bevorzugt, der ist mit Hitchcocks „*The Birds*“ bestens bedient; dies darum, weil jenes Werk punkto Tricktechnik und Spannungsaufbau mit neueren Produktionen einigermaßen mithält, während andere, thematisch ähnlich angelegte Filme des Meisters, zum Beispiel „*Psycho*“ oder „*Vertigo*“, auf ein jugendliches Publikum eher antiquiert wirken können. Zudem ist „*The Birds*“ natürlich wegen seiner ausserordentlich konsequenten und dichten Metaphorik bestens für eine aufdeckende, aufschlüsselnde Interpretation geeignet: Was hier zunächst als gänzlich sinnloses und grauenhaftes Geschehen erscheint, das unbegreiflich aggressive Verhalten der Vögel, steht durchwegs in Korrespondenz zu den Beziehungen zwischen den Hauptfiguren. Und da finden wir die typisch Hitchcocksche Variante des ödipalen Dreiecks vor: Ein Sohn ist im Begriff, sich von seiner Mutter zu lösen und wendet sich einer Frau zu. Die Vögel nun stehen als eine gedoppelte Metapher mit beiden Seiten dieses ambivalenten Prozesses in Verbindung: In der niedlichen Form jener „Lovebirds“, bei deren Beschaffung Mitch Melanie kennenlernt, korrespondieren sie mit der sich abnahnenden Liebe; in der aggressiv-zerstörerischen Ausprägung hingegen symbolisieren sie jene Emotionen, welche dieser Liebe entgegenstehen: die Eifersucht der Mutter auf der einen, die Schuldgefühle des Sohnes auf der andern Seite. Tatsächlich lässt sich durch minutiöse Analyse zeigen, dass die Intensität der Vogelangriffe genau in dem Mass zunimmt, wie sich die Beziehung zwischen Mitch und Melanie vertieft, und dass sie genau an dem Punkt aufhören, wo die Abnabelung von der Mutter endgültig vollzogen ist. Eine metaphorische Interpretation der Vögel macht also den äusserst rätselhaften Schluss des Films als gut getarntes Happy End durchsichtig; gerade das gibt ihr eine beträchtliche Überzeugungskraft. „*The Birds*“ ist eine eindringliche Studie über die Schwierigkeiten der Ablösung, die hier – im Gegensatz zu andern Filmen von Hitchcock – für einmal sogar gelingt; von der Besprechung dieses Werks her lassen sich in der Folge zwanglos lebenskundliche Fragen entwickeln, welche Jugendliche betreffen.

Unter den neueren Thrillern ragt ganz klar „*The Silence of the Lambs*“ (Jonathan Demme, 1991) hervor, jene äusserst komplexe Initiationsgeschichte, in deren Verlauf sich eine Frau vom fremdbestimmten Objekt zum selbstbestimmten Subjekt wandelt.¹⁴ Die Analyse dieser Story bringt hinter dem gruseligen Treiben von outrierten Psychopathen eine Reihe von raffinierten strukturellen Verdoppelungen zum Vorschein, die darauf angelegt sind, die Bedeutung des Inzestverbots darzulegen. Clarice kann zu einer eigenständigen Person nur heranwachsen in Beziehungen, worin der Partner einen gewissen Abstand nicht überschreitet. Subjekt werden bedeutet, Distanz aufrecht erhalten zu können; erst wenn Clarice sich als ein solches Abstandswesen etabliert hat, wird sie zu echter Nähe fähig sein.

Alle diese drei Filmerzählungen haben letztlich dieselbe zentrale Kulturleistung zum Thema: Ob beim Terminator, der das Terminieren einstellt, ob bei Mitch Brenner, der einen Trennstrich gegenüber seiner Mutter zu ziehen hat, oder bei Hannibal Lecter, welcher seinen Appetit auf Clarice Starling zügelt: in allen Fällen geht es darum, einen Abstand – bzw. freudianischer formuliert: Unlust – zu verwinden. Alle drei Geschichten stellen letztlich eine Verzichtleistung als notwendige Voraussetzung für Freiheit dar und bringen sich so in denkbar schärfsten Gegensatz zum vorherrschenden Konsumkult, dem sie zugleich als Software dienen. In der Tiefe von Filmen, zu denen Jugendliche einen ganz unverkrampften Zugang haben, liesse sich so durch negative Lektüre eine Ethik des Nicht-Habens freilegen, zumindest jedenfalls in Umrissen. Von daher erstaunt es eigentlich schon, dass die Schule als Sozialisationsagentur sich solcher Juwelen nicht schon lange und ganz selbstverständlich bedient.

Wegen einer dichten Metaphorik eignet sich Hitchcocks „The Birds“ für die negative Lektüre

„The Silence of the Lambs“: Entwicklung einer Frau vom fremdbestimmten Objekt zum selbstbestimmten Subjekt

Hinter dem Verzicht als notwendige Voraussetzung zur Freiheit versteckt sich die Kritik am Konsumkult

NACH DEN GROSSEN ERZÄHLUNGEN: STORIES ALS MODELLE

Zum Eingang seines Films „*Hélas pour moi*“ (1993) lässt Jean-Luc Godard aus dem Off folgende Parabel erzählen: Der Vater des Vaters des Vaters kannte einen Ort im Wald, da ging er hin, wenn er eine schwere Aufgabe zu lösen hatte, entzündete ein Feuer, sprach ein Gebet und tat, was zu tun war. Den nachfolgenden Generationen sind nacheinander das Geheimnis des Feuermachens, der Wortlaut des Gebets und schliesslich die Kenntnis des Orts im Wald abhanden gekommen; aber wir können immerhin noch die Geschichte weitergeben.

**Parabel vom Ende
der grossen
Erzählungen**

Diese Parabel illustriert in gewisser Weise die postmoderne Rede vom Ende der grossen Erzählungen, also jener umfassenden Weltdeutungen, die eine allgemeinverbindliche Orientierung gewährten. Der Verlust solcher Rahmen bedeutet jedoch nicht das Ende der Orientierung schlechthin, auch das sagt jene Parabel aus; denn sie hält letztlich an der Möglichkeit von Sinnentwürfen fest, auch wenn sie deren Geltungsanspruch aufweicht, indem sie sie in den Bereich des Fiktionalen verweist. Aber es lassen sich in der Tat stets wieder neue heilige Orte, neue sinnstiftende Formeln und Rituale ausdenken – und das wird auch ständig getan: nämlich in all jenen Geschichten, die sich wahrhaft mit den Nöten der Zeitgenossen auseinandersetzen. Mag auch das Gewicht der grossen Erzählungen am Schwinden sein, es gibt dafür haufenweise kleine Stories, die auf ihren Prinzen warten, auf jemanden, der die Lust, die Phantasie und die Kompetenz besitzt, ihren verborgenen Sinn zu wecken.

**Kleine Stories war-
ten darauf gelesen
zu werden**

Anmerkungen:

- 1 Sloterdijk, Peter: Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons „Terminator 2“. In: Bilder der Gewalt. Hrsg. Andreas Rost. München/Frankfurt am Main. 1994. S. 13-32
- 2 Sloterdijk, ebd., S. 20
- 3 Ebd., S. 22
- 4 Ebd., S. 21
- 5 Ebd., S. 21
- 6 Ebd., S. 22
- 7 Ebd., S. 23
- 8 Ebd., S. 28
- 9 Ebd., S. 19
- 10 Die positive Lektüre nimmt das Abbild für die Sache und reagiert darauf wie auf einen Schlüsselreiz. Je nach der Konditionierung des Zuschauers können Bilder der Gewalt so Befriedigung oder Abscheu auslösen. Im Kino eignet den Bildern aber eine zweite Dimension des Sinns, die nicht in der Positivität des Sichbaren dingfest gemacht werden kann: Die Bedeutung eines Filmbildes wird wesentlich durch den Kontext mitbestimmt. Die negative Lektüre nun zielt darauf ab, diese kontextuelle Bedeutung freizulegen, die unter Umständen sogar im Gegensatz zum unmittelbar Wahrgenommenen stehen kann. Zum Unterschied von positiver und negativer Lektüre vgl. Franz Derendinger. Problematisches Spiel mit dem Feuer. In: ZOOM 12/94. S. 10-15
- 11 Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Übers. Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main. 1985. Vgl. S. 179/80
- 12 Sloterdijk: Bilder der Gewalt. S. 27. Vgl. auch den Artikel von Marc Bodmer in ZOOM 20/91
- 13 Sloterdijk: S. 23
- 14 Vgl. dazu: Klaus Theweleit. Sirenschweigen. Polizistengesänge. Zu J. Demmes „Das Schweigen der Lämmer“. In: Bilder der Gewalt. Hrsg. Andreas Rost. München/ Frankfurt am Main. 1994. S. 35-68. Vgl. ebenso: Franz Derendinger. Problematisches Spiel mit dem Feuer. ZOOM 12/94

Akzent: Gewalt und Gewalt

Film im Unterricht: zwei Projekte

Franz Derendinger

Das Ziel jedes Filmunterrichts muss darin bestehen, den Schüler oder die Schülerin zu einer grundsätzlich fragenden Haltung zu bewegen; erst dadurch wird es ihm bzw. ihr nämlich möglich, dem Gesehenen gegenüber auf eine kritische Distanz zu gehen. Das Problematische der Konsumhaltung liegt ja exakt in der Weigerung, sich mit den vermittelten Inhalten auseinanderzusetzen und sie durch eine eigene Leistung wirklich anzuzeigen. Filme, die einfach reingezogen werden, bleiben den Konsumenten im Grunde fremd und gleichgültig; deshalb braucht es auch ständig neue. Demgegenüber ginge es darum, den Jugendlichen jene interpretatorische Dimension zu zeigen, über die sie in der Unterhaltung orientierende Sinnpotentiale freilegen und sich selbst ins Spiel bringen können.

Da viele Jugendliche heute das, was sie so sehen, kaum für Frage-würdig erachten, liegt es an uns, sie in der Unterrichtssituation in eine fragende Perspektive zu stellen. Entsprechend finden sich in den beiden vorgestellten Unterrichtsprojekten Arbeitsaufträge, die einzelnen Filmsequenzen zugeordnet sind. Die Fragen sollen die Aufmerksamkeit der Schüler schärfen bzw. lenken.

Problematisch an der Konsumhaltung ist ihre Weigerung zur Auseinandersetzung

Fragende Perspektive schärft Aufmerksamkeit der Schüler

SEGMENTIERUNG VON ALFRED HITCHCOCKS „THE BIRDS“

Sequenz 1: Min. 0 - Min. 23.30

In einer Vogelhandlung in San Francisco lernen sich Mitch und Melanie zufällig kennen. Mitch will dort Sperlingspapageien („Lovebirds“) kaufen, um sie seiner Schwester Cathy zum Geburtstag zu schenken. Im Moment sind jedoch keine erhältlich. Melanie gelingt es aber in der Folge, welche aufzutreiben, und damit sie Mitch wiedersieht, bringt sie die Vögel persönlich nach Bodega Bay, in jenes verschlafene Fischernest, wohin Mitch sich jeweils übers Wochenende zurückzieht.

Arbeitsaufgaben:

- 1) In welcher Szene tritt Hitchcock persönlich auf? Was spielt er für eine Rolle?
- 2) Merken Sie sich alle Szenen, in denen Vögel auftreten.
- 3) Worin besteht das Besondere der Vögel, die Mitch kaufen will?
- 4) Wie ist Melanie Daniels in dieser Einleitung des Films charakterisiert? Was wissen Sie jetzt bereits über diese Frau?
- 5) Wie reagiert Melanie auf das Zusammentreffen mit Mitch? Warum bringt sie die Sperlingspapageien nach Bodega Bay?

Sequenz 2: Min 23.30 - Min. 43.00

Nachdem sie die Zwergpapageien abgegeben hat, wird Melanie von einer Möwe angegriffen und leicht verletzt. Mitch, der sie in einem Restaurant verarztet, lädt sie zum Nachtessen ein, und sie lernt seine Mutter Lydia kennen, die sich ihr gegenüber sehr reserviert verhält. Melanie beschliesst, über Nacht zu bleiben. Sie findet Unterkunft bei Annie Hayworth, der Lehrerin des Dörfchens, die einmal Mitchs Geliebte war und ihn nicht vergessen kann.

- 1) Was passiert genau, unmittelbar bevor die Möwe auf Melanie herabsticht?
- 2) Wie verhält sich Mitchs Mutter gegenüber Melanie?
- 3) Mitch „verhört“ Melanie, während er sie verbindet. Was behauptet er da? Sieht er die Dinge richtig?
- 4) Was für eine übertragene Bedeutung hat das Zwergpapageienpärchen?
- 5) Was versucht die Mutter im Gespräch mit ihrem Sohn zu erreichen?
- 6) Was erfahren Sie über die Lehrerin? Was über die Beziehung zwischen Mitch und seiner Mutter?

Sequenz 3: Min. 43.00 - Min. 64.30

Als am folgenden Tag auf der Farm Cathys Geburtstag gefeiert wird, attackiert ein Möwenschwarm die Kinder. Nur kurze Zeit später dringen Vögel durch den Kamin in die Wohnstube der Brenners ein und richten eine beträchtliche Verwüstung an. Aber nun eskaliert der Schrecken erst recht: Ein benachbarter Farmer kommt nämlich unter mysteriösen Umständen ums Leben, wobei es ganz den Anschein macht, als ob Vögel ihn getötet hätten.

- 1) Was passiert, unmittelbar bevor eine Möwe gegen Annies Tür kracht?
- 2) Welche Szene geht dem Angriff auf die spielenden Kinder voraus?
- 3) Worüber unterhalten sich Mitch, Melanie und die Mutter, bevor die Vögel durch den Kamin kommen?
- 4) Welcher Umstand scheint die Attacken auszulösen? Als was können wir die Vögel jetzt verstehen?
- 5) Wie verhalten sich die drei Hauptfiguren jeweils während den Vogelangriffen?
- 6) Was fällt Ihnen auf, als die Mutter auf die Farm zurückkehrt, nachdem sie den toten Nachbarn gefunden hat?
- 7) Worin besteht das eigentliche Lebensproblem von Lydia Brenner?

Sequenz 4: Min. 64.30 - Min. 89.00

In dieser Sequenz stecken die tricktechnischen Höhepunkte des Films: Zuerst greift ein Krähenschwarm Cathys Schulklasse an, dann attackieren Möwenschwärme das Zentrum der Ortschaft. Während dieser Angriffe verliert auch Annie Hayworth das Leben, nachdem sie sich unvorsichtig aus dem Haus gewagt hat.

- 1) Ist der benachbarte Farmer zweifelsfrei von Vögeln getötet worden? Warum ist diese Frage wichtig?
- 2) Was für einen Standpunkt vertritt die Vogelkundlerin, die sich im Restaurant aufhält? Für welche Grundeinstellung steht sie?
- 3) Achten Sie genau auf die angreifenden Vögel. Können Sie die verwendeten Tricks erkennen?
- 4) Wie können wir die kurze Szene verstehen, in der Melanie sich vor den Vögeln in eine Telefonkabine rettet?
- 5) Welcher Figur im Film ähnelt die hysterische Frau im Restaurant? In welchen Punkten ähnelt sie ihr?
- 6) Wer könnte das sonst aussprechen, was diese Frau zu Melanie sagt? Wem gehört eigentlich die Ohrfeige, die sie daraufhin einsteckt?
- 7) Sehen Sie einen Grund dafür, dass Hitchcock hier eine Figur parallel führt?
- 8) Warum muss ausgerechnet Annie sterben? Und wieso ist es jetzt eindeutig, dass sie von Vögeln umgebracht wurde?

Sequenz 5: Min. 89.00 - Min. 113.00

Melanie, Mitch, dessen Mutter und Cathy verbarrikadieren sich in der Folge im Farmhaus der Brenners, auf das die Vögel dann den eigentlichen Sturmangriff unternehmen. Nachdem dieser Angriff überstanden scheint und alle erschöpft eingeschlafen sind, hört Melanie ein Geräusch in einem Dachzimmer. Als sie nachschauen will, wird sie von eingedrungenen Vögeln attackiert und übel zugerichtet. Mitch will sie zu einem Arzt bringen;

Akzent: Gewalt und Gewalt

so flüchten die vier bei Tagesanbruch in Melanies Wagen in Richtung San Francisco. Es scheint offen, ob sie dem Unheil entkommen können.

- 1) Was bedeutet es, dass sich der letzte grosse Angriff auf das Haus der Brenners richtet?
- 2) Wie verhalten sich die Hauptfiguren während des Sturms auf das Haus?
- 3) Wie sind die drei Hauptfiguren im Raum verteilt, wenn alle zugleich zu sehen sind?
- 4) Warum wird auch Melanie von den Vögeln angegriffen? Was hat es zu bedeuten, dass sie – im Gegensatz zu Annie – nicht ganz totgehakt wird?
- 5) Wie lässt sich der Umstand interpretieren, dass Cathy ihre „Lovebirds“ ins Auto mitnehmen darf?
- 6) Wie sieht zum Schluss das Verhältnis zwischen Lydia Brenner und Melanie aus? Woran ist das zu erkennen?
- 7) Wie können wir es verstehen, dass die Vögel zuletzt nicht mehr angreifen?
- 8) Wie würde dieser Film enden, wenn es sich dabei um eine konventionelle Hollywood-Produktion handelte?

SEGMENTIERUNG VON JONATHAN DEMMES „THE SILENCE OF THE LAMBS“

Sequenz 1: Min. 0.00 - Min 19.30

In den Staaten treibt ein Frauenmörder sein Unwesen, der seine Opfer partiell häutet. Jack Crawford, ein hoher FBI-Mann, vermutet, dass der inhaftierte kannibalische Psychiater Hannibal Lecter näheres weiss. So gibt er einer ehrgeizigen Polizeischülerin den Auftrag, den verrückten Psychiater zu interviewen, um auf diese Weise an Informationen über den Serienmörder heranzukommen.

Arbeitsaufträge:

- 1) Achten Sie auf die Schilder, an denen Clarice Starling auf ihrem Rundkurs vorbeiläuft. Was steht da?
- 2) Wie wird die Polizeischülerin Clarice Starling in dieser Exposition der Filmhandlung charakterisiert?
- 3) In welchen Szenen wird Clarice angemacht? Von wem und in welcher Weise?
- 4) Wie verhält Crawford sich gegenüber Clarice? Unterscheidet sich sein Verhalten von dem der anderen Männer? Inwiefern?
- 5) Welche Art von Beziehung baut der verrückte Dr. Lecter zu Clarice auf? Was fällt an dieser Figur auf?
- 6) Warum übernimmt Clarice Lecters Ansicht nach diesen Job? Hat er mit seiner Vermutung recht?
- 7) Was stellt die kurze Szene mit dem Polizisten und dem kleinen Mädchen dar? Warum steht sie gerade an dieser Stelle?
- 8) Welche Probleme der Hauptfigur werden in diesem Ausschnitt des Films angedeutet?

Sequenz 2: Min 19.30 - Min. 30.00

Clarice Starling löst ein Anagramm Lecters auf und stösst in der Folge auf eine Halle, in welcher der Menschenfresser seine Habseligkeiten eingelagert hat. Dort findet sie schliesslich einen abgetrennten und konservierten Männerkopf. Bei einem zweiten Treffen verspricht ihr Lecter seine Mithilfe, wenn ihm erleichterte Haftbedingungen in Aussicht gestellt werden.

- 1) Was hat Lecter mit seinem Zellennachbarn, dem „multiplen“ Mix, angestellt? Welches war das Motiv für sein Tun?
- 2) Welchen Frauentyp verkörpert Clarice? Wie ist sie – vor allem bei der Lagerhausszene – dargestellt?
- 3) Wovor soll Clarice sich nach dem Rat ihres Chefs hüten? Wie soll sie laut dessen Anweisungen mit Lecter umgehen?
- 4) In welchen Punkten verstösst Clarice beim zweiten Besuch gegen die Anweisungen Crawfords?

- 5) Was genau hatte Lecter mit der Person zu tun, deren Kopf Clarice im Lagerhaus findet? Wer hat diese Person (Benjamin Raspail) umgebracht?
- 6) Wie verhält Lecter sich hier Clarice gegenüber? Betreibt er eine besondere Form der Anmache, oder sehen Sie andere Hintergründe bzw. Motive?

Sequenz 3: Min. 30.00 - Min. 49.00

Der Frauenmörder schlägt ein weiteres Mal zu und entführt die Tochter einer Senatorin aus Tennessee. Unterdessen findet die Polizei in Virginia eine Mädchenleiche, welche vom FBI eindeutig als Opfer des Serienkillers identifiziert wird. Im Hals der Toten entdeckt Clarice die Puppe eines exotischen Falters.

- 1) Wo kommt es zu weiteren Konfrontationen zwischen Clarice und Männern?
- 2) Wie verhält Clarice sich im allgemeinen den Männern gegenüber? Sehen Sie dafür einen Grund?
- 3) Was bedeutet es, wie der Entführer ein Nachtsichtgerät zu haben? Was für eine Art von Beziehung ermöglicht ein solches Gerät?
- 4) Können Sie eine Beziehung herstellen zwischen dem Blick durch das Nachtsichtgerät und dem normalen männlichen Stielaugen-Blick?
- 5) Sie sehen in diesem Ausschnitt einen weiteren Flashback in die Kindheit von Clarice. Was stellt diese Szene dar?
- 6) Welche Form haben die gehäuteten Stellen am Rücken des Opfers aus Virginia?
- 7) Durch welches Mittel versucht die Mutter des entführten Mädchens den Killer vom Mord an ihrer Tochter abzuhalten?

Sequenz 4: Min. 49.00 - Min. 60.00

Clarice sucht Lecter nun ein drittes Mal auf und erwartet Aufklärung über den Falter. Aber Lecter gibt weitere Informationen nur bei einer Gegenleistung heraus: Er erwartet, dass Clarice ihm aus ihrem Leben erzählt.

- 1) Was ist ein Transvestit? Was ein Transsexueller?
- 2) Wofür ist der Schmetterling ein Symbol? Was ist das Besondere am Lebenslauf von Schmetterlingen?
- 3) Was wollte der Mörder eigentlich? Warum gibt das dem FBI eine Chance, ihn zu schnappen?
- 4) Welches war das schlimmste Kindheitserlebnis für Clarice? Was bedeutete dieses Ereignis für sie letztlich?
- 5) In welcher (sprachlichen) Form spricht der Killer seine Gefangene an? Zu welchem Zweck tut es das?
- 6) Achten Sie genau darauf, wie er auf das Betteln seines Opfers reagiert. Was sagt seine Reaktion über seine Gefühle aus?
- 7) Welcher Gegenstand wird bei der Unterredung zwischen Chilton und Lecter durch eine Zoomfahrt betont? Was können wir aus der Hervorhebung dieses Gegenstands schliessen?

Sequenz 5: Min. 60.00 - Min 72.00

Die Senatorin verspricht Lecter bessere Haftbedingungen für den Fall, dass ihre Tochter gerettet werden kann. In der Folge wird Lecter nach Memphis verlegt. Dort sucht ihn Clarice ein letztes Mal auf, und sie erzählt ihm von ihrem traumatischen Erlebnis mit den Schlachtlämmern, um den Namen des Mörders zu erfahren. Doch Lecter schweigt.

- 1) Was sucht Chilton bei der Übergabe Lecters in Memphis vergeblich? Wo ist jetzt wohl dieser Gegenstand?
- 2) Wovon spricht Lecter genau, als er der Senatorin gegenüber ausfällig wird? Welche Aussagen könnten Hinweise auf den Mörder enthalten?
- 3) Wofür ist das Lamm in unserer Kultur ein Symbol? Inwiefern ist in diesem Film auch Clarice ein Lamm?

Akzent: Gewalt und Gewalt

- 4) Warum ist Clarice das Schicksal der Lämmer derart nahe gegangen?
- 5) Wo liegt die Gemeinsamkeit zwischen ihrem Kindheitserlebnis und der aktuellen Situation? Sehen Sie auch Unterschiede?
- 6) Welche Rolle spielt Lecter in diesem Gespräch mit Clarice? Was bewirkt er dadurch bei ihr? Welche Bedeutung hat es für Clarice, wenn „die Lämmer schweigen“?
- 7) Warum sagt Lecter nicht einfach, wer der Mörder ist? Was bezweckt er damit?
- 8) Was drückt die kurze Berührung zwischen Lecter und Clarice beim Abschied aus?
- 9) Worin unterscheidet sich Lecters Verhalten gegenüber Clarice von dem der meisten anderen Männer? Würde er sie fressen, wenn er könnte?

Sequenz 6: Min. 72.00 - Min. 84.00

Lecter, nun wieder ganz Monster, überlistet seine Wächter und bricht aus seinem provisorischen Gefängnis aus.

- 1) Beachten Sie Lecters Zeichnungen: Welches Motiv ist auf dem zuoberst liegenden Bild dargestellt?
- 2) Womit genau öffnet Lecter seine Handschellen? Woher hat er diesen Gegenstand?
- 3) Welchen Titel trägt die Zeitschrift, die zum Vorschein kommt, als einer der Polizisten die Zeichnungen wegräumt?
- 4) Welche Musik, ist der ganzen Ausbruchsszene unterlegt? In welchem Verhältnis steht die Musik zu dem, was geschieht? Wie wirkt das auf Sie?
- 5) Durch welchen Trick gelangt Lecter aus dem Gebäude?
- 6) Woran erinnert der an den Gitterstäben aufgehängte Polizist Boyle?
- 7) Aus welchem Grund bringt der Regisseur diese blutrünstige Szene gerade hier? Wozu ist sie nötig?
- 8) Warum kann Clarice so sicher sein, dass Lecter sie jetzt nicht für einen Imbiss aufsucht?

Sequenz 7: Min. 84.00 - Min. 110.00

Clarice nimmt die Spur des Mörders am Wohnort seines ersten Opfers auf. Unterdessen hat das FBI seine Identität ermittelt, sucht ihn aber an einem falschen Ort. Clarice gelangt bei ihren Nachforschungen mehr zufällig ins Haus des Killers. Sie merkt, wen sie vor sich hat, und erlegt das Scheusal schliesslich nach einem dramatischen Showdown im Keller. Während der Diplomfeier ruft Lecter Clarice an und fragt, ob die Lämmer schweigen.

- 1) Welches Muster hat die Tapete neben dem Schlafzimmerschrank von Frederica Bimmel?
- 2) Was genau entdeckt Clarice in diesem Schrank? Woran wird sie dadurch erinnert? Wieso weiss sie jetzt plötzlich, was genau der Mörder treibt?
- 3) Wo wird das Motiv des verhärteten Nippels wieder aufgegriffen?
- 4) Durch welches filmische Mittel erreicht der Regisseur den Überraschungseffekt beim Sturm auf das Haus des Mörders?
- 5) Woran erkennt Clarice plötzlich, dass sie den gesuchten Täter vor sich hat?
- 6) Wozu dient diese an sich wenig realistische Szene, in der Clarice im Dunkeln dem Mörder ausgesetzt ist? Welche Bedeutung hat hier wieder das Nachtsichtgerät?
- 7) Woher weiss Clarice auf einmal, wo er ist? Was bedeutet es, dass sie ihn erlegt?
- 8) Was würde es für Clarice heissen, wenn die Lämmer tatsächlich schweigen sollten?
- 9) Worin sind Crawford und Lecter einander ähnlich? Welche Funktion haben sie beide für Clarice?

ZUM VORGEHEN

Beide Filme sind so zerlegt, dass sie sich quasi wie eine Fortsetzungsserie präsentieren lassen; dabei ist es möglich, um jede einzelne Sequenz herum eine Lektion aufzubauen. Ein solches Vorgehen empfiehlt sich beispielsweise an Berufsschulen, weil da wöchentlich maximal zwei Lektionen zur Verfügung stehen. Unter diesen Umständen macht es wenig Sinn, einen Film ganz zu zeigen; denn die Besprechung könnte so frühestens nach einer Woche erfolgen und wäre wohl wenig fruchtbar, weil nach dieser Zeit der Eindruck ziemlich verblasst ist.

Steht mehr Zeit zur Verfügung, zum Beispiel in der Oberstufe, an Mittelschulen oder bei Berufsmaturitätsklassen, so lässt sich die Segmentierung wieder ganz anders einsetzen, nämlich im Rahmen eines eigentlichen Projektunterrichts. Hier betrachtet die Klasse den Film zuerst vollständig und arbeitet anschliessend im Lehrgespräch oder in einem Brainstorming die grösseren Sinnlinien heraus. Dann werden verschiedenen Gruppen einzelne Sequenzen und die entsprechenden Arbeitsaufträge zugewiesen, mit dem Ziel, ihre Ergebnisse zuletzt in einem Referat oder einer schriftlichen Arbeit zu präsentieren.

Beide Vorgehensweisen erlauben dem Lehrer übrigens, die Filmbetrachtung in einen grösseren lebenskundlichen Themenbereich einzubinden. „*The Birds*“ kreist um die Problematik der Ablösung, die Jugendliche nun wirklich betrifft; zudem bietet der Film auch einen griffigen Einstieg in psychologische Themen wie etwa den Oedipus-Komplex oder die Problematik der Ambivalenz. Aus dem „*Schweigen der Lämmer*“ lässt sich zwanglos eine Initiationsgeschichte herauslesen. Auch hier geht es also um eine Filmerzählung mit evidentem Lebensbezug, und Jugendliche könnten zu Harris' Theorie des Erwachsenwerdens gewiss mit einiger Kompetenz Stellung nehmen. Im übrigen bietet „*The Silence of the Lambs*“ auch hinreichend Gelegenheit, das Verhältnis der Geschlechter zu thematisieren.

**Aufteilung in
einzelne
Lektionen**

**Arbeit im Projekt-
unterricht**

Vernetzung mit Lebenskunde: mit Filmen Erfahrungen vertiefen

Akzent: Gewalt und Gewalt

Gewalt spielen

DIE PÄDAGOGISCHE METHODE DES THEMENZENTRIERTEN THEATERS (TZT) SETZT BEI DEN ERFAHRUNGEN UND GEFÜHLEN DER JUGENDLICHEN AN. TZT IST EINE KREATIVE MÖGLICHKEIT ZUR BEARBEITUNG DER GEWALTPROBLEMATIK.

Walter Birchmeier

Heiligabend. Leise öffnet sich die Tür. Zwei Kindergesichter lugen vorsichtig durch den schmalen Türspalt. Die Luft ist rein, niemand ist im festlich geschmückten Zimmer. Leise treten die zwei Brüder ein und schliessen vorsichtig die Türe. Sie steuern auf den geschmückten Chistbaum zu, genauer, auf die vielen lockenden Päcklein darunter. In ihrer Gier werfen sie beinahe den Baum vom Podest. Endlich haben sie das grösste Paket aus dem Stapel herausgeschält. Sorgfältig öffnen sie die Umhüllung und bringen das Objekt ihrer Neugier ans Licht: einen Flammenwerfer, ein Geschenk an den Vater. Die Technik lockt, das Gerät will ausprobiert sein. Bald zischen die Flammen aus den Düsen und entfachen den Christbaum. Mit Mühe gelingt es den beiden, ihn zu löschen. Nun wird beraten, wie man mit diesem Gerät weitere Luststeigerung erwirken könnte. Bald sind sie sich einig: Der kleine Bruder muss her. Auf das Rufen erscheint er und wird sogleich in einen Flammenteppich gehüllt und sich selbst überlassen. Später rufen die beiden ältern Brüder die Feuerwehr, die mit Gesang und Gejohle auffährt. Sie stellt fest, dass es für sie nichts mehr zu tun gibt. Der Kleine wird in seinem Todeskampf allein gelassen.

**Weihnachtsszene,
erfunden von
Schülern, erste
Variante**

Heiligabend. Die Familie erwartet zu Hause den Besuch der Grosseltern. Der Vater bereitet mit beträchtlicher Mühe den Festtagstruthahn zu, die Mutter blättert gelangweilt in einem Magazin. Ein Streit zwischen den beiden Erwachsenen entzündet sich, weil die Tochter nur mit Vaters Erlaubnis und ohne Einwilligung der Mutter baden ging und nun nicht rechtzeitig zurückkehrt. Endlich tritt die Geschmähete ein, ganz Provokation mit ihrer buntgefärbten Perücke und der achtlos ins Zimmer geworfenen Tasche. Sie beginnt sogleich zu quengeln, sie möchte die Weihnachtsbescherung vorwegnehmen. Die Mutter wird durch einen Telefonanruf des Grossvaters aus dieser Auseinandersetzung herausgerissen. Er teilt mit, dass er und die Grossmutter sich verspäten werden, weil er eben eine Katze überfahren hätte. Ihre Gedärme und ihr Blut lägen über das ganze Auto verteilt. Die Meldung des Vaters, der Truthahn sei verkohlt und dem Kehrrecht zu übergeben, quittiert die Tochter mit dem Vorschlag, aus dem nahen Restaurant einige Pizzas zu bestellen. Endlich erscheinen die Grosseltern, der Mann schwerhörig und gehbehindert, die Frau ganz in gelangweilter Fürsorglichkeit aufgehend. Der Aperitif wird serviert, die Konversation geht an Grossvaters Ohren vorbei. Die Tochter nervt alle mit ihrem penetranten Wunsch, die Päcklein jetzt schon zu öffnen. Der Grossvater, der endlich auf die störende Enkelin aufmerksam wird und mit Hilfe der brüllenden Grossmutter von deren Anliegen erfährt, erweicht sich und gibt ihr sein Geschenk: einen Spielcomputer, der an den Fernsehapparat angeschlossen werden muss. Auf die Fragen der Erwachsenen, was dieses Gerät nur sei, kann der Grossvater keine Antworten geben, und den Preis des Geschenks finden alle schockierend hoch. Die Tochter hat mittlerweile das Gerät angeschlossen und sich in ein Mord- und Totschlagspiel vertieft. Die Erwachsenen gehen in die Küche, um das Festessen zu retten, der

**Weihnachtsszene,
erfunden von
Schülern, zweite
Variante**

Grossvater zieht es vor, beim Spiel der Enkelin mitzumachen. Nach einer knappen Einführung geht auch er im Spiel auf, er ereifert sich, steigert sich mehr und mehr in eine Wut hinein über sich, die Enkelin und das Gerät. Er tobt, bis er jäh einen Herzinfarkt erleidet und tot zusammenbricht.

PROJEKT MIT EINER SCHULKLASSE

Ende September wurde der Wunsch an mich herangetragen, mit meinen Schülerinnen und Schülern einen Beitrag zur Altersweihnacht zu leisten, die jedes Jahr in unserer Gemeinde für alle Seniorinnen und Senioren durchgeführt wird. Mit dieser Anfrage trat ich vor meine 1. Klasse der Oberstufe. Wir einigten uns darauf, Theaterszenen zu spielen. Der Stoff gab einiges zu reden: Lustig sollte er sein, am liebsten so wie „Mister Bean“ oder „Eine schrecklich nette Familie“. Andere wollten mehr *action à la* „Terminator“ oder „Star Wars“, wieder andere mehr Gefühle. Die Klasse konnte sich dann auf meinen Vorschlag einlassen, in Gruppen zu fünf eine Szene zum Thema „Weihnachten“ zu erfinden. Diese offene Spielanlage erlaubte mir zu erfahren, was die Jugendlichen sich unter Weihnachten vorstellen und liess der Phantasie der Spieler und Spielerinnen ein weites Feld offen.

Die Kinder machten sich an den Bau einer Geschichte. Vorschläge wurden herumgeboten und verworfen. Nach und nach kristallisierten sich Elemente heraus, die die Billigung aller Beteiligten, manchmal nur stillschweigend, erfuhren. Einige mussten mit ihren Ansprüchen zurückstecken, oft wurde aber auch um Beiträge gefeilscht. Als der Rohbau der Szene stand, ging die Gruppendynamik erst recht los. Wer spielte welche Rolle? Wer liess sich in eine Rolle drängen, wer konnte der Gruppe zuliebe seine Ansprüche hintan stellen? Wer fand die Rolle, in der er oder sie sich wohl fühlte?

In dieser Vorbereitungszeit von einer halben Stunde, während der die Gruppen in verschiedenen Räumen unter sich blieben, wurden drei Szenen erfunden. Vor versammelter Klasse wurden die Szenen aufgeführt und von mir auf Video aufgenommen. Zwei dieser Szenen habe ich oben beschrieben.

Bei der Arbeit in der ersten Gruppe fiel mir der Schüler Andreas (Namen geändert) auf. Wie im Unterricht dominierte er die Gruppe wortgewandt und mit einem Schwall von Ideen, die Gewalt und Sexismus zum Inhalt hatten. Die beiden anderen Knaben der Gruppe liessen sich von seinen Ideen mit dem stürzenden Christbaum, dem Flammenwerfer und der Bruderverbrennung begeistern. Die Mädchen und eine Studentin, die in meiner Klasse ein Praktikum machte, wurden überstimmt. Es beschlich mich ein ungutes Gefühl ob der Art, wie hier die Entscheide gefällt und die Auswahl getroffen wurden. Allerdings intervenierte ich nicht, obwohl Andreas sofort meine Stellungnahme wünschte. Doch ich wollte ihm und der Gruppe die Verantwortung für ihre Szene nicht abnehmen.

Während der Aufführung der Weihnachtsszene mit dem Flammenwerfer fiel mir auf, wie einige der zuschauenden Kinder ungehemmt ihrer Freude über die Gewaltszenen Ausdruck verliehen. Ich spürte prüfende Blicke der Amüsierten auf mir: Meine Reaktion auf diese Ungebührlichkeiten interessierte sie. Ich versuchte, mir meine Irritation nicht anmerken zu lassen.

Bei der Schlussbesprechung am Ende jeder Szene, wenn die Akteure kurz ihre Szene reflektieren und allenfalls ihre Gefühle während des Spiels zum Ausdruck bringen, wollte Andreas wiederum meine Stellungnahme dazu haben („Gälled Sie, 's isch än Seich gsi?!“). Einige Zuschauer aus dem Publikum widersprachen ihm, sie fanden diese Szenen „geil“. Ich widerstand der Versuchung, mich mit meinen Vorstellungen in die Diskussion einzumischen, und verwies darauf, dass wir im Hinblick auf die Aufführung den einen oder andern Inhalt noch besprechen werden.

Bei der zweiten Szene fiel die Rollenverteilung auf: Nina als Mutter dominierte, Simon als Vater stellte sich sehr ungeschickt in der Küche an und hatte auch sonst nicht viel zu sagen. Sandra lebte die Rotznasigkeit der Tochter nur schwach aus, ganz entsprechend ihrem üblichen, zurückhalten-

**Eine Oberstufen-
klasse bereitet ei-
nen Beitrag für die
Altersweihnacht
vor**

**Die Kinder entwick-
eln die Geschich-
te, bauen die Sze-
nen, suchen ihre
Rollen**

**Die Szenen werden
mit Video festge-
halten**

**Gewaltphantasien:
vergnügte Kinder,
irritierte
Pädagogen**

**Der Leiter lässt
sich nicht zu einer
moralischen Inter-
vention provozieren**

Akzent: Gewalt und Gewalt

den Umgang. Ich merkte, dass sie mit dieser Rolle Mühe hatte. Sie wurde später von Probe zu Probegastiger. Elias, ein Schüler, der keine erfreuliche Schulgeschichte hinter sich hat, lebte in seiner Rolle als Grossvater förmlich auf. Besonders ausführlich schilderte er am Telefon Aussehen und Lage der Reste der überfahrenen Katze und schlug später, auf dem Höhepunkt seiner Wut über den Spielcomputer, auf das Tischchen ein, das den Fernsehapparat darstellte.

In der weiteren Arbeit galt es nun, auf zwei Ebenen fortzufahren. Einmal wollte ich die Jugendlichen veranlassen, sich über ihre Szenen und deren Inhalte Gedanken zu machen. Zum anderen wollte ich ihre Sensibilität schärfen im Hinblick auf die Aufführung vor dem Publikum. Auf keinen Fall wollte ich als Spielleiter in die Rolle der moralischen Instanz treten. Die Kinder sollten selber über Wertvorstellungen und Konventionen reflektieren. Dazu wollten wir ein Theaterstück aufführen, das die Leute unterhalten würde. Somit war auch dramaturgische Arbeit gefordert.

Zwei Tage später zeigte ich den Kindern ihre Szenen auf Video und gab den Auftrag, jene Teile herauszuschreiben, die ihnen für eine Weiterverarbeitung wünschbar erschienen. Dabei verwies ich auf die Seniorinnen und Senioren als Zielpublikum. Als die einzelnen Szenenelemente zusammengestellt waren, fehlte die Gewaltszene mit dem Flammenwerfer. Auf meine Frage nach dem Grund fand Andreas wie auch alle anderen SchülerInnen, dass den alten Leuten als fremdes Publikum eine solche Szene nicht zugemutet werden könne, schon gar nicht zu Weihnachten.

Die Sequenz mit dem Herzinfarkt führte zu einem längeren Gespräch über unterschiedliche Pietätsvorstellungen, und die Klasse war sich lange nicht einig, ob sie diesen Abschnitt beibehalten solle. Die einen stellten sich auf den Standpunkt, dass diese Ereignisse einen realen Bezug haben. Andere hielten dagegen, dass man zu Weihnachten das Publikum nicht an solche Dinge erinnern sollte. Die alten Leute hätten Anspruch auf ein paar unbeschwerte Momente. Diese Pattsituation der Klasse spürte ich auch in mir. Ich riet zur Weglassung, und die Klasse folgte meinem Vorschlag. Die Sprache war ein weiterer Diskussionspunkt. In ihren Rohszenen hatte jede und jeder geredet, wie ihm der Schnabel gewachsen war. Die Szenen waren gespickt mit Modeausdrücken, deren Code nur ein Eingeweihter lückenlos versteht. Also mussten wir die Sprache auf die Verständlichkeit und erneut auf das Pietätsempfinden der Zielgruppe untersuchen und verändern.

In weiteren Proben stellten wir aus den einzelnen Szenenelementen und weiteren Anlagen drei Szenen von je zehn Minuten zusammen. Die Inhalte waren: „Weihnachten bei den Strassenkindern in Rio“, „Grosseltern zu Besuch“ und „Weihnachten im Hause von Reichen“.

MIT ALLEN SINNEN LERNEN: THEMENZENTRIERTES THEATER ALS METHODE

Zweifellos haben die Schüler und Schülerinnen ein gewisses Gewaltpotential in sich. Darüber zu lamentieren ist an dieser Stelle müssig. Wichtig ist, dass sie lernen, auf andere Weise damit umzugehen als in aggressiven Handlungen gegen fremdes Gut und Leben. Themenzentriertes Theater, das zum Lernen auf körperlicher, emotionaler und mentaler Ebene anleitet, erachte ich dafür als geeignet. Der Theaterleiter gibt den Jugendlichen eine Anlage, die es ihnen erlaubt, ihre eigene Geschichte zu entwickeln. Je nach Art des Themas kann der Leiter durch die Wahl der Anlage den Spielraum der Kreativität offener (Beispiel: Spielt „zu Weihnachten“) oder geschlossener halten (Spielt: „Ein Kind übergibt einem Elternteil ein Geschenk“).

Mindestens so wichtig wie das Produkt (zum Beispiel eine Szene) ist der Prozess, der zu ihm führt. Gruppendynamik ist gefragt. In der Gruppenarbeit lernen die Jugendlichen, ihre eigenen Bedürfnisse wahrzunehmen und sich für sie einzusetzen. Sie werden dabei mit Ansprüchen von anderen konfrontiert. Sie stossen an eigene Grenzen, aber auch an solche, die ihnen andere setzen.

Indem immer wieder andere Rollen ausprobiert werden können, finden die Jugendlichen zu einem besseren Verständnis für sich und die anderen. In wiederholtem Reflektieren der Rollen und der Gefühle während des Spiels eignen sie sich Sprachkompetenz an und lernen, Gewalt zu werten und zu relativieren. Deren Ursachen und Gründe können auf diese Weise erhellt werden.

Die Jugendlichen machen sich Gedanken über den Inhalt und über das Publikum

Die Schüler wollen den alten Leuten keine Gewaltszene zumuten

Mit Tzt können die Jugendlichen ihre eigene Geschichte entwickeln

Die Jugendlichen erwerben Sprachkompetenz und lernen, Gewalt zu verstehen

Die Bühne ist ein offener Raum, auf dem alle Ideen und Vorstellungen Platz haben. Eine Zensur durch den Spielleiter und das Publikum findet nicht statt. Ohne Verurteilung können sie ihre Schattenseiten kennen und annehmen lernen. Sie lernen, zu ihrer Gewalt zu stehen, über sie nachzudenken und sie zu formulieren. Immer sollen sie dabei durch den Theaterleiter und die Mitschülerinnen und Mitschüler ernst genommen und akzeptiert werden. Eine Theateranlage bildet einen geschützten Raum, das heisst, die Jugendlichen können jederzeit durch ein vorher abgemachtes Zeichen (zum Beispiel Händeklatschen) aus der Rolle des „Täters“ oder des „Opfers“ oder einer anderen Rolle aussteigen. Die Gewalt wird dadurch kontrollierbar.

Theater bietet Freiraum und Schutz und ermöglicht den Spielern, sich selbst kennenzulernen

Falls es zu einer Aufführung kommt, verlangt diese ein hohes Mass an Exposition. Das erfordert Selbstüberwindung. Wenn sie gelingt, hebt sie das Selbstwertgefühl und die Selbstsicherheit der (Selbst-)Darstellenden. Als Teil der Theatertruppe erfahren sie das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe. Alle sind mitverantwortlich für das gute Gelingen, spüren aber auch die Abhängigkeit von den anderen Akteuren. Schulschwache Kinder, die sonst in ihrem Schulleben nicht mit positiven Feedbacks verwöhnt werden, finden im Theaterspiel oft eine Rolle, die es ihnen erlaubt, gross aufzuspielen und dadurch Anerkennung zu erhalten. Sie sind am Gelingen und am Erfolg der Aufführung beteiligt.

In unserem Fall fand ergänzend eine breite Auseinandersetzung mit anderen Gesellschaftsschichten statt (alte Leute, Strassenkinder). Mit Filmen und Erlebnisberichten (zum Beispiel eines Knaben, der längere Zeit als *gamino* in den Strassen einer brasilianischen Stadt gelebt hatte), lernten die Jugendlichen Sachzusammenhänge kennen, die sie in die Szenen einfliessen lassen konnten.

TZT führte hier auch zur Beschäftigung mit fremder sozialer Wirklichkeit

Zu dieser Aufführung äusserte sich eine Seniorin mit einem Leserbrief im Lokalblatt wie folgt: „Nun folgte der zweite Teil, welcher von den Oberstufenschülern zusammen mit ihrem Lehrer gestaltet und aufgeführt wurde. Sie zeigten in drei Szenen, wie verschieden Weihnachten gefeiert wird: Als Gassenkinder aus Südamerika, eine Normalfamilie in der Schweiz und eine Schweizerfamilie in gehobenen Kreisen. Es war unglaublich wie echt, tiefinnig und wirklichkeitsnah das gespielt wurde, und wie zutreffend auf die heutige Zeit es war. Wie sehr müssen die Senioren doch zurückhalten mit ihrem Vorurteil, das sie hie und da gegen die Jugend haben. Aus diesem Stück kann man lernen, wie sehr die Jugendlichen doch auch über die Weltordnung und die heutige Zeit und Verhältnisse nachdenken. Die Senioren und Seniorinnen sollten sich viel mehr Zeit nehmen, mit der Jugend zu diskutieren, um auch ihre Meinung zu hören und ernst zu nehmen.“

Literatur:

- Menschlich lernen, TZT-Basisbuch, SI - TZT Verlag Meilen
- Einfach eine Sauwut, TZT-Zinnober Nr. 17, SI - TZT Verlag Meilen
- Heisser Stoff: Aggression, TZT-Impulse, SI - TZT Verlag Meilen

Es werden laufend Kurse zur Einführung und Vertiefung der TZT-Methode angeboten (Informationen beim SI - TZT Verlag Meilen).

Literatur

Mediengewalt als Forschungsgegenstand

EINE AKTUELLE KOMMENTIERTE LITERATURÜBERSICHT

Heinz Bonfadelli

Zu Beginn der neunziger Jahre erlebt ein medienwissenschaftliches Thema erneut eine publizistische Hochkonjunktur, das seit jeher zu den am besten beachteten Forschungsgebieten gehört hat und zu dem bis jetzt international mehr als 5000 Studien durchgeführt worden sind. Anstoss für die aktuelle öffentliche Debatte über das gesellschaftliche Problem von „Medien und Gewalt“ haben aber weniger neue wissenschaftliche Forschungen über die Auswirkungen von Mediengewalt gegeben, sondern ihr Hintergrund ist eher ein medienpolitischer:

Zehn Jahre nach Einführung des privaten Fernsehens in Deutschland, dem sogenannten Dualen Rundfunk-System, zeigt sich mit aller Deutlichkeit, dass kommerziell orientierte Programmplanung auf der Basis von Zuschauermaximierung fast notwendigerweise mehr Action, Gewalt und Sex im Fernsehprogramm zur Folge hat, weil solche Programmangebote im Unterhaltungsbereich offenbar nach wie vor eine breite Schicht vorab junger männlicher Zuschauer anzusprechen vermag. Und diese Gewalteskalation im Gefolge des immer stärkeren Wettbewerbs um die Gunst der Zuschauer, sowohl zwischen den einzelnen Privatsendern – vorab RTL, SAT 1, PRO 7 – als auch zwischen dem Privaten und dem öffentlichen Rundfunk, hat als Gegenreaktion ausgelöst, etwa in Form des Protests der Bayerischen Landfrauen, die eines öffentliche und medienpolitische Diskussion um Möglichkeiten und Grenzen der Gegensteuerung gegen Gewalt in den Fernsehprogrammen verlangen.

Im folgenden sollen vor diesem aktuellen Hintergrund neuere, das heisst in den letzten zwei, drei Jahren veröffentlichte Publikationen vorgestellt werden. Die Auswahl ist sicher nicht vollständig. Sie konzentriert sich auf deutschsprachige Schriften, die einem breiteren Publikum zugänglich sind.

AUFSATZSAMMLUNGEN

Angesichts des medienpolitischen Hintergrunds der neuen Mediengewalt-Diskussion sind mehrere Aufsatzsammlungen publiziert worden, denen meist öffentliche Workshops oder Tagungen zugrunde liegen, oft auch mit medienpädagogischem Bezug, wobei im allgemeinen verschiedene Facetten des Gewalt-Phänomens durch Experten aus Bereichen wie Medienwissenschaft, Psychologie, Soziologie und Medienpädagogik beleuchtet werden: In Deutschland fand beispielsweise 1992 eine medienpädagogische Fachtagung zum Thema „Gewalt im Fernsehen“ statt, die von der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen LfR (1993) veranstaltet wurde. Der Fokus der Tagung und der Beiträge dazu war ein schulischer: Gewalt im Fernsehen als Thema für Kindergarten und Schule. Im Anhang der Veröffentlichung findet sich auch eine breite kommentierte Literaturdokumentation. In der Schweiz fand 1994 ebenfalls ein Symposium zum Thema „Fernsehen, Kinder und Gewalt“ statt, veranstaltet von der SRG und der Schweizerischen Gesellschaft für Kommunikations- und Medienwissenschaft. Themen waren die Faszination und Struktur von Gewaltdarstellungen, die Nutzung, Rezeption und Wirkungen des Fernsehens und von Fernsehgewalt sowie das ambivalente Verhältnis von Schule und Fernsehen. Und die Zeitschrift *Widerspruch* veröffentlichte in ihrem neuesten Heft (1994) zum Thema „Medien, Macht & Märkte“ ebenfalls drei Beiträge zur Gewaltproblematik, zwei speziell zur Frage von (Medien-)Gewalt und Frauen. Basierend auf einer interdisziplinären Veranstaltungsreihe der Universität Zürich wird im Frühling ein weiterer Reader zu kulturellen Formen von Gewalt in Geschichte und Gegenwart erscheinen (Hugger / Stadler 1995).

MONOGRAPHIEN

Während solche Aufsatzsammlungen das Thema „Medien-gewalt“ aus je unterschiedlichen Perspektiven zu umreißen versuchen, besteht bei *Monographien* eher die Möglichkeit der Vertiefung. *Michael Kunczik*, neben *Jo Groebel* der ausgewiesene Spezialist für Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Mediengewalt und Alltagsgewalt, hat 1994 eine aktualisierte Neuauflage seines Standardwerks „Gewalt und Medien“ herausgegeben. Es handelt sich dabei um einen sorgfältig verfassten und differenzierten, aber auch anspruchsvollen Überblick über den internationalen Stand der gewaltbezogenen Medienwirkungsforschung. Kunczik hat übrigens in komprimierter Form 1993 in der Zeitschrift *Media Perspektiven* ebenfalls den medienwissenschaftlichen Forschungsstand zusammengefasst, angereichert durch eine Befragung von Psychologen und Psychiatern zu deren Erfahrungen aus ihrer Praxisarbeit zu möglichen Wirkungen von Gewaltdarstellungen. Ähnliche Übersichtstexte mit eher wissenschaftlicher Ausrichtung sind kürzlich zudem von *Hans Mathias Kepplinger / Stefan Dahlem* (1990), *Dagmar Krebs* (1994), *Detlef Hoffmann* (1994) und *Heinz Bonfadelli* (1993) publiziert worden. Wer sich nicht nur auf die deutschsprachige Rezeption der doch weitgehend amerikanischen Wirkungsforschung verlassen will, dem sei ein umfangreicher neuer Reader von *Jennings Bryant* und *Dolf Zillmann* (1994) zur Medienwirkungsforschung empfohlen, der sich in mehreren Beiträgen kompetent auch mit Mediengewalt auseinandersetzt.

Fazit: Die heutige medienwissenschaftliche Forschung geht nicht mehr von einfachen und direkten monokausalen Effekten der Mediengewalt aus, sondern von vielschichtigen Wirkprozessen kognitiver, affektiver und sozialer Art. Obwohl also ein Medienangebot allein zwangsläufig kaum zu aggressiven oder gar kriminellen Verhaltensweisen führt, belegt nahezu keine neuere Studie den Abbau von Aggressionen durch Mediengewalt. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass Medien in Interaktion mit psychischen und sozialen Faktoren beim Zustandekommen von Angst und Aggressionen eine wichtige Rolle spielen (z.B. Groebel 1993).

Eine lesenswerte und gut geschriebene Ergänzung zu den obigen medienwissenschaftlichen Veröffentlichungen bildet die Studie „Allgegenwart von Gewalt“ (1992) von *Udo Rauchfleisch*, Professor für klinische Psychologie an der Universität in Basel. Er befasst sich scharfsichtig und sensibel mit Gewaltphänomenen und deren Ursachen nicht nur auf gesellschaftlicher Ebene, in der Politik und den

Medien, sondern auch im persönlichen Umkreis eines jeden, in Familie, Schule, Beruf, beim Wohnen und Zusammenleben, gegenüber Schwachen, Kranken, Abhängigen und Fremden, und führt vor Augen, dass wir nicht nur in allen Bereichen Opfer von Gewalt, sondern immer auch potentiell Nutzniesser und Täter werden können. Seine differenzierten Analysen bilden zudem einen wohl-tuenden Kontrast zu den oft allzu eingeschränkt nur auf Mediengewalt fixierten Ansätzen.

NEUE FORSCHUNGSTRENDS

Trotzdem zurück zur medienwissenschaftlichen Forschung: Neben den bis jetzt angesprochenen neuen Publikationen zu den Effekten von Mediengewalt, die sich in der Mehrheit als Synthesen der bestehenden Forschung erweisen, zeigen sich durchaus auch neue Forschungstrends:

Im Gefolge der Einführung des Dualen Rundfunks in Deutschland sind neu verschiedene Inhaltsanalysen der Gewalt im Fernsehen in Auftrag gegeben worden. Die Landesanstalt für Rundfunk in Nordrhein-Westfalen hat bei *Jo Groebel* und *Uli Gleich* (1993) eine differenzierte Analyse der Gewaltprofile deutscher Fernsehprogramme durchführen lassen, die auf 750 Programmstunden basiert. Gefunden wurden in 582 Sendungen insgesamt 2745 Ereignissequenzen mit irgendeiner Art von Gewalt, das heisst fast in der Hälfte aller deutschen Fernsehsendungen wird zumindest einmal Aggression und Bedrohung in irgendeiner Form thematisiert. Daneben befasste sich *Udo Michael Krüger* (1994) im Auftrag der ARD/ZDF-Medienkommission speziell mit der "Gewalt in Informationssendungen und im Reality TV", wobei quantitative wie qualitative Unterschiede zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehprogrammen im Zentrum seiner Inhaltsanalyse standen. Damit ist ein weiterer Forschungstrend angesprochen: die zunehmende Gewalt in den Nachrichten- und Informationsprogrammen.

Auf zwei weitere Forschungsfelder soll im Zusammenhang mit dokumentarischer Gewalt noch kurz verwiesen werden, wobei sie beide gesonderter ausführlicher Hinweise bedürften: Gewalt gegen Frauen als Medienthema (etwa *Godenzi* und *Kappeler* in *Widerspruch* 1994) und rechtsextreme Gewalt gegen Ausländer und Asylsuchende (für die Schweiz: *Küpfer* 1994 und *Zwingli* 1995). Speziell mit den Folgen von dokumentarischer Mediengewalt befassen sich die Aufsätze von *Bonfadelli* (1994) und *Peter Winterhoff-Spurk* (1994), die die bis jetzt erst spärlichen empirischen Studien und deren Befunde sowie

Literatur

die vorhandenen theoretischen Perspektiven dazu sichten und zusammenfassen. *Bernward Wember* (1993) wiederum konstatiert in seinen noch eher spekulativen Überlegungen eine „Bauch-Kopf-Schere“ beim Zuschauer: ein Auseinanderklaffen von unspezifischer emotionaler Betroffenheit durch Katastrophenbilder bei gleichzeitiger Unfähigkeit zur rationalen Verarbeitung dieser Gefühle. Ebenfalls aus einer rezipientenorientierten Perspektive verfasst ist der Forschungsbericht von *Peter Vitouch* (1993). Nach seinen empirischen Untersuchungen werden unterschiedliche Strategien der Angstbewältigung im Rahmen der Sozialisation erworben, und inadäquate Angstbewältigungsstrategien wiederum reduzieren die Fähigkeit, Informationen aufzunehmen und zu verarbeiten, wobei zwei Typen von inadäquater defensiver Angstbewältigung unterschieden werden: „Represser“ konsumieren im Fernsehen eher sogenannte „heile-Welt-Sendungen“ als Kompensation für eine sie ängstigende Umwelt. Durch geringe Informationsaufnahme, resultierend auf der Vermeidung von Nachrichten, wird potentiellen Gefahren- und Angstreizen aus dem Weg gegangen. Gerade umgekehrt ist die Angstbewältigung der „Sensibilisierer“, die sich verstärkt Gefahren- und Angstreizen aussetzen. Die aufgenommene Information wird jedoch auf einem geringen Integrationsniveau stereotyp verarbeitet.

Ein weiterer expandierender Forschungsbereich, basierend vorab auf qualitativen Untersuchungen, befasst sich mit der individuell je unterschiedlichen Nutzung und Rezeption von Mediengewalt etwa durch Kinder und Jugendliche (*Theunert* u.a. 1992; *Glogauer* 1993; *Schorb* 1994), durch Frauen (*Rogge* 1991; *Luca* 1993 und 1994) oder speziell bezogen auf TV-Krimis (*Süss* 1993) und Horror-Videos (*Vogelsang* 1991). Gemeinsam ist diesen Ansätzen ihre Kritik an den „objektiven“ Befunden von Inhaltsanalysen. Sie müssen ergänzt werden durch die Frage, wie Kinder Gewalt definieren, welche Bedeutung sie dieser im Alltag und im Fernsehen beimessen und wie sie mit Gewaltdarstellungen umgehen. In geschlechtsspezifischer Hinsicht zeigt sich, dass Mädchen und Frauen eher Angstsymptome zeigen und ihre Erfahrungen mit Medien in höherem Masse als angstbesetzt benennen, als Jungen und Männer das tun.

Zusammenfassend betrachtet präsentiert sich der Forschungsbereich "Medien und Gewalt" zu Beginn der neunziger Jahre also vielfältiger als auch schon: Die Fixierung auf die Erforschung der Auswirkungen von fiktionaler Fernsehgewalt ist in inhaltlicher Hinsicht durch das Hin-zukommen von neuen Themen wie dokumentarische

Gewalt, Frauen und Mediengewalt und Gewalt gegen Ausländer abgeschwächt worden, und in methodischer Hinsicht finden sich neben quantitativen Wirkungsexperimenten vermehrt sowohl differenzierte quantitative wie qualitative Inhaltsanalysen als auch qualitative Studien zur Wahrnehmung und Rezeption von Mediengewalt. Nach wie vor gibt es jedoch kaum wissenschaftliche Untersuchungen und gesichertes Wissen sowohl über den Umgang der Fernsehsender mit Gewalt als auch über die gesellschaftlichen Regelungsversuche des Problems Mediengewalt (als Ausnahme: Zeitschrift *tendenz* 1993 oder *Hamelink/Linné* 1994). Am ehesten finden sich noch allgemeine Erörterungen über den Beitrag der Medienpädagogik zur Gewaltproblematik (z.B. *Doelker* 1993) oder speziell für den schulischen Umgang mit Mediengewalt aufbereitete Materialien und Unterrichtsvorschläge (z.B. *Büttner* 1990 oder *Thema Gewalt* 1993).

Literatur:

- Bonfadelli, Heinz: Bad News. Zur Wirkung von Mord und Totschlag in Nachrichten und Reportagen. In: Tilmann Gangloff / Stephan Abarbanell (Hg.): Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Steinkopf Verlag: Hamburg / Stuttgart 1994, S. 47-55
- Bonfadelli, Heinz: Gewalt im Fernsehen - Gewalt durch Fernsehen. In: Heinz Bonfadelli / Werner A. Meier (Hrsg.): Krieg, AIDS, Katastrophen ... Gegenwartsprobleme als Herausforderung der Publizistikwissenschaft. Universitätsverlag Konstanz: Konstanz 1993, S. 149-174
- Bryant, Jennings / Dolf Zillmann (Hrsg.): Media Effects. Advances in Theory and Research. Lawrence Erlbaum: Hillsdale, N.J. 1994, 505 Seiten
- Büttner, Christian: Video-Horror. Schule und Gewalt. Beltz: Weinheim / Basel 1990
- Doelker, Christian: Mediengewalt von A (wie Aristoteles) bis Z (wie Zombie). In: Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen LfR: Gewalt im Fernsehen: (K)ein Thema für Kindergarten und Schule? LfR-Dokumentation Band 8. LfR: 1993, S. 10-23
- Glogauer, Werner: Die neuen Medien verändern die Kindheit. Nutzung und Auswirkungen des Fernsehens der Videospiele, Videofilme u.a. bei 6- bis 10jährigen Kindern und Jugendlichen. Deutscher Studienverlag: Weinheim 1993, 167 Seiten
- Glogauer, Werner: Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien. Wirkungen gewalttätiger, sexueller, pornographischer und satanischer Darstellungen. Nomos: Baden-Baden 1993
- Godenzi, Alberto: Gewalt gegen Frauen in den Medien. Delegationsbericht des eidg. Büros für Gleichstellung von Frau und Mann - eine Interventionsagenda. In: Widerspruch, 14, 28/1994, S. 114-122
- Groebel, Jo / Uli Gleich: Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender. Leske+Budrich: Opladen 1993
- Hamelink, Cees / Olga Linné (Hrsg.): Mass Communication Research: On Problems and Policies. The Art of Asking the Right Questions. Part III: On Violence. Ablex: Norwood, N.J. 1994

- Hoffmann, Detlef: Aktuelle Probleme der Medienwirkungsforschung. In: *Medium*, 3/1994, S. 64-68
- Hugger, Paul / Ulrich Stadler (Hrsg.): *Gewalt: Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart*. Unionsverlag: Zürich 1995, ca. 300 Seiten
- Kappeler, Susanne: Mediengewalt - Gewalt ohne Täter und Opfer? In: *Widerspruch*, 14, 28/1994, S. 123-136
- Kepplinger, Hans Mathias / Stefan Dahlem: Medieninhalte und Gewaltanwendung. In: Hans-Dieter Schwind u.a. (Hrsg.): *Ursachen, Prävention und Kontrolle von Gewalt*. Band III: Sondergutachten. Dunker & Humblot: Berlin 1990, S. 381-396
- Krebs, Dagmar: Gewalt und Pornographie im Fernsehen - Verführung oder Therapie? In: Klaus Merten / Siegfried Schmidt / Siegfried Weischenberg: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Westdeutscher Verlag: Opladen 1994, S. 352-376
- Krüger, Udo Michael: Gewalt in Informationssendungen und Reality TV. In: *Media Perspektiven*, 2/1994, S. 72-85
- Kunczik, Michael: *Gewalt und Medien*. Böhlau Verlag: Köln / Weimar / Wien 1994; aktualisierte 2. Auflage, 276 Seiten
- Küpfer, Adriano: „... darunter zwei Asylbewerber.“ Eine quantitative Inhaltsanalyse von Schweizer Tageszeitungen zur Asylthematik. Hrsg. von der Nationalen Schweizerischen UNESCO-Kommission: Bern 1994, 242 Seiten
- Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen LfR: *Gewalt im Fernsehen: (K)ein Thema für Kindergarten und Schule? LfR-Dokumentation Band 8, LfR: 1993*, 148 Seiten
- Luca, Renate: Medienerfahrung und Angst. Problematische Rollenklischees in den Medien aus der Sicht weiblicher Identitätsentwicklung. In: *medien praktisch*, 1/1994, S. 25-28
- Luca, Renate: *Zwischen Ohnmacht und Allmacht: Unterschiede im Erleben medialer Gewalt von Mädchen und Jungen*. Frankfurt am Main / New York 1993
- Rauffleisch, Udo: *Allgegenwart von Gewalt*. Sammlung Vandenhoeck. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1992, 258 Seiten
- Rogge, Jan-Uwe: Vom Umgang mit Aggressionen: He-Man, Skeletor und die Barbiepuppe. Geschlechtsspezifische Aspekte im medienbezogenen Handeln von Kindern. In: *Medien und Erziehung*, 35, 4/1991, S. 191-201
- Schorb, Bernd: Medienkultur und Mediengewalt. Zur Theorie der Wahrnehmung und Verabreitung von Medieninhalten. In: *Medien und Erziehung*, 38, 4/1994, S. 199-207
- Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (Hrsg.): *Fernsehen, Kinder und Gewalt*. Bern 1994, 68 Seiten
- Süß, Daniel: *Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer. Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des Tatort-Krimis „Kameraden“*. Hans Huber: Bern 1993
- *tendenz. Magazin für Funk und Fernsehen der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien*. Nummer III / 1993
- *Thema „Gewalt“*. 36 Arbeitsblätter für einen fächerübergreifenden Unterricht: Gymnasium / Realschule. Mit didaktisch-methodischen Kommentaren. Klett Verlag: Stuttgart u.a. 1993
- Theunert, Helga u.a.: *Zwischen Vergnügen und Angst - Fernsehen im Alltag von Kindern*. Vistas: Berlin 1992
- Vitouch, Peter: *Fernsehen und Angstbewältigung. Zur Typologie des Zuschauerverhaltens*. Westdeutscher Verlag: Opladen 1993
- Vogelsang, Waldemar: *Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Kultur*. Westdeutscher Verlag: Opladen 1991
- Wember, Bernhard: *Die Bauch-Kopf-Schere. Oder: Was machen Menschen mit Informationen? In: Themenheft „Nachrichten- und Informationsprogramme im Fernsehen“*. In: *Medium spezial* 1993, S. 31-36
- *Widerspruch. Beiträge zur sozialistischen Politik*. Heft 28, Dezember 1994: *Medien, Macht & Märkte*. 192 Seiten
- Winterhoff-Spurk, Peter: *Gewalt in Fernsehnachrichten*. In: Michael Jäckel / Peter Winterhoff-Spurk (Hrsg.): *Politik und Medien. Analysen zur Entwicklung der politischen Kommunikation*. Vistas Verlag: Berlin 1994, S. 55-69
- Zwingli, Marcel: *Fremde schwarz auf weiss. Eine Analyse der Ausländerberichterstattung in der Deutschschweizer Presse*. Asylkoordination Zürich: Zürich 1995, 120 Seiten

Literatur

Widerspruch gegen Medienmacht

WIDERSPRUCH, HEFT 28: MEDIEN, MACHT & MÄRKTE

Rolf Hürzeler

„Medien, Macht & Märkte“ – dieser Themenkreis kommt im Heft 28 des von einem Herausgeberkollektiv verantworteten *Widerspruch* zur Darstellung. Der Gesamteindruck dieser „Beiträge zur sozialistischen Politik“: Die meisten Aufsätze bestechen durch überzeugende, streckenweise brillante Analysen. Dahinter verstecken sich freilich oft – angesichts der weltweiten Deregulierung und Vernetzung der Märkte – defensive Ansätze. Wer neue Strategien im Hinblick auf die weitere Entwicklung des globalen Medienmarktes erwartet, wird enttäuscht. Man erkennt zwar, dass die Entwicklung in unerwünschten Bahnen verläuft, aber alternative Perspektiven sind ausgesprochen schwer zu formulieren. Auffallend ist zudem, dass eine direkte Debatte im Sinn von Rede und Gegenrede unter den Autoren nicht stattfindet. Mit einer Ausnahme: Die renommierte Feministin *Susanne Kappeler* rechnet ab mit dem vom Soziologen *Alberto Godenzi* im Auftrag des Gleichstellungsbüro des Bundes verfassten Bericht „Medienfunktionen im Kontext der Bedingungen von Gewalt gegen Frauen“. Für sie ist die Medienöffentlichkeit grundsätzlich eine der Voraussetzungen patriarchalischer Strukturen, während Godenzi gewissermassen für eine „Verweiblichung“ dieser Öffentlichkeit plädiert. Godenzi kritisiert unter dem Titel „Gewalt gegen Frauen in den Medien“ die „Pornographisierung“ des Alltags. Er setzt sich unter anderem für eine „Umverteilung der Macht im Sinne der Gleichstellung der Geschlechter“ ein, die eine Voraussetzung für die Umverteilung der Inhalte bedeute: „Fast schon zwangsläufig geschähe eine friedliche Revolution der Worte und Bilder..., weil Frauen als Gesamtgruppe weniger Freude und Interesse daran haben, ihr eigenes Geschlecht andauernd in entwürdigenden, untergeordneten und gewalterleidenden Rollen darzustellen.“ Dieser Behauptung hält Susanne Kappeler entgegen, dass

„auch Frauen in der patriarchalischen Kultur sozialisiert“ würden. Deshalb garantiere eine weibliche Besetzung von Machtpositionen nicht automatisch anti-sexistische Worte und Bilder. Und selbst, wenn dies der Fall wäre, gehe es nicht an, eine „Herren- und eine Damenöffentlichkeit zu schaffen, den ‚halben Äther‘ in weiblicher Verantwortung antisexistisch oder gewaltfrei zu gestalten – und die andere Hälfte in männlicher Verantwortung ihren sexistischen Lauf nehmen zu lassen“.

Susanne Kappeler wendet sich auch den vom Zürcher Medienwissenschaftler *Heinz Bonfadelli* dargestellten Defiziten der empirischen Wirkungsforschung kritisch zu: „Frauen betreiben gezwungenermassen ‚Wirkungsforschung‘, wenn sie z.B. an der eigenen Person erfahren, dass Live-Übertragungen von Kriegsgeschehen, aber auch fiktionale Kriegsfilme oder das ganz gewöhnliche abendliche Sexfilmprogramm zu vermehrter Vergewaltigung führt – die allerdings von Männern und nicht von den Medienprodukten ‚verursacht‘ wird“. Eine gewisse Schärfe ist dieser Argumentation nicht abzusprechen.

Bonfadelli wird sich dieser radikalen Kausalität nicht anschliessen. Zwar bekennt er sich zu einem „kausalen Zusammenhang zwischen kontinuierlicher Nutzung der TV-Gewalt und Aggressivität im Alltag“. Aber in sämtlichen Studien über die Mediengewalt werde betont, „dass das Fernsehen nicht der alleinige Verursacher von aggressiven Verhaltensweisen“ sei: Eine Vielfalt intervenierender medialer, psychischer und sozialer Faktoren relativierten die Medieneinflüsse, indem sie diese je nach Situation verstärken beziehungsweise abschwächen können. Bonfadelli zitiert eine amerikanische Studie zur Eindämmung medialer Gewalt, die belege, „dass nur die Werbewirtschaft gegenüber den Networks Einflussmöglichkeiten“ habe. Dazu gehöre der Produkteboykott durch

Publikumsvereinigungen gegen Artikel, für die im Umfeld von Gewaltsendungen geworben wird.

Aus Schweizer Sicht fallen zwei Beiträge der Wissenschaftler *Werner A. Meier* und *Roger Blum* auf. Meier liefert eine anschauliche Darstellung der Konzentrationsprozesse sowie deren mögliche Folgen: „Für die Endverbraucher steht bei Konzentrationsprozessen die Befürchtung im Vordergrund, dass die Informationsvielfalt für die Öffentlichkeit eingeschränkt wird, da die freie Meinungsbildung, der Informations- und Meinungspluralismus durch einen Mangel an Distributionskanälen oder durch Barrieren beim Zugang zu Medien potentiell limitiert wird.“ Er plädiert für kartellrechtliche Massnahmen, um die Konzentration in Griff zu bekommen. Denn es sei „rationeller, das Zustandekommen von Vormachtstellungen zu verhindern, als nachher mit unzureichenden Ressourcen eine „missbräuchliche Ausnützung der Marktposition zu ‘kontrollieren‘“. Meiers Beitrag ist eine Grafik über einen Ausschnitt der Schweizer Medienverflechtungen angefügt, der freilich bereits unmittelbar nach Erscheinen des *Widerspruch* in zwei Punkten überholt war – ein Hinweis auf die Schnelligkeit der anteilmässigen Konstellationen im Medienmarkt. Immerhin diene dieselbe Grafik dem *Vorwärts* (Nr. 1/2) in den ersten Januaragen als schriftlicher Beleg für eine Polemik gegen die Übergabe der operationellen Verantwortung beim Berner *Bund* von Ringier an die *Neue Zürcher Zeitung*.

Roger Blum diagnostiziert eine „Medienohnmacht“ hierzulande, die auf den Einfluss der Wirtschaft, eine medienfeindliche Justiz sowie eine Medienpolitik der Deregulierung zurückzuführen sei. Er postuliert als Gegenstrategie eine Absage an die Deregulierung, bessere Ausbildung von Medienschaffenden sowie ein neues Gewicht für die Meinungsäusserungsfreiheit in der Mediengesetzgebung. Die Medienohnmacht in der Schweiz sei freilich noch nicht vergleichbar mit ausländischen Verhältnissen. Kein Konzern engagiere sich bis anhin für eine einzige Partei: „Doch was nicht ist, kann noch werden.“

Mit diesen Worten sind die italienischen und die deutschen Verhältnisse angesprochen.

Der Düsseldorfer Publizist *Fritz Wolf* stellt die zwei Senderfamilien in Deutschland vor: *Bertelsmann/CTL* sowie *Springer/Kirch*. Die bisherige Form der Medienkontrolle mit beschränkten Beteiligungen habe sich nicht bewährt; sie führte zu einem Gewirr von Verschachtelungen, die lediglich die Ohnmacht der Landesmedienanstalten als Kontrollinstanzen illustrierten: „Diagramme der Abhängigkeiten gleichen in ihrer Kompliziertheit dem Bauplan eines Mikrochips.“ Wolf mokiert sich über die Schlamm-

schlachten zwischen den Senderfamilien vor dem Hintergrund durchsichtiger Interessenlagen. Der einzige Konsens bestehe in der Interessenkoalition, die komplette Deregulierung des Marktes voranzutreiben. „Händlerfernsehen in Reinkultur“, schreibt Wolf und denkt dabei an die Bindungen zwischen dem Filmhändler Leo Kirch sowie seinem Freund und Handeskettenbesitzer Otto Beisheim. Schliesslich kommt Wolf auf Murdochs Einstieg im deutschen Markt mit dem Sender *Vox* zu sprechen und stellt gleich den politischen Einfluss des Medien-Macchiavelli klar: „Ohne Murdoch hätte die Eiserne Lady Grossbritannien nicht in eine Ruine verwandeln können.“ Kleine Unsorgfältigkeit: Wolf gesteht dem wöchentlich erscheinenden Revolverblatt *News of the World* den Status eines seriösen Blattes wie der im Murdoch-Imperium zu. Der in Rom lebende Publizist *Rolf Uesseler* analysiert, wie Berlusconi's Forza Italia als „politisches Konsumgut“ das Machtvakuum nach dem Zerfall der „Partitocrazia“ auffüllte. Dafür ortet er unter anderem eine verschwörungsartige Strategie der beiden Freunde Berlusconi und Craxi, die in diesem Aufsatz den Stellenwert einer Dämonisierung erhält. Ebenso erscheint der direkte Einfluss der Berlusconi-Medien auf das Wahlverhalten – zumindest aus hiesiger Sicht – ziemlich überhöht.

Der deutsche Politologe *Wieland Elfferding* rekapituliert in einem witzigen Aufsatz den deutschen Wahlkampf vom vergangenen Jahr und kommt dabei auf die enge Verflechtung zwischen *SAT 1* und Kohl zu sprechen. Es sei falsch, zu behaupten, das deutsche Superwahljahr habe sich durch Inhaltslosigkeit ausgezeichnet. Vielmehr habe es einen schwergewichtigen Inhalt gegeben – nämlich Helmut Kohl selbst. Anhand des legendären Kanzler-Wortes von den „blühenden Landschaften im Osten“ belegt Elfferding, wie Kohl von seinem „kontrafaktischen Image“ profitieren konnte: „Nur wer die tausend Tode gestorben ist, welche ihm die Medien bereitet haben, wird wahrhaft unsterblich.“ Diese Unsterblichkeit ist ein Hinweis darauf, dass die Linke nach all den Jahren der Kohl'schen Herrschaft den ehemaligen Wendekanzler zumindest nicht mehr unterschätzt, sondern ihm, ebenso wie seine Anhängerschaft, den Status eines Übervaters zumisst – natürlich mit negativen Vorzeichen. Wahlbeobachter Elfferding entlarvt schliesslich das Wahlritual zwischen Journalisten und Politikern. Dieses beruht unter anderem auf den erprobten Rollenverteilungen bei den ewig gleichen Interviews, eine Sparte, in der sich Kohl als Meister erweist: „Kohl-Sprech ist nicht nur das Wiederholen des ewig Gleichen, bis es, scheinbar unvermittelt, in sein Gegenteil umkippt. Kohl-Sprech ist auch das politische Dementi in

Literatur

Permanenz: 'Aber woher denn..., ich weiss gar nicht, wovon Sie sprechen... Ich sehe das ganz anders... 'Wir 'abn 'ne ganze Reihe von Entscheidungen ...'.“ Fazit dieser Taktik des Kanzlers: „Sie stürzt den politischen Diskurs in ein *Delirium demens*.“

Heiterkeit dieser Art findet sich in dieser Ausgabe des *Widerspruchs* immer wieder und macht das Lesen vergnüglich. Den Vogel schießt in dieser Beziehung Filmautor *Mathias Knauer* ab. Er polemisiert mit der heiligen Wut des Zornigen gegen „Die Ausbürgerung der Kultur“ mit dem Untertitel „Zur Demontage des Programmauftrags beim öffentlichen Radio und Fernsehen“. Seine Pauschalabrechnung mit der SRG gipfelt in der unterschwelligsten Parole: Wer hat uns, die Medien- und Kulturschaffenden, verraten? Die Sozialdemokraten – Peter Schellenberg und Andreas Blum. Knauers Rundumschlag gegen die Zerstörung der Medienkultur kommt fast schon jener quotenträchtigen Unterhaltungswert zu, unter dem *horribile dictu* anscheinend sämtliche SRG-Programme in ihrer Oberflächlichkeit leiden. Die These des Musikwissenschaftlers und Filmautors ist so einfach wie undifferenziert: Radio und Fernsehen werden den Kulturschaffenden enteignet: „Das Geschwafel von 'Akzeptanz', gescheiterte Begriffe wie 'Zuschauermarkt' und 'Marktanteil' sind die sprachliche Metastase dieser politischen Dekadenz.“ Jetzt ist gemäss Knauer die Zeit gekommen, sich zu wehren – und zwar subito. Die Linke hat in dieser Sache lange genug versagt: „Sie hat die einstmals in sieben Genossenschaften demokratisch fundierte SRG erst kampfflos der Korrosion überlassen und schliesslich nicht einmal mehr aufgemuckst, als sich die SRG bei der Strukturreform von einer kulturellen Anstalt zur arroganten Unternehmung entwickelte.“ Selbst Minderheitenprogramme wie die „Sternstunden“ im Sonntagmorgen-Programm des Schweizer Fernsehens finden in Knauers Analyse keine Gnade. Ein Münsterchen aus den Anmerkungen zu seinem Aufsatz gefällig? „Die neueröffneten 'Sternstunden' (...) in ausgesuchtestem Kitsch-Dekor kommen schon so daher, dass sie demnächst ohne weiteres von Klosterfrau Melissegeist geschmiert werden können.“

In krassem Gegensatz zu Knauers Witz steht der sprachlich schwer zugängliche Aufsatz des Basler Publizisten Hans Ulrich Reck „Wider den TV-Populismus“. Er fordert ein Fernsehen der „dritten Art“ („public access, Bürgern, Kunst im elektronischen Raum“), weil der öffentlich-rechtliche wie der private Rundfunk versagt haben: „Der naivste Sinn fürs Ökonomische paart sich in den Medienköpfen auf eine ethnologisch bemerkenswerte Art

mit dem plattesten Glauben an den Stilrealismus abfotografierter Oberflächen.“ Das Fernsehen der dritten Art impliziere „von vornherein die Zurückweisung der kommerziellen Bilderkultur und die Beobachtung, dass das staatliche Fernsehen seiner selbstgesetzten Aufgabe je länger je weniger gerecht zu werden vermag“. Das unter anderem dadurch bedingte Ende der politischen Öffentlichkeit führt Reck zur Einsicht, dass „die bestehenden Demokratien von heute als nicht strukturell, sondern bloss provisorisch gefesselte Diktaturen“ erscheinen.

Dieser Aufsatz ist, wie alle andern Beiträge, durch moralisches und kulturkritisches Engagement geprägt – der rote Faden durch den *Widerspruch*. Den Tenor stimmt gleich der erste Hefbeitrag des deutschen Kommunikationsforschers *Jörg Becker* an. Er analysiert den „Weltmarkt für Information und Kommunikation“ mit Rückgriff auf den Begriff der „Wissensindustrie“ aus den sechziger Jahren. Becker erinnert an die wachsende Wissensklüft zwischen der Industriegesellschaft und der Dritten Welt. Dabei stellt er traditionelle Wert- und Rechtsbegriffe wie beispielsweise das Urheberrecht in Frage. Dieses gelte weniger dem Schutz von geistigem Eigentum eines individuellen Schöpfers, als vielmehr der „von Kapitaleseite bewusst vorgenommenen Ausschaltung des Marktes als Regulativ“. Becker stellt eine Dominanz der USA auf dem „Markt der Ideen“ fest, der von wesentlich grösserer Bedeutung sei als der technologische Vorsprung. Zudem werde jeder kommunikationstechnische Erfolg in der Dritten Welt – von der indischen Filmindustrie bis zur Chip-Produktion in Korea – durch neue Entwicklungen in den kapitalistischen Zentren in Frage gestellt. Becker fordert zum Schluss thesenartig vermehrt kulturelle und schulische Anstrengungen sowie eine Zurückweisung jener „neo-liberalen Kreise“, deren medienpolitische Bestrebungen soziale Kosten verursachen.

Was bleibt nach der Lektüre von „Medien, Macht & Märkte“? Grundsätzlich neue Erkenntnisse werden zwar in diesem sorgfältig redigierten Bändchen mit einem ausgebauten Apparat nicht geliefert. Aber bekannte Phänomene – von der Medienkonzentration über die Gewaltfrage bis zur Trivialisierung der Inhalte – erfahren eine vertiefte Darstellung mit streckenweise ungewöhnlichen und überraschenden Aspekten. Besonders diese machen den neuen *Widerspruch* lesenswert – und in ihrer Radikalität immer wieder vergnüglich.

Widerspruch Hefte 28, Dezember 1994, Medien, Macht & Märkte, 192 S., Fr. 18.-, im Buchhandel oder bei *Widerspruch*, Postfach 8026, Zürich

Kulturgeschichte der Zensur

HISTORISCHE UND AKTUELLE BEISPIELE AUS DEUTSCHLAND

Tom Traber

Wo ist bei der Darstellung von Gewalt eine Grenze zu ziehen? Was ist sittengefährdend oder verrohend? Wer definiert das „gesunde Normalempfinden“? Wie und wann ist Zensur sinnvoll? - „Die Diskussion ist niemals zu einem endgültig verbindlichen Abschluss zu bringen“, hält Mitherausgeber des Katalogbuches „Ab 18“, Roland Seim, am Ende seiner Einführung in die Geschichte der Zensur fest. Er schliesst seinen Beitrag mit der Bemerkung, dass die Diskussion aber gerade deshalb von möglichst vielen geführt werden sollte.

Wer in diese Diskussion rund um Ehrverletzung, Pornographie, Gotteslästerung, Gewalt und deren Zensurformen einsteigen möchte, kann sich Teile des dafür erforderlichen Grundwissen in Roland Seims Beitrag „Die Geschichte der Zensur“ aneignen. Der Beitrag beginnt mit dem „Codex Romanus“ und endet mit Anekdoten aus der modernen Zensurgeschichte der BRD.

Mit der Gegenwart, und wie diese die Zensur anwendet, beschäftigt sich vor allem auch der zweite Teil von „Ab 18“. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Soziologie der Westfälischen Wilhelms-Universität sind hier Texte entstanden, in denen Studierende persönliche Erfahrungen und Auffassungen von Zensur zusammentragen. Das Thema Zensur und Film kommt ebenso zur Sprache wie die zahlreichen Eingriffe in die inhaltliche und gestalterische Freiheit der Comics, der Musik und der Satire. Das Kernstück dieser Textsammlung ist wohl der kurze Beitrag „Zensur oder Nicht-Zensur - Ist das denn hier die Frage?“. Es zeigt auf, „welche Wege eine *repressive Beeinflussung* der öffentlichen Meinungsäußerung“ gehen kann, und erklärt damit treffend den Hintergrund, vor dem eine Diskussion über Sinn und Unsinn von Zensur und Selbstzensur stattfinden müsste.

Teil II des zweiten Teils lässt Kulturschaffende zu Wort kommen, die selber von der Zensur betroffen waren oder sind. In Aufsätzen und Interviews nehmen sie immer wieder auch Stellung zur vielzitierten „Schere im Kopf“. Ein besonders lesenswertes Gespräch mit Jürg Buttgereit und ein Aufsatz des Politikünstlers Klaus Staack, der Nutzen und Schaden sowohl der Zensur als auch deren öffentliche Erörterung sehr durchdacht gegeneinander abwägt, sind die soliden Klammern um fünf weitere Beiträge, die ihre Geschichten mit etwas viel Lamento erzählen.

Zahlreiche Abbildungen und Abdrucke von indiziertem Material sowie Indizes, amtliche Akten und Gerichtsurteile geben dem Katalogbuch seinen eigentlichen Wert. Die umfassende Dokumentation erlaubt mir nämlich, mich Beispiel für Beispiel zu fragen: Wie hätte ich entschieden, wenn man *mich* gefragt hätte?

„Ab 18“ - zensiert, diskutiert, unterschlagen: Beispiele aus der Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland; Ein Katalogbuch vom Kulturbüro Münster e.V. / Roland Seim; Josef Spiegel (Hg.). - Münster/Westf.: Kulturbüro, 1994

Dokumentation

Laisser-faire und Selbstkontrolle

REGELN ZUR FREIWILLIGEN EINSCHRÄNKUNG VON GEWALT AM FERNSEHEN IM INTERNATIONALEN VERGLEICH

Tiziana Mona

Wenige Tage vor seinem Tod im Sommer 1994 hat Karl Popper in einem Essay einen Vorschlag gemacht:

Jeder, der Fernsehen machen möchte, kann dies nur nach dem Erwerb einer Lizenz tun. Vorbild dafür ist das Ärztemodell. Dies ergäbe eine Selbstkontrolle durch eine zu schaffende Standesorganisation, die darüber wachen würde, dass die Fernsehmacher und -macherinnen ihrer erzieherischen Verantwortung gegenüber dem Publikum nachkommen. Wer eine Lizenz fürs Fernsehmachen erhalten möchte, muss eine Ausbildung absolvieren. Ein Hauptgewicht dieser Ausbildung läge in einer medienorientierten Ethik als Pflichtenlehre im Hinblick auf die erzieherische Verantwortung, nicht zuletzt gegenüber den Kindern. In seiner entwaffnenden Einfachheit könnte dieser Vorschlag vielleicht gar das Ei des Kolumbus sein, um all die Direktiven, Studien und guten Absichten zu konkretisieren. Während Jahrzehnten hat man sich nämlich in hunderten von Untersuchungen bemüht, einen Kausalzusammenhang zwischen der medialen Darstellung von Gewalt und individuellen Gewaltakten herzustellen. Da die Darstellung von Gewalt, wenn auch in unterschiedlichem Ausmass, stets zugenommen hat, wurde diese Problematik nicht mehr nur von Fachleuten, sondern auch zunehmend auf politischer und institutioneller Ebene diskutiert.

Wenn bei Politikern und Medienfachleuten heute ein gewisser Konsens bezüglich der Auswirkungen von Gewaltdarstellungen zu bestehen scheint, so gehen doch die Ansichten, wie man diesem Übel beikommen könnte, erheblich auseinander. Sie reichen von simpler Kennzeichnung eines gewalttätigen Programminhaltes über Massnahmen zur Selbstkontrolle bis hin zur Schaffung von spezifischen Gesetzen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, möchte ich im folgenden einige der

wesentlichen Elemente im internationalen Vergleich aufzuführen.

USA

1994 haben die Fabrikanten von TV-Geräten angekündigt, dass in Zukunft alle auf dem US-Markt verkauften TV-Geräte über einen sogenannten V Chip verfügen, der den Empfang von gewalttätigen Bildern verhindern soll. Dies war von seiten der Industrie und der Veranstalter eine Flucht nach vorn. Tatsächlich wurde im Sommer 1994 ein Bericht des Center for Media and Public Affairs der Guggenheim Stiftung mit dem Titel „A day of TV Violence“ publiziert. Zwei Jahre zuvor hatte dieses Zentrum schon einen ähnlichen Bericht veröffentlicht. „A day of TV Violence“ evaluiert sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht die Szenen mit gewalttätigem Inhalt, die an einem zufällig ausgewählten Tag über die US-Bildschirme flimmerten. In Folge des ersten derartigen Berichtes hatten sich die Networks zu gewissen Massnahmen der Selbstkontrolle verpflichtet. Dies nicht zuletzt, weil die damalige Justizministerin *Janet Reno* mit Sanktionen gedroht hatte, falls die Verantwortlichen der Film- und Fernsehindustrie dem Übel nicht abhelfen würden.

Das Resultat des zwei Jahre später, im Sommer 1994, veröffentlichten Berichtes ist katastrophal in dem Sinne, dass sich die Anzahl der Gewaltakte fast verdoppelt hat. Die von der Regierung verlangten Massnahmen, das heisst die von den Networks eingeführte Selbstkontrolle erwies sich als Absichtserklärung ohne konkrete Folgen. In einem Markt, in dem es primär darum geht, Produkte zu verkaufen, hätte es auch schwerlich anders sein können. Das Produkt Programm ist denn auch so konzipiert, dass

es möglichst viele Leute zum Konsum verleiten soll. Deshalb ist es simpel und allgemein verständlich. Hierbei sollten wir nicht vergessen, dass die amerikanische Gesellschaft heterogen, multikulturell und vielsprachig ist. Die kollektiven Referenzpunkte erodieren zunehmend. Nun ist Gewalt als Ausdrucksmittel universeller verständlich als beispielsweise Liebesbezeugungen. Programme, in denen Gewalt das wichtigste Element bildet, werden deshalb von der grösstmöglichen Anzahl Rezipienten verstanden, sind daher populär und kommerziell interessant. Sie machen deswegen einen bedeutenden Teil der US-Fernsehproduktion aus. Dies hat auch in Europa beträchtliche Auswirkungen, weil hier, sowohl auf öffentlich-rechtlichen als auch privaten Kanälen, viele US-Serien laufen.

EUROPA

Auf internationalem Gebiet existieren Vorschriften sowohl in den *Richtlinien der Europäischen Union* (89/552) (Kapitel V., Art. 22 Schutz von Minderjährigen) als auch im *Europäischen Übereinkommen über das grenzüberschreitende Fernsehen* des Europarates (Kapitel II, Art. 7 Verantwortlichkeiten des Rundfunkveranstalters). Diese Artikel vermögen jedoch kaum etwas zu bewirken, denn sie wurden vor dem massiven Aufkommen der privaten Fernsehkanäle formuliert und sehen keine Sanktionen vor. Gerade aufgrund der zunehmend härteren Konkurrenz zwischen privaten und öffentlich-rechtlichen Veranstaltern hat das Ausmass von Gewaltdarstellungen auf den europäischen Bildschirmen zugenommen (siehe dazu den Artikel von M. Loretan).

Fast alle öffentlich-rechtlichen Veranstalter haben sich selber Direktiven oder zumindest Verhaltensrichtlinien bezüglich der Ausstrahlung von Gewaltdarstellungen gegeben. Das Basisdokument hierzu sind die von der *Union Européenne de Radio-Télévision (UER)* 1992 formulierten Empfehlungen. Wichtiges Element dieser Empfehlungen ist die zeitliche Programmierung. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt (in Grossbritannien 21.00 Uhr) dürfen nur Programme gesendet werden, die für alle geeignet sind, nachher auch solche, die für Kinder und Jugendliche nicht zu empfehlen sind. Im weiteren sollte die Würde des Menschen stets gewahrt werden, speziell im Falle von Opfern, die in Nachrichtensendungen gezeigt werden. Zudem wird auf die Gefahr einer Banalisierung der Gewalt durch deren übermässige Präsenz in Nachrichtensendungen hingewiesen. Was die Fiktion angeht, so sollte Gewalt dort nie Selbstzweck sein. Überdies sollten allzu realistische Gewaltszenen vermieden werden, mit denen sich der

Zuschauer leicht identifizieren kann. Der hauptsächliche Nachteil von derartigen Direktiven - seien es nun diejenigen der deutschen ARD, des österreichischen ORF oder der schwedischen SVT - besteht darin, dass sie meistens extrem abstrakt sind und von individuellen Gewichtungskriterien abhängen.

Der Ansatz der *British Broadcasting Corporation (BBC)* bezüglich dieser Problematik hat die erwähnten Empfehlungen der UER erheblich beeinflusst. Doch die BBC hat ihren Ansatz noch weitergeführt. In den „Guidelines for the portrayal of violence“ von 1993 finden sich neben grundsätzlichen, theoretischen Überlegungen auch sehr pragmatische Hinweise mit praktischen Beispielen. Da wird beispielsweise ausgeführt, dass bei Selbstmord nicht gezeigt werden sollte, wie dieser durchgeführt worden ist. In gewalttätigen Szenen sollten keine leicht zugänglichen Objekte wie Küchenmesser, kaputte Flaschen oder Hämmer benutzt werden. Innerhalb der professionellen Organisation sind die diversen Kompetenzbereiche klar zugeordnet und abgegrenzt. Heikle Szenen oder Sequenzen wie etwa Gewaltanwendung bei Kindern, Darstellung von Opfern oder detaillierte Rekonstruktionen von Verbrechen sollten so gedreht werden, dass beim Schneiden Alternativen möglich sind. In Zweifelsfällen sollte der Produzent die Meinung seines Vorgesetzten einholen oder allenfalls sogar diejenige des Programmdirektors.

Dieses Modell entspricht zwar noch nicht ganz demjenigen von Popper, enthält aber wichtige Ansätze, die aufzeigen, wie Selbstkontrolle oder institutionelle Kontrolle innerhalb einer professionellen Organisation ausgetübt werden könnte.

Ganz anders ist die Situation in *Dänemark*, wo vor etwa 15 Jahren jegliche Zensur in den Bereichen Kino, Fernsehen und Video abgeschafft wurde. Minderjährige können sich, da der Handel keinen Beschränkungen unterliegt, Videokassetten mit brutalen und perversen Inhalten kaufen. Nicht zuletzt hat dieser bedenkliche Umstand dazu geführt, dass nun auch in Dänemark über Formen der Kontrolle diskutiert wird.

SCHWEIZ

Gemäss den Artikeln 135 und 197 des Schweizerischen Strafgesetzbuches sind gewalttätige Darstellungen, welche die elementare Würde des Menschen verletzen, verboten. Artikel 6 des Bundesgesetzes über Radio und Fernsehen (RTVG) verbietet „Sendungen, welche die öffentliche Sittlichkeit gefährden oder in denen Gewalt verharmlost oder verherrlicht wird.“

Dokumentation

Heutzutage benutzen die TV-Kanäle der SRG die Empfehlungen der UER als Basis ihrer Überlegungen, wobei die Unternehmenseinheiten Prinzipien formulieren, die unmittelbar anwendbar sind. Die *Télévision Suisse Romande (TSR)* beispielsweise hält sich im Rahmen ihrer Programmpolitik an vier Grundsätze hinsichtlich der Abbildung von Gewalt am Bildschirm:

- den Inhalt jeder Fiktion prüfen und sicherstellen, dass der Ausstrahlungszeitpunkt mit Rücksicht auf das Sehverhalten von Kindern gewählt wird; die Darstellung von realistischen, aktuellen Gewaltakten einschränken, im Gegensatz zur kodierten Gewalt der klassischen Western- und Abenteuerfilme; sorgfältige Evaluierung der künstlerischen Notwendigkeit von gewalttätigen Szenen; bei der Programmierung alles vermeiden, was zur Abstumpfung und Banalisierung führen könnte;
- häufiger auf den „boulon rouge“ (= rotes Logo als Hinweis) zurückgreifen, der die Zuschauerinnen und Zuschauer warnt;
- darauf achten, dass die Trailer keine gewaltsamen und schockierenden Bilder enthalten, das heisst andere Mittel einsetzen, um über den Inhalt der jeweiligen Sendung zu informieren;
- im Informationsbereich Gewalt nur soweit darstellen, als dies nötig ist, um einen Einblick in die „Wirklichkeit“ zu erhalten; hierbei sowohl den Ausstrahlungszeitpunkt im Auge behalten als auch die Gefahr einer Abstumpfung und Banalisierung.

Beim *Schweizer Fernsehen DRS (SF DRS)* gibt es zwar keine eigentlichen Direktiven. Im Bereich Fiktion existiert jedoch ein Dokument mit diesbezüglichen Überlegungen. Die *Televisione svizzera di lingua italiana (TSI)* richtet sich nach den Empfehlungen der UER und hat vor einigen Monaten ebenfalls ein rotes Logo als Warnhinweis eingeführt.

ZUKÜNFTIGE ENTWICKLUNGEN

Ohne über die Qualität der diversen Direktiven der nationalen Veranstalter urteilen zu wollen, drängt sich eine Feststellung auf: Die Effizienz dieser Direktiven beschränkt sich nur auf das Programm des jeweiligen Veranstalters innerhalb der Landesgrenzen. Das Phänomen des grenzüberschreitenden Fernsehens ist diesbezüglich ausserhalb jeder Kontrolle. Als Beispiel hierzu sei die Serie „Renegade“ erwähnt, die von SFDRS und TSR als zu gewalttätig abgelehnt wurde, jedoch von PRO7 um 21.30 Uhr ausgestrahlt wird. PRO7 kann in vielen verkabelten TV-Häusern in der Deutschschweiz empfangen werden.

In den letzten Jahren erfolgten zwei parlamentarische Eingaben der Nationalräte Zwygart und Ruckstuhl, welche sich mit dieser Problematik im allgemeinen befassen. Die Eingaben widmen sich auch der Frage der Sensibilisierung der Fernsehverantwortlichen und fordern Massnahmen. Aufgrund der Interpellation von Nationalrat Ruckstuhl hat die Schweizer Delegation beim Europarat die Schaffung einer Expertengruppe vorgeschlagen. Diese Expertengruppe soll in enger Zusammenarbeit mit Medienschaffenden und Aufsichtsbehörden Direktiven bezüglich der Darstellung von Gewalt formulieren.

Nach langen Debatten scheint sich nun eine Konkretisierung abzuzeichnen, wie dies viele Fachleute schon seit langem fordern, weil sie der Ansicht sind, dass die Zeit zum Handeln gekommen sei.

Autorinnen und Autoren

François A. Bernath

Rechtsanwalt in Zürich, spezialisiert auf juristische Fragen der Filmbranche

Walter Birchmeier

Reallehrer und Leiter für die Methode Themen-zentriertes Theater TZT

Ernst Bollinger

Redaktor im Bereich Medien und Lehrbeauftragter am Institut für Journalistik der Universität Freiburg und am Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich; Professor an der Universität Paris

Heinz Bonfadelli

Professor für Publizistikwissenschaft an der Universität Zürich

Franz Derendinger

Germanist und Lehrer; freier Mitarbeiter bei ZOOM - Zeitschrift für Film, spezialisiert auf die Themen Wertewandel und Gewalt in den Medien

Ursula Ganz-Blättler

Dr. phil., Assistentin des Seminars für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich, arbeitet zur Zeit an einem Nationalfondsprojekt zu Geschichtsbildern in Krimiserien

Erich Gysling

Sonderkorrespondent des Schweizer Fernsehens DRS; von 1985 bis 1990 Chefredaktor und gleichzeitig Leiter der Tagesschau; zwischen 1990 und 1994 Redaktionsleiter der Sendung Rundschau; journalistisches Spezialgebiet ist der Nahe Osten (drei Buchpublikationen)

Rolf Hürzeler

Stellvertretender Chefredaktor der Programmzeitschrift Tele

Walter Lesch

Dr. phil., theologischer Sozialethiker, Forscher des Schweizerischen Nationalfonds an der Universität Freiburg

Matthias Loretan

beim Katholischen Mediendienst in Zürich tätig als Leiter und als Ressortverantwortlicher Kommunikation & Medien; Dozent am Institut für Journalistik der Universität Freiburg

Gonsalv K. Mainberger

Dr. phil., lic. theol., Philosoph mit Spezialgebiet Rhetorik

Urs Meier

beim Evangelischen Mediendienst in Zürich tätig für die Ressorts Fernsehen und Kommunikation & Medien

Tiziana Mona

Stabsleiterin Fernsehen bei der Generaldirektion der SRG, Mitglied der Schweizerischen UNESCO-Kommission und Mitglied der Expertengruppe des Europarates zum Thema Représentation de la violence dans les medias

Wolfgang Pross

Prof. Dr. phil., Ordinarius für neuere deutsche Literatur an der Universität Bern

Peter Roth

Seminarlehrer für Pädagogik und Psychologie; Medienpädagoge; Filmsachverständiger des Kantons Zürich

Albert Schnyder Burghartz

Dr. phil. I, Historiker, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Forschungsstelle Baselbieter Geschichte in Liestal; spezialisiert auf Sozial- und Kulturgeschichte der frühen Neuzeit, Agrargeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts, Beziehungen Mensch-Gesellschaft-Umwelt

Martin Schubarth

Prof. Dr. iur., Bundesrichter und Herausgeber von: Der Fahmer-Prozess. Ein Beispiel für die Problematik von Kunst und Justiz, Basel 1983

Daniel Süss

Dr. phil., Medienpädagogin, Psychologin FSP; Lehrbeauftragterin in der Aus- und Fortbildung von Kindergärtnerinnen, Primar- und Sekundarlehrkräften in Bern, Zofingen und Zürich; Autor von: Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer, Hans Huber Verlag, Bern 1993

Tom Traber

Journalist, freier Mitarbeiter bei Film und Theater