

ALLES BUCH

Studien der
Erlanger Buchwissenschaft

XXXII

2009

Medien unter Kontrolle

Im Auftrag des Interdisziplinären Medien-
wissenschaftlichen Zentrums (IMZ) an der FAU
Erlangen-Nürnberg herausgegeben von Sven Grampp,
Daniel Meier und Sandra Rühr

ALLES BUCH

STUDIEN DER ERLANGER BUCHWISSENSCHAFT

XXXIII

Herausgegeben von
Ursula Rautenberg und Volker Titel



ISBN 978-3-940338-14-3

2009

Buchwissenschaft / Universität Erlangen-Nürnberg

Alles Buch
Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXIII

Herausgegeben von Ursula Rautenberg und Volker Titel

© Buchwissenschaft / Universität Erlangen-Nürnberg
ISBN 978-3-940338-14-3
ISSN 1611-4620

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Erlanger Buchwissenschaft unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Vorwort

Die vorliegende Online-Publikation fasst die Vorträge einer im WS 2007/08 gehaltenen Universitätsringvorlesung gleichen Titels an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg zusammen und ergänzt sie durch nachträglich eingeworbene Beiträge. Die Ringvorlesung wie auch diese Publikation wurden organisiert vom Interdisziplinären Medienwissenschaftlichen Zentrum (IMZ), einem Forschungs- und Nachwuchsförderungsverband der medienbezogenen Fächer an der Universität Erlangen-Nürnberg. Professorinnen und Professoren sowie NachwuchswissenschaftlerInnen der Fächer Buchwissenschaft, Christliche Publizistik, Christliche Archäologie, Klassische Archäologie, Kommunikationswissenschaft, Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, Multimedia-Didaktik und Theaterwissenschaft forschen hierin selbstorganisiert an den Schnittstellen fächerübergreifend relevanter Fragestellungen der Medientheorie, -praxis, -ethik und -didaktik und führen auch den jeweiligen wissenschaftlichen Nachwuchs frühzeitig an entsprechende interdisziplinäre Arbeitsfelder heran. Der Zusammenschluss trägt dem Umstand Rechnung, dass Medien inzwischen ein primäres Bezugsfeld vieler Disziplinen darstellen, die aus je eigener Perspektive Fragen nach den Funktionen, Verwendungshinsichten, möglichen Wirkungen und Entwicklungstendenzen von Medien in einer sich immer stärker als Medien- und Kommunikationsgesellschaft verstehenden Gesellschaft generieren. Einen Überblick über Zusammensetzung und Aktivitäten des IMZ bietet die Homepage unter <http://www.imz.uni-erlangen.de>.

Inhalt

Einleitung: Medien unter Kontrolle: Problemaufriss und Konturierung	7
---	---

I Restriktive Kontrolle der Medien

<i>Carola Jäggi</i> Das kontrollierte Bild. Auseinandersetzungen um Bedeutung und Gebrauch von Bildern in der christlichen Frühzeit und im Mittelalter	18
<i>Daniel Meier</i> „Keine ängstliche Zensur soll den freien Umlauf der Ideen hindern“ – Der lange Kampf der deutschen Journalisten gegen ihre Kontrolleure	32
<i>Ursula Nagy</i> Schutz oder Hemmnis? Ein Abriss der Geschichte deutscher Filmzensur	42
<i>Christoph Bläsi / Reinhard German</i> Facetten der Kommunikationskontrolle im Web	69
<i>Rudolf Kammerl:</i> „Du bist doch süchtig!“ Exzessive Nutzung von Computerspielen und Internet durch Kinder und Jugendliche – Eine Herausforderung an die elterliche Kontrolle?	91

II Produktive Kontrolle der Künste

<i>Hans Dickel</i> Medien der Macht – Macht der Medien. „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ (1867) als Fallbeispiel einer historischen Medienkomparatistik	107
<i>Jens Ruchatz</i> Produktive Einschränkungen. „Life of an American Fireman“ und die freiwillige Selbstkontrolle der Filmsprache	123
<i>Henri Schoenmakers</i> Skandal im Theatersaal und der Reigen von Kontrollinstanzen	148
<i>Joseph von Westphalen</i> Literarische Selbstzensur – Schriftsteller leben nicht wild, aber gefährlich	165

III Ethik der Medienselbstkontrolle

Johanna Haberer

Das Projekt der Medienselbstkontrolle in der Diskussion 171

Norbert Schneider

Von der Suppe und den Haaren. Medienfreiheit und ihre Grenzen 182

Autorenverzeichnis 197

Medien unter Kontrolle – Problemaufriss und Konturierung

Die Fokussierung auf das Thema „Medien unter Kontrolle“ entspricht in seinem Facettenreichtum der notwendig multidimensionalen Perspektivierung von Medien jedweder Art, wie sie dem zuvor skizzierten Selbstverständnis unseres Zentrums zugrunde liegt. Entsprechend breit wurde der Kanon der zu verhandelnden Medien abgesteckt und dezidiert jenseits technizistischer Verengung des Medienbegriffs, aber auch fern von einem willkürlichen Pan-Medialismus situiert. Auf der Basis eines dergestalt bewusst offen gewählten Verständnisses von Medien erscheinen diese als kulturell generierte und konkretisierte Kommunikationsträger und -prozesse, die uns in einer weitgehend materialisierten Form (wozu auch nicht gespeicherte Zeichen, Töne und Bilder, theatrale Situationen und andere transitorische Manifestationen zählen) zugänglich sind bzw. geblieben sind. Als historische wie gegenwärtige Artefakte sind Medien und ihre Produkte stets innerhalb der sie produzierenden Gesellschaft angesiedelt, weshalb Medienanalyse zu einem nicht unbeträchtlichen Teil immer auch einen zentralen Modus der Gesellschafts- und Kulturanalyse ausmacht. Dies gilt umso mehr bei dem hier gewählten Thema, das auf Mediengebrauch in einem umfassenden Sinne abhebt und damit soziale Akteure als Prägekräfte des medialen Feldes voraussetzt (und nicht – wie in manchen Medienontologien in der Nachfolge McLuhans – vice versa). Erfindung, Nutzung und Weiterentwicklung von Medien finden entsprechend in einem gesellschaftlichen Aushandlungsraum statt, der von ebendiesen sozialen Akteuren bestritten wird. Allein dadurch schon – und dies war ein Leitgedanke unserer Konzeption – stehen Medien niemals „außer Kontrolle“. Dies gibt es allein in Science Fiction-Fantasien, die dafür nicht zufällig Medien etwa in Gestalt sich verselbstständigender Romanfiguren oder sich jeglichem Zugriff verweigernder Supercomputer mit etwas versehen müssen, was Medien per se eben nicht haben: (Handlungs-)Bewusstsein.

Etymologisch besehen, wurde der Begriff „Kontrolle“ im 18. Jahrhundert aus dem frz. „contrôle“ entlehnt, seinerseits eine Kontamination von „contre-rôle“ für „Gegenrolle, Gegen- oder Zweitregister [...] zur Prüfung von Angaben in einem Originalregister“¹. Der Begriff bezeichnet also ursprünglich ein Prüfungs- und Abgleichungsinstrument für Verwaltungsakten und -vorgänge. Scheint also schon die Wortherkunft die Assoziation der „Kontrolle“ mit gouvernementalistischen Tendenzen naheulegen, so wurde im Rahmen der hier dokumentierten Ringvorlesung ‚Kontrolle‘ gleichwohl umfassender verstanden und aus genau diesem Grund der ungleich populärere, jedoch letztlich einen sehr viel engeren Sachverhalt bezeichnenden Begriff der „Zensur“ bei der Titelgebung vermieden. Während „Zensur“ immer hegemoniale Akteure voraussetzt, die direktiv und prohibitiv Medienzugang

¹ DROSDOWSKI, GÜNTHER (Hrsg.): Duden. Bd. 7. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim u.a. 1989, S. 375.

und/oder -inhalte reglementieren können, deckt „Kontrolle“ *darüber hinaus* auch solche Phänomene ab, die als Aushandlung von Selektionen, Beschränkungen und eben Prüfungen von Mediennutzung innerhalb gesellschaftlicher Selbstverständigungsprozesse beschrieben werden können.

Aus dieser Perspektive stellt „Kontrolle“ nicht allein einen restriktiven, sondern durchaus auch einen produktiven Mechanismus dar, der unter potentiell unendlichen Nutzungsoptionen selektiert, limitiert und optimiert. Die Limitierungsgründe mögen dabei juristisch, religiös oder ethisch motiviert sein, sie können aber auch pragmatischen oder ästhetischen Imperativen entwachsen: Jede Regelpoetik, jede Stilschule, jede ästhetische oder journalistische Programmatik schränkt – mal mehr, mal weniger normativ – den Entscheidungshorizont der Akteure im medialen Feld ein, insofern alternative Gestaltungs- und damit Wahlmöglichkeiten verworfen, diskreditiert oder diskursiv eliminiert werden. Häufig gerät dabei aus dem Blick, dass derartige Limitierungen zugleich aber auch unverzichtbare Voraussetzung für die Möglichkeit medialer Formbildungsprozesse sind. Erst die Beschränkung und die Auswahl aus einem potentiell unendlichen Pool an Wahlmöglichkeiten macht Formgebung und Inhaltsbildung innerhalb von Medien wahrscheinlicher und dadurch vor allem kommunikativ anschlussfähig. Die Selektion von Möglichkeiten erst reduziert die Komplexität der Möglichkeiten auf ein Maß, das Kommunikation zwischen den Akteuren des sozialen Feldes auf ein tragfähiges, weil gemeinsam überschaubares Terrain beschränkt hält. Insofern Selektion also einen unverzichtbaren Modus sozialer Sinngebung und eine Ermöglichungsbedingung von Kommunikation überhaupt ausmacht, versteht sich von selbst, dass eine Gesellschaft entsprechend auch die Operationsmodi von Medien prüft, beschränkt und kanalisiert. Dafür können eigens Institutionen gegründet werden, derartige Kontrolloptionen ergeben sich aber auch sehr viel unspektakulärer durch die Praxis der Mediennutzung und die diese begleitenden gesellschaftlichen Diskurse selbst.

Die durch diese Begriffserweiterung gewonnene größere Spannbreite an Themenfeldern ist gleichwohl mit einer automatisch einhergehenden steigenden Distinktionsunschärfe von „Medienkontrolle“ gegenüber der „Zensur“ erkaufte. Dies kann insofern etwas leichter verkraftet werden, als die Zuschreibung von „Zensur“ oder „(Selbst-)Kontrolle“ selbst wiederum der gesellschaftlichen Definitionssphäre erwächst und insofern intra- wie vor allem auch interkulturell hochgradig relativ und entsprechend umstritten ist. Damit sollen das Problem und die ungebrochene Faktizität staatlich, politisch, religiös oder ökonomisch induzierter Zensur selbstredend keineswegs geleugnet werden, wohl aber soll die scheinbare Selbstevidenz des Begriffes hier kritisch hinterfragt sein, um so ein größeres Problembewusstsein für die sehr viel pluraleren und subtileren Eingriffsmöglichkeiten ins mediale Feld einerseits, für die oft fragile Grenze zwischen restriktiv-prohibitiver und konstruktiv-selektiver Medienkontrolle andererseits zu wecken. Wäre diese Grenze tatsächlich so stabil, wie es bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen mag – *hier* die Unterdrückung freier Meinungsäußerung und Information, *dort* die fürsorgliche Verhinderung von unerwünschten ‚Folgeschäden‘ unkontrollierter Medienproduktion und -konsumtion – so gäbe es die notorische Debatte für und wider Medienkontrolle wohl kaum.

Wie etliche Beiträge dieser Publikation zeigen, sind wir als Mediennutzer selbst immer wieder von einer hochgradigen Ambivalenz gegenüber der Frage nach der

Notwendigkeit von Zugangs- und Nutzungsrestriktionen erfüllt: Der Zensur-/Kontrollwunsch der anderen (der anderen Kultur, der anderen politischen Gruppierung, der anderen Nutzer etc.) macht uns fast reflexartig zu Verfechtern einer umfassend liberalisierten Nutzungsagenda. Die reale oder auch nur befürchtete Bedrohung des eigenen Gemeinwesens hingegen lässt uns nicht minder reflexartig nach eben jenen (meist staatlichen) Eingriffen in die Medienpraxis rufen, die wir zuvor noch auf das Schärfste verurteilt haben. Diese Ambivalenz kann und *darf* auch die wissenschaftliche Medienanalyse eben nicht beheben, stellt sie doch eine fundamentale Dynamik für die oben beschriebenen gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse dar – eine Gesellschaft, die auf diese Problemlagen eine dauerhafte und verbindliche Antwort gefunden hat, ist zwangsweise eine tote, weil nicht mehr entwicklungsfähige Gesellschaft.

In diesem Sinne verstehen es die Beiträge dieser Ringvorlesung eben nicht als ihre Aufgabe, einfache Lösungen anzubieten oder Rezepte zu unterbreiten. Stattdessen beschreiben sie in einem historisch weit gespannten Bogen die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Medienkontrolle, die jeweiligen gesellschaftlichen Diskurse über Mediennutzung und die produktiven wie die restriktiven Dimensionen der „Medien unter Kontrolle“ am je konkreten Exempel. Der Heterogenität und Dynamik des Themas entsprechend wurde darauf geachtet, dass das Thema nicht nur eine historische Tiefendimension erhält, sondern auch aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird. Im Zuge dessen kommen nicht nur hauptberufliche Wissenschaftler zu Wort, sondern auch Akteure, die ganz unmittelbar mit „Medien unter Kontrolle“ zu tun haben, beispielsweise Direktoren von Landesmedienanstalten und Schriftsteller. Die Texte sind infolgedessen in sehr unterschiedlichen Darstellungsmodi gehalten, was wir aber weniger als Nachteil verstanden wissen wollen, sondern vielmehr als eine dem komplexen und weit ausgreifenden Thema angemessene Form.

Um dem jeweiligen Text seine Eigenständigkeit zu belassen und dennoch die Verbindungen nachzuzeichnen, die sich zwischen den einzelnen Beiträgen auf tun, haben wir uns in dieser Einleitung im Folgenden zur Verortung der Beiträge für eine zweifache Zuordnung entschieden: Zum einen für die Zuteilung der Texte in Sektionen und zum anderen für eine kurze Vorstellung der einzelnen Beiträge. Die einzelnen Texte werden jeweils innerhalb einer der drei Sektionen verortet, die sich als thematische Schwerpunktbildungen herauskristallisiert haben. Im Einzelnen sind dies die Sektionen der restriktiven Kontrolle der Medien (1), der produktiven Kontrolle der Künste (2) und schließlich der Ethik der Medienselbstkontrolle (3). Daneben sollen die Texte knapp im Hinblick auf ihre Hauptaspekte einzeln vorgestellt werden.

1 Restriktive Kontrolle der Medien

Alle unter dieser Sektion rubrizierten Beiträge haben gemeinsam, dass sie Kontrollmechanismen in unterschiedlichen Medien thematisieren. Der Medienbegriff ist hierbei weit gefasst und subsumiert Bilder und ihre Aussagen ebenso wie Filme und Texte, die in der Presse oder im Internet erscheinen. Der Bogen wird somit gespannt von frühen bis hin zu noch relativ jungen Medien. Weiterhin zeigt sich bei der Thematisierung des jungen Mediums Internet, dass dessen Schnelllebigkeit Restriktionsmaßnahmen bedingt, die einem rasanten Wandel unterworfen sind. Insgesamt setzt

eine restriktive Kontrolle der Medien immer ein spezifisches Normenverständnis voraus: „Kein Bereich der öffentlichen Meinungsäußerung ist frei von Normen, keiner ist aber auch frei von Konflikten, von Kämpfen um notwendigen Normenwandel, von Konflikten durch sich verfestigende Normen.“² Dieses Normenverständnis wandelt sich in historischer Perspektive einerseits und in der Sichtweise beteiligter Akteure andererseits.

Konkrete Kontrollmechanismen wären nicht möglich ohne spezifische Instanzen, welche diese in die Tat umsetzten. In der historischen Perspektive, wie sie *Carola Jäggi*, *Daniel Meier* und *Ursula Nagy* einnehmen, sind solche Instanzen einem Wandel unterworfen und speziellen Machtgefügen ausgesetzt. Diese drei Beiträge verdeutlichen den Einfluss kirchlicher und staatlicher Kontrolle und decken zugleich auf, wann welche Kontrollinstanz ihre Hochphase hatte und mit welchen Mitteln sie jeweils vorging. Seit Beginn der Mediengeschichte, der hier beim Bild angesetzt wird, lässt sich keine eindeutige Position für oder gegen die Verbreitung von Medieninhalten einnehmen: In Bildern kirchlich-theologischen Ursprungs wurde neben der Vermittlung von Glaubensinhalten auch deren beeinflussende Wirkung gesehen. Diese wurde innerhalb der Pressegeschichte teilweise zu Propagandazwecken genutzt.

Kontrollausübende Instanzen können nicht bedenkenlos agieren, wie der Beitrag von *Christoph Bläsi* und *Reinhard German* verdeutlicht, sondern auch sie sind äußeren Rahmenbedingungen unterworfen. Technologische Gegebenheiten beispielsweise geben eine solche Vielzahl an Variablen vor, dass Kontrolle zwar nicht gänzlich unmöglich ist, aber doch erschwert wird. Zudem haben versierte Nutzer des Mediums Internet dennoch die Möglichkeit, Restriktionen zu umgehen. Dass die Frage nach einer Fremdkontrolle oft gar nicht so einfach zu beantworten ist, zeigt der Artikel von *Rudolf Kammerl*. Sein Beitrag verdeutlicht, dass die Rufe nach einer Form von Kontrolle lauter sind als das kritische Hinterfragen von Bedingungen und Zuständen. Warum verbieten Elternhaus und Schule die Nutzung des Internets nicht, wenn es süchtig zu machen scheint? Weil, das stellt der Beitrag klar heraus, eine eindeutige Ursachen-Wirkung-Zuschreibung nicht möglich ist, sondern interne wie externe Faktoren zusammenspielen. *Daniel Meier* gibt mit seinem Beitrag einen entscheidenden Hinweis, der im Zusammenhang mit restriktiver Medienkontrolle gesehen werden muss: Es darf keine ängstlichen Kontrollversuche geben, also Unterdrückungsmechanismen, die pro forma eingesetzt werden, obwohl möglicherweise keine „Gefahr“ besteht. Und doch, so zeigen gerade einige Beispiele aus dem Beitrag von Bläsi und German, gibt es sie noch, die ängstliche Zensur, allerdings wird sie zum Beispiel aus Produktivitätsgründen eingesetzt.

Alle Ansätze haben nicht nur eine einzelne Perspektive im Blick, sondern gehen der Frage nach einer Kontrolle der Medien multidimensional nach. Zugleich bleiben die unterschiedlichen Herangehensweisen der einzelnen Disziplinen erkennbar und eröffnen gerade damit interdisziplinär fruchtbar zu machende Fragestellungen. So liefert eine geschichtliche Herangehensweise andere Details als eine Darstellung bzw. Reflexion gegebener Rahmenbedingungen. Hiervon unterscheidet sich wiederum das Interpretieren von Studien. Gemeinsam ist jedoch allen beteiligten Ansätzen die

² BREUER, DIETER: Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland. Heidelberg 1982, S. 13.

Überzeugung, dass eine Beurteilung von Kontrollmechanismen nie nur einseitig gesehen werden kann und darf.

Als eines der ältesten Massenmedien der Menschheit erfreute sich das Bild auch im Kontext des frühen Christentums und des Mittelalters großer Beliebtheit und stellte eine zentrale Herausforderung für Theologie und Kirche dar: Wie ließen sich Art und Inhalte der Bilder im Kirchenraum kontrollieren? Welche Argumente spielten dabei eine Rolle? Und nicht zuletzt: Wer übte diese Kontrolle aus? *Carola Jäggi*, Professorin für Christliche Archäologie an der Universität Erlangen, zeichnet die große Bandbreite des kirchlich-theologischen Umgangs mit dem Bild zwischen radikaler Ablehnung, didaktisch begründeter Akzeptanz und emphatischer Zustimmung nach. Überwog auf der einen Seite die Sorge einer Bilderverehrung als Götzendienst, so hob die andere Seite den pädagogischen Nutzen der Bilder zur Vermittlung von Glaubensinhalten an ungebildete Christen hervor. Entsprechend wechselten in der Kirchengeschichte ikonoklastische Aktionen mit pragmatischen Empfehlungen zum rechten, christlichen Umgang mit Bildern. Was gegenwärtig in einer rezeptionsästhetisch orientierten Theologie als Chance gesehen wird, sahen Theologen des Mittelalters wie Bernhard von Clairvaux als deutliche Gefahr für die Kirche: Dass die Betrachtung von Bildern eine Eigendynamik individueller Lesarten eröffnen kann, die jenseits der offiziellen, restriktiven Deutungshoheit der kirchlichen Kontrolle liegt.

Daniel Meier, Christliche Publizistik, geht in seinem Beitrag der Frage nach, inwieweit Zeitungen in Deutschland unter Kontrolle standen und gegenwärtig noch stehen. Er wirft einen Blick auf die Akteure, Instanzen und Ideologien. Den Beginn der restriktiven Zeitungs-Kontrolle setzt Meier 1480, als der Mainzer Erzbischof eine geistliche Zensurkommission für Flugblätter einrichtete. Im 16. Jahrhundert wandelten sich die Maßnahmen, indem staatliche Kontrollorgane etabliert wurden. Anhand von Beispielen kann der Leser nachvollziehen, wie unterschiedlich das Verständnis von Zensur war: Gab es einerseits Regulierungsmechanismen zum Verbot von Zeitungsinhalten, entwickelte sich im 18. Jahrhundert ein neues Nützlichkeitsdenken. Presse wurde als Hilfsinstrument zur Stimmungsmache verwendet. Im 19. Jahrhundert wurde der Ruf nach einer gesetzlichen Pressefreiheit laut. Neben äußeren Kontrollinstanzen zeigt Meier zudem innere Mechanismen auf, die vom Berufsverständnis der Journalisten selbst herrührten. Waren und sind diese neutrale Beobachter oder wertende Kommentatoren? Ein vorläufiges Ende seiner Kontrollgeschichte setzt Meier mit dem Übergang zum 20. Jahrhundert, als die ökonomische Kontrolle an Bedeutung gewann. Hiermit möchte Meier darauf aufmerksam machen, dass zu den vorherrschenden Kontrollinstanzen noch eine weitere gezählt werden muss: Die Leserschaft mit ihren Interessen. Er fordert damit nicht nur von Seiten der Journalisten Verantwortung, sondern auch vom Publikum selbst.

Als eines der jüngsten Massenmedien sah sich der Film von Anfang an argwöhnischen Blicken in Teilen der Gesellschaft und einer daraus resultierenden, früh einsetzenden staatlichen Kontrolle ausgesetzt. Deshalb darf der Aspekt staatlicher Restriktionen im Bereich des Films nicht fehlen, wenn es um das Thema Medien unter Kontrolle geht. Ergänzend zur Ringvorlesung bietet *Ursula Nagy*, Lehrbeauftragte und Doktorandin am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, deshalb einen etwas ausführlicheren Abriss der Geschichte deutscher Filmzensur. Diese verortet sie ausgehend vom preußischen Polizeipräsi-

dium zur Kaiserzeit und den institutionalisierten Prüfstellen der Weimarer Republik über den Reichsfilmintendanten zur NS-Zeit bis zur nach US-amerikanischem Vorbild eingeführten Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK). Ein besonderes Augenmerk legt die Autorin dabei auf das Prinzip der „Wirkungszensur“, mit der in der Geschichte unerwünschte Konsequenzen der Filmrezeption vermieden werden sollten. Den eigentlichen Bruch in der deutschen Kontrollgeschichte setzt Nagy weniger an das Ende des Zweiten Weltkriegs, als vielmehr in die Zeit des Regierungswechsels von 1969, welcher das Ende der „autoritären Allmacht staatlicher und kirchlicher Interventionsmöglichkeiten“ bedeutet habe. Schließlich sei die FSK zur Nachkriegszeit noch deutlich von Staat und Kirche gelenkt gewesen, wie die Debatte um den Film „Die Sünderin“ gezeigt habe. Doch auch die FSK der Gegenwart stuft Nagy letztlich als eine Instanz der Zensur ein und greift dabei die verbreitete Kritik an der mutmaßlichen Fixierung auf die Prüfungskriterien „Sexualität“ oder „moralisches Empfinden“ auf. Nicht zuletzt erwiesen sich die gegenwärtigen Förderungsregulierungen als eine ökonomisch ausgerichtete „moderne Art der Filmzensur“.

Der Buchwissenschaftler *Christoph Bläsi* und der Informatiker *Reinhard German* präzisieren in ihrem Beitrag den Begriff der Internetzensur und setzen diesem die Formulierung „Kommunikationskontrolle im Web“ entgegen. Damit geht es um Kontrollmechanismen innerhalb eines relativ neuen Mediums. Die beiden Autoren setzen ihren Fokus auf solche Fälle, in denen Inhalte auf einem Web-Server liegen oder lagen, welche die Nutzer jedoch auf Grund von Eingriffen Dritter nicht mehr abrufen können. Die Kommunikationsabläufe zwischen Nutzern und Web-Inhalten beziehungsweise den dahinter stehenden Kommunikatoren werden somit entweder komplett unterbunden oder umgeleitet. Um verstehen zu können, welche Eingriffsmöglichkeiten gegeben sind, werden alle wesentlichen Kommunikationsabläufe sowie daran beteiligte Instanzen aus technologischer Perspektive ausführlich dargestellt. Die Autoren gehen dabei auch, zumindest am Rande, auf politische und juristische Fragestellungen ein, die hierbei zu berücksichtigen sind. Bläsi und German hinterfragen, wer warum und wie in die Kommunikationsabläufe eingreifen kann. Zu jeder dieser Fragen werden konkrete Beispiele angeführt, um die Ausführungen nachvollziehbar zu machen. Bläsi und German verdeutlichen in ihren Ausführungen, dass aufgrund der vielfältigen Eingriffsmöglichkeiten eine vollständige Kommunikationskontrolle im Web nicht möglich ist und teilweise sogar hinterfragt werden muss, dann nämlich, wenn der Aufwand größer ist als der tatsächliche Nutzen.

Der Erziehungswissenschaftler mit Schwerpunkt Medienpädagogik, *Rudolf Kammerl*, nimmt die zunehmende Thematisierung von Computer- und Internetnutzung in Presse und TV zum Ausgangspunkt, um das angenommene Suchtverhalten von Kindern und Jugendlichen zu hinterfragen. Basis hierfür sind zunächst Studien, die zwar einerseits einen Anstieg im Nutzungsverhalten aufzeigen, die aber zugleich verdeutlichen, dass sich auch ein Suchtverhalten der älteren Generation im Zusammenhang mit TV-Nutzung annehmen ließe. Kammerl stellt sich in seinem Beitrag die Frage, was das Phänomen „Sucht“ ausmacht und zieht dafür das Beispiel „Internet-sucht“ heran, da hierzu die meisten wissenschaftlichen Ergebnisse vorliegen. Der Autor verdeutlicht, dass eine Abgrenzung zwischen Sucht, Abhängigkeit und suchtähnlichem Verhalten nötig ist und weist darauf hin, dass Analogieschlüsse zu bei-

spielsweise aus Drogenkonsum bekannten Verhaltensweisen nicht möglich sind. Zugleich macht er darauf aufmerksam, dass Stichprobenzahlen oder aber Kriterienkataloge oftmals kritisch zu hinterfragen sind. Gleichwohl leugnet er nicht die Tatsache, dass Personen mit spezifischen Persönlichkeitsmerkmalen anfälliger für auffälliges Mediennutzungsverhalten sind als andere. Die These, dass Mediennutzung allein bereits Suchtverhalten auslöse, weist Kammerl zurück. Vielmehr spielen verschiedene Faktoren wie die Sozialisationsinstanzen Elternhaus und Schule oder entwicklungspsychologische Verhaltensweisen der Jugendlichen eine Rolle. Diese vielfältigen Elemente machen Kontrollmaßnahmen von Seiten Dritter aus Sicht des Autors nahezu unmöglich.

2 Produktive Kontrolle der Künste

Die Perspektiven, welche die Beiträge auf diese produktiven Dynamiken der Kontrolle entwerfen, sind sehr unterschiedlich. Mindestens drei Zugriffe lassen sich ausmachen und unterscheiden. Erstens wird Kontrolle als etwas gefasst, das (Gegen-) Maßnahmen im ästhetischen Bereich provoziert. Damit sind immer wieder ‚Ausweichbewegungen‘ in Gang gebracht, in deren Verlauf neue künstlerische Ausdrucksformen gesucht werden, wie beispielsweise den Einsatz subtiler ästhetischer Mittel wie der (Selbst-)Ironie. Näher werden diese ästhetischen ‚Ausweichbewegungen‘ im Beitrag von Joseph von Westphalen ausgeführt, in dem der Schriftsteller, vom Problem der Selbstzensur beim Schreibprozess ausgehend, eben auch die produktive Seite solcher Kontrollmaßnahmen erörtert. Kontrollmaßnahmen führen im künstlerischen Bereich aber nicht nur zu ‚Ausweichmaßnahmen‘, sondern ganz im Gegenteil ein ums andere Mal zu provokativen Konfrontationsgesten. Entfalten doch viele künstlerische Aktionen ihre Wirksamkeit genau dadurch, dass sie von vorne herein auf Protest des Publikums, der Berichterstattung und/oder des Staates ausgerichtet sind und also auch mit Zensurmaßnahme rechnen. Damit wird der vorab antizipierte Eingriff von Außen zum Teil der künstlerischen Produktivkraft. Genau das wird unter anderem im Beitrag von Henri Schoenmakers an Beispielen aus der Geschichte der Theaterskandale angesprochen. Zweitens kann man auch und noch sehr viel grundsätzlicher behaupten, dass ein gewisser Grad an Kontrolle überhaupt erst produktive Weiterentwicklung ermöglicht und Orientierung bereitstellt, die sich künstlerisch nutzen lassen. In dem Beitrag des Medienwissenschaftlers Jens Ruchatz geht es um eben diesen produktiven Aspekt von Kontrolle. Ausgehend von einem Beispiel des frühen Films, „Life of an American Fireman“, aus dem Jahr 1903 entfaltet er, wie sich die im Laufe der Zeit etablierenden Montage-Konventionen zu einer produktiven Einschränkung entwickelten, die neuen Formbildungsprozesse herausforderten, ja überhaupt erst ermöglichten. Drittens kann die Kunst auch selbst als spezifische Kontrollinstanz für andere gesellschaftliche Teilbereiche fungieren. Beispielsweise entwickelt sich das hochgradige (selbst-)reflexive Potenzial moderner Kunst just zu dem Zeitpunkt, als sich allmählich ein Massenmediensystem zu etablieren beginnt. Durch diese neue Herausforderung und der damit einhergehenden Konkurrenz um den vorherrschenden Ort gesellschaftlicher Selbstvergewisserung positioniert sich die Kunst als kritische Beobachtungs- und Kontrollinstanz der Massenme-

dien. Der Kunsthistoriker Hans Dickel geht diesem Prozess in seiner Untersuchung des Historienbildes „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ von Edouard Manet nach und zeigt, wie der Maler in den unterschiedlichen Fassungen seines Gemäldes massenmedial produzierte Informationen und Darstellungsweisen kritisch reflektiert und dabei zu einer neuen künstlerischen Darstellungsform wendet.

Der Kunsthistoriker *Hans Dickel* rekonstruiert zunächst den historischen Entstehungskontext des berühmten, 1869 fertiggestellten Gemäldes „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ von Edouard Manet. Detailliert wird zum einen gezeigt, wie Manet in den unterschiedlichen Versionen seines Gemäldes, die allesamt schnell der Zensur zum Opfer fielen, den naiv-idealisierten Darstellungskonventionen der ‚alten‘ Medien der Macht, allen voran den repräsentativen Denkmälern, misstraut und diese ablehnt. Zum anderen legt Dickel dar, wie der Maler auf Informationen und Darstellungsweisen der ‚neuen‘ Medien (Zeitung, Lithografie, Fotografie) zurückgreift und diese reflektiert, um seine Version der Ereignisse zu entfalten. Anhand dieses „Fallbeispiels einer historischen Medienkomparatistik“ kann der Kunsthistoriker zeigen, inwieweit die moderne bildende Kunst konfrontiert wird mit der neuen massenmedialen Konstellation und wie diese Konstellation dabei die Kunst herausfordert, eine kritische Beobachterfunktion einzunehmen. Damit verabschiedete sich, so Dickel, die Malerei in dieser Zeit endgültig davon, einzig zur Betrachtung der Schönheit einzuladen. Das moderne Kunstwerk dränge vielmehr zur Reflexion – zur Reflexion auch und vor allem der Informationsvermittlung und Darstellungsweisen des sich damals allmählich etablierenden Massenmediensystems.

In dem Beitrag des Medienwissenschaftlers *Jens Ruchatz* geht es dezidiert um die produktiven Elemente von Kontrolle. Hierbei interessieren ihn aber nicht die politischen, juristischen oder ökonomischen Zensurmaßnahmen, sondern er untersucht stattdessen die „produktiven Einschränkungen“ (künstlerischer) Formbildungsprozesse. Ausgehend vom einem in der Filmwissenschaft viel diskutierten Beispiel des frühen Films, nämlich Edwin S. Porters „Life of an American Fireman“ aus dem Jahre 1903, entfaltet Ruchatz exemplarisch, wie sich die im Laufe der Zeit etablierenden Montage-Konventionen zu produktiven Einschränkungen entwickelten, die neuen Formbildungsprozesse herausforderten, ja überhaupt erst ermöglichten. Damit versucht der Autor den Blick auf das Thema Kontrolle und Zensur bewusst auf zweifache Weise umzukehren. Erstens solle man nicht von dem Begriff Zensur, der immer auch die Behinderung des „*eigentlich* Möglichen und Wünschenswerten“ konnotiert, umstandslos auf den Begriff der Kontrolle schließen, sondern umgekehrt die Zensur nur als ein Teilgebiet der Kontrolle verstehen. Zweitens – und daraus folgend – sei (Selbst-)Kontrolle ganz generell eben auch als produktiver Faktor zu begreifen „als Motor, wenn nicht gar als Voraussetzung jeglicher Formbildung und damit auch als Bedingung von Kommunikation schlechthin“ und genau damit eben nicht mehr ein sekundäres Phänomen, wie die Zensur, sondern ein primäres und hochgradig produktives, das gerade für medienwissenschaftlich orientierte Fächer von höchstem Interesse sein dürfte, geht es hier doch um ein oft unterschätztes Movens medialer Wandlungsprozesse.

Der Theaterwissenschaftler *Henri Schoenmakers* geht in seinem Beitrag „Skandal im Theatersaal – Der Reigen von Kontrollinstanzen“ übergreifenden Strukturen von Theaterskandalen nach. Dass schon immer von verschiedener Seite großes Interesse

daran bestand, das Theater zu kontrollieren, erläutert Schoenmakers zu Beginn mit Blick auf die spezifische Disposition des Theaters. Von dieser Beobachtung ausgehend macht er auch einsichtig, warum das Theater sich als Objekt der Skandalisierung besonders eignet. Im nächsten Schritt entwirft Schoenmakers eine Typologie derjenigen Akteure, die die Skandale heraufbeschwören. Zunächst wird der Typus des Theatermachers selbst in den Fokus gerückt. Anhand Carl Zuckermayers Inszenierung des Stückes „Der Eunuch“ vom ‚Theaterwinter 1922/23‘ zeigt Schoenmakers, wie Theatermacher einen Skandal antizipieren, in ihr künstlerisches Kalkül aufnehmen und so als eine Art Marketinginstrument einsetzen. Daran anschließend werden weitere Akteurstypen des Skandals differenziert und an einigen Beispielen aus der über zweitausendjährigen Theatergeschichte veranschaulicht. So werden unter anderem die Typen der Finanziere, der Autoren, die Gewerkschaften oder auch der Zuschauer als potentielle Kontrollinstanzen erläutert, die sehr unterschiedlich motivierte Interesse an einer Skandalisierung des Theaters haben können. Daran zeigt der Theaterwissenschaftler, inwieweit der Skandal als äußerst effektives und äußerst variables Instrument zu gebrauchen ist, um Kontrolle über das Theater zu erlangen.

Im Zentrum des Vortrags des Schriftstellers *Joseph von Westphalen* steht nicht so sehr das Problem juristisch oder politisch motivierter Zensur, obwohl sein gleich zu Beginn erwähntes Beispiel, der Roman „Esra“ von Maxim Biller, darauf schließen lassen könnte. Westphalen geht es vielmehr um die außerjuristischen Probleme, mit denen ein Schriftsteller konfrontiert ist, wenn er aus Ereignissen Literatur formt und speziell lebende Personen seines Umfeldes porträtiert, so dass sich diese verletzt oder verärgert zeigen könnten. Hier sei der Autor im Widerstreit von Leben und Kunst mit dem Problem angemessener Selbstzensur konfrontiert und damit immer auch mit Zumutungsabwägungen. Solch eine Selbstzensur sei durchaus ambivalent. Einerseits werden ein ums andere Mal – auch auf Kosten literarischer Qualität – Veränderungen vorgenommen, wird also Zensur ausgeübt, um nicht die persönlichen Gefühle der Mitmenschen zu verletzen und daraus resultierende Konsequenzen zu riskieren. Andererseits, so von Westphalen, sei in manchen Fällen Selbstzensur höchst produktiv, denn oft wirke diese wie ein Katalysator für den Gebrauch literarischer Strategien, beispielsweise satirische Zuspitzungen, subtile Vexierspiele oder bedeutungserweiternde (Selbst-)Ironie, die wiederum den Text ästhetisch bereichern könnten.

3 Ethik der Medienselbstkontrolle

Im dritten Teil richtet sich der Blick noch einmal auf den Bereich der Massenmedien. Wurden die unterschiedlichen Massenmedien im ersten Teil vorrangig unter dem Aspekt der restriktiven, ausgeübten oder zumindest postulierten *Fremdkontrolle* in Geschichte und Gegenwart betrachtet, so geht es zum Abschluss gezielt um die Frage nach einer effektiven *Mediensebstkontrolle*. Schließlich hat sich in der Bundesrepublik Deutschland an die Stelle einer Jahrhunderte währenden staatlichen Fremdkontrolle über die Massenmedien unter starkem Antrieb der Alliierten ein System der Mediensebstkontrolle etabliert. Damit diese Mediensebstkontrolle in ihren unterschiedlichen Instanzen funktioniert, bedarf es freilich einer medienethischen Kom-

petenz, die sich in einem verantwortungsvollen Umgang mit der gesetzlich garantierten Medienfreiheit artikuliert. Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt der beiden abschließenden Beiträge denn auch auf der *medienethischen* Debatte.

Unter anderem nach großen Medienskandalen wie dem Gladbecker Geiseldrama (1988), im Kontext einer exzessiv am Nachrichtenfaktor Gewalt orientierten journalistischen Wahrnehmung wie im Falle des Amoklaufes von Winnenden (2009) und immer wieder bei fiktionalen Gewaltdarstellungen in den Medien entzündet sich häufig die Frage, inwieweit das System der Medienselbstkontrolle medienethisch fragwürdiges Handeln zu stark begünstigt oder zumindest nicht verhindert. Vor diesem Hintergrund mag der Wunsch im Einzelfall verständlich erscheinen, der Freiwilligen Selbstkontrolle mehr Sanktionsmöglichkeiten im Sinne einer restriktiven Kontrolle einzuräumen: Vergleichbar monieren nicht wenige Stimmen, dass der Deutsche Presserat als Organ der Selbstkontrolle im Printjournalismus mit seiner Spruchpraxis lediglich als ein zahnloser Tiger agiere und sich der ethische Standard im Journalismus auch deshalb nicht verbessern würde. Für eine Hebung des journalistischen Niveaus und damit auch der medienethischen Reflexion und Praxis wird deshalb nicht selten die Einrichtung einer Fremdkontrolle des journalistischen Berufsstandes durch die Schaffung einer beruflichen Kammer mit entsprechenden Zulassungsbeschränkungen gefordert. Eine solche angestrebte Kontrolle durch Professionalisierung stände jedoch im Widerspruch zur Notwendigkeit des Journalismus als offenem Beruf, wie er aus dem Grundgesetz Art. 5 abgeleitet werden kann.

Anstatt die Problematik medienethischen Versagens durch eine stärkere restriktive Kontrolle beheben zu wollen, setzt das Prinzip der Medienselbstkontrolle demgegenüber auf die Stärkung medienethischer Kompetenz in der Reflexion über die und im täglichen Umgang mit den Massenmedien. Freilich lässt sich nun fragen, welcher Art die anzustrebende medienethische Reflexion eigentlich sein soll und welche verantwortlichen Instanzen dabei ausgemacht werden. In der Geschichte der ethischen Reflexion stand zunächst der einzelne Medienschaffende im Vordergrund; gegen diese individualistische Verengung der Medienethik auf eine Berufsethik von Journalisten, Verlegern, Filmproduzenten etc. verwiesen Vertreter einer systemtheoretisch orientierten Medienethik wie Siegfried Weischenberg zu Recht auf die redaktionellen, kulturellen, wirtschaftlichen u.a. Zwänge, denen sich der einzelne Akteur im Mediensystem ausgesetzt sieht. So notwendig der Verweis auf den jeweiligen Funktionskontext auch ist, so darf dies jedoch nicht zu einer Art systemischen Fatalismus führen. Nach dem Motto: Ich würde als einzelner Akteur im Mediensystem ja gerne verantwortlich handeln, doch die Verhältnisse, sie sind nicht so: Etwa als Journalist, der sich zur Legitimierung seiner Weltwahrnehmung zu schnell auf den breiten Publikumsgeschmack beruft oder auf der Seite des Publikums als passiver Mediennutzer, der darauf verzichtet, mit einem Vertreter im Rundfunkrat Kontakt aufzunehmen, weil der einzelne Fernsehzuschauer ja vermeintlich eh keinen Einfluss auf die Programmgestaltung ausüben könne. Hinsichtlich des zuletzt genannten Beispiels ist neben die beiden notwendigen Perspektiven einer Individualethik und einer systemtheoretisch orientierten Medienethik in den letzten Jahren noch eine dritte hinzutreten: Jene der Publikumsethik. Sie macht deutlich, dass neben dem Kommunikator eben auch der Rezipient eine deutliche Verantwortung für die Medieninhalte und damit auch für das funktionierende System der Medienselbstkontrolle ausübt:

Dies gilt verstärkt im Zeitalter des Web 2.0 mit seiner zunehmenden Verschmelzung des konsumierenden Users mit dem Producer.

In der Wahrnehmung der Mediennutzer sei die öffentliche Relevanz des Systems der Medienselbstkontrolle leider nur schwach ausgeprägt, urteilt *Johanna Haberer*, Professorin für Christliche Publizistik an der Universität Erlangen-Nürnberg und langjährige Rundfunkbeauftragte der Evangelischen Kirche in Deutschland. So seien die meisten Bürger nur unzureichend informiert über Beschwerdeinstanzen und -wege sowie über die rechtsstaatlichen Unterscheidungen von Medienethik und Medienrecht. Auf der Grundlage christlicher Anthropologie (Gottesebenbildlichkeit, Freiheit und Sozialität des Menschen) benennt Haberer mehrere Ebenen der Medienverantwortung, die für ein erfolgreiches „Projekt der Medienselbstkontrolle“ unerlässlich sind. Sodann beschreibt sie mit Jürgen Wilke Spannungsfelder der Medienethik, zum Beispiel zwischen technischer Machbarkeit und Sozialverträglichkeit oder zwischen Freiheit und gesellschaftlicher Kontrolle. Im letzten Teil fragt Haberer nach den gegenwärtigen Herausforderungen, welchen sich die Medienselbstkontrolle im dualen Rundfunksystem vorrangig stellen muss. Ihr abschließendes Fazit: Das System der freiwilligen Selbstkontrolle „ist kein fehlerloses System, aber ein System, das in allen Belangen auf Kompetenz und Mündigkeit, auf Freiheit und Verantwortlichkeit aller an der Gesellschaft Beteiligten setzt. Es lebt davon, dass wir Bürger diese Freiheit in Verantwortung auch selbstbewusst wahrnehmen.“

Zum Abschluss der Publikation kommt eine Person zu Wort, die sich beruflich im Feld der praktizierten Medienkontrolle bewegt und aus dieser Verortung heraus das Thema medienethisch reflektiert: *Norbert Schneider*, Direktor der Landesmedienanstalt Nordrhein-Westfalen und promovierter Theologe, lotet den ethisch verantwortbaren Spielraum der gesetzlich verankerten Presse- und Rundfunkfreiheit aus und fragt nach den Möglichkeiten einer „fürsorglichen Begrenzung“ der Medien, vor allem des „freien und freiheitsstiftenden Fernsehens“. Eine Bedrohung der Medienfreiheit sei in der Gegenwart nicht mehr von staatlichen Instanzen zu befürchten, eine derartige Funktion übten vielmehr ökonomische Interessen aus. So sei eine kontrollierende Selbstbeschneidung der Medienfreiheit de facto vor allem da im Spiel, „wo nicht mehr die Gesellschaft als Ganzes, sondern die Branche der Adressat der Arbeit ist“. Eine einseitige Orientierung an Renditeerwartungen und eine damit verknüpfte Quotenfixiertheit stärkten den gefährlichen Trend, den Rundfunk stärker als Wirtschafts- denn als Kulturgut einzustufen. Eine weitere Form negativer Kontrolle stelle zudem der Umstand dar, dass Medienschaffende oftmals durch gezielte Tabubrüche die Medienfreiheit gleichsam von innen auszehrten, in dem sie sich bewusst einem „fortgesetzten Härtetest“ aussetzten. Für eine verantwortungsvolle Medienkontrolle sei vor allem die medienethische Reflexion unerlässlich, um auf dieser Grundlage „den Markt zur Ordnung rufen“ zu können. Als ethischen Maßstab auch für eine angewandte Programmverantwortung zieht Schneider abschließend Albert Schweitzers Forderung nach einer umfassenden „Ehrfurcht vor dem Leben“ heran und verknüpft diese mit der gegebenen Menschenwürde im Grundgesetz.

Kay Kirchmann, Sven Grampp, Daniel Meier, Sandra Rühr

Das kontrollierte Bild. Auseinandersetzungen um Bedeutung und Gebrauch von Bildern in der christlichen Frühzeit und im Mittelalter

Am 25. August 2007 wurde im Kölner Dom die neue Farbverglasung der Südquerhausfassade enthüllt und der Öffentlichkeit im Rahmen eines Feieraktes übergeben (Abb 1). Entwurf und Ausführung des Fensters stammen von Gerhard Richter, einem der bedeutendsten Exponenten der deutschen Gegenwartskunst. Richter wählte für die riesige Glasfläche eine streng abstrakte Komposition aus mehr als 11.000 kleinen, regelmäßig angeordneten Quadraten unterschiedlicher Farbe, die durch ihre rigide Linearität einen ansprechenden Kontrast zu den geschwungenen Formen des gotischen Maßwerks setzen.¹ Von „vibrierender Farbigkeit“ ist auf der Homepage des Kölner Doms die Rede, von „Modernität, die aus der distanzierten Betrachtung an Computerpixel erinnert“, aber auch davon, dass gerade dies „ganz sicher für Diskussionsstoff sorgen“ werde.² Tatsächlich war ursprünglich etwas ganz anderes geplant gewesen:

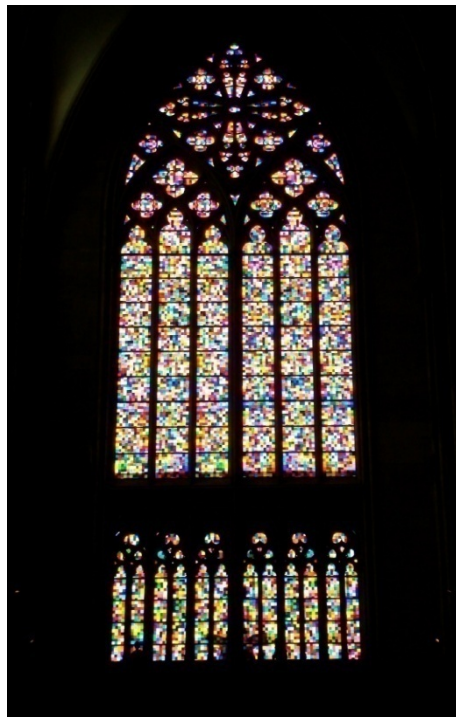


Abbildung 1

„Märtyrer des 20. Jahrhunderts“ hatte das Domkapitel als Bildgegenstand für das neue Fenster vorgesehen und hierfür Egbert Verbeek und Manfred Hürlimann, zwei zeitgenössische, ausschließlich der figürlichen Malerei verpflichtete Maler, um Entwürfe gebeten. „Die gewünschte Darstellung der modernen Heiligen sollte“ – so lautete der Auftrag – „der Aktualität einer angemessenen Gegenwartskunst entsprechen, eine theologische Grundaussage illustrieren und sich damit ikonographisch gleichzeitig mittelalterlicher Vorbilder entlehnen, um sich außerdem in die Zyklen der bestehenden historischen Fenster einbinden zu lassen“.³ Die eingereichten Bildvorschläge vermochten die Jury jedoch nicht zu überzeugen, so dass es zur Nachnominierung von Gerhard Richter und schließlich zur Ausführung seines Entwurfes kam. Dompropst Feldhoff zeigte sich zufrieden mit dem Resultat:

¹ Die technischen Details, eine kurze Entstehungsgeschichte sowie Abbildungen finden sich unter URL: www.koelner-dom.de/19067.html [24.10.2007]; Vgl. auch URL: www.koelner-dom.de/index.php?id=19152 [1.9.2008].

² URL: www.koelner-dom.de/19067.html [24.10.2007].

³ URL: www.koelner-dom.de/19067.html [24.10.2007].

Dieses Fenster stellt nichts Religiöses dar, aber eine Herausforderung des Sehens; es regt zur Stille an, es schafft ein von Farben schillerndes Licht, es animiert, beseelt, regt zur Meditation an und schafft ein Flair, das für das Religiöse öffnet.⁴

Wesentlich negativer fiel dagegen das Urteil des Kölner Kardinals Joachim Meisner aus; seiner Meinung nach passe das Fenster „eher in eine Moschee oder ein anderes Gebetshaus“, während für den Kölner Dom eine Lösung wünschenswert gewesen wäre, die explizit den *christlichen* Glauben widerspiegle – „und nicht irgendeinen“.⁵

Mit seiner Kritik, die Richtersche Komposition sei zu unspezifisch und nehme in keiner Weise auf die Funktion des Raumes als christliches Gotteshaus Bezug, nimmt Kardinal Meisner ein Argument auf, das älter ist als die Kirche selbst: Er argumentiert mit der Angemessenheit und damit mit der ästhetischen Kategorie des „decor“, wie sie Vitruv bereits im 1. Jahrhundert vor Christus formuliert hat. Vitruv führt im ersten seiner „Zehn Bücher über Architektur“ aus, dass Tempelbauten nur dann einen gefälligen Anblick böten, wenn sie nach gewissen Gesetzmäßigkeiten errichtet seien, die sich im Laufe der Zeit als „angemessen“ herausgebildet hätten. Ob für einen Tempel etwa die dorische, ionische oder korinthische Ordnung zu wählen sei, hänge ganz vom Wesen der darin verehrten Gottheit ab: „Der Minerva, dem Mars und dem Herkules werden dorische Tempel errichtet werden, denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihres mannhaften Wesens Tempel ohne Schmuck gebaut werden. Für Venus, Flora, Proserpina und die Quellnympfen werden die Tempel, die in korinthischem Stil errichtet sind, die passenden Eigenschaften zu haben scheinen, weil für diese Götter wegen ihres zarten Wesens Tempel, die etwas schlank, mit Blumen, Blättern und Schnecken (= Voluten, Anm. C.J.) geschmückt sind, die richtige Angemessenheit (iustum decorum) in erhöhtem Maße zum Ausdruck zu bringen scheinen“.⁶ Für das christliche Gotteshaus hält Vitruv naturgemäß noch keine Ratschläge für eine „angemessene“ Gestaltung bereit, und auch später hat sich nie ein Kanon entwickelt, der für alle Zeiten verbindlich gewesen wäre. Es gibt gewisse funktionale Aspekte, die bei Kirchenbauten stets zu berücksichtigen waren, doch hatten diese keine – oder nur sehr bedingte – Auswirkungen auf die Form der Kirchen. Dasselbe gilt für die künstlerische Ausschmückung christlicher Gotteshäuser – auch hierfür gab es weder für alle Zeiten verbindliche Vorschriften noch überregional wirksame Konventionen. Dennoch wurden und werden Kirchen gebaut und dekoriert – und gefallen den einen, während sie von anderen für „unpassend“ und der Funktion als christliches Gotteshaus unangemessen erachtet werden. Wer aber entscheidet, was als Dekoration für einen Kirchenraum angemessen ist, kurz: Wer hat die Kontrolle über Art und Inhalt der Bilder, die die Gläubigen in ihren Gottesdiensträumen zu sehen bekommen, wie wird diese Kontrolle wahrgenommen und welche Argumente spielen dabei eine Rolle?

Diese Fragen begleiten das christliche Bild seit seiner Entstehung.⁷ Dass es überhaupt zur Ausbildung eines christlichen Bildes kam, ist keineswegs selbstverständlich,

⁴ URL: www.koelner-dom.de/19067.html [24.10.2007].

⁵ Vgl. die NEUß GREVENBROICHER ZEITUNG vom 30.8. 2007;

URL: www.ngz-online.de/public/article/aktuelles/kultur/mehr_kultur/474434 [24.10.2007].

⁶ I, 2, 5; Vitruv 1987, S. 38f.

⁷ Zur Debatte in den ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderten vgl. Dumeige 1985, S. 21-26; Stock 2007.

erbten die Christen doch mit der Entscheidung, die Septuaginta als Heilige Schrift zu übernehmen, auch das jüdische Bilderverbot. „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist...“, heißt es in Ex 20,4. Wie jedoch ist dies zu verstehen? Als Totalverbot jeglicher bildkünstlerischer Aktivität? Oder lässt sich das Verbot auch partiell auslegen? Die Meinungen hierzu waren zu keiner Zeit einheitlich, auch wenn sich in einzelnen Epochen bestimmte Tendenzen beobachten lassen. Auf der Basis des materiellen Befundes ist zu konstatieren, dass es spätestens im frühen 3. Jahrhundert n. Chr. zur Ausbildung einer christlichen Bildkunst kam, und zwar etwa gleichzeitig im Westteil des Römischen Reiches wie auch in dessen Ostteil. Es sollte jedoch nicht lange dauern, bis solche Werke die Theologen zu grundsätzlichen Stellungnahmen herausforderten und bei Bedarf zu Zensurmaßnahmen schreiten ließen. Die zentrale Frage lautete, ob Bilder in christlichen Gotteshäusern überhaupt zuzulassen seien, und wenn ja, welche Art von Bildern sich für diesen Zweck besonders eigneten. Konnten Bilder für die Sache der Kirche unter Umständen gar nützlich sein? Ein weiterer Punkt betraf den „richtigen“ Gebrauch der Bilder bzw. die Attitüde, mit der sich die Gläubigen idealiter den Bildern nähern sollten. Auch dazu gaben zahlreiche Vertreter der frühen Amtskirche Verlautbarungen ab und scheuten bisweilen auch nicht davor zurück, ihren Überzeugungen handgreiflich Gehör zu verschaffen.

Die älteste Schriftquelle, die für die skizzierten Fragen von Belang ist, datiert aus dem Jahr 306. Damals trafen sich in Elvira, einer Stadt in Südspanien, 19 Bischöfe zu einer Synode und beschlossen bei dieser Gelegenheit unter anderem, dass es keine Malereien in der Kirche geben dürfe, „damit nicht das, was verehrt und angebetet wird, auf Wände gemalt wird“.⁸ Was das genau bedeutet, wird nicht ausgeführt, doch dürfte sich das Verbot vornehmlich gegen Bilder von Jesus, Maria und den Heiligen – denn nur solche wurden ja verehrt und angebetet – gerichtet haben. Das Verbot dokumentiert jedoch auch, dass solche Bilder damals verbreitet und beliebt gewesen sein müssen. Dass sie durch einen Konzilsbeschluss wie jenen von Elvira nicht nachhaltig zu verhindern waren, zeigt ein Vorkommnis, das in den 390er Jahren im Hl. Land stattgefunden haben soll: Epiphanius, von 367 bis zu seinem Tod im Jahr 403 Bischof im zyprischen Salamis und als solcher auch Metropolit von Zypern, fand anlässlich einer Reise nach Palästina das Portal der Kirche von Anablata mit einem Vorhang verhängt, der mit einem Bild Christi oder eines Heiligen dekoriert war.⁹ Epiphanius zerriss den Vorhang voller Empörung und schickte später der Gemeinde über Bischof Johannes von Jerusalem einen neuen, unfigürlichen Vorhang, wobei er den Bischof bei dieser Gelegenheit noch einmal ausdrücklich ermahnte, in Zukunft besser auf die Einhaltung des Bilderverbots in seinem Sprengel zu achten, seien Bilder von Menschen („hominis ... imaginem“) doch „contra auctoritatem scriptura-

⁸ Can. 36: „Placuit, picturas in ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur“; Reichert 1990, S. 141-143; Vgl. Grigg 1976; Dumeige 1985, S. 30-31.

⁹ Überliefert bei Hieronymus: Ep. 51, 9: „ (...) inveni ibi velum pendens in foribus eiusdem ecclesiae tinctum et depictum et habens imaginem quasi Christi vel sancti cuiusdam; non enim satis memini, cuius imago erat“; CSEL 54 (1996), S. 411; Vgl. Koch 1917, S. 58-64; Dumeige 1985, S. 43f.; Feld 1990, S. 4f.

rum“.¹⁰ Im Zusammenhang mit Bildern in Kirchen spricht Epiphanius vom „Verschmieren der Wände“, und die Herstellung von Bildern Christi, Marias, der Engel, Märtyrer und sonstiger heiliger Personen hielt er für Götzendienst.¹¹ Die Maler stellten dar, was sie nie gesehen hätten, zeichneten nach eigenen Vorstellungen Christus und die Heiligen einmal so, ein anderes Mal anders; ihre Malerei sei letztlich pure Erfindung und deshalb Lüge. Bilder seien – immer nach Epiphanius – Fälschungen, die etwas darstellten, was es in dieser Weise nicht gibt; so geißelt Epiphanius etwa das Bild eines Erzengels, auf dem deutlich Knochen und Sehnen zu sehen seien, wo doch ein Erzengel – als ätherisches Wesen – so etwas gar nicht besitze.¹² „Behaltet das im Gedächtnis“, ermahnte Epiphanius zu Ende seines Lebens noch einmal eindringlich seine Gemeindeglieder,

[...]ja keine Bilder in Kirchen oder den Friedhöfen der Heiligen anzubringen, sondern behaltet Gott allezeit in euren Herzen im Gedächtnis. Aber auch nicht in einem Gemeindehaus. Denn es ist einem Christen nicht erlaubt, sich durch Augenreiz und Benebelung des Sinnes erregen zu lassen, vielmehr soll das auf Gott Bezügliche allen eingezeichnet und eingeformt sein.¹³

Epiphanius’ Versuch, die sich bei den Christen offenbar immer größerer Beliebtheit erfreuenden Bilder unter Kontrolle zu bekommen und unter Hinweis auf das alttestamentliche Bilderverbot bei Kaiser Theodosius einen Erlass zu erwirken, dass bestehende Darstellungen heiliger Gestalten in Kirchen, Baptisterien, Häusern und Märtyrerkapellen übertüncht oder zerstört werden sollen und keine neuen Bilder angebracht würden, zeitigte keinen Erfolg.¹⁴ Längst gab es in der Kirche selbst hochrangige Exponenten, die den didaktisch-pädagogischen Wert der Bilder zur Vermittlung christlicher Glaubensinhalte und Wertvorstellungen erkannten und offensiv propagierten. Basilius etwa, der von 370 bis 379 Erzbischof von Caesarea, dem heutigen Kayseri in der Zentraltürkei, war und als solcher mehr als 50 Bistümer unter sich hatte, hielt gemalte Bilder für ein wesentlich eingängigeres Medium als das gesprochene Wort, um den Gläubigen die Vorbildhaftigkeit der Heiligen vor Augen zu führen und sie – die Gläubigen – zur Nachahmung anzuspornen. In seiner 17. Homilie sagt er im Zusammenhang mit dem Märtyrer Barlaam:

Kommt mir zu Hilfe, glänzende Maler der heldenhaften Taten, verbessert mit euren Künsten mein kümmerliches Bild von diesem Helden. Den durch mich nur dunkel gezeichneten Sieg macht strahlend mit den Farben *eurer* Kunst. Ich will weichen, besiegt von euch durch das *Bild* der Großtaten des Märtyrers [...]. Es soll auf dem Bild auch dargestellt werden der Kampfrichter der Wettkämpfe, Christus, dem die Ehre in die Ewigkeiten der Ewigkeiten gebührt.¹⁵

Und in Homilie 19 sagt Basilius in Bezug auf die 40 Märtyrer von Sebaste:

¹⁰ Wie Anm. 9.

¹¹ Holl 1928, S. 364.

¹² Pitra 1858, S. 307; Koch 1917, S. 60; Holl 1928, S. 364; Dumeige 1985, S. 45.

¹³ Epiphanius von Salamis: Testamentum. Pitra 1858, S. 301f.; Holl 1928, S. 363 Nr. 33, S. 364. Deutsche Übersetzung nach Koch 1917, S. 62; Dumeige 1985, S. 46; Feld 1990, S. 5.

¹⁴ Epiphanius von Salamis: Brief an Kaiser Theodosius. überliefert in Nicephoros, adv. Epiph. 71, Pitra 1858, S. 348f; Vgl. Holl 1928, S. 360f. Nr. 21f. und S. 365; Dumeige 1985, S. 46.

¹⁵ Homilie 17, 3; PG 31, Sp. 489f., hier zit. nach der deutschen Übersetzung bei Lange 1999, S. 13. Vgl. auch Bredekamp 1975, S. 43.

So wollen wir sie (die Märtyrer, C.J.) denn in der Erinnerung uns vergegenwärtigen und den von ihnen ausgehenden gemeinsamen Segen den Anwesenden zu Gemüte führen, indem wir, wie auf einem Bilde, allen die Standhaftigkeit dieser Männer vor Augen stellen. Schildern doch auch kriegerische Heldentaten häufig sowohl Redner wie Maler, jene mit dem Schmuck ihres Wortes, diese mit ihrem Pinsel, und beide haben schon Viele zur Tapferkeit entflammt. Denn was das Wort der Geschichtserzählung zu Gehör bringt, das stellt die Malerei dar und führt es schweigend vor Augen. So wollen auch wir die Anwesenden an den Heldenmut der Männer erinnern und ihre Taten ihnen gleichsam zu sehen geben und so in den Edleren und Verwandteren unter ihnen den Entschluss wecken, ihnen nachzustreben. Denn das ist der Lobpreis der Märtyrer: die Ermunterung der Versammelten zur Tugend.¹⁶

Auch Gregor von Nyssa, der jüngere Bruder von Basilius und wie dieser in einem hohen Klerikeramt tätig, preist den didaktischen Wert von Bildern, etwa wenn er die über dem Grab des Hl. Theodor im nordosttürkischen Euchaita errichtete Kirche wie folgt beschreibt:

Beim Eintritt in eine Stätte, wie die, wo heute unsere Versammlung stattfindet, wo das Andenken an den Gerechten und seine heiligen Überreste sind, ist man gefesselt von der Pracht dessen, was man zu schauen bekommt, wenn man ein Haus sieht wie einen Tempel Gottes, einen glänzend ausgeführten stattlichen Bau mit schönem Schmuck, wo der Bildhauer Tiergestalten aus Holz schnitzte und der Steinmetz die Blöcke wie Silber so glatt polierte. Auch der Maler hat die Blüten seiner Kunst beigetragen durch bildliche Darstellung der Heldentaten des Märtyrers (Theodor), seiner Kämpfe, seiner Qualen, der wilden Gestalten der Peiniger, [...], der seligsten Vollendung des Kämpfers, des Kampfrichters Christus in menschlicher Gestalt: indem er Alles wie in einem sprechenden Buch in Farben kunstvoll ausdrückte, verkündete er lebhaft die Kämpfe des Märtyrers und schmückte den Tempel wie eine herrliche Wiese. Denn auch das Bild an der Wand versteht ohne Worte zu reden und größten Nutzen zu schaffen; ebenso verwandelt der Mosaikkünstler den Boden, über den der Fuß geht, in einen Geschichtserzähler.¹⁷

Nilus von Ancyra, ein verehrter Mönch, der im ersten Drittel des 5. Jahrhunderts unter anderem auf dem Sinai lebte, ging sogar so weit, konkrete Ratschläge für geeignete Bildthemen im kirchlichen Kontext zu geben. Als ihn der Eparch Olympiodoros, ein hoher weltlicher Würdenträger, anfragte, was er von seinem Plan halte, eine große Märtyrerkirche errichten und ihre Wände mit Jagd- und Fischfangszenen sowie Hunderten von Kreuzen schmücken zu lassen, antwortete Nilus abschlägig:

Es wäre knabenhaft und kindisch, durch diese Dinge das Auge der Gläubigen zu verwirren. Dagegen steht es einem festen und männlichen Geiste an, im Heiligtum gegen den Osten der heiligsten Anlage ein einziges Kreuz aufzustellen – denn durch ein heilbringendes Kreuz wird das Menschengeschlecht gerettet und den Verzagten überall Hoffnung verkündet – und mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament von der Hand eines ausgezeichneten Malers den heiligen Tempel auf beiden Seiten auszufüllen, damit die des Schreibens Unkundigen, die auch die Heiligen Schriften nicht lesen können, durch die Betrachtung des Bildes an die Rechtschaffenheit der echten Diener des wahren Gottes erinnert und zur Nachahmung der herrlichen und großartigen Tugendwerke angespornt werden [...].¹⁸

¹⁶ Homilie 19, 2; PG 31, Sp. 507-510, deutsche Übersetzung nach Koch 1917, S. 69f. Vgl. auch Dumeige 1985, S. 37f.; Feld 1990, S. 5; Weitmann 1997, S. 15.

¹⁷ Enkomion auf Theodor: PG 46, Sp. 737-740, hier zit. nach Koch 1917, S. 71f. . Vgl. auch Bredekamp 1975, S. 44; Dumeige 1985, S. 39f.

¹⁸ Epist. ad Olympiod. Eparch.; PG 79, Sp. 577-580, deutsche Übersetzung nach Bredekamp 1975,

Auch Paulinus von Nola, ein Zeitgenosse von Nilus, jedoch im lateinischen Westen lebend, hat vor allem die Ungebildeten und „rustici“ – in seinem Fall die Bauern Kampaniens – im Blick, wenn er die Nützlichkeit von Bildern in der von ihm errichteten Wallfahrtskirche über dem Grab des hl. Felix in Nola betont. Paulinus entstammte einer vornehmen Familie, war in Südwestfrankreich aufgewachsen und als junger Mann in offizieller Funktion nach Kampanien gelangt; 394/5 kehrte er – offenbar inzwischen Christ geworden – nach Kampanien zurück, um sich ganz der Pflege und dem Ausbau des Felix-Heiligtums in Nola zu widmen. Zu diesem Ausbau gehörte auch eine aufwendige Ausmosaizierung bzw. Ausmalung der Kirche mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament.¹⁹ Paulinus begründet diesen Mosaikzyklus in einem seiner berühmten Carmina explizit damit, dass die Gläubigen, die hier zusammenkämen, „meistens bäurischer Art“ seien, „von Glauben nicht leer“, jedoch „nicht zu lesen gelehret“.²⁰ Den Wert der Bilder sieht Paulinus aber nicht allein darin, dass sie gleichsam eine Art Bilderbibel für die Illiterati darstellen und die Betrachter zur Nachahmung der biblischen Vorbilder motivieren, sondern auch in ihrer schillernden Buntheit; „die durch Schauspiel betäubten Gemüter ländlicher Menschen“ würden durch die Farbenvielfalt der Bilder beeindruckt und ihre Aufmerksamkeit werde dadurch abgelenkt von den oft übermäßig feuchtfröhlichen Gelagen, die die erst kürzlich Bekehrten in Fortsetzung heidnischer Festpraktiken offenbar auch im Felixheiligtum ausgiebig zu feiern pflegten.²¹

Auch Hypatios, von 531 bis 538 Erzbischof von Ephesos, befürwortete Prunk und Schmuckreichtum in den Kirchen in Hinblick auf jene Besucher, die nur auf diesem Wege vom Christentum zu beeindrucken waren:

Aus diesem Grunde erlauben auch wir sogar materiellen Schmuck in den Heiligtümern; nicht weil wir glauben, daß Gott Gold und Silber und seidene Maßgewänder und Edelstein-besetzte Kelche für verehrungswürdig und heilig hält, sondern weil wir jeder Art von Gläubigen erlauben, zum göttlichen Sein auf eine Weise geführt und erhoben zu werden, die seinem Charakter entspricht, weil wir glauben, daß einige Menschen sogar von diesen (Gold, Silber usw.) über die erfassbare Schönheit und die Fülle des Lichts in den Heiligtümern zu dem unerfassbaren und immateriellen Licht geführt werden können.²²

Hypatios war im Vorfeld von einem Suffraganbischof seiner Erzdiözese, Julian von Atramytion, angeschrieben und um eine Stellungnahme gebeten worden, da Julian die Tatsache beunruhigte, dass die Bibel Bilder verbietet, es aber dennoch welche gab. In diesem Zusammenhang erfahren wir auch, dass vor Bildern Proskynese verübt wurde, dass Bilder also in einer Form verehrt wurden, die eigentlich dem auf dem Bild Dargestellten gebührte.²³ Diese Verehrungspraxis jedoch schien den Bischof

S. 42f. Eine ausführliche Übersetzung des Textes findet sich in Strzygowski 1910, S. 273.

¹⁹ Die Ausmalung ist – wie der ganze Bau – nicht erhalten, lässt sich aber durch die Schriften von Paulinus zumindest grob rekonstruieren; Lehmann 2004.

²⁰ Paulinus Nolanus : Carmen XXVII, 542-551; CSEL 30 (1999), S. 286. Deutsche Übersetzung nach Weitmann 1997, S. 62. Vgl. auch Lehmann 2004, S. 197f.

²¹ Paulinus Nolanus: Carmen XXVII, 563-565, 580-592; CSEL 30 (1999), S. 287f. Deutsche Übersetzung nach Weitmann 1997, S. 62f. . Vgl. auch Lehmann 2004, S. 198.

²² Griech. Text bei Diekamp 1938, S. 128, 24-30. Deutsche Übersetzung nach Bredekamp 1975, S. 192. Zum Briefwechsel von Hypatios und Julian siehe auch Baynes 1951, S. 93-95; Alexander 1952, S. 180f.; Gero 1975; Thümmel 1983; Dumeige 1985, S. 59f.

²³ Alexander 1952, S. 178f.; Kitzinger 1954, S. 94f.

nicht zu stören, wohl aber die Existenz von dreidimensionalen Bildwerken, die bereits im Bilderverbot des Alten Testaments besonders im Visier gewesen zu sein scheinen²⁴; diese wollte er verbieten, nicht aber Malereien („grafai“) wie zum Beispiel jene auf den Türvorhängen.²⁵

Im lateinischen Westen finden wir eine ganz ähnliche Korrespondenz gute 60 Jahre später zwischen Bischof Serenus von Marseille und Papst Gregor dem Großen. Erhalten haben sich nur die beiden Schreiben des Papstes aus den Jahren 599 und 600, aus denen hervorgeht, dass Serenus Bilder aus den Kirchen seines Sprengels hatte entfernen und zerstören lassen, weil diese angebetet und verehrt worden seien.²⁶ Solche idolatrischen Praktiken kann zwar auch Papst Gregor nicht billigen, doch spricht er sich gleichzeitig dezidiert dagegen aus, Bilder zu zerstören. Es sei – so Gregor – etwas anderes, Bilder zu verehren als durch Bilder die Geschichte und Personen kennenzulernen, die zu verehren seien. Für die Ungebildeten, die keine Buchstaben kennen, seien Bilder durchaus nützlich, denn so könnten sie wenigstens an den Wänden sehend lesen, was sie in den Büchern nicht zu lesen vermögen.

Das Argument, dass Bilder gleichsam die Bibel der Illiterati seien, hatten wir bereits bei Nilus von Ancyra und Paulinus von Nola – und in Ansätzen auch schon bei Basilius – angetroffen, doch war dort keine Rede davon, dass die Bilder auch verehrt würden. Erst bei Hypatios von Ephesos bzw. seinem Suffragan Julian von Atramytion wird erwähnt, dass Bilder durch Kniefall verehrt würden, ohne dass dies die Kritik der beiden Kirchenmänner hervorgerufen hätte. Anders bei Gregor dem Großen und Serenus von Marseille; beide standen einer kultischen Verehrung von Bildern ablehnend gegenüber und versuchten mit unterschiedlichen Mitteln, die Kontrolle über das Medium Bild im kirchlichen Kontext zurückzugewinnen – Serenus dadurch, dass er die verehrten Bilder zerstörte und somit einer künftigen Verehrung entzog, Papst Gregor durch Unterweisung im „richtigen“ Umgang mit dem Medium. Gregor scheint bei seinem Loblied auf die didaktisch-pädagogische Funktion von Bildern in Kirchen allerdings ausschließlich „historiae“, d.h. Mosaik- oder Wandmalereizyklen narrativen Inhalts, im Blick gehabt zu haben, die in der Regel hoch oben an den Wänden des Mittelschiffs oder in der Apsis der Kirchen angebracht waren. Dass es *solche* Bilder waren, die in Marseille verehrt wurden und Serenus' ikonoklastische Tat motivierten, ist meines Erachtens nicht zuletzt aus logistischen Gründen zu bezweifeln; vielmehr dürften es Einzelbilder von Heiligen gewesen sein, die – vielleicht in Form von Holztafeln oder Mosaikikonen²⁷ – die untere Zone der Wände zierten und bereits dadurch in sehr viel direkterer Weise mit den Gläubigen in Kontakt traten als die biblischen Historienbilder am Obergaden. Der päpstliche Kontrollversuch über den richtigen Umgang mit Bildern wirkte sich also über diesen urei-

²⁴ Dies wird durch die Tatsache nahegelegt, dass im Zusammenhang mit den zu verbietenden Bildern in Ex 20,4 in der Septuaginta von „eidolon“, in der Vulgata von „sculptile“ gesprochen wird.

²⁵ Baynes 1951, S. 94; Alexander 1952, S. 179.

²⁶ Ep. IX, 209 (Juli 599) und Ep. XI, 10 (Okt. 600); S. Gregorii Magni Registrum Epistularum Libri VIII-XIV, Appendix (= CCL 140 A); Turnhout 1982, S. 768 und S. 873-876; Vgl. Chazelle 1990.

²⁷ Gregors des Großen Zeitgenosse und Namensvetter Gregor von Tours bezeugt die Existenz solcher „iconicae“ in gallischen Kirchen und Häusern; In gloria martyrum c. 21 (MGH SS rer. Merov. 1,2, S. 51); De virtutibus S. Martini I, 15 (MGH SS rer. Merov. 1,2, S. 147). Siehe dazu auch Markus 1978, S. 153f. und S. 156; Angenendt 2001, S. 214.

gensten Anspruch hinaus auch auf Art, Ort und Inhalt der Bilder aus, die künftig in den Kirchen geduldet werden sollten.²⁸ Gregor dürfte diese Konsequenz weder bedacht noch intendiert haben. Sein primäres Ziel war es, den sozialen Frieden wiederherzustellen, hatte er doch erfahren, dass die bilderstürmerische Aktion von Serenus die Marseiller Christengemeinde gespalten und einen Teil von ihr zur Abwanderung motiviert hatte. Indem Gregor den Marseiller Bischof zu einem „mäßigen“, d.h. kontrollierten Bildgebrauch riet, einem Bildgebrauch, der Bilder als solche zwar zulässt, aber ihre Verehrung verbietet, zeigte er ihm einen Weg auf, die unterschiedlichen Bedürfnisse seiner Schäfchen zu befriedigen und damit die Kontrolle über die Gemeinde wiederzugewinnen. Wenn Serenus es nicht einmal schaffe, seine bisherige Gemeinde zusammenzuhalten, wie solle es ihm dann gelingen – so fragt Gregor rhetorisch – sündige Schafe der Herde des Herrn zuzuführen?

Seine Ablehnung jeglicher Form von Bilderverehrung begründete Gregor der Große unter anderem damit, dass es unstatthaft sei, etwas von Menschenhand Gemachtes („manufactum“)²⁹ anzubeten. Dieses Argument führt uns weiter zu unserem nächsten und letzten „Fall“, nämlich Bernhard von Clairvaux und seiner Streitschrift gegen den Bauluxus und die skulptierten Monsterwesen in den Klosterkreuzgängen. Bernhards „Apologia ad Guillelmum Abbatem“ entstand 1124 oder 1125 im Auftrag von Wilhelm, der damals Abt der Benediktinerabtei St-Thierry bei Reims war, jedoch eine ausgeprägte Sympathie für den Reformorden der Zisterzienser und dessen Bestrebungen gehabt zu haben scheint, den Dekadenzerscheinungen innerhalb der alten Orden mit einer Rückkehr zu apostolischen Werten wie Armut und Weltabgeschiedenheit zu begegnen.³⁰ Wilhelm stand seit 1119 in engem Kontakt zu Bernhard, der das 1115 gegründete Zisterzienserklster Clairvaux leitete und dort die zisterziensischen Ideale in einem Rigorismus realisierte, dass er als einer der wichtigsten Vordenker der zisterziensischen Klosterreform gelten kann. Bernhards „Apologia ad Guillelmum Abbatem“ belieferte den Adressaten mit zahlreichen Argumenten gegen den Bauluxus und sonstige Ausschweifungen, wie sie sich in den Jahrzehnten zuvor besonders bei den Cluniazensern etabliert hatten. Bernhard kritisiert in Blick auf die Cluniazenser unter anderem „die grenzenlose Höhe der Bethäuser, ihre übermäßige Länge und unnötige Breite, den kostspieligen Glanz und die bis ins kleinste ausgearbeiteten Abbildungen („curiosas depictiones“)³¹ – all dies zöge „den Blick der Betenden auf sich“ und behindere ihre Andacht („impediunt [...] affectum“).³¹ In Bischofs- und Pfarrkirchen könne er dies gelten lassen, nicht aber in Klosterkirchen, denn „Bischöfe gehen von einer anderen Voraussetzung aus als Mönche“.³² Bischöfe nämlich seien „den Weisen wie den Unklugen verpflichtet“ und müssten „die Andacht des fleischlich gesinnten Volkes mit augenfälligem Schmuck wecken, denn mit geistigem können sie es nicht“.³³ „Wir aber“ – und damit spricht Bernhard für den Mönchsstand als solchen – „[...] haben für Christus alles Kostbare und Blendende der Welt

²⁸ Angenendt 2001, S. 215 verweist in diesem Zusammenhang auf die interessante Tatsache, dass „merowingische Kirchenleute sich aus Rom wohl Bücher holten, aber keine Bilder“.

²⁹ Ep. XI, 10; CCL 140 A, S. 875.

³⁰ Winkler 1992, S. 137-204 (mit lat.-dt. Edition). Vgl. auch Stieglmann 1984; Hufgard 1989, S. 9-40; Rudolph 1990; Feld 1990, S. 52-55; Dinzelbacher 1998, S. 81-90; Frese 2006.

³¹ Bernhard von Clairvaux: *Apologia ad Guillelmum abbatem*, cap. 28; Winkler 1992, S. 192f.

³² Ebd.; Winkler 1992, S. 192f.

³³ Ebd.; Winkler 1992, S. 192f.

verlassen, wir haben, um Christus zu gewinnen, alles für Unrat gehalten, was schön glänzt, was durch Wortlaut schmeichelt, was lieblich duftet, süß schmeckt und sich angenehm berühren läßt, kurz, alle Ergötzlichkeiten des Körpers.“³⁴

Bernhard unterstellt, und dabei scheint er nicht nur die Cluniazenser, sondern die Amtskirche in toto im Blick gehabt zu haben, dass all der Prunk und Glanz in den Kirchen nur dazu da sei, um den Gläubigen das Geld aus der Tasche zu ziehen:

[...]durch den Anblick dieser aufwendigen, aber Bewunderung erregenden Eitelkeiten werden die Menschen mehr zum Geben als zum Beten gedrängt. So wird Reichtum durch Reichtum abgeschöpft, so zieht Geld Geld an, weil [...] dort großzügiger gespendet wird, wo man größeren Reichtum bemerkt. Die Augen weiden sich an den mit Gold bedeckten Reliquien, und schon öffnet sich der Geldbeutel. Man zeigt das wunderschöne Bild eines oder einer Heiligen, und die Heiligkeit gilt umso höher, je bunter die Farben sind. Die Menschen strömen herbei, es zu küssen, und sie fühlen sich aufgefordert, ihre Spende darzubringen. Sie bewundern mehr das Schöne, als daß sie das Heilige verehren.³⁵

An den Wänden zeige die Kirche ihren Glanz, „an den Armen ihre Knickrigkeit“, so lautet die Hauptkritik Bernhards; die Neugierigen träfen hier auf zahlreiche Dinge, an denen sie sich ergötzen könnten, während die Unglücklichen nicht das zum Leben Notwendige fänden.³⁶ Unter Verweis auf Ps 25,8 („Herr, ich liebe die Zier deines Hauses und den Ort, wo deine Herrlichkeit wohnt“) spricht sich Bernhard am Ende aber dennoch *für* eine Ausschmückung der Kirchen aus, „denn wenn es auch für eitle und habgierige Gemüter schädlich ist, so doch nicht für schlichte und fromme Herzen“.³⁷

Für den Klausurbereich der Mönche, wo keine Laien Zutritt hatten, hielt er solches Zierwerk hingegen für absolut überflüssig, ja gar unheilvoll. Wozu sollten in den Kreuzgängen („in claustris“), wo sich die Brüder zu Lesungen, Gebet und Meditation aufzuhalten pflegen, figürlich skulptierte Kapitelle und anderer Figureschmuck gut sein,

[...]jene lächerlichen Missgeburten, eine auf wunderliche Art entstellte Schönheit und schöne Scheußlichkeit („illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas“)? Was bezwecken dort die unflätigen Affen, die wilden Löwen? Was die widernatürlichen Zentauren, die halbmenschlichen Wesen, die gefleckten Tiger? [...] Hier kann man unter *einem* Kopf viele Leiber sehen, dort wieder auf *einem* Körper viele Köpfe. Auf der einen Seite bemerkt man an einem Vierfüßler den Schwanz einer Schlange, auf der anderen an einem Fisch den Kopf eines Vierfüßlers. Dort gibt es ein Tier zu sehen, vorne ein Pferd, die hintere Hälfte eine Ziege, hier wieder ein Hornvieh, das hinten als Pferd erscheint. Mit einem Wort, es zeigt sich überall eine so große und so seltsame Vielfalt verschiedener Gestalten, daß einen mehr die Lust ankommt, in den Marmorbildern statt in den Codices zu lesen, daß man eher den ganzen Tag damit verbringen möchte, diese Dinge eins nach dem anderen zu bewundern, statt über das Gesetz Gottes zu meditieren. Bei Gott, wenn man sich schon nicht dieser Albernheiten („ineptiarum“) schämt, warum tut es einem nicht wenigstens um die Kosten leid?³⁸

³⁴ Ebd.; Winkler 1992, S. 192-195.

³⁵ Ebd.; Winkler 1992, S. 194f.

³⁶ Ebd.; Winkler 1992, S. 194-197.

³⁷ Ebd.; Winkler 1992, S. 196f.

³⁸ Bernhard von Clairvaux: Apologia ad Guillelmum abbatem, cap. 29; Winkler 1992, S. 196f.

Kaum eines der von Bernhard vorgebrachten Argumente ist wirklich neu. Dass Pracht und Goldglanz in einem christlichen Gotteshaus eigentlich nichts zu suchen haben, jedoch oft das einzige Mittel sind, schlichte Gemüter von der Potenz des christlichen Gottes zu überzeugen, haben wir bereits bei Paulinus von Nola um 400 und bei Hypatios von Ephesos im 6. Jahrhundert angetroffen. Auch den Rat, das Geld, das für Bilder und sonstigen Kirchenschmuck ausgegeben würde, besser für die Versorgung der Armen zu verwenden, findet sich bereits in der christlichen Frühzeit.³⁹ Bernhards Ablehnung bestimmter Bildthemen wie der Monstren erinnert an Nilus, der das Ansinnen des Eparchen Olympiodorus, Jagd- und Fischfangszenen auf den Wänden seiner Kirche anzubringen, als kindisch abgetan hatte. Bernhard jedoch hielt die in den Klöstern angebrachten Monsterwesen nicht nur für kindisch, sondern im Blick auf die spezifischen Rezipienten, die Mönche, für geradezu schädlich, würden die im Kreuzgang lesenden Brüder doch durch die so kunstvoll in Stein gehauenen, phantasievoll variierten Kunstwesen von ihrer eigentlichen Aufgabe, dem Verinnerlichen der Hl. Schrift und der in ihr enthaltenen göttlichen Wahrheit, abgelenkt und dazu animiert, die Bilder zu studieren anstatt „über das Gesetz Gottes zu meditieren“.⁴⁰ Wieso aber fürchtete dies Bernhard? Waren es allein die Bedenken, dass die Mönche dadurch das Studium der Hl. Schrift vernachlässigen? Bereits Meyer Schapiro hat betont, dass es vor allem die Art der Bilder war, die Bernhard kritisierte, die Tatsache also, dass es sich um profane Bilder handelte, um Bilder einer ungezügelten und irrationalen Phantasie, die lediglich dazu gut waren, die Neugierde der Betrachter anzustacheln.⁴¹ Mehrfach ist in Bernhards Abhandlung von „curiositas“ die Rede – stets im ablehnenden Sinn.⁴² Insbesondere bei Mönchen hatte „curiositas“ nach Ansicht Bernhards nichts zu suchen – sie hatten zu glauben und nicht nachzuforschen, ob es hinter der einen, durch Hl. Schrift und Kirche vermittelten Wahrheit allenfalls noch andere, verborgene Dimensionen gibt. Zu Recht – und dies zielt ins Zentrum des Themas „Medien unter Kontrolle“ – scheint Bernhard die Gefahr gesehen zu haben, dass Bilder „Lesarten“ eröffnen, die jenseits der offiziell approbierten Exegese der Hl. Schrift verlaufen, dass ihre Rezeption nicht zu kontrollieren ist, sondern in den Betrachtern Gedanken freizusetzen vermag, die der kirchlichen Lehrmeinung unter Umständen zuwiderlaufen. Dass Bernhard den Bildern tatsächlich ein hohes Maß an Eigendynamik zumaß, zeigt auch sein tadelnder Bericht, dass einzelne Mönche durch die steinernen Fratzen so erschreckt würden, dass sie des Nachts im Traum von bösen Geistern heimgesucht würden.⁴³

In Bernhards Kritik schwingt aber noch ein anderer Aspekt mit, der in der Forschung bislang kaum beleuchtet wurde: dass Bilder wie die genannten Monsterdarstellungen nicht nur die Neugierde der Betrachter wecken, sondern selber Frucht menschlicher „curiositas“ sind.⁴⁴ Die Künstler, die jene Fabelwesen geschaffen haben, die Bernhard so detailreich beschreibt, haben sich ganz offensichtlich über die

³⁹ Z.B. bei Epiphanius von Salamis, vgl. oben.

⁴⁰ Bernhard von Clairvaux: *Apologia ad Guillelmum abbatem*, cap. 29; Winkler 1992, S. 196f.

⁴¹ Schapiro 1993, S. 7f.

⁴² Vgl. Newhauser 1987; Wood 1995.

⁴³ Bernhard von Clairvaux, In Psalmum „Qui habitat“ 7,8; Winkler 1996, S. 568-571.

⁴⁴ Zu diesem Themenkomplex s. auch Hamburger 2002. Zum Begriff der „göttlichen Ordnung“, die in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung ist, s. auch Melczer/Soldwedel 1982, S. 39f.; Hufgard 1989, S. 25-34.

Vorgaben der göttlichen Schöpfung hinweggesetzt, haben Geschöpfe in die Welt gesetzt, die keine Entsprechung in der Natur haben, im göttlichen Heilsplan also nicht vorgesehen sind. Mit Hilfe ihrer Kunstfertigkeit haben sie sich angemaßt, Gott, dem „Creator mundi“, Konkurrenz zu machen. Bereits Tertullian (um 155-220) waren die Künstler ein Dorn im Auge: der Teufel selbst sei es gewesen, der als „interpolator naturae“ in das Werk des einzigen Schöpfers – des „auctor naturae“ – hineingefuscht und Bildhauer sowie Maler zur Schaffung von Nachbildungen („simulacra“) in die Welt gesetzt habe.⁴⁵ 200 Jahre später, bei Epiphanius, sind die Künstler dann nicht mehr nur als Erzeuger von „Nachbildungen“ unter Beschuss, sondern wegen ihrer Fähigkeit, Wesen zu erschaffen und Dinge abzubilden, die sie nie gesehen haben oder – noch schlimmer – die es, wie im Falle der Sehnen und Gelenke bei den Erzengeln, gar nicht gibt. Dass Bildwerke Produkte menschlicher Kunstfertigkeit sind und schon aus diesem Grund auf keinen Fall Objekte von Verehrung werden dürfen, schwingt letztlich auch bei Gregor dem Großen mit, wenn er Serenus grundsätzlich für seinen Eifer lobt, dagegen eingeschritten zu sein, dass etwas von Menschenhand Erzeugtes („manufactum“) angebetet werde.⁴⁶

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es mannigfaltige Gründe gab, weshalb sich die kirchlichen Autoritäten gezwungen sahen, die Bilder und ihren Gebrauch im christlichen Kontext zu kontrollieren. Auch die Art und Weise, wie diese Kontrolle ausgeübt wurde, differierte stark – von nachdrücklichen Empfehlungen zu geeigneten Bildthemen und adäquatem Umgang mit Bildern bis hin zu ikonoklastischen, d.h. bilderstürmerischen Aktionen haben wir eine große Bandbreite möglicher Kontrollmechanismen kennengelernt. Gleichzeitig hat das eingangs erwähnte Beispiel des Kölner Domfensters gezeigt, dass die Debatte um Sinn und Wesen des christlichen Bildes noch immer virulent ist. Was Kardinal Meisner an diesem Fenster missfällt, ist seine Uneindeutigkeit, seine unspezifische Aussage in Hinblick auf das Christentum, in dessen Namen sich die Gläubigen im Dom versammeln. Dass auf der anderen Seite aber auch eine zu große Eindeutigkeit Probleme bereiten kann, zeigt ein Vorfall, der vor kurzem das Gericht von Tarascon in der Provence beschäftigte.⁴⁷ Auf der Anklagebank saß ein Priester, weil er im Februar 2006 in der Schlosskapelle von Saint-Étienne-du-Grès Wandbilder des zeitgenössischen Künstlers Jacques Descordes zerstört hatte. Laut der ‚Frankfurter Allgemeinen Zeitung‘ vom 7. November 2007 waren auf dem Fresko „nach mittelalterlichem Vorbild“ die Evangelistensymbole zu sehen – ein Löwe, ein Adler, ein Stier und ein „Engel“. Der Maler nun – so begründete der Priester seinen Zerstörungsakt – habe „den Engel mit deutlichen Brüsten und den Stier mit geradezu obszön großen Hoden“ dargestellt, wodurch sich der Priester „erschreckt und bedroht“ gefühlt habe; nie zuvor seien „sakrale Darstellungen derart drastisch gewesen“.⁴⁸ Vor diesem Hintergrund sollte Kardinal Meisner froh und dankbar sein, dass man sich in Köln für die anikonische Komposition von Gerhard Richter entschieden hat.

⁴⁵ De cult. fem. 1,8; CSEL 70 (1942), S. 68f.; De idol. 3f.; CSEL 20 (1890), S. 32f. Vgl. Koch 1917, S. 3-11; Buchheit 1974.

⁴⁶ Ep. IX, 209 vom Juli 599; CCL 140a, S. 768.

⁴⁷ Den Hinweis auf diesen Fall verdanke ich Ute Versteegen.

⁴⁸ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.11.2007, S. 41.

Literatur

Abkürzungen:

CCL = Corpus Christianorum, Series latina

CSEL = Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum

MGH SS rer. Merov. = Monumenta Germaniae historica. Scriptores rerum Merovingiarum

PG = Patrologia cursus completus, Series graeca, ed. J.-P. Migne

- ALEXANDER, PAUL J.: Hypatios of Ephesos. A Note on Image Worship in the Sixth Century. In: HARVARD THEOLOGICAL REVIEW 45(1952), S. 177-184.
- ANGENENDT, ARNOLD: Der römische und gallisch-fränkische Anti-Ikonoklasmus. In: FRÜHMITTELALTERLICHE STUDIEN 35(2001), S. 201-225.
- BAYNES, NORMAN H.: Idolatry and the Early Church. In: HARVARD THEOLOGICAL REVIEW 44(1951), S. 39-106.
- BREDEKAMP, HORST: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt/M. 1975.
- BUCHHEIT, VINZENZ: Tertullian und die Anfänge der christlichen Kunst. In: RÖMISCHE QUARTALSCHRIFT 69(1974), 133-142.
- CHAZELLE, CELIA: Pictures, Books, and the Illiterate. Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille. In: WORD & IMAGE 6(1990), S. 138-153.
- DIEKAMP, FRANZ: Analecta Patristica (Orientalia Christiana Analecta 117). Rom 1938.
- DINZELBACHER, PETER: Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers. Darmstadt 1998.
- DUMEIGE, GERVAIS: Nizäa II (Geschichte der ökumenischen Konzilien Bd. IV). Mainz 1985.
- ELLIGER, WALTER : Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten. Leipzig 1930.
- FELD, HELMUT: Der Ikonoklasmus des Westens. Leiden/New York/Köln 1990.
- FRESE, TOBIAS: Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologie im monastischen Diskurs. Bamberg 2006.
- GERO, STEPHEN: Hypatios of Ephesus on the Cult of Images. In: NEUSNER, JACOB (Hrsg.): Christianity, Judaism and other Greco-Roman Cults. Teil II. Christianity. Leiden 1975, S. 208-216.
- GRIGG, ROBERT: Aniconic Worship and the Apologetic Tradition. A Note on Canon 36 of the Council of Elvira. In: CHURCH HISTORY 45 (1976), S. 428-433.
- HAMBURGER, JEFFREY F.: Idol Curiosity. In: KRÜGER, KLAUS (Hrsg.): Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft Bd. 15). Göttingen 2002, S. 19-58.
- HOLL, KARL: Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung. In: DERS.: Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte. Bd. II. Der Osten. Tübingen 1928, S. 351-387.
- HUFGARD, M. KILIAN: Saint Bernard of Clairvaux. A Theory of Art Formulated from his Writings and Illustrated in Twelfth-Century Works of Art. Lewiston 1989.

- KITZINGER, ERNST: The Cult of Images before Iconoclasm. In: DUMBARTON OAKS PAPERS 8(1954), S. 83-150.
- KLAUSER, THEODOR: Die Äußerungen der alten Kirche zur Kunst. In: ATTI DEL VI CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA (Ravenna 1962). Rom 1965, S. 223-241.
- KOCH, HUGO: Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen (= Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments N. F. 10). Göttingen 1917.
- LANGE, GÜNTER: Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts. Paderborn/München/Wien/Zürich 1999.
- LEHMANN, TOMAS: Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola. Wiesbaden 2004.
- MARKUS, ROBERT A.: The Cult of Icons in Sixth-Century Gaul. In: JOURNAL OF THEOLOGICAL STUDIES 29/1(1978), S. 151-157.
- MELCZER, ELISABETH / SOLDWEDEL, EILEEN: Monastic Goals in the Aesthetics of Saint Bernard. In: LILLICH, MEREDITH P. (Hrsg.): Studies in Cistercian Art and Architecture. Bd. I (Cistercian Studies Series 66). Kalamazoo 1982, S. 31-44.
- NEUHAUSER, RICHARD: The Sin of Curiosity and the Cistercians. In: SOMMERFELDT, JOHN R. (Hrsg.): Erudition at God's Service (Studies in Medieval Cistercian History, XI). Kalamazoo 1987, S. 71-95.
- PITRA, JEAN BAPTISTE: Spicilegium Solesmense complectens sanctorum patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera. Bd. 4. Paris 1858.
- REICHERT, ECKHARD: Die Canones der Synode von Elvira. Einleitung und Kommentar. Diss. Hamburg 1990.
- RUDOLPH, CONRAD: The "Things of Greater Importance". Bernhard of Clairvaux's "Apologia" and the Medieval Attitude toward Art. Philadelphia 1990.
- SCHAPIRO, MEYER: On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art. In: DERS.: Romanesque Art, Selected Papers. London ²1993, S. 1-27 (erstpubl. in: Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday. London 1947, S. 130-150).
- STERNBERG, THOMAS: „Vertrauter und leichter ist der Blick auf das Bild“. Westliche Theologen des 4. bis 6. Jahrhunderts zur Bilderfrage. In: DOHMEN, CHRISTOPH / STERNBERG, THOMAS (Hrsg.): ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg ²1987, S. 25-57.
- STIEGMAN, EMERO: Saint Bernhard: The Aesthetics of Authenticity. In: LILLICH, MEREDITH PARSONS (Hrsg.): Studies in Cistercian Art and Architecture. Bd. II. Kalamazoo 1984, S. 1-13.
- STOCK, ALEX: Frühchristliche Bildpolemik. Das Neue Testament und die Polemik des 2. Jahrhunderts. In: HOEPS, REINHARD (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie. Bd. I. Bild-Konflikte. Paderborn/München/Wien/Zürich 2007, S. 120-138.
- STRZYGOWSKI, JOSEF: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien. Hellas und dem Abendlande. In: BERCHEM, MAX VAN / STRZYGOWSKI, JOSEF: Amida. Heidelberg 1910, S. 129-376.
- THÜMMEL, HANS Georg: Hypatios von Ephesos und Julianos von Atramytion zur Bilderfrage. In: BYZANTINO-SLAVICA 44 (1983), S. 161-177.

- VITRUV: Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch. Darmstadt 1987.
- WEITMANN, PASCAL: Sukzession und Gegenwart. Zu theoretischen Äusserungen über bildende Künste und Musik von Basileios bis Hrabanus Maurus. Wiesbaden 1997.
- WINKLER, GERHARD B. (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke lat.-dt.. Bd. II. Innsbruck 1992.
- WINKLER, GERHARD B. (Hrsg.): Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke lat.-dt.. Bd. VII. Innsbruck 1996.

Daniel Meier

„Keine ängstliche Zensur soll den freien Umlauf der Ideen hindern“ – Der lange Kampf der deutschen Journalisten gegen ihre Kontrolleure

Medien unter Kontrolle: Die Zeitungsgeschichte ist zumindest, in Deutschland, bis in das 20. Jahrhundert über weite Strecken zugleich eine Kontrollgeschichte und damit die Geschichte des Kampfes deutscher Journalisten um die Freiheit des gedruckten Wortes gegen ihre Kontrolleure der staatlichen Zensur.

Die Wurzeln des modernen Journalismus und somit die Wurzeln des Kampfes gegen die staatliche Kontrolle, für die im Folgenden der Begriff der Zensur gleichbedeutend sein wird, liegen im religiösen, politischen und geistigen Umbruch der Reformationszeit. Damals gab es so etwas wie eine nachmittelalterliche Hinwendung zur Welt, die in die Säkularisierung späterer Jahrhunderte mündete. Die periodische Presse entfaltete sich vorrangig unter dem Antrieb protestantischer, insbesondere calvinistischer, weltlicher Aufgeschlossenheit. Andererseits hat die Presse-Zensur der Neuzeit ihre Wurzel auch im kirchlichen Bereich. Als kurz vor der Reformation die ersten kirchenkritischen Flugblätter erschienen, richtete der Erzbischof von Mainz 1480 eine geistliche Zensurkommission ein, die gegen diese Druckwerke vorgehen sollte. Nichtsdestotrotz brachte die Reformation eine Fülle von Flug- und Streitschriften hervor, die das öffentliche Klima erregten. Spätestens nach dem Westfälischen Frieden wurden die kirchlichen Vorschriften zumindest für nicht-kirchliche Publikationen weitgehend unwirksam: Nach anfänglich rein kirchlicher Aufsicht wurde die Zensur zunehmend von weltlichen Instanzen übernommen Schrifttums.

Pressekontrolle als Ländersache

Wer und was waren die staatlichen Kontrollorgane? Kaiserliche Institutionen der Pressekontrolle waren vor allem die Reichstage, die Bücherkommission in Frankfurt am Main und der Reichshofrat in Wien. Strafrechtliche Schutzvorschriften, auch gegen die spätere journalistische Beleidigung, fußten lange auf der ‚Peinlichen Gerichtsordnung‘ Kaiser Karls V. von 1532 mit ihrem ‚Ehrenschutzparagrafen‘ gegen anonyme Schmähschriften. Doch neben der kaiserlichen Kommunikationskontrolle stand stets die Landesgesetzgebung, die zum Beispiel in Gestalt der protestantischen Stände Drucker und Publizisten schützten, wenn diese den Eindruck hatten, sie würden von den kaiserlichen Kontrollorganen benachteiligt. Die Doppelung zwischen zentralem und landesherrschaftlichem Recht prägte über Jahrhunderte die deutsche Kommunikationspolitik und mündete letztlich in die föderale Struktur des aktuellen Presserechts. Auch der Versuch Kaisers Rudolf II., in Frankfurt am Main eine Ober-

zensurbehörde ins Leben zu rufen, scheiterte an der Selbstständigkeit der Territorialgewalten. So wie die oft viel gescholtene deutsche Kleinstaaterei einer Zeitungsvielfalt den Weg geebnet hat, die heute weltweit führend ist, verhinderte oder zumindest milderte der deutsche Territorialismus einen kontrollierten Zentralismus in Deutschland. Anders als dies in Frankreich, vor allem zu napoleonischer Zeit, der Fall gewesen ist.

In den deutschen Ländern wurde die Zensur sehr unterschiedlich ausgeübt. So genoss etwa die Hamburger Presse eine „gewisse Englische Freiheit“¹, wie der kaiserliche Oberpostmeister Clemens August Freiherr von Kurtzrock 1776 monierte, nachdem die *Hamburgische neue Zeitung* zuvor Anstößiges über das Haus Thurn und Taxis gemeldet hatte. Demgegenüber sah sich die Presse in Preußen und Österreich stärkerem staatlichen Druck ausgesetzt. Auch der aufgeklärte Absolutismus verzichtete keineswegs auf die Zensur. Vielmehr wurde eine ‚vernünftige‘ Pressekontrolle als Bestandteil der Staatsraison eingeschätzt und praktiziert. Zwar bedeutete ein Thronwechsel gelegentlich eine Milderung der Zensur, zum Beispiel beim Übergang von Maria Theresia zu Joseph II., doch währte diese Milderung in der Regel nicht lange. Auch die Pressepolitik Friedrichs des Großen zeichnete sich entgegen mancher Legenden nicht durch eine ausgeprägte Liberalität aus. Der Erlass aus dem ersten Jahr seiner Regentschaft, wonach „dem hiesigen Berlinschen Zeitungs Schreiber eine unumschränckte Freyheit gelassen werden soll“², bezog sich nur auf den „articul von Berlin“³, womit die Lokalberichterstattung gemeint war. Nachfolger Friedrich Wilhelm II. beklagte sich 1788 darüber, „daß die Preßfreiheit in Berlin in Preßfrechheit ausartet“⁴ und erließ auf Initiative seines Ministers Wöllner ein neues Zensur-Edikt. Denn, so heißt es dort, „hat doch die Erfahrung gelehrt, was für schädliche Folgen eine gänzliche Ungebundenheit der Presse hervorbringt“⁵. Die Zahl der Druckereiarbeiter in Berlin sank innerhalb von sieben Jahren bis 1795 von 600 auf 150 Beschäftigte. Friedrich Wilhelm II. wörtlich:

Ich will meinen Untertanen alle erlaubte Freiheit gern accordieren; aber ich will auch zugleich Ordnung im Land haben, welche, durch die Zügellosigkeit der jetzt so genannten Aufklärer, die sich über alles wegsetzen, gar sehr gelitten hat.⁶

Nützliche Pressekontrolle

Wurde ein Presstext gänzlich oder partiell verboten, um vermeintlich schädliche Einflüsse auf den Leser abzuwenden, so wurde dies, auch im Bewusstsein der Aufklärung, von vielen Gelehrten zunächst nicht als völlig unrechtmäßig empfunden. Zwar schrieben die aufklärerischen Denker das Menschenrecht auf Pressefreiheit auf ihre Druckfahnen, dem stand jedoch häufig die Sorge und das pädagogische Bemü-

¹ Blühm / Engelsing 1967, S. 115.

² Blühm / Engelsing, S. 103.

³ Ebd.

⁴ Lindemann 1969, S. 117.

⁵ Lindemann 1969, S. 118.

⁶ Ebd.

hen um die geistige und moralische Erziehung durch die Presse zur Seite. So lautet 1791 der aufklärerische Reformvorschlag eines unbekanntenen Verfassers im *Journal von und für Deutschland*:

Zu einer vollkommenen Verbesserung der deutschen politischen Zeitungen ist, dünkt mich, eine strenge Censur noch lange nicht hinreichend. [...] Mir scheint es am besten, wenn man einen, vom Staate verpflichteten, und wohl besoldeten Mann anstelle, der [...] mit den nöthigsten Einsichten und Gaben ausgerüstet, das Publikum zugleich unterhalte und belehrte.⁷

Für ein Zeitungswesen unter einer Art liberalen Kontrolle machte sich auch Karl Friedrich Freiherr von Drais, Zeitgenosse Wilhelm von Humboldts, stark: Zwar müsse die Freiheit die Regel sein und jede Beschränkung nur eine „durch collidierende Umstände abgedungene Ausnahme“⁸. Andererseits plädierte Drais durchaus dafür, den Zeitungen und den Zeitungsschreibern, welche „die Zügel der Censur verdienen“, von der Pressefreiheit auszunehmen.

Entgegen einer individualistischen, normativ-anthropologischen Begründung der Pressefreiheit als Menschenrecht lenkten die skizzierten Denker das Augenmerk auf einen Journalismus, der dem Staat und der Gesellschaft durch die Pressefreiheit nützlich zu sein habe. In seinem *Ideal einer vollkommenen Zeitung* schrieb Karl Philipp Moritz 1784: „Die Zeitung ist vielleicht das beste Vehikel, wodurch nützliche Wahrheiten unter das Volk gebracht werden könnten.“⁹ Letztlich handelte es sich hierbei um eine Art instrumentalisierte Pressefreiheit, wie sie später auch in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts proklamiert wurde und die Idee der Pressefreiheit als Menschenrecht dann gänzlich pervertierte.

Lockerung der Kontrolle zu patriotischem Zweck

Politisch bedeutsam wurde die Zensur in Deutschland erst zu Zeiten der Französischen Revolution. Dies hing nicht zuletzt mit den Inhalten der Berichterstattung zusammen. Nun politisierten und polarisierten die Nachrichten aus dem Westen mehr und mehr die Zeitungsberichterstattung. Unwörter waren „Konstitution“, „Verfassung“ sowie „Freiheit“, „Gleichheit“ und „Brüderlichkeit“: Die Unterdrückung der Diskussion erstreckte sich damit vor allem auf politische Kampfbegriffe. Anders gestaltete sich die Situation während der Befreiungskriege: Zu dieser Zeit wurden die Journalisten als Verbündete im Kampf gegen Frankreich ausdrücklich begrüßt und man ließ sie ohne Beschränkung gewähren. So lockerten die Regierungen fast aller deutschen Staaten ihre Zensur, um der patriotischen Stimmung in der Presse freien Lauf zu lassen. Waren doch die Befreiungskriege kein Kabinettskrieg mehr, sondern wurden erstmals als Volkskrieg geführt – mit tief greifenden Folgen für die gesellschaftliche Kommunikation. Die Befreiung von der Zensur in der Zeit der Befreiungskriege empfanden die deutschen Journalisten als ausgesprochene Wohltat, da in den Jahren zuvor der „Code Napoleon“ den besetzten Deutschen ein Überwachungssystem präsentiert hatte, das sich durch ein bis dahin unübertroffenes

⁷ Blühm / Engelsing 1967, S. 133.

⁸ Wilke 1984, S. 23.

⁹ Blühm / Engelsing 1967, S. 125.

Raffinement auszeichnete. In seinem *Lehrbuch der französischen Journalistik* nahm Heinrich von Kleist 1809 die Pressepolitik des Korsen mit beißender Schärfe aufs Korn: „Die französische Journalistik ist die Kunst, das Volk glauben zu machen, was die Regierung für gut findet“¹⁰. Und zur heiklen „Aufgabe, dem Volk eine schlechte Nachricht vorzutragen“¹¹, empfiehlt Kleist ironisch: „Man schweige davon [...] bis sich die Umstände geändert haben [...]. Inzwischen unterhalte man das Volk mit guten Nachrichten“. Damals durften nur solche Meldungen veröffentlicht werden, die vorher bereits im Pariser *Moniteur*, dem Organ der Regierung, gestanden hatten. Kleists Kommentar zum *Moniteur*: „Ein Blatt, welches niemals lügt, aber hin und wieder verschweigt, was wahr ist.“¹²

Karlsbader Beschlüsse und Hambacher Fest

Doch den Hoffnungen auf eine umfassende, staatlich garantierte Pressefreiheit folgte im 19. Jahrhundert bald die Restauration, für die vor allem der Name Klemens von Metternich steht. Die Heilige Allianz aus Deutschland, Österreich und Russland wollte die Ruhe, nicht die Revolution Europas, als deren Träger die Presse potenziell eingeschätzt wurde. Die Ermordung des konservativen Publizisten und Spötters der Burschenschaftler August von Kotzebue durch den Jenaer Theologiestudenten Karl Ludwig Sand 1819 bot den passenden Anlass, die Karlsbader Beschlüsse zu erlassen. Sie sollten die „in einem großen Theile von Deutschland herrschende unruhige Bewegung und Gährung der Gemüter“¹³ stoppen, welche durch den „Mißbrauch der Presse“ und insbesondere durch den mit den Zeitungen „bisher getriebenen Unfug“ provoziert worden seien. Entscheidend war dabei, dass die einzelnen Bundesstaaten gegenüber den übrigen Mitgliedern des Deutschen Bundes verantwortlich waren für die in ihrem Land mutmaßlich begangenen Vergehen gegen die staatliche Ordnung. Nichtsdestotrotz schwelte die Idee einer gesetzlichen Pressefreiheit weiter: Das ‚Nationalfest der Deutschen‘, das im Jahre 1832 auf dem Hambacher Schloss in der Pfalz gefeiert wurde, stellte die Pressefreiheit synonym mit der Demokratie an die Spitze seiner Forderungen. Eigentlicher Organisator des Hambacher Festes war denn auch der Deutsche Vaterlandsverein zur Unterstützung der fortschrittlichen Presse.

¹⁰ Kleist 1964, S. 93 (im Original mit Hervorhebungen).

¹¹ Kleist 1964, S. 98 (im Original hervorgehoben, Zitat im Folgenden ebd.).

¹² Kleist 1964, S. 94.

¹³ Koszyk 1966, S. 54 (Zitat im Folgenden ebd.).

Der Verleger und Redakteur der *Kölnischen Zeitung*, Marcus DuMont litt in besonderer Weise unter dem strengen Regiment des Kölner Polizeipräsidenten von Struensee. Im Mai 1817 verzichtete DuMont darauf, die beanstandeten Passagen durch unbedenklichen Stoff zu füllen und präsentierte eine leere Titelseite und lieferte die Zensur damit dem Gespött des Publikums aus (Abb. 1).

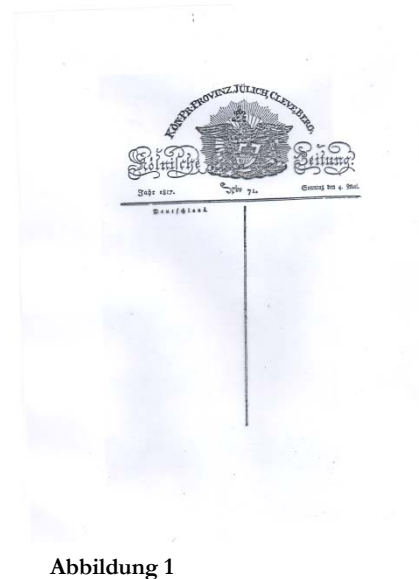


Abbildung 1



Abbildung 2

Der Braunschweiger *Leuchtturm* präsentierte im Jahre 1847 diese Lithographie aus anonymer Hand. Die seltsame Prozession wird vom (politisch blinden) Maulwurf angeführt, der seinerseits als Wappentier den rückwärts gehenden Krebs trägt. Dahinter folgt der Zensor mit spitzem, Stift und Schere. Die Regierungspresse wird vom Zensor am Gängelband geführt und beschränkt sich auf ein Nachplapperndes ‚i-a‘. Der kaiserliche Beamte am Ende des Zuges führt einen Spitz an der Leine; nicht ohne Grund, hatte sich doch in Wien der Ausdruck ‚Spitzel‘ zur Bezeichnung für Polizeispione eingebürgert (Abb. 2).

Der Kampf um die Pressefreiheit, wie er in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit aller Schärfe im Deutschen Bund ausgetragen wurde, hat seine Wurzeln freilich nicht nur im politischen Druck der Restauration. Er erklärt sich vor allem aus dem geänderten Berufsverständnis der deutschen Journalisten. Bis heute ist in der Journalistik die Frage nach dem beruflichen Selbstverständnis einer der wichtigsten Forschungszweige und dient der wissenschaftlichen Reflexion des journalistischen Berufes. Eine dichotome Fragestellung lautet dabei: Soll ein Journalist annähernd neutral das Weltgeschehen wahrnehmen, sichten und die Ergebnisse als journalistische ‚Dienstleistung‘ dem Mediennutzer mitteilen? Oder geht es primär darum, die Welt nicht nur wahrzunehmen, sondern sie auch zu verändern – durch Kommentare und Parteinahme für eine bestimmte Sache oder eine als gut empfundene Gesinnung? Bei Kaspar Stieler, dem ersten deutschen Zeitungskundler, heißt es 1695, in der Frühzeit der deutschen Tagespresse: „Denn man liest die Zeitungen darum nicht / daß man

daraus in beurteilung der Sachen geschickt werden / sondern daß man allein wissen wolle / was sich hier und dar begiebet“.¹⁴ Dieser Verzicht auf das Rasonnieren prägte den deutschen Zeitungstext bis in das 18. Jahrhundert. Die Bewertung von Tagesereignissen oder gar der Aufruf zur politischen Tat waren demgegenüber zunächst den Flugschriften, Traktaten und Manifesten vorbehalten. Als oberster Grundsatz galt das Prinzip „Relata refero“: Ich berichte, was sich zugetragen hat. An der Schwelle zum 19. Jahrhundert setzte dagegen jener Prozess ein, in dem die Zeitungen von bloßen Nachrichtenpublikationsorganen zu Trägern einer Art öffentlichen Meinung wurden.

Gesinnungstreue statt Unparteilichkeit

Zugleich gewann der Journalist das Bewusstsein vom politischen Beruf und von einer Berufung als Publizist:

Nie zuvor war der Journalist mehr bestrebt gewesen, sich politisch zu engagieren [...] Nie zuvor hatte Verlegern mehr daran gelegen, einer Idee zu dienen. Nie zuvor waren aber auch politische Gruppen so sehr daran interessiert gewesen, sich eines Mittels zu bedienen, das ihnen ermöglichte, ihre Gedanken schnell zu verbreiten und dadurch neue Anhänger zu gewinnen und die alten fester an sich zu binden.¹⁵

Unparteilichkeit wurde zu einer Variante der Gesinnungslosigkeit und dementsprechend als Defizit aufgefasst. So hätten die Redakteure einen Unparteilichkeitsanspruch, wie er heute mehrheitlich angestrebt wird, als Einengung ihrer journalistischen Freiheit empfunden. Diese Freiheit bestand in ihren Augen darin, die eigenen Anschauungen nicht mehr zurückhalten zu müssen, sondern gezielt Partei ergreifen zu dürfen. So entstand das spezifisch deutsche Selbstverständnis eines überzeugungstreuen, stark akademisch geprägten und häufig vom Schreibtisch aus betriebenen Journalismus. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wandelte sich dieses Verständnis, vor allem durch den Einfluss des britischen und US-amerikanischen Journalismus, bei dem die informierende Tätigkeit des Reporters vor Ort bis heute im Vordergrund steht.

Zwar standen die Journalisten im 19. Jahrhundert den staatlichen Autoritäten skeptisch-ablehnend gegenüber, doch trat an deren Stelle die Abhängigkeit von politischen Gruppen und Parteien. Überspitzt formuliert kann deshalb von einer Art freiwilligen Selbstkontrolle durch die jeweilige politische Gesinnung gesprochen werden. Dadurch wurde aus jenen Journalisten, die für die Freiheit vom Staat und von der Zensur gekämpft hatten, Verfechter unterschiedlicher Parteien. Dies galt vor allem ab dem Jahre 1848, als der Parlamentarismus in Deutschland seinen kurzfristigen Erfolg feierte. Die Auffächerung des politischen Spektrums fand in kurzer Zeit eine Spiegelung auch in der Presse.

¹⁴ Stieler 1969, S. 27.

¹⁵ Koszyk 1966, S. 127.

Auf die Parteigebundenheit der nur dadurch nur bedingt freien Presse zielt ein anonymes Holzschnitt aus dem Jahr 1849: Der bärtige Leser mit dem Hecker-Hut greift zur *Neuen Rheinischen Zeitung*, die von Karl Marx herausgegeben wurde (s.u.), der Verfechter der bestehenden Ordnung richtet seinen Blick in die erzkonservative *Neue Preussische Zeitung*, deren Gründung der junge Bismarck mitbetrieben hatte (Abb. 3). Der politisch gebundene Leser ignoriert damit konsequent die publizistischen Erzeugnisse der Konkurrenzpartei.



Abbildung 3

Rheinischer Merkur und Rheinische Zeitung

Zwei Zeitungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert markieren im Besonderen den Kampf deutscher Gesinnungspublizisten gegen die staatliche Kontrolle. Deshalb sei an dieser Stelle exemplarisch auf sie eingegangen: Der *Rheinische Merkur* von Joseph Görres – Muster der deutschen Gesinnungspresse schlechthin – und die *Rheinische Zeitung* von Karl Marx, berühmteste publizistische Frucht der gescheiterten deutschen Revolution von 1848. Für den Katholiken Görres, der sich vom jakobinischen Anhänger der Französischen Revolution zum deutschen Romantiker und Nationalisten wandelte, war die Presse der „mächtigste Hebel [...], der das Geisterreich in Bewegung setzt.“¹⁶ Prominente Freunde aus dem Romantikerkreis standen ihm zur Seite: Jakob und Wilhelm Grimm, Achim von Arnim und der Freiherr vom Stein. Mit der Restauration endete 1815, nach eineinhalb Jahren, die Episode des *Rheinischen Merkurs*. Im Grundsatzartikel der Ausgabe vom 1. Juli 1814 schreibt Joseph Görres jene historischen Sätze, die zugleich den Beginn der Entwicklung einer modernen politischen Presse in Deutschland markieren:

Das sollen die Zeitungen verstehen, sie sollen sich würdig machen, daß das Volk als seine Stimmführer sie achte und erkenne. [...] Auch die Regierungen sollen das erkennen, keine falsche Angst soll sie antreiben, daß sie in diese heilsame Geisterbewegung im Innern der Völker störend eingreifen; keine ängstlich furchtsame Censur soll den allgemeinen Umlauf der Ideen hindern.¹⁷

Keine ängstliche Zensur soll den freien Umlauf der Ideen hindern; diese Forderung implizierte zugleich, dass die Idee über die Information und die Gedankenfreiheit gleichsam über die Informationsfreiheit gestellt wurde: Die bloße Information, sofern sie nicht Trägerin einer guten Gesinnung ist, bedeutet Görres wenig. Dafür lohnte sich der Kampf gegen die staatlichen Kontrolleure kaum.

¹⁶ Blühm / Engelsing 1967, S. 153.

¹⁷ Blühm / Engelsing 1967, S. 155f.

Nicht viel länger als beim *Rheinischen Merkur* duldete die Zensur in der Zeit des Vormärz die *Rheinische Zeitung*, die am 1. Januar 1842 erstmals von einem Kreis liberaler Kölner Bürger herausgegeben, und zum Muster für die gesamte zeitgenössische Presse wurde. Dem 24-jährigen Chefredakteur Karl Marx war sie ein Blatt, welches „nicht bloß ein gesinnungsloses Amalgam von trockenen Referaten ist, sondern von einer sich eines edlen Zweckes bewussten Kritik die staatlichen Verhältnisse [...] beleuchtet“¹⁸. Aufsehen erregte etwa seine kritische Artikelserie zu den Debatten über Pressefreiheit im Rheinischen Landtag. Marx' Vorwurf, in der Zensur liege eine tiefe Unsittlichkeit, brachte den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. derart in Rage, dass dieser den Verbotsprozess in die Wege leitete. Mit Rücksicht auf die Kapitalverluste der Aktionäre wurde das Erscheinen noch einige Zeit geduldet, um dann nach 15 Monaten endgültig eingestellt zu werden. Im Sturmjahr 1848 erlebte das Marx'sche Blatt als *Neue Rheinische Zeitung* eine Neuauflage auf der Grundlage des *Kommunistischen Manifestes*. Bereits knapp ein Jahr später verabschiedete sich die Zeitung jedoch wieder mit einer ganz im Rot der Revolution gedruckten Ausgabe.

Nach der gescheiterten Revolution von 1848 erließen Preußen, Österreich und andere Bundesstaaten erneuerte Pressegesetze mit präventiven oder repressiven Bestimmungen. Hinzu kamen Eingriffe der Post beim Vertrieb der Zeitungen: Da die Zeitungen nach auswärts über die Post vertrieben wurden, benötigten die Verleger eine behördliche Zustellerlaubnis, das so genannte Postdebit. Anfänglich ein Gewohnheitsrecht, wurde das Postdebit im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert eine effektive Kontrollmöglichkeit. Der Entzug des Debits bedeutete für die Zeitungen eine Beschränkung auf die eigene Region, für die der Verleger eine andere Vertriebsmöglichkeit schuf. Im Übrigen konnten die staatlichen Kontrolleure durchaus auf die Unterstützung in reaktionären Kreisen des deutschen Zeitungsvolkes zählen. So zogen fanatische Studenten 1870 vor die Druckerei der *Sächsischen Zeitung* und verbrannten Exemplare des Blattes. Grund dieser Attacke war, dass die *Sächsische Zeitung* sich kritisch mit der Beteiligung Sachsens am Krieg gegen Frankreich auseinandergesetzt hatte. Das Reichspressegesetz von 1874 hob die nach Landesrecht bestehenden Beschränkungen der Pressefreiheit auf, ließ allerdings für Zeiten von Krieg, inneren Unruhen und Aufruhr die Beschränkungen in Kraft. Das Reichspressegesetz bot Bismarck denn auch später die Handhabe, gegen die sozialdemokratische Presse vorzugehen.

An der goldenen Kette der Kapitals

Zum Ende sei ein wesentlicher Aspekt der Kontrolle genannt, der am Ende des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Bedeutung gewann: Schwand insgesamt gesehen der Einfluss der staatlichen Kontrolle, so gewann an der Schwelle zum 20. Jahrhundert die ökonomische Kontrolle an entscheidender Bedeutung. Eine ihrer schärfsten und berühmtesten Kritiken findet sich beim Mitbegründer der deutschen Sozialdemokratie, Ferdinand Lasalle. Vor den Versammlungen des Allgemeinen deutschen Arbeiter-Vereins brandmarkt er die „Zeitungspest“ mit folgenden Worten:

¹⁸ Koszyk 1966, S. 99.

Von Stund^e an wurde eine Zeitung eine äußerst lukrative Speculation für einen [...] kapitalhungrigen Verleger. [...] Von Stund^e an handelte es sich also nicht mehr darum, für eine große Idee zu streiten, [...] sondern umgekehrt, solchen Meinungen zu huldigen, welche [...] der größten Anzahl von Zeitungs-Käufern (Abonnenten) genehm sind. Von Stund^e an wurden die Zeitungen [...] aus Bildnern und Lehrern des Volkes zu schnöden Augendienern der geldbesitzenden [...] Bourgeoisie.¹⁹

An die Stelle der eisernen Kette der Zensur tritt – so Lasalle – die goldene Kette des Kapitals.

Ökonomische Zwänge hatte es schon seit Beginn der Zeitungsgeschichte gegeben. Zwar beinhaltete das staatliche Druckprivileg – neben der Kontrollmöglichkeit – auch den Schutz vor Nachdruck und war somit eine Vorform des Urheberschutzes. Andererseits gingen vermutlich mehr Zeitungsverbote auf die Intervention der ökonomischen Konkurrenten als auf die staatliche Zensur zurück. Am Ende des 19. Jahrhundert ließ die explodierende Massenpresse große Zeitungskonglomerate entstehen, die sich zu einem großen Teil aus dem Anzeigenerlös finanzierten. Zwar schwand die Abhängigkeit von der Gunst des Herrschers, dafür wuchs der Einfluss des Kapitals. Der Journalist gerät in das Spannungsfeld zwischen dem nur wirtschaftlich kalkulierenden Zeitungsproduzenten und dem von seiner publizistischen Verantwortung ausgehenden Verleger. Und auch die angeblich unpolitische, parteilose Haltung der sogenannten Generalanzeigerpresse steht im Widerspruch zur vom Leser in der Regel unbemerkten Abhängigkeit von politischen oder wirtschaftlichen Mächten.

Laut Kritikern wie Jürgen Habermas und anderen sei durch Verleger wie August Scherl, die in Deutschland mit kommerziellen Massenzeitungen den publizistischen Markt eroberten, das Potenzial der Presse zur gesellschaftlichen Selbstorganisation verloren gegangen. Dadurch sei die bürgerliche Öffentlichkeit zerfallen und die Zeitungen zu einem Einfallstor der Kontrolle durch private Interessen verkommen.²⁰ Problematisch an diesem Modell ist vor allem die Gegenüberstellung einer idealisierten, bürgerlichen Öffentlichkeit *vor* und das Klischee einer ‚vermachteten‘ Öffentlichkeit *im* Zeitalter der Massenmedien. Denn erst der Zerfall der bürgerlichen Öffentlichkeit bringt letztlich einen neuen, kritischen, investigativen Journalismus hervor, der sich aus den quasi sich selbst kontrollierenden Parteienzwängen des 19. Jahrhunderts löste und sich von ideologischen Vorgaben distanzierte. Nebenbei bemerkt, kann es sich ein Verlag zudem häufig erst durch den Verkauf von Massenblättern leisten, Zeitungen für kleinere Zielgruppen zu finanzieren.

Trotz aller berechtigten Kritik an ökonomischen Zwängen, welche die innere Pressefreiheit einer Zeitung kontrollieren, muss zudem festgehalten werden, dass diese ökonomische Kontrolle in der Regel durch den Publikumsgeschmack legitimiert ist. Wer sich über die latente Kontrolle der öffentlichen Meinung durch das Boulevardmedium *Bild* ärgert, muss sich stets vor Augen führen, dass es erst die zahlreichen Käufer sind, die diese Kontrolle ermöglichen. Die Kritik an der ökonomischen Kontrolle der Medien ist im Grunde genommen häufig eine Kritik des kontrollierenden Publikumsgeschmacks. Dass die kapitalistische Zeitungswelt immer auch Publikumswünsche kreieren kann, soll nicht geleugnet werden. Eine Substituti-

¹⁹ Blühm / Engelsing 1967, S. 188.

²⁰ Vgl. Habermas 1971, Paragraph 20 („Vom Journalismus schriftstellernder Privatleute zu den öffentlichen Dienstleistungen der Massenmedien – Werbung als Funktion der Öffentlichkeit“).

onsthese, wonach die staatliche Kontrolle in der deutschen Pressegeschichte durch die wirtschaftliche Kontrolle quasi ersetzt worden sei, steht jedoch in der Gefahr, die individuelle Verantwortung des Journalisten wie des Publikums unter dem Verweis auf ökonomische Zwänge zu missachten. Zudem verharmlost sie, was staatliche Kontrolle real bedeutet hat und in vielen Ländern heute immer noch bedeutet, wenn ängstliche Zensur den freien Umlauf der Ideen behindert.

Literatur

- BLÜHM, ELGER / ENGELSING, ROLF: Die Zeitung. Deutsche Urteile und Dokumente von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bremen 1967.
- HABERMAS, JÜRGEN: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 5. Aufl. Neuwied / Berlin 1971.
- KLEIST, HEINRICH VON: Lehrbuch der französischen Journalistik. In: KLEIST, HEINRICH VON: Gesamtausgabe. Band 5 (Anekdoten. Kleine Schriften). München 1964.
- KOSZYK, KURT: Deutsche Presse im 19. Jahrhundert (Geschichte der deutschen Presse Teil II / Abhandlungen und Materialien zur Publizistik. Bd. 6). Berlin 1966.
- LINDEMANN, MARGOT: Deutsche Presse bis 1815 (Geschichte der deutschen Presse. Teil I / Abhandlungen und Materialien zur Publizistik Bd. 5). Berlin 1969.
- STIELER, KASPER: Zeitungs Lust und Nutz. Vollständiger Neudruck der Originalausgabe von 1695. Hrsg. von Gert Hagelweide. Bremen 1969.
- WILKE, JÜRGEN: Einleitung. In: WILKE, JÜRGEN (Hrsg.): Pressefreiheit. Darmstadt 1984.

Ursula Nagy

Schutz oder Hemmnis? Ein Abriss der Geschichte deutscher Filmzensur

Vorbemerkung

Die Dialektik zwischen dem Film, der sich aus dem soziokulturellen, historischen, ökonomischen und politischen Kontext des Ursprungslandes erklärt, und seiner Produktion sowie Rezeption, die nicht zwingend an der Grenze von einem Land zum nächsten Halt machen, birgt in sich die Brisanz der Geschichte der Filmzensur – eine Geschichte, die nicht nur den Wandel des Films, sondern auch den Wandel von Staatsformen und ihren Ideologien erzählt. Im Spannungsfeld zwischen Politik und Ästhetik, Nationalität und Internationalität spielt sie sich ab – und schickt den Film als jüngste und schutzbedürftigste aller Kunstgattungen vor über 100 Jahren auf eine weite Reise.

In Deutschland nimmt die Geschichte der Filmzensur vor allem durch die Machtergreifung Adolf Hitlers eine dramatische Wendung, ihre Einführung ist jedoch weit- aus früher anzusetzen. Mit Beginn der ersten deutschen Demokratie wird der Film von der Abschaffung der Verbots- und Indizierungspraxis, die für Theater und Literatur vorerst beibehalten wird, doch ausgenommen und stattdessen der Prüfung durch Filmprüfstellen sowie einer Filmoberprüfstelle unterworfen.

In dem Diskurs der Filmzensur, der mit dem 20. Jahrhundert beginnt und von der aristotelischen Katharsistheorie bis hin zu Konzepten über mögliche Imitation oder Konversion verhaltensauffälliger und schädigender Wirkungen, generiert durch die Filmrezeption, verschiedenste Formen annimmt, markiert die nationalsozialistische Filmzensur wohl den dramatischsten Punkt: Die Nachzensur bereits fertig gestellter Filme wird mit der Neufassung des Reichslichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934 in eine komplette staatliche Überwachung uminterpretiert und die Freiheit filmischer Produktion dem totalitären Regime in Gestalt des Reichsfilmintendanten geopfert.

Doch der Diskurs endet nicht mit der Gründung der Bundesrepublik und der Einführung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, die im Grunde genommen durchaus bedeutsam, aber in ihrer Bedeutung nicht praktikabel freiwillig ist. Auch das durch diese Art von Selbstkontrolle aufgebaute Boykott- und Sanktions- system hat sich im Laufe der Zeit und vor allem mit der Entwicklung des Films ge- wandelt.

Somit birgt die Reflexion deutscher Filmzensurgeschichte nicht nur die Frage nach der Entwicklungsfreiheit eines jungen beziehungsweise jung gebliebenen Me- diums in sich, sondern dient gleichzeitig als Spiegelbild politischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Umstände.

I Die Geschichte der Filmzensur vor dem Ersten Weltkrieg im Deutschen Reich

Ehe der Erste Weltkrieg neue Anforderungen an das junge Medium Film stellte, lag die Filmzensur im Zuständigkeitsbereich der Länder im Deutschen Reich. In Preußen etwa wurde diese der Zielsetzung zur Folge ausgeübt, die Ruhe, Sicherheit und Ordnung der Öffentlichkeit zu wahren sowie eine mögliche Gefährdung dieser abzuwehren. Vom Preußischen Landrecht gesetzlich fundiert, wurde die Filmzensur von polizeilichen Behörden praktiziert. Ehe ein Film einem öffentlichen Publikumskreis zugänglich wurde, musste er der Prüfung durch die örtliche Polizei unterzogen werden. Vorgelegt wurde er durch die Kinobesitzer, jedoch brachte die Zeit mit sich, dass auch Filmproduzenten selbst oder etwa die für den Import ausländischer Filmproduktionen Zuständigen die Filme der Behörde zur Prüfung einreichten.¹

Die ersten Aufführungen von Filmen oder Bildstreifen wurden zwar noch keiner Oberprüfung unterzogen, allerdings verabschiedeten die deutschen Staaten nach und nach vermehrt Verordnungen, wobei Preußen im Allgemeinen für die Länder eine Vorreiterrolle einnahm. Hier berief man sich bei der Delegation der Zensur für das Lichtspielwesen auf § 10 Teil II Titel 17 des Allgemeinen Landrechts von 1794, da dieser die Wahrung der Sicherheit und Ordnung der Polizei zuwies. Berlins Polizeipräsident verfügte am 5. Mai 1906, dass filmische Vorführungen wie Theateraufführungen zu behandeln seien, was bedeutete, dass – einer Verordnung vom 10. Juli 1851 zur Folge – die Polizei eine Aufführung zu genehmigen hatte. In Berlin zugelassene Aufführungen sollten auch in anderen Teilen Preußens ermöglicht werden, was ein Ministerialerlass vom 16. Dezember 1910 bestärkte.²

In Berlin war also die zentrale Prüfinstitution für Preußen dem Polizeipräsidium einverleibt. Die zur Prüfung vorgelegten Produktionen wurden an diese von der örtlichen Polizeibehörde weitergereicht, der das Recht vorbehalten war, das Material zu zensurieren, allerdings unter Berücksichtigung der obigen Einschränkung. In den Ländern Braunschweig und Württemberg erfuhr die Zensur eine gesetzliche Neuregelung am 5. Dezember 1911 sowie am 31. März des Jahres 1914.³ Letztere kann als ein Prototyp für das spätere Reichslichtspielgesetz der Weimarer Republik angesehen werden. Diese beiden Länder verfügten zwar auch eine polizeiliche Vorzensur vor Ort, allerdings berücksichtigten sie in den gesetzlichen Vorlagen inhaltliche sowie formale filmische Gesichtspunkte für die Zensurpraxis, dahin gehend, dass die öffentliche Ruhe und Ordnung sowie das Empfinden des Einzelnen geschützt werden sollten. In Bayern stütze sich die Zensurpraxis zum einen auf Artikel 32 des Polizeistrafgesetzbuches aus dem Jahre 1871, zum anderen auf die Verordnungen vom 3. Juli 1868 und 4. Januar 1872. Diese besagten, dass die Zuständigkeit und die Erlaubnismacht auf Seiten der Polizei lagen. Ab 1912 folgten weitere Verordnungen, die die Ausübung der Filmzensur in Form der Münchner Polizeidirektion zentralisierten, die

¹ Vgl. Keitz 2008.

² Vgl. Geissler 1986, S. 8.

³ Vgl. Keitz 2008.

wiederum den lokalen Polizeibehörden einen so genannten Berechtigungsschein zur kinematographischen Aufführung aushändigen konnte.⁴

Das Zensurrecht auf Seiten der polizeilichen Behörden vor Ort, obschon in zentralisierter Variation, überdauerte den Ersten Weltkrieg. Allerdings brachte die neue politische Lage mit sich, dass zum Schutze der staatlichen Belange auch militärische Berater zur Wahrung der Geheimhaltung und der Ruhe in der Grundstimmung des Volkes bei der Zensur zu Rate gezogen wurden.⁵

Trotz Bemühungen um eine Lösung der reichsweiten Uneinheitlichkeit in der Regelung der Filmzensur, brachte der Ausbruch des Ersten Weltkriegs sowie der vom Reichstag geleistete Widerstand mit sich, dass erst nach Beendigung des Krieges die drei Tage junge Republik am 12. November 1918 einen Rat der Volksbeauftragten einberief, der die Zensurfreiheit verkündete.⁶

II Das Reichslichtspielgesetz der Weimarer Republik

Aus dem Zuständigkeitsbereich der Länder des Deutschen Reiches gerissen, bewirkte also der Aufruf des Rates der Volksbeauftragten am 12. November 1918 die gesetzmäßige Abschaffung der Zensur. Für das weitere Vorgehen war auch die Ausrichtung der Filmproduktionsindustrie ausschlaggebend, zumal in den Jahren 1918 bis 1920 eine Großzahl so genannter Sitten- und Aufklärungsfilmen produziert wurde. Dies wiederum rief von konservativer Seite Kritik hervor.⁷ Der konservative Protestant und Theologe Reinhard Mumm etwa trug an die Nationalversammlung seine Bedenken über die in den Vordergrund filmischen Erzählens gestellte Erotik sowie die das Volk schädigende, ja sogar krank machende Wirkung der Sitten- und Aufklärungsfilme heran. Es waren vor allem Mums Initiationen bezüglich einer dringend notwendigen Wiedereinführung der Filmzensur, die das Medium Film in eine kritisch beäugte Sonderrolle drängten.⁸

Eine lange Debatte über eine eventuelle Neuregelung der Filmzensur zwischen dem Deutschen Reich und den einzelnen Ländern, insbesondere Sachsen, Bayern und Preußen, folgte, ehe am 9. November 1919 ein Gesetzesentwurf hierzu an die Deutsche Nationalversammlung, der die verfassungsgebende Kraft zustand, gereicht wurde. Am 15. April 1920 beriet schließlich der Reichstag in mehreren Lesungen den Entwurf, mit dem Ergebnis, dass die Nationalversammlung am 12. Mai desselben Jahres – dem Artikel 118 der Deutschen Reichsverfassung folgend – das so genannte Reichslichtspielgesetz verabschiedete, das sogleich 17 Tage später in Kraft tat.⁹

Dies war durch ein gesetzliches Schlupfloch ermöglicht worden: Aufgrund der Skepsis den neuartigen bewegten Bildern gegenüber, räumte die am 11. August 1919 verabschiedete Weimarer Verfassung durch obigen Artikel dem Gesetz den Eingriff ein, das Lichtspiel gegebenenfalls doch der Zensur zu unterwerfen. Artikel 7 der Ver-

⁴ Vgl. Geissler 1986, S. 9-10.

⁵ Vgl. Keitz 2008.

⁶ Vgl. Geissler 1986, S. 10.

⁷ Vgl. Keitz 2008.

⁸ Vgl. Kopf 2008.

⁹ Vgl. Keitz 2008.

fassung zur Folge lag die Entscheidungsmacht über eine gesetzliche Neuregelung beim Reich. Während die DVP und die DNVP die Novellierung nicht nur begrüßt, sondern – nicht zuletzt durch Mumms Aktivitäten bedingt – auch mit herbeigeführt haben, war lediglich die USPD bis zuletzt konträrer Meinung.¹⁰

Dadurch wurde die Errungenschaft der ersten deutschen Demokratie, eine Indizierung oder gar ein Verbot von Filmen, Theaterstücken oder literarischen Werken auszuschließen, durch das Misstrauen der Rezeptionswirkung gegenüber relativiert.

Die differenzierte Behandlung von Schrift- und Bildmedien, besonders des Films, die die Basis der neuerlichen Legitimation einer Nachzensur und deren gesetzlicher Fundierung bildet, lässt darauf schließen, dass Bilder in dieser Phase primär in ihrer Referenzialität auf die soziale Wirklichkeit wahrgenommen werden – anders als Texte oder Aufführungen dramatischer Literatur.¹¹

Aufgrund der deutlich stärker gegebenen Realitätsnähe konnte sich also der Film trotz seines Inszenierungshintergrunds nicht von einer wirklichkeitsgetreuen Darstellungseigenschaft freisprechen und behielt seine umstrittene und vielfach kritisierte Stellung bei. Dieser Zustand zeichnete sich bereits eine geraume Zeit vor der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes ab: Seit den so genannten Schmutz- und Schunddebatten, die den Film als Vergnügungs- und Unterhaltungsmittel des urbanen Proletariats kritisierten, und der Kinoreformbewegung 1912 war der Druck von Seiten namhafter Institutionen und Lehrerschaften groß und die Forderung nach Präventivmaßnahmen gewichtig.¹²

Das Gesetz wurde als eine Art „kulturhygienische Maßnahme“¹³ gesehen. Die Filmindustrie weitete sich sehr schnell aus. 1917 kam es zur Gründung der Universum Film AG und der Krieg hat die propagandistische Nützlichkeit des neuen Mediums entdeckt. Eine politische Beeinflussbarkeit des neuen Wirtschaftssektors schien damit unabdingbar.¹⁴

Bevor es zu einer öffentlichen Aufführung kommen konnte, musste nun das filmische Material samt Werbemitteln zur Prüfung vorgelegt werden.¹⁵ Zunächst sah das Lichtspielgesetz jedoch nur eine Regelung bezüglich der Zulassung von Bildstreifen, und nicht eine Bewertung von Filmen, vor. Erst die Fassung der Reichsausführungsverordnung zum Lichtspielgesetz vom 16. Juni 1920 legte die Antragsstellung, die Einrichtung der Prüfstellen in Berlin und München, die genauen Prüfungsverfahren sowie das Rechtsmittel fest und bestimmte Berlin als den Standort der Oberprüf- und Beschwerdestelle.¹⁶ Dies geschah im Vorfeld einer heftigen Debatte bereits im Jahre 1919 zwischen dem Reichsinnenministerium und den Ländern, die ihrerseits die Befugnis zur Filmprüfung nach wie vor der örtlichen Polizeibehörde des jeweiligen Landes erteilen wollten, was der Systematisierbarkeit und der Durchstrukturierung des Filmverleihs und -vertriebs deutlich geschadet hätte. Stattdessen wurden die bisherigen Aufgabenbereiche der polizeilichen Behörden an die institutionalisierten

¹⁰ Vgl. Kopf 2008.

¹¹ Keitz 2008.

¹² Vgl. Keitz 2008.

¹³ Geissler 1986, S. 11.

¹⁴ Vgl. Geissler 1986, S. 11-13.

¹⁵ Vgl. Kopf 2008.

¹⁶ Vgl. Wolf 1986, S. 13.

Prüfstellen in Berlin und München, den Hauptstandorten für Filmproduktionen, abgegeben.¹⁷

II.1 Organisation und Funktion der Filmprüfstellen in Berlin und München sowie der Oberprüfstelle in Berlin

Nun funktionierten die Filmprüfstellen als Reichsbehörden, denen nur das Reichsinnenministerium übergeordnet war. Damit hatten sie gerichtliche Belange zu verwalten, deren Entscheide reichsweit galten. Die Prüfkommisionen bestanden aus Kammern, deren Formierung gesetzlich vorgeschrieben war. Waren die Regierungen der Länder mit einem Entscheid nicht einverstanden, so konnten sie einen Widerrufsantrag stellen. Es gab mehrere Kammern, die jeweils fünf Mitglieder formierten. Einer Kammer stand ein Beamter vor, dem vier Beisitzende unterstellt waren, die jedoch nur in dem Fall einberufen wurden, wenn der Vorsitzende einer Zulassung mit Skepsis gegenüber stand. In solch einem Fall wurden der Antragsteller, Beisitzer sowie Sachverständige versammelt. Paradoxerweise entschied man häufig über Fälle des Jugendschutzes basierend auf der subjektiven Filmbewertung eines Jugendlichen selbst, der von der Wohlfahrt vorgeschlagen und eigens dazu eingeladen wurde. Waren diese Ausnahmefälle nicht gegeben, so konnte auch ein leitender Beamter allein über die Zulassung eines Filmes entscheiden.¹⁸

Die Wahl der Beisitzenden erfolgte aufgrund von gelisteten Vorschlägen involvierter Verbände und des Reichsministers für die Dauer von drei Jahren. Eine Kammer hatte zu einem Viertel aus Vertretern aus dem Lichtspielgewerbe, zu einem weiteren Viertel aus dem Bereich der Kunst und Literatur sowie zur Hälfte aus der Volkswohlfahrt, der Volksbildung oder der Jugendwohlfahrt zu bestehen. Bemerkenswert an dieser Zusammensetzung ist, dass weder Filmkritiker noch Filmschaffende als Fachleute unter den Beisitzern vertreten waren.¹⁹

Als der wohl autoritärste Oberzensor tat sich in der Weimarer Republik Ernst Seeger hervor, der zunächst ab 1919 die Reichsfilmstelle, ab 1924 die Filmoberprüfstelle in Berlin und später, ab 1933, die Abteilung V für den Film des Dritten Reiches und die Kontingentstelle leitete. Er beteiligte sich darüber hinaus nicht nur an der Formulierung des Gesetzes des Reichslichtspiels, sondern veröffentlichte auch unter anderem Novellierungen, Kontingentbestimmungen und Ausführungsbestimmungen.²⁰

Statistisch ist für das Jahr 1930 überliefert, dass die Oberprüfstelle lediglich über 20 Filme entscheiden musste, von welchen drei verboten, zwei zugelassen und 15 für Jugendliche verboten wurden. Als Vergleichswert lässt sich festhalten, dass von insgesamt 3.037 Filmen in diesem Jahr, wovon 585 aus dem Ausland stammen, 2.644 zugelassen, sieben verboten, 380 für die Jugend verboten und sechs zur geschlossenen Vorführung freigegeben wurden.²¹

¹⁷ Vgl. Keitz 2008.

¹⁸ Vgl. Kopf 2008.

¹⁹ Vgl. Keitz 2008.

²⁰ Vgl. Kopf 2008.

²¹ Vgl. Kopf 2008.

Die Aufgabe der Filmoberprüfstelle in Berlin, ebenfalls mit fünf Mitgliedern besetzt,²² war, den Filmprüfstellen vorgesetzt, über den Widerrufsantrag der Länder zu entscheiden. Da diese sowohl exekutiver, als auch judikativer Natur war, stellte sie eine fragwürdige Instanz dar, zumal die Entscheidung von Richtern und Verwaltungsbeamten zugleich gefällt wurde.²³

Es gab jedoch außer einem Widerrufsantrag auch noch die Möglichkeit, einen Antrag zur Zulassung zu stellen. Innerhalb von zwei Wochen nach einer Entscheidung konnte auch von dem Vorsitzenden und seinen zwei Beisitzern Veto eingelegt werden, sofern die Kammer gegen ihre Vorstellung entschieden hatte. Ein Film, der in Teilen oder gänzlich verboten wurde, konnte selbst dann zur erneuten Prüfung vorgelegt werden, wenn bereits die Oberprüfstelle eine Entscheidung gefällt hatte. Die Zuständigkeitsbereiche der Prüfstellen richtete sich nach dem Sitz der Verleih- beziehungsweise Produktionsfirma. In München wurden Filme aus Bayern, Hessen sowie Baden und Württemberg geprüft, die an der deutschen Filmproduktion zu 10% beteiligt waren, während in Berlin die übrigen 90 % zensiert wurden. Allerdings gab es auch Animositäten zwischen den Landesregierungen, die auf dem Rücken der Filme ausgetragen wurden: So war beispielsweise die Bayrische Landesregierung Berlin nicht zugetan und boykottierte oder erschwerte die Vorführung von in Berlin zugelassenen Filmen, indem sie den Kinos die Konzession entzog, bis der jeweilige Film angelaufen war oder den Polizeibehörden die Anweisung gab, die Aufführung zu untersagen, um Tumulten im Publikum vorzubeugen.²⁴

Hinsichtlich des Jugendschutzes konnten laut Gesetz die Gemeinden selbst entscheiden. München etwa setzte das Mindestalter des Kinobesuchers von sechs Jahren auf 14 herauf und gewährte ab 18 Uhr nur Jugendlichen über 18 Jahren Zutritt zu den Filmvorstellungen. Die Entscheidungsmacht des Reichswehrministers wiederum beinhaltete sowohl das Verbotsrecht, als auch die Erteilung eines Besuchsrechts, wie im Falle des Films „Panzerkreuzer Potemkin“ von Sergej M. Eisenstein von 1925. Generell konnte mit einem zur Prüfung vorgelegten Film wie folgt verfahren werden: Er wurde ohne jegliche Beschränkungen für das gesamte Deutsche Reich zugelassen, erst ab 18 Jahren genehmigt, gänzlich verboten oder aber man schnitt zensierte Teile aus dem Film und übergab diese den Filmprüfstellen. Erst ab 1931 wurde die Limitierung einer Vorführung vor einem bestimmten Zuschauerkreis berücksichtigt. Die Aussage Ernst Seegers, seine Hauptaufgabe sei, mit der Schere zu arbeiten, sagt viel über die damalige Zensurphilosophie aus.²⁵

In dem Falle, dass Filmproduzenten und -verleiher, Landesbehörden oder das Reichsinnenministerium Einspruch gegen die Zensurergebnisse einer der beiden Filmprüfstellen erhoben haben, berieten sich fünf Mitglieder der Filmoberprüfstelle. Das daraus resultierende Urteil glich in seinem Status dem des Verwaltungsgerichts und galt im gesamten Deutschen Reich. Waren die Länder oder andere Betroffene mit dem Gutachten dennoch nicht zufrieden, konnte sich solch eine Prozedere oftmals über Jahre ziehen, wie im Falle des Films FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK von Eduard Tissé, aus dem Jahre 1929. Wurde eine Zulassung von den Ländern etwa

²² Vgl. Geissler 1986, S. 14.

²³ Vgl. Keitz 2008.

²⁴ Vgl. Kopf 2008.

²⁵ Vgl. Kopf 2008.

missbilligt, so stellten sie in ihrem Widerrufsantrag Hypothesen über eine mögliche schädigende Wirkung auf, die sie anhand von Filmpassagen oder Filmmotiven belegten, meist mit der Begründung, den Schutz der Öffentlichkeit wahren zu wollen. Ein weiteres Beispiel zur Verdeutlichung der Widerrufprozesse ist der Antrag des Bayerischen Landesinnenministeriums, der sich gegen die Zulassung von *DAS GOTTLOSE MÄDCHEN* von Cecil B. DeMille, 1928, richtete: Da der Film die Situation in einem amerikanischen Erziehungsheim thematisierte, war die Befürchtung groß, der Zuschauer könnte daraus auf deutsche Verhältnisse schließen, was wiederum die Tätigkeit deutscher Fürsorgeerziehung hätte gefährden können. Dieser Einwand war unter dem Gesichtspunkt gerechtfertigt, dass zu dieser Zeit die Zwangs- und Fürsorgeerziehung eine Umstellung erfahren hatte, die nach einer negativen Auslegung auf weniger Akzeptanz gestoßen wäre. Dennoch lehnte die Filmoberprüfstelle den Verbandsantrag ab und begründete dies damit, dass deutlich Amerika als die Heimat der Handlung aus dem Film hervorginge. Auch das Preußische Innenministerium beantragte den Schnitt zweier Szenen. Die Filmoberprüfstelle entschied sich zwar gegen ein Verbot, gab jedoch den Anträgen nach, indem der Film durch Schnittaufgaben zensuriert wurde.²⁶

II.2 Die Wirkungshypothesen des Reichslichtspielgesetzes

Dieses Beispiel belegt, dass die Zensurpraxis rein sozialetisch motiviert war. Im Laufe der Zeit erhielt die Filmzensur der Weimarer Republik einen stark politisierenden Beigeschmack dahin gehend, dass die gewünschte politische Grundstimmung durch die Koordinierbarkeit der Filmzulassungen gewahrt werden sollte. Vor allem justiz- und behördenkritische Filme fielen vermehrt der Zensur zu Opfer, insbesondere, wenn bestimmte berufliche Körperschaften – etwa Mediziner, Juristen, Ärzte oder Militärzugehörige – in einer das gesellschaftliche Ansehen gefährdenden Weise dargestellt wurden, wie etwa im Falle des Films *GESCHLECHT IN FESSELN*, 1928, von William Dieterle.²⁷

Mit dem Begriff Wirkungszensur, welcher auf die Zensurpraxis der Weimarer Republik zutrifft, sei keine inhaltliche oder geschmackliche, sondern eine reglementierende Art der Zensur gemeint, durch welche unerwünschte Konsequenzen der Filmrezeption vermieden werden sollten. Diese Hypothesen konnten sich im psychologisch-sozialen Wirkungsbereich erstrecken und wurden aufgrund von rein spekulativen Annahmen aufgestellt.²⁸

Entscheidend für die Ausübung der Weimarer Filmzensur waren vor allem § 1 und § 3 des Reichslichtspielgesetzes: Ersterer führte als Gründe für ein Vollverbot die Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit, eine vom Film ausgehende entsittlichende und verrohende Wirkung sowie die Gefährdung des deutschen Ansehens oder der Beziehung zu ausländischen Staaten an. § 3 inkludierte zusätzlich Einschränkungen zu Jugendschutzzwecken und berücksichtigte außer des in Absatz 2 § 1 vorgesehenen Verbots die sittliche, geistige oder gesundheitliche Schädigung von

²⁶ Vgl. Keitz 2008.

²⁷ Vgl. Keitz 2008.

²⁸ Vgl. Keitz 2008.

Jugendlichen sowie eine mögliche Reizüberflutung. Bereits die Formulierung der Verbotsgründe macht ersichtlich, dass für die Zensurinterpretation ein weiter Spielraum eingeräumt wurde.²⁹

Dem ersten Paragraphen des Reichslichtspielgesetzes zur Folge lag eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung vor, wenn Berufsgruppen des öffentlichen Dienstes lächerlich gemacht, staatliche Institutionen herablassend dargestellt wurden, wenn zum Klassenkampf motiviert wurde, Tumulte oder Streiks hätten ausgelöst werden können, wenn Gegensätze von Klassen oder politischen Gesinnungen geschürt wurden oder eine Auflehnung gegen das Gesetz vorlag. Weitere Aspekte dieses Kriteriums beinhalteten als Verbotgrund Hetzabsichten gegen den Staat, Spott über Landessitten, eine nicht vertrauensfördernde Darstellung der Rechtslehre oder des Strafvollzugs sowie die Gefährdung des Zuschauers durch drohende Ohnmachtsanfälle. Die Sicherheit wurde laut Gesetz gefährdet, wenn der Staat, seine Stützen und Machtmittel wie Marine, Heer, Polizei oder Beamten im Film attackiert wurden. Das religiöse Empfinden sah man verletzt, wenn Sitten oder Institutionen des Christentums sowie seine Bedienstete herabwürdigend thematisiert wurden. Verrohend wirkte eine Szene oder ein Film, wenn er zur Befriedigung von als nieder angesehenen Instinkten, zum Verderb menschlicher Gefühle durch brutale Handlungen oder zur sexuellen oder kriminellen Demoralisierung beitrug. Außerdem führten die Darstellungen von Morden, Qualen, blutigen Kämpfen, Selbstmord, Tierquälerei und Unfällen zum Verbot. Allerdings war ein Verbot rechtlich selbst dann legitimiert, wenn diese Aspekte nicht gezeigt, sondern in der Erzählung angedeutet wurden. Eine entsittlichende Wirkung wurde angenommen, wenn ein sexueller Akt oder zur Stimulation eingesetzte Nacktheit gezeigt wurden, wobei Ehebruch in seiner Wirkung eher als harmlos eingestuft wurde. Das deutsche Ansehen oder die Beziehungen zum Ausland konnten durch unsachgemäße oder herabwürdigende Darstellung des Deutschen Staatssystems, des Auslands oder eines hohen Beamten gefährdet werden.³⁰

Vor allem dieser erste Paragraph sah keine eindeutige Unterscheidungsmöglichkeit zwischen der vermuteten Wirkung und dem tatsächlich vorliegenden Inhalt vor. Durch die Einräumung des Rechts zur freien Meinungsäußerung wurde scheinbar die Willkür der Zensurbestimmungen ein wenig relativiert. Ein Zusatz sah vor, dass ein Verbot nicht aus einer reinen Weltanschauung heraus, wie etwa aus politischen, religiösen, ethischen oder sozialen Gründen erlassen werden durfte, was wiederum den Beigeschmack einer bloßen Inhaltszensur etwas abschwächte.³¹ In der Zensurpraxis jedoch blieb diese Einschränkung ohne weitere Bedeutung, da sich hingegen einer Tendenz durchaus andere Versagensgründe finden und gesetzlich belegen ließen.³²

Diese so genannte Tendenzklausel fand dank des Durchsetzungsvermögens von SPD und DDP Eingang in das Reichslichtspielgesetz. Außer dass Verbotsgründe für einen Film oder eine Szene nur inhaltlich offensichtlich belegbare Gründe haben sollten, durfte öffentliche Kritik nicht Ausschlag zur Zensur geben. Allerdings war dieser gute Vorsatz nicht zu wahren: Immer wieder trugen öffentliche Debatten,

²⁹ Vgl. Kopf 2008.

³⁰ Vgl. Kopf 2008.

³¹ Vgl. Keitz 2008.

³² Vgl. Geissler 1986, S. 17.

Presseartikel und Unruhen dazu bei, dass die Prüfkommisionen ihre Entscheidungen voreingenommen oder unter dem Druck der öffentlichen Meinung fällten.³³

II.3 Die Zensurpraxis der Weimarer Republik

Trotz der Tendenzklausel lässt sich aus den gesetzlichen Vorlagen und der tatsächlichen Zensurpraxis schließen, dass lediglich ein als ‚wirkungslos‘ apostrophierter Film als freie Meinungsäußerung ohne Reglementierungen hätte aufgeführt werden dürfen. Auch zeigte sich im Verlauf der Zeit, dass die Tendenz zu vermehrten Schnittauflagen oder gar Vollverboten stieg und ab 1929 vor allem Tendenzentscheidungen getroffen wurden. Auch die Debatten in der Tagespresse während der Weimarer Republik reflektieren, wie umstritten das Medium Film war. Vor allem wurde viel darüber gestritten, wie die einzelnen Wirkungshypothesen auszulegen waren: Entsittlichend und verrohend konnte als Wirkungskriterium unterschiedlich empfunden werden, zumal es meist auf Gewalt- und Erotikdarstellungen bezogen wurde. Demnach durfte der Film auch keine Freude an Obszönitäten zeigen oder das Schamgefühl des Zuschauers verletzen. Ein Kriterium war zu diesem Zwecke, dass eine als anständig definierte Frau bei der Rezeption nicht erröten durfte. Viele Aufklärungsfilm fielen dieser Wirkungshypothese zu Opfer, wie etwa Richard Oswalds Film *ANDERS ALS DIE ANDEREN*, von 1919. Amtsgerichtsvorsitzender und Autor Albert Hellwig etwa kritisierte an dem Film, dass er auf widerliche Art und Weise die homosexuelle Gesinnung anpreisen würde.³⁴

Auch das Kriterium der Gefährdung der öffentlichen Ordnung implizierte eine unmittelbare Gefahr, doch strittig war, wann und in welcher Form diese eintrat – wie etwa im Falle eines drohenden Tumults in einem engen Vorführungsraum, was die Sicherheit des einzelnen Zuschauers gefährdet hätte. Der Verband deutscher Filmautoren sprach sich für eine Beschränkung auf die Form von Gefahr aus, während beispielsweise einer der stärksten Widersacher, Albert Hellwig, die Meinung vertrat, geschützt werden sollten nicht nur diejenigen, die den Film rezipieren, sondern auch die, die von der Rezeption erfahren konnten. Dadurch wurde der Wirkungsbegriff wiederum erweitert, so dass bereits durch Mundpropaganda eine schädigende Wirkungsausbreitung erwartet wurde und die Diversifizierung von mittelbarer und unmittelbarer Wirkung zu Gunsten der Ausweitung einer tatsächlichen auf eine spekulierte Gewalt aufgegeben wurde.³⁵

Aufklärungs- und Dokumentarfilme, die Politiker, Militärangehörige oder Frauen, die sich mit fremden Besatzungsmitgliedern anfreundeten, thematisierten, wurden zum Export nicht zugelassen. Auch war eine glorifizierende Darstellung der Monarchie oder der Aufruf zu kriegerischer Revanche ein Grund zur Zensur. Es reichte die bloße Thematisierung eines Monarchen aus, um die Skepsis der Prüfer zu wecken, wie etwa im Falle von William Dieterles *LUDWIG II., KÖNIG VON BAYERN*, von 1929: Da die Filminszenierung von einem Suizid des Königs ausging, legte das Bay-

³³ Vgl. Kopf 2008.

³⁴ Vgl. Keitz 2008.

³⁵ Vgl. Keitz 2008.

erische Innenministerium einen Widerrufsantrag nach der Zulassung vor, mit der Begründung, dass Ludwig II. vor dem bayrischen Volk entweiht werden würde, da er bei einem Fluchtversuch und nicht einem Selbstmordversuch gestorben sei, weshalb die Suizidthese zu Unruhen und der Verletzung des deutschen Ansehens führen könnte.³⁶

Trotz Hellwigs Plädoyer, einen Film ganz oder gar nicht zu verbieten, gab es den umstrittenen Fall der Entscheidung zu Gunsten von Kürzungsauflagen, zumal sich die Prüfstellen oftmals liberal in ihren Zensuransichten zeigten. Bei Kürzungsauflagen handelte es sich insofern um ein schwieriges Unterfangen, als dass es trotz des Schnitts galt, den Sinn und ästhetischen Wert des Films zu wahren. Dies gelang zum Beispiel im Fall von *DIE FREUDLOSE GASSE* von Georg Wilhelm Pabst, 1925, nicht: Aufgrund der Kürzung wirkten die Handlungsmotive un schlüssig, der Film gestaltete sich nicht mehr der Intention des Regisseurs entsprechend. Durch eine Kürzung wurde also häufig nicht nur die postulierte Wirkung verhindert, sondern auch der Inhalt verfälscht.³⁷ So zum Beispiel, wenn ein Attentat auf eine Staatsperson zu einem Attentat auf eine Privatperson ummontiert wurde. Die Vorgehensweise dabei war, den Schnitt an der Positivkopie zu machen, dies auf einer Zulassungskarte, eine wichtige Quelle der Filmforschung und ein Hilfsmittel bei der Filmrestaurationsarbeit in der Gegenwart, zu vermerken und gegebenenfalls auch den Filmtitel zu verändern.³⁸

Grundsätzlich hat sich die Zensurpraxis in der Weimarer Republik dank gesetzlich ungenau formulierter Untersuchungskriterien entlang der politischen und wirtschaftlichen Entwicklungsbedingungen bewegt und sich in den Dienst einer konservativen Gesinnung gestellt.³⁹

II.4 Die Revisionen des Reichslichtspielgesetzes

Das Reichslichtspielgesetz erfuhr viele Neuerungen, die meist politische oder gesellschaftliche Umstände erforderlich machten. Die erste Änderung erfolgte am 23. Dezember 1922. Der ursprünglichen Formulierung zur Folge besagte § 4, dass zur Widerrufung einer Zulassung eine erneute Prüfung stattfinden müsse, bei welcher die Originalfassung des Films vorzuliegen hatte. Die Novellierung sparte diese Voraussetzung aus. Fortan konnte bei einer Fristüberschreitung von Seiten der Filmverleiher oder Produzenten aufgrund der Aktenlage eine Zulassung von der Oberprüfstelle widerrufen werden. Eine weitere Novellierung erfolgte am 15. Juli 1930 vor dem Hintergrund der zunehmenden Wirtschaftskrise mit dem Gesetz über die Vorführung ausländischer Bildstreifen: Um das kulturelle Interesse zu wahren, wurde die Reichsregierung ermächtigt, die Voraussetzungen einer ausländischen Filmaufführung zu bestimmen, wobei der Reichsinnenminister die Erlässe durchführte. Außerdem wurde der Filmimport eingeschränkt, um die heimische Produktion zu schützen. Filme durften nur eingeführt werden, bis ein bestimmtes Kontingent erreicht war.

³⁶ Vgl. Keitz 2008.

³⁷ Vgl. Keitz 2008.

³⁸ Vgl. Kopf 2008.

³⁹ Vgl. Geissler 1986, S. 19.

Selbst bei der Filmprüfung musste ein ausländischer Film durch einen so genannten Kontingentschein gekennzeichnet sein, den das Reichsinnenministerium ausstellte: einen weißen Kontingentschein für den ausländischen, einen grünen Annerkennungsschein für den deutschen Film.⁴⁰ Die Kontingentbestimmung reicht bis in den Ersten Weltkrieg zurück, als sie im Dienste der „Abwehr feindlicher Propaganda“⁴¹ stand, und wurde erst durch ihre Novellierung als Instrument zum Zwecke kulturpolitischer Einflussnahme ersichtlich.⁴²

Am 31. März 1931 wurde § 2 des Reichslichtspielgesetzes ergänzt, in der Fachliteratur als *Lex Remarque* bezeichnet: War es bislang Filmstreifen von wissenschaftlicher oder künstlerischer Bedeutung gestattet, einem speziellen Zuschauerkreis gezeigt zu werden, so wurde dies nun für alle Filme möglich gemacht, die gegen eines der Kriterien von § 1 verstießen.⁴³

Dies betraf nicht nur Filme, die aus etwa solch einem Grund verboten wurden, sondern auch Lehrfilme, die nun innerhalb einer geschlossenen Vorführung zwar gesehen, aber der breiten Öffentlichkeit doch vorenthalten wurden. Ausgelöst wurde das durch die Reaktionen auf Lewis Milestones *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, 1930. Da die Vorführung durch nationalsozialistische Schlägertruppen, unter Goebbels Mitwirkung, gestört wurde und zu gewalttätigen Unruhen auf den Straßen führte, musste die Schutzpolizei einschreiten, was Reichsinnenminister Wirth als unnötig aufwendig empfand. Nicht zuletzt aus dieser Begebenheit resultierte die nächste Novellierung, die am 6. Oktober 1931 wirksam wurde: die dritte Verordnung des Reichspräsidenten zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen und zur Bekämpfung politischer Ausschreitungen. Die Neuformulierung von § 1 des Reichslichtspielgesetzes sah als Verbotgrund die Gefährdung lebenswichtiger Interessen des Staates, der öffentlichen Ordnung und Sicherheit an. Auch § 4 wurde abgeändert. Nun konnten Reichsinnenminister oder die Landesbehörden einen Widerrufsantrag für einen zugelassenen Film stellen, wenn sie im Nachhinein Verstöße gegen die Paragraphen 1 und 3 entdeckten, und bis zur Entscheidung konnte die gesamte Filmaufführung untersagt bleiben. Das hieß, die Reichsregierung konnte eigenmächtig gegen die Zulassung von Filmen intervenieren, was die Oberprüfstelle, die dem Reichsinnenministerium untergeordnet war, in eine abhängige, nahezu überflüssige Position rückte. Die Notverordnung brachte eine Willkür in der Regierungsrechtssprechung mit sich, was das Reichslichtspielgesetz verschärfte. Nicht nur wurden ausländische Filmproduktionen stärker und strenger kontrolliert – auch die Nationalsozialisten fühlten sich durch den Aufstand bei Milestones Film und den Konsequenzen hieraus in ihrer Stellung gestärkt.⁴⁴

Zwar wurde der Film am 8. Juni 1931 dank der Novellierung des § 2 einem geschlossenen Personenkreis zur Vorführung freigestellt, nachdem die rechtsgesinnten Landesregierungen ein Vollverbot erwirkt hatten,⁴⁵ allerdings erfolgte bereits ein Jahr später, am 28. Juni 1932, die nächste Restriktion, genannt die ‚Dritte Verordnung

⁴⁰ Vgl. Keitz 2008.

⁴¹ Geissler 1986, S. 15.

⁴² Vgl. Geissler 1986, S. 15f.

⁴³ Vgl. Kopf 2008.

⁴⁴ Vgl. Keitz 2008.

⁴⁵ Vgl. Geissler 1986, S. 20.

über die Vorführung ausländischer Bildstreifen'. Diese besagte, dass einem Hersteller der Import seines Films verwehrt werden konnte, wenn er trotz wiederholter Verwarnung durch den Vertrieb seiner Filme dem deutschen Ansehen schadete oder der Film in einem Land hergestellt worden war, in dem der deutsche Filmvertrieb erschwert wurde. Ein Jahr später bereits postulierte Goebbels, ein Film sei nur dann deutsch, wenn alle Beteiligten deutsch seien, ansonsten gelte die gleiche Kontingentbestimmung auch für einen Film aus dem deutschen Staat. Dies war nur ein Vorbote dafür, dass schon bald sogar nachzensierte Filme von Goebbels nachgeprüft wurden, nachdem der Reichsfilmintendant jeden Film bereits vorgeprüft hatte und Drehbücher sowie Manuskripte vom Reichsfilm dramaturgen kontrolliert worden waren.⁴⁶

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 wurde das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda neu gestaltet, die Prüfstellen wurden ihm untergeordnet. Die Filmprüfung, aber auch die Filmproduktion erfuhren eine komplette Umstrukturierung dahin gehend, dass, im Gegensatz zur Weimarer Republik, keine Filme frei produziert und anschließend nachzensiert wurden, sondern der Staat zentral alles überwachte. Neu verfasst wurde das Reichslichtspielgesetz am 16. Februar 1934: Das nationalsozialistische Sitten- und Kunstempfinden musste unberührt bleiben, um einen Film zuzulassen. Film wurde als Instrument der NS-Kultur und -Propaganda deklariert und die totalitäre Kontrolle dadurch gerechtfertigt, dass sie, von Anfang an ausgeübt, eine Zensursituation überflüssig machte. Außerdem wurde die Filmprüfstelle in München abgeschafft und die Filmprüfstelle Berlin sowie die Filmoberprüfstelle ebenda bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1938 der Autorität des Propagandaministers unterstellt.⁴⁷

III Filmzensur im Dritten Reich

Ausgehend von der Beschaffenheit der Zensurpraxis in der Weimarer Republik, lässt sich eine Entwicklung hin zu totalitärer Staatskontrolle in Bezug auf Entfaltung- und Rezeptionsmöglichkeiten von Filmen ablesen. Ließ sich die Auflistung gesetzlicher Novellierungen noch wie ein chronologischer Wandel in der Filmzuwendung lesen, so lässt sich die nationalsozialistische Filmpolitik punktuell an wenigen entscheidenden Stationen festmachen, da Filmproduktion und -aufführung nicht mehr in der Macht der Schaffenden und Gesetzeshüter, sondern in der Hand eines diktatorischen Regimes lagen. Die NSDAP hatte die propagandistische Einsetzbarkeit und die wirtschaftliche Effizienz des Mediums Film erkannt und sie den autoritären Prinzipien der neuen Regierung einverleibt.

III.1 Das zweite Reichslichtspielgesetz von 1934

Die Verabschiedung des zweiten Reichslichtspielgesetzes am 16. Februar 1934 bewirkte, dass fortan die Filme – entsprechend § 16 – ausschließlich in der zentralisierten Prüfstelle in Berlin geprüft und bewertet wurden. § 8 sah des Weiteren vor,

⁴⁶ Vgl. Kopf 2008.

⁴⁷ Vgl. Keitz 2008.

dass eine Zulassung des Films nach § 4 mit der Prüfung normativer und ästhetischer Gesichtspunkte des Films einhergehen sollte.⁴⁸ Das Gesetz trat am 1. März 1934 in Kraft und bildete mit der Einrichtung einer Reichsfilmkammer sowie der Filmkreditbank ein Jahr zuvor das Schlusslicht des sich abzeichnenden (film-)politischen Wandels in der Weimarer Republik.⁴⁹

Vom Reichslichtspielgesetz der Weimarer Republik waren nicht nur nahezu identisch die Zensurkriterien des ursprünglichen § 1 in den neuen § 4 übernommen worden: Als Prüfgegenstand galten weiterhin nicht nur Filme, sondern auch Titel, Texte und Werbung zum Film. Bereits am 13. März 1933 wurde das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda gegründet. Nun konnte der Propagandaminister, ab dem 28. März 1933 Joseph Goebbels,⁵⁰ Vorsitzende und Beisitzende der Filmprüfstelle sowie der Oberprüfstelle einberufen, die ihrerseits aber nicht richterliche, sondern lediglich beratende Funktionen innehatten. Die Vertreter stammten aus dem Lichtspielgewerbe, der Reichskammer für bildende Künste, der Reichsschrifttumkammer und der Reichsmusik-, der Reichsrundfunk-, der Reichstheater- oder der Reichspressekammer. § 17 sah die Möglichkeit vor, dass auch Sachverständige aus anderen Bereichen angehört werden konnten, jedoch lag die Entscheidung darüber bei dem Vorsitzenden. Ab 30. Januar 1934 war außerdem gesetzlich den Ländern ein Recht zum Widerruf einer Zensurenentscheidung abgesprochen worden. Lediglich dem Propagandaminister – ähnlich wie dem Reichsinnenminister der Weimarer Republik – war die Möglichkeit zu einem Widerrufs Antrag gegeben.⁵¹

Außerdem sahen die ersten drei Paragraphen die Amtseinrichtung eines Reichsfilm-dramaturgen vor, der – laut § 2 – die Filmindustrie dramaturgisch unterstützen, die Filminhalte, Manuskripte und Drehbücher prüfen, die Umarbeitung verbotener Filme begleiten und vor der Thematisierung unerwünschter Inhalte bewahren sollte. Verpflichtend war also nicht nur die Vorlage eines Films zur Prüfung bei der Filmprüfstelle, sondern auch die Entwurfsvorlage beim Reichsfilm-dramaturgen, der darüber hinaus auch über die Kreditvergabe der Filmbank entschied. Ihm oblag auch, eventuelle Besetzungsänderungen vorzunehmen, um den Kontingentbestimmungen zu entsprechen. Eine enge Zusammenarbeit des Reichsfilm-dramaturgen mit dem Propagandaministerium lag also in der Natur der Sache begründet.⁵²

III.2 Die Institutionalisierung staatlicher Kontrollbehörden

Eine entscheidende Rolle bei der totalitären Staatsüberwachung spielte, vor allem zu Beginn des nationalsozialistischen Regimes, nebst der Rolle des Reichsfilm-dramaturgen und des Propagandaministers die erwähnte Filmkreditbank, die die Untersuchung zur Aufgabe hatte, ob ein Film finanzierungswürdig war. Bei einer Zustimmung wurden die Dreharbeiten zusätzlich vom Produktionskontrollbüro überwacht. Von 121 produzierten Filmen wurden noch im Jahre 1934 49, im Folgejahr von 94

⁴⁸ Vgl. Wolf 1986, S. 15.

⁴⁹ Vgl. Geissler 1986, S. 22.

⁵⁰ Vgl. Albrecht 1969, S. 13.

⁵¹ Vgl. Geissler 1986, S. 24f.

⁵² Vgl. Geissler 1986, S. 25f.

bereits 65 und 1936 von 112 Filmen 82 staatlich finanziert. Bis 1936 stieg die finanzielle Förderung durch die Filmkreditbank sogar von 40,5 auf 73,1%. Ab 1937 wurden die bedeutendsten Produktions- und Vertriebsgesellschaften ohnehin vom Staat aufgekauft, sodass sich eine zusätzliche finanzielle Überwachung erübrigte. Durch den Informierungsdrang ab Kriegsbeginn, vor allem in Bezug auf die Wochenschauen, erfuhr die Filmwirtschaft einen Boom, der die Finanzierbarkeit zusätzlich gewährleistete. Im Zuge der Fusion staatseigener Firmen mit der Ufa zum Monopol Ufa-Film GmbH im Jahre 1942 wurde die Filmkreditbank zur so genannten hauseigenen Bank umfunktioniert.⁵³

Bereits im Jahre 1933 wurde der Plan über die entscheidenden Stützen der nationalsozialistischen Filmpolitik in der Presse bekannt gegeben: Die Reichsfilmkammer war zum Aufbau und zur Sicherung der Filmwirtschaft vorgesehen, das Reichslichtspielgesetz sollte eine im Sinne der Nationalsozialisten rein deutsche Filmkultur fördern, das Filmwesen mit der Reichsregierung gleichgeschaltet werden, die Filmkreditbank die Filmschaffenden an den Staat binden und das Propagandaministerium als oberste Instanz alles überwachen.⁵⁴

Die Einrichtung der Reichsfilmkammer hatte ebenfalls reine Kontrollfunktion und diente nicht, wie propagiert, der Lösung von Branchenkonflikten, der Verwaltung oder der Wahrung berufsständischer Interessen: Im Filmgewerbe tätig konnte nur sein, wer Mitglied der Filmkammer war. Dafür vorausgesetzt wurde neben Kapital und rechtspolitischer Gesinnung eine arische Abstammung. Außerdem wurden nicht nur die Personen vom Filmgewerbe ausgeschlossen, auf die eine dieser Kriterien nicht zutraf, sondern auch Filmfirmen geschlossen, die dem Regime missfallende Personen beschäftigten. Am 17. Juli 1934 wurde darüber hinaus der Reichsfilmkammer eine Arbeitsbeschaffungs- und -vermittlungsinstitution angegliedert, die die Beschäftigung von Schauspielern, Ton- und Kamerazuständigen, Technikern, Regisseuren und Architekten über den so genannten paritätischen Filmnachweis kontrollierte. Darüber hinaus wurde eine rein arische Besetzung durch die Kontrolle der Kontingentstelle erwirkt, die Filme von nicht rein deutschstämmigen Mitwirkenden ähnlich wie einen Film aus dem Ausland behandelte.⁵⁵

Die Kontrolle der Filmindustrie erfolgte also durch die Reichsfilmkammer, den Reichsfilmdramaturgen, den Reichsbeauftragten für die deutsche Filmwirtschaft sowie den Reichsfilmintendanten, wobei letzteres Amt aus der Gründung der Ufa-Film GmbH und der dadurch vollzogenen Verstaatlichung der Filmindustrie hervorging.⁵⁶

III.3 Kriterien nationalsozialistischer Filmzensur

Das Kino sollte nicht von dem reden, was wirklich ist, sondern eine Schöne Neue Welt der reinen Gefühle imaginieren, die es, wenn nur alle fest zu ihr ständen, in Zukunft auch geben würde.⁵⁷

⁵³ Vgl. Wetzel / Hagemann 1978, S. 9.

⁵⁴ Vgl. Albrecht 1969, S. 17f.

⁵⁵ Vgl. Wetzel / Hagemann 1978, S. 10.

⁵⁶ Vgl. Albrecht 1969, S. 32.

⁵⁷ Wetzel / Hagemann 1978, S. 43.

Laut Reichslichtspielgesetz musste ein zugelassener Film außerdem staatspolitisch, kulturell, volkstümlich und künstlerisch wertvoll sein. Die staatspolitische Werthaltigkeit hatte bereits die Erweiterung des Vergnügungssteuergesetzes vom 7. Juni 1933 impliziert.⁵⁸ Auch der übernommene Zusatz, lebenswichtige Interessen des Staates dürften nicht gefährdet werden, implizierte, dass alles verboten werden konnte, was nicht der Vorstellung des diktatorischen Regimes entsprach. Unter dem Gesichtspunkt der Verletzung nationalsozialistischen Empfindens konnten auch Vollverbote von Filmen jüdischer Mitwirkender begründet werden. Auch wurden Filme zensiert, die die Ehe und die Familie nicht vorbildlich thematisierten. Fand man dennoch nicht ausreichend Gründe, ein Verbot zu begründen, so blieb immer noch das gesetzlich fundierte Argument, das künstlerische Empfinden sei gestört. Auch der Jugendschutz wurde dahin gehend erweitert, dass die geistliche Gesinnung des Jugendlichen zu Gunsten des Reiches nicht gefährdet sowie die staatlichen Erziehungsvorhaben nicht untergraben werden durften. Da Kinder und Jugendliche die potentielle nationalsozialistische Folgegeneration darstellten und ihre Beeinflussbarkeit durch den Film genutzt werden sollte, wurde ein grundsätzlicher Ausschluss von Kindern unter sechs Jahren aufgehoben und die Zulassung für Filme ab 14 Jahren eingeführt.⁵⁹

Für die Nationalsozialisten war das Medium Film eine willkommene Maßnahme, ein besseres Leben darzustellen. Deswegen waren Bilder, die sich zu nah an der Wirklichkeit bewegten, unerwünscht. Zensiert wurden etwa die Filme *DAS LEBEN KANN SO SCHÖN SEIN* von Rolf Hansen, 1938, sowie *ALTES HERZ GEHT AUF DIE REISE* von Carl Junghans aus dem gleichen Jahr, weil die Darstellung großstädtischer beziehungsweise kleinbäuerlicher Lebensverhältnisse nicht der Generierung einer von den Nationalsozialisten beabsichtigten Grundstimmung diene. Auch die Thematisierungen von Wahnsinn wie im Falle von Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* von 1932/33 und der Sexualität wie bei *DER VERZAUBERTE TAG* von Paul Martin, 1938, waren Gründe für eine Zensur.⁶⁰

III.4 Gesetzliche Neuerungen

Der Verbotskatalog räumte zwar in jedem Falle eine Möglichkeit ein, einen missbilligten Film zu verbieten, dennoch sollte dies durch eine Gesetzesänderung am 28. Juni 1935 gesetzlich abgesichert werden: Diese besagte, dass Goebbels selbst als Führungsstab des Propagandaministeriums dazu ermächtigt war, einen Film unabhängig vom Gutachten der Prüfkammern zu verbieten und eine Wiedervorlage eines verbotenen Films nur mit seiner Zustimmung zu ermöglichen. Obschon die Prüfkammern nun schon längere Zeit nur der Form halber aufrechterhalten wurden, wurde ihre faktische Machtlosigkeit nun auch noch gesetzlich verankert. Adolf Hitler und Joseph Goebbels observierten ihrerseits meist die zu bewertenden Filme in privaten

⁵⁸ Vgl. Wolf 1986, S. 15.

⁵⁹ Vgl. Geissler 1986, S. 28f.

⁶⁰ Vgl. Wetzel / Hagemann 1978, S. 42.

Vorstellungen, ein geringer Rest an Filmen, vor allem Auslands-, Werbe- oder Kulturfilmproduktionen, blieben der Prüfung durch die Kammern vorbehalten.⁶¹

Im November 1936 erließ Goebbels die Bestimmung, die Kunstkritik sei von nun an untersagt, da sie keine befriedigenden Ergebnisse brachte und nur Staat und Partei in der Lage seien, Kunst angemessen zu bewerten.⁶² Da trotz Gesetzeserlass die Arbeitsweise des Reichsfilm dramaturgen nicht in erwünschter Weise angenommen wurde, versuchte man die sich widerstrebende Filmindustrie milde zu stimmen, indem man die Verpflichtung, filmische Entwürfe und Drehbücher zur Kontrolle vorzulegen, in eine Möglichkeit umformulierte. Fortan sollte es reichen, die Themen zu melden. Erst die Umstände des Zweiten Weltkriegs bewirkten, dass trotz heftiger Kritik aus reichseigenen Filmgewerbekreisen am 18. November 1939 eine erneute Vorlage- und Genehmigungspflicht verordnet wurde. Auch die Rolle des Reichsfilmintendanten wurde mit einem Erlass vom 28. Februar 1942 in ihrer überwachenden Funktion gestärkt. Als geschäftsführender Beteiligter der Ufa-Film GmbH und dem Propagandaminister unterstellt⁶³, sollte er nicht nur die komplette Produktion und Besetzung kontrollieren, sondern auch den Reichsfilm dramaturgen in seinen Funktionen vertreten, der seinerseits zum Chefdramaturgen des Filmproduktionsmonopols erhoben wurde. Sowohl die Gestaltung, als auch die Verwaltung des kompletten Filmgewerbes wurden zu einer großen nationalsozialistischen Maschine verschmolzen.⁶⁴

Nicht zuletzt diese Erneuerungen haben die vollständige Ablösung von den Grundsätzen der Weimarer Republik, die in dem Entwurf des zweiten Reichslichtspielgesetzes von 1934 noch mit eingegangen waren, besiegelt. Da der Propagandaminister über das Wesen, die Politik, die Kunst und die Wirtschaft des Mediums Film alleiniges Bestimmungsrecht hatte, war eine Institutionalisierung der Filmzensur nur augenscheinlich gegeben. Der Staat wurde zunehmend zum alleinigen Filmproduzenten und der Film zu einem Propagandainstrument. Bedingt durch die Allmacht staatlicher Kontrolle sank die Zahl der Vollverbote in den Jahren 1933 bis 1944 von 30 auf eines. Beraubt jeglicher Rechtsgrundlage, war die Filmzensur des Dritten Reiches also nichts anderes als ein terroristisches Machtinstrument zu ideologischen Durchsetzungszwecken.⁶⁵

IV Die Militärzensur nach dem Zweiten Weltkrieg

Filmproduktionsfirmen wie Ufa, Tobis, Terra und Bavaria Filmkunst haben bis zum letzten Tag des Bestehens des Dritten Reichs so genannte Durchhaltefilme produziert, die über die Wirklichkeit des Krieges hinwegtäuschen und eine falsche Aussicht propagieren sollten, obschon sich die zahlreichen Unterhaltungsproduktionen ver-

⁶¹ Vgl. Wetzel / Hagemann 1978, S. 11.

⁶² Vgl. Albrecht 1969, S. 27.

⁶³ Vgl. Geissler 1986, S. 33.

⁶⁴ Vgl. Wetzel / Hagemann 1978, S. 12.

⁶⁵ Vgl. Geissler 1986, S. 33f.

mutlich besser geeignet hätten, die Aufmerksamkeit des Volkes von den Kriegsniederlagen abzulenken.⁶⁶

Am 7. Mai 1945 wurde schließlich in Reims die deutsche Kapitulation besiegelt. Damit war die deutsche Wehrmacht den Anordnungen des Obersten Befehlshabers der Alliierten Expeditionstreitkräfte und des Oberkommandos der sowjetischen Truppen unterstellt. Nach der Festnahme der durch Hitler ernannten geschäftsführenden Regierungsvertretung am 23. Mai 1945, wurden am 5. Juni des selben Jahres in Berlin vier Erklärungen von Seiten der Siegermächte erlassen, die unter anderem auch die Nachrichtenkontrolle und die Filmzensur im Nachkriegsdeutschland berücksichtigten. Die Oberbefehlshaber der vier Siegermächte USA, Sowjetrußland, Frankreich und Großbritannien hatten von nun an in den jeweiligen Besatzungszonen den Anweisungen ihrer Regierung Folge zu leisten. Somit wurden die Ausrichtung der deutschen Filmwirtschaft und ihre Zensur den Militärregierungen unterstellt.⁶⁷ Ein Alliiertes Militärregierungsgesetz, das im gleichen Jahr verabschiedet wurde, setzte das Reichslichtspielgesetz außer Kraft.⁶⁸

Tatsächlich waren die Filmproduktionsfirmen und Studios bereits während der Kämpfe um Berlin von den Kriegsgegnern besetzt: Während Amerikaner und Briten Treuhänder zur Beschlagnahmung nationalsozialistischer Filme einsetzten, ließen Sowjets sämtliche Fundstücke in ihre Heimat abtransportieren. Während von amerikanischer Seite ein Zugang zur deutschen Filmindustrie angestrebt wurde, waren Offiziere der Roten Armee mit der Beschlagnahmung und Beseitigung technischer Geräte der Ufa beschäftigt, um diese als Institution endgültig aufzulösen. Die ersten Wochen nach Kriegsende brachten die von den Alliierten verfügte Einstellung der deutschen Filmproduktion mit sich. Allerdings kooperierten deutsche Kinobesitzer in Gegenden, die weitestgehend vor kriegszerstörerischer Zerstörung bewahrt worden waren, mit den Besatzungsmächten und nahmen sogleich die Aufführung bestimmter Filme wieder auf. Zur besseren Verständlichkeit ausländischer Filme wurden bereits zu dieser Zeit erste Synchronstudios eingerichtet, vor allem von sowjetischer Seite initiiert. Frankreich, USA und Großbritannien hingegen gaben einige geprüfte Filme aus deutscher Produktion frei oder versorgten die Kinos mit Importen aus dem seichten, meist zweitklassigen Unterhaltungsbereich wie etwa Western-, Kriminal- und Abenteuerfilmen.⁶⁹

Als sich am 30. August 1945 der Alliierte Kontrollrat formierte, erfolgte bereits eine Filmkontrolle in den jeweiligen Zonen, die sich nicht zu einer gesetzlich fundierten zentralen Bestimmung formulieren ließ, da die Besatzungsmächte nicht am Wiederaufbau der deutschen Filmwirtschaft und noch weniger an einer einheitlichen Filmzensur interessiert waren. Am 20. September erließ der Kontrollrat eine Verordnung, nach der die Regulierung, Kontrolle und Zensur von potentiellen, die Meinung beeinflussenden Medien den Anweisungen der Alliierten Vertreter unterlagen. Damit waren außer Filmen auch Reklame, Radio und Presse sowie Ausstellungen und Unterhaltungen jeglicher Art gemeint. Konkret die Filmzensur betreffend, wurde die Direktive Nr. 55 am 25. Juni 1947 erlassen, die den Austausch von Filmen, aber auch

⁶⁶ Vgl. Kreimeier 1973, S. 25.

⁶⁷ Vgl. Geissler 1986, S. 35-38.

⁶⁸ Vgl. Wolf 1986, S. 16.

⁶⁹ Vgl. Kreimeier 1973, S. 26-28.

Büchern und Zeitschriften innerhalb der Zonen freigab. Der Oberbefehlshaber hatte des Weiteren darüber zu entscheiden, welches Material in die jeweilige Zone importiert werden durfte. Verboten werden konnte, was die militärische Sicherheit, die Besatzungsbedürfnisse gefährden oder nationalsozialistische Einflüsse hätte haben können.⁷⁰

Tatsächlich wurden bis Ende des Jahres 1948 14 Filme in der sowjetischen Besatzungszone hergestellt, von welchen nur acht in einer westlichen Zone zur Aufführung zugelassen wurden. Da das Austauschverhältnis eins zu eins sein sollte, wurden im Gegenzug von den 26 in den Westzonen produzierten Filmen nur 12 in der Sowjetzone aufgeführt. Solch ein Austausch betraf überwiegend Unterhaltungsfilm und erfolgte häufig mit großer zeitlicher Verzögerung. Obschon seit Kriegsende das Reichslichtspielgesetz außer Kraft gesetzt worden war, legitimierte dies der Erlass des Gesetzes Nr. 60 am 19. Dezember 1947.⁷¹

Die Richtlinien zur Zensur in den Besatzungszonen wurden auch von der Angst bestimmt, im Nachkriegsdeutschland könne es zu bürgerkriegsähnlichen Verhältnissen kommen.⁷² Wolfgang Staudtes Film *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, von 1946, exemplifiziert den unter diesen Gesichtspunkten ausgeübten Druck der Zensurpraxis: Nachdem die westlichen Kulturoffiziere das Filmkonzept abgelehnt hatten, nahm Staudte die Dreharbeiten im Jahre 1946 in der sowjetischen Besatzungszone auf dem DEFA-Gelände auf. Der eigentliche Titel des Films sollte *DER MANN, DEN ICH ERSCHIEßEN WERDE* lauten, zumal das ursprüngliche Filmende vorsah, dass der Protagonist Hans Mertens den Kriegsverbrecher Ferdinand Brückner erschießt und ihn damit für seine Taten richtet. Die sowjetischen Besatzungsoffiziere lehnten jedoch die Thematisierung von Selbstjustiz ab, weshalb der Schluss des Films dahin gehend geändert werden musste, dass der Mord durch die Protagonistin Susanne Wallner verhindert wird.⁷³

Im Kontext von Klassenkämpfen, der Unterdrückung durch westliche Imperialisten und Aufständen deutscher Arbeiter sind Verordnungen als politische Maßnahmen zu sehen, wie etwa die amerikanische Nachrichtenkontrollvorschrift.⁷⁴ Die Militärregierungen betrieben seit 1945 Filmzensur unter dem Schutzmantel der Nachrichtenkontrolle, zu deren Zweck Hauptabteilungen der drei westlichen Militärregierungen Filmproduktion, -vertrieb und -lizenzierung kontrollierten. Der Sowjetsektor regelte die Nachrichtenkontrolle durch vier Verwaltungsbereiche, die für ökonomische, militärische, zivile und politische Belange zuständig waren. Die westlichen Militärregierungen sahen außerdem ein Verbots- und ein Strafrecht für die Arbeitstätigkeit Deutscher im Filmgewerbe vor.⁷⁵

Der Verbotskatalog der amerikanischen „Information Control Division“ beinhaltete nicht nur Kriterien für faschistisch motivierte Neuproduktionen, sondern auch für Produktionen, die unter der Mitwirkung nationalsozialistischer Personen entstanden sind. Problematisch hierbei war, dass eine kollektive Mitschuld für das gesamte

⁷⁰ Vgl. Geissler 1986, S. 38-40.

⁷¹ Vgl. Geissler 1986, S. 40.

⁷² Vgl. Kreimeier 1973, S. 30.

⁷³ Vgl. Mannsperger 2008.

⁷⁴ Vgl. Kreimeier 1973, S. 30.

⁷⁵ Vgl. Geissler 1986, S. 41-44.

deutsche Volk impliziert wurde, anstatt geschichtliche Faktoren für die Missstände im Dritten Reich zu berücksichtigen. Die amerikanische Informationsversorgung glich viel mehr einem Bevormundungsprogramm, welches dem deutschen Bürger im Allgemeinen eine herabwürdigende Rolle zusprach. Das Konzept der „Re-Education and Re-Orientation“, eine Entnazifizierungs- und Umerziehungsmaßnahme, versuchte jedoch, nebst der Einführung einer neuen kulturellen Infrastruktur, statt Schuldzuweisung durch eine positive Richtungsweisung die Last der kollektiven Schuld in eine motivierende Neuorientierung zu konvertieren.⁷⁶

Obwohl die Nachrichtenkontrolle und damit die Filmzensur seit ihrem Erlass am 12. Mai 1945 gesetzlich verankert waren, entschieden die Militärregierungen der drei westlichen Zonen über die Filmzensur aufgrund von einzelnen Verordnungen und Bestimmungen. Eine Änderung der Nachrichtenkontrollvorschrift für die amerikanische Zone am 3. Oktober 1947 bewirkte, dass Personen – aus Entnazifizierungsverfahren sogar teils ohne eine Genehmigung – wieder filmische Tätigkeiten aufnehmen durften. Wenig später wurde aufgrund einer erneuten Verordnung die Regulierung des Lichtspielwesens an einen Zonenausschuss delegiert. Dieser setzte sich aus Filmschaffenden, Verleihern, Herstellern, der Vertretung der Öffentlichkeit und des Erziehungswesens zusammen und tagte erstmals im Jahre 1948. Das Vetorecht blieb allerdings bei Entscheiden nach wie vor der Militärregierung vorbehalten.⁷⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Besatzungszonen Filmkontrolle in den Bereichen des Verleihs, des Vertriebs, der Herstellung und der Vorführung betrieben, um ein Aufkeimen faschistischer Politisierung im Film auszuschließen. Außerdem sahen gesetzliche Modifizierungen der drei westlichen Zonen vom 8. März 1948 und 7. September 1949, die Gesetze Nr. 56 und Nr. 24 betreffend, eine Unterbindung der Monopolisierung deutscher Filmindustrie vor, indem die drei Wirtschaftszweige Produktion, Verleih und Betrieb von Filmen gesondert behandelt wurden⁷⁸ und für Lichtspieltheater Erwerbsreglementierungen eingeführt worden sind. Neben der Lizenzierungspolitik, der noch weitere Verordnungen zur Bekräftigung folgten, stand vor allem die Umerziehung im Fokus der Filmkontrolle. Eine Filmpolitik anderer Art betrieb die Sowjetische Militäradministration in Deutschland dahin gehend, dass sie den Film als Instrument zur sowjetpolitischen Beeinflussung einsetzte. Nachdem die KPD wieder politisch aktiv wurde, gründete sich das Filmaktiv unter kommunistischer Leitung zu Zwecken der Filmproduktion und arbeitete mit der sowjetischen Militärregierung ein Filmproduktionskonzept aus, das sich in der Gründung der Deutschen Film GmbH manifestierte.⁷⁹

Filmkontrolle war also in den vier Zonen ein politisch und militärisch eingesetztes Instrument zur Wahrung der Interessen der Besatzungsmächte geworden, die das ökonomische Profitdenken dahin gehend inkludierten, dass durchaus auch die Sicherung des eigenen Absatzmarktes im Fokus der Filmpolitik stand. Die Lizenzierung der Produktion und des Vertriebs sowie die Registrierung der Filmtheaterbesitzer sollte schließlich die Renaissance der Filmindustrie im Nachkriegsdeutschland kont-

⁷⁶ Vgl. Kreimeier 1973, S. 31.

⁷⁷ Vgl. Geissler 1986, S. 41-46.

⁷⁸ Vgl. Kreimeier 1973, S. 31.

⁷⁹ Vgl. Geissler 1986, S. 46-51.

rollierbar und kalkulierbar zu Gunsten der Alliierten Besatzungsmächte machen⁸⁰. Vor allem die USA und Frankreich exportierten eine Vielzahl an einheimischen Filmen, um einen neuen Markt für sich zu erschließen. Im Nachkriegsdeutschland hingegen sollte sich kein Kapital konzentrieren, kein Monopol von Seiten der deutschen Filmwirtschaft ausbilden können, da diese zur potentiellen Konkurrenz auf dem internationalen Filmmarkt zählte.⁸¹ Die Ziele alliierter Filmkontrolle waren somit die Unterbindung der Ausbildung eines deutschen Filmmonopols auf dem Weltmarkt einerseits und der politischen Einflussnahme durch den Film andererseits. Zensiert wurden demnach Materialien, die die Vormachtstellung der Alliierten hätten gefährden können. Priorität hatte auch die Unterbindung faschistischer Propaganda durch die Aufführung nationalsozialistischer Filme oder die Unterstützung dieser durch Zulassung bestimmter Produktionen aus dieser Zeit.

V Deutsche Filmzensur nach 1949

Der kalte Krieg schuf eine ideologische Kluft, aus der ein gegenseitiger Ausschluss von Filmen des Ost- beziehungsweise Westsektors resultierte. Die Entnazifizierungsbestrebungen der Westalliierten konvertierten in eine antikommunistische Filmpolitik, die sich gerade an der Filmzensur deutlich abzeichnete. Die endgültige Aufteilung Deutschlands in zwei Staaten besiegelte die im Oktober 1949 provisorisch von der SED gebildete Regierung im Osten, der im Westen der Sieg der CDU bei den Deutschen Bundestagswahlen am 14. August 1949 und die Wahl Konrad Adenauers zum Bundeskanzler am 15. September des selben Jahres vorangegangen waren.⁸²

Das am 23. Mai 1949 verabschiedete Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland proklamierte in Artikel 5 eine absolute Presse- und Meinungsfreiheit und die Abschaffung der Zensur. Allerdings durften die allgemeingültigen Gesetze sowie das persönliche Recht nicht verletzt werden. Auch gab es gesondert Gesetze den Jugendschutz betreffend. Die Freiheit des Schaffens und der Lehre waren eingeräumt, sofern sie nicht gesetzeswidrig betrieben wurden. Dennoch konnte die Alliierte Hohe Kommission der westlichen Besatzungsmächte auf der Grundlage eines Gesetzes von 1946 weiterhin Filme verbieten, die nationalsozialistisch, faschistisch, militaristisch oder antidemokratisch motiviert waren. Das Gesetz Nr. 5 dieser Kommission, das am 21. September 1949 in Kraft trat, sah außerdem ein Verbot von Veröffentlichungen, Vertrieb und Ausstellungen von Material vor, das den Alliierten von Schaden hätte sein können. Bei der Kommission sollten vor jeglicher Veröffentlichung Exemplare eingereicht werden. Obwohl die drei westlichen Besatzungsmächte dem Grundgesetz zugestimmt hatten, schloss die Alliierte Hohe Kommission eine Intervention von staatlicher Seite aus. Dadurch konnten die Besatzungsmächte weiterhin durch ihre Instanzen Filmzensur betreiben. Allerdings wurde die Möglichkeit eingeräumt, dem Staat polizeiliche und strafrechtliche Eingriffsmaßnahmen zuzugestehen, sofern diese nicht den Grundsätzen der Kommission widersprachen.

⁸⁰ Vgl. Geissler 1986, S. 46.

⁸¹ Vgl. Geissler 1986, S. 49.

⁸² Vgl. Geissler 1986, S. 59.

Gerade diese Klausel sollte für die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft eine große Rolle spielen.⁸³

Im Fokus der Verbotspraxis, ausgeübt durch Polizeibehörden und Amtsgerichte und unterstützt durch direkte Maßnahmen von Bund und Ländern, standen vor allem in den 50er und 60er Jahren die Wahrung der Verfassungsvorschriften, der Sittlichkeit und der Ordnung. Weitere Gesetzeserlässe sowie der Wunsch nach der erneuten Einführung der Filmzensur bedrohten die Freiheit dieser.⁸⁴ Wurden bis 1966 von 8.100 Filmen vom Bundesamt nur 28 beanstandet, war dies dadurch zu erklären, dass die Selektionsverfahren und die Importauflagen im Vorfeld so ausgerichtet waren, dass missbilligte Filme den Weg zur Beanstandung meist gar nicht schafften.⁸⁵

V.1 Die Aufbauphase der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft

„Das wichtigste Filmzensurorgan“⁸⁶ der Bundesrepublik war das seit Juli 1949 nach amerikanischem Vorbild eingeführte Modell der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft.⁸⁷ Die Institutionalisierung dieser privaten Instanz, die sich hervorragend dazu eignete, unter Ausschluss der Öffentlichkeit ideologischen Glaubenssätzen zu folgen, wurde mit dem Vorwand begründet, man wolle faschistische Umstände einer staatlichen Filmzensur vermeiden. Die FSK konnte dadurch, dass sie von der Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft und ihren Verbänden aus dem deutschen Filmgewerbe eingerichtet worden war und massenpädagogische Ansichten propagierte, zeitgleich als privat und der Öffentlichkeit dienlich auftreten. Trotz des Anscheins, die FSK wollte die staatliche Bevormundung des Films unterbinden, war sie im Grunde als eine verdeckte Zensurstelle konzipiert. Dadurch konnte sich die Filmwirtschaft selbst absichern: Sie hatte eine Zensur eingeführt, die sie selbst kontrollieren konnte und damit die dezentrale Zensurmöglichkeit aus den Händen der Länder genommen, die sie entsprechend der sich aus dem Grundgesetzbuch ableitenden Vorbehalte hatten betreiben können. Die Interessen der Filmwirtschaft beeinflussten zwar die FSK, konnten sie aber nicht lenken. Die Filmkontrolle war also zentralisiert worden. Nun hatte die FSK die Aufgaben und Rechte des Staates übernommen und prüfte Filme auf ihre Eignung für Jugendliche im Namen der Polizei und der Justizbehörden.⁸⁸ Zu den Mitwirkenden an der FSK gehörten nicht nur Vertreter der Filmwirtschaft, sondern auch die Kultusminister der Länder. Eine Regelung erfuhr die Instanz durch die Festlegung ihrer Grundsätze, der Ausführungsbestimmungen, der Verfahrensordnung sowie die Ergänzungen im Hinblick auf das Gesetz zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit. Die FSK setzte sich aus drei Instanzen zusammen: dem Arbeitsausschuss, bestehend aus neun Mitgliedern aus der Filmwirtschaft, vom Bund, von den Ländern, den Kirchen und dem Jugendring, einem Vorsitzenden und einem Stellvertreter aus der Filmwirtschaft, sowie einem Jugendpsychologen, einem Hauptausschuss aus einem Vorsitzenden und 14 ehrenamt-

⁸³ Vgl. Geissler 1986, S. 60f.

⁸⁴ Vgl. Geissler 1986, S. 62 und S. 66.

⁸⁵ Vgl. Kreimeier 1973, S. 195.

⁸⁶ Kreimeier 1973, S. 195.

⁸⁷ Im Folgenden abgekürzt mit FSK.

⁸⁸ Vgl. Kreimeier 1973, S. 195-197.

lichen Mitgliedern sowohl aus der Filmwirtschaft, als auch dem öffentlichen Dienst, und einem Rechtsausschuss aus fünf Mitgliedern von Gerichten oder Hochschulen.⁸⁹

Da sich eventuelle Zensurauflagen wirtschaftlich leichter umsetzen ließen, wenn die Anweisung von einer zentralen Zensurstelle und nicht mehreren dezentralisierten Instanzen kam, lag eine zentralisierte Zensurpraxis seit Anbeginn der Filmkontrolle im Interesse der Filmwirtschaft. Nicht zuletzt aus diesem Grunde waren vor allem Vertreter der Filmwirtschaft die Mitinitiatoren der Gründung der FSK.⁹⁰ Dadurch hatte auch der Staat an Einflussmacht auf die Filmwirtschaft gewonnen. Die FSK war somit nichts anderes als eine der alliierten Besatzung und dem Staat zugewandte, institutionalisierte Instanz zur Filmzensur. Eine ähnliche Rolle spielte die im Jahre 1951 etablierte Filmbewertungsstelle der Länder, die durch einen Beschluss der Länder und West-Berlin am 20. August in Wiesbaden gegründet worden war⁹¹.

V.2 Filmbewertung und -förderung, Selbstkontrolle und der Interministerielle Ausschuss

Ist eine Filmbewertung erfolgt, so musste die so genannte Selbstkontrolle die Freigabe des Films erst bescheinigen.⁹² Die Selbstkontrolle wurde als eine Art Reorganisationsmaßnahme der FSK ins Leben gerufen. Im Vorfeld dessen zeigte sich die Lenkbarkeit der FSK durch Staat und Kirche am Streitbeispiel *DIE SÜNDERIN* von Willi Forst aus dem Jahre 1950, das schließlich den Austritt der Kirche aus der FSK zur Folge hatte. In der Neuorganisation waren sowohl Bund, als auch Staat und Kirche vertreten, was die Beeinflussbarkeit und Abhängigkeit der Selbstkontrolle offenkundig macht.⁹³

Die Filmbewertungsstelle setzte sich aus einem Bewertungsausschuss mit einem Vorsitzenden und vier Beisitzern und dem Hauptausschuss mit einem Vorsitzenden und sechs Beisitzern zusammen, die auf Vorschlag des Hessischen Ministers für Wissenschaft und Kunst auf eine Dauer von drei Jahren einberufen wurden⁹⁴.⁹⁵ Ab 1956 Filmbewertungsstelle Wiesbaden genannt, konnte sie bestimmte Filme durch ihre Urteile von der hohen Vergnügungssteuer befreien und den Kurzfilmvertrieb steuern.⁹⁶ So zum Beispiel erhielt der Film *DER DRITTE MANN* von Carol Reed aus dem Jahre 1949 die Bewertung „besonders wertvoll“, mit der Begründung, der Filme zähle zu den Meisterwerken der Filmkunst in Europa.⁹⁷ Nachdem die einzelnen Länder ihre Bewertungsstellen aufgelöst hatten, sollte sie als einheitliche Richtlinie zur steuerlichen Regelung von Filmen dienen.⁹⁸ Sie vertrat gleichfalls staatliche und wirtschaftliche Interessen, zumal von dem vergebenen Prädikat – abgelehnt, besonders wertvoll oder wertvoll – nicht nur die Art der Förderung und die steuerliche Berück-

⁸⁹ Vgl. Noltenius 1958, S. 11, 22f.

⁹⁰ Vgl. Noltenius 1958, S. 125.

⁹¹ Vgl. Geissler 1986, S. 125.

⁹² Vgl. Geissler 1986, S. 155f.

⁹³ Vgl. Geissler 1986, S. 93-95.

⁹⁴ Dies ist bis heute noch der Fall.

⁹⁵ Vgl. Wolf 1986, S. 19.

⁹⁶ Vgl. Kreimeier 1973, S. 201.

⁹⁷ Vgl. Albrecht / Wolf 1986, S. 35.

⁹⁸ Vgl. Wolf 1986, S. 16.

sichtigung abhängen,⁹⁹ sondern auch die Länder die Filmvorführung beeinflussen konnten. Voraussetzung war für die Filmbewertung ab 1957 eine Zulassung durch die FSK, was die Verknüpfung von Zensur und Bewertung evident macht. Die Verfahrensmöglichkeiten der Filmbewertungsstelle waren die gleichen wie der FSK, mit dem einzigen Unterschied, dass die vergebenen Prädikate ab 1958 zur Veröffentlichung frei stehen mussten und die FSK ihre Urteile geheim halten konnte. Außer diesen beiden Formen der Zensur- und Kontrollinstanzen ermöglichten das Gesetz zur Überwachung strafrechtlicher und anderer Verbringungsverbote vom 24. Mai 1961 sowie der Erlass der Versorgung zur Durchführung des Gesetzes zur Überwachung strafrechtlicher und anderer Verbringungsverbote vom 12. Oktober 1961 die Prüfung eines importierten Filmes vom Bundesamt für gewerbliche Wirtschaft. Der Interministerielle Ausschuss diente zur Entlastung des Bundesamtes in der Zensurpraxis. Er nahm insofern eine zweifelhafte Rolle ein, als dass er anonym, ohne rechtliche Gebundenheit, ohne Verfahrensregeln und Begründungen und unter vollkommenem Ausschluss der Öffentlichkeit entschied. Gegen Entscheidungen waren bis in die 60er Jahre hinein auch Verwaltungsklagen machtlos. Kam es doch zu einer Klage, was für die persönlichen Interessen des Klägers von durchaus schädigender Wirkung hat sein können, so entschied das Bundesverfassungsgericht über Ablehnung oder Annahme der Entscheidungsklage. Dem Ausschuss unterstellt war zudem ein so genannter Verein zur Förderung der Wiedervereinigung Deutschlands, der Filme aus der DDR-Produktion untersuchte. Allerdings waren durchaus ausreichende Möglichkeiten verfassungsmäßig und rechtlich gegeben, gegen kommunistische Filme zu intervenieren.¹⁰⁰

Zu Beginn des Jahres 1968 wurde außerdem die Filmförderungsanstalt in Berlin ins Leben gerufen. Die so genannte Gruppenzensur der Restaurationszeit, ausgeübt durch staatliche und private Institutionen, wurde im Laufe der 60er und 70er Jahre zu Gunsten einer Filmförderung, die im weitesten Sinne als eine moderne Form der Zensur ausgelegt werden kann, aufgegeben. Der Förderung durch Kuratorien, Gremien, staatliche und private Anstalten und Institutionen, dank welcher sich der deutsche Film ab den 1970ern neu entfalten konnte, wurde auch die Filmbewertungsstelle unterstellt.¹⁰¹

Bis heute noch kann das Prädikat der Filmbewertungsstelle die Inanspruchnahme des Filmförderungsgesetzes, das im Jahre 1967 verabschiedet wurde,¹⁰² hinsichtlich der Referenzfilmförderung, der Zusatzförderung und der Kurzfilmförderung bedingen.¹⁰³ Das Filmförderungsgesetz wiederum wird nach wie vor von der Filmförderungsanstalt geregelt, die – formiert durch einen Vorstand, ein Präsidium und einen Verwaltungsrat – für die Förderung und Verbesserung der deutschen Filmwirtschaft, ihre Belange sowie ihren Schutz vor der Verletzung der Nutzungsrechte eintritt. Des Weiteren übernimmt sie die Erstattung der Kosten im Rahmen von Förderungsmaßnahmen von Filmförderungseinrichtungen, die Unterstützung

⁹⁹ Vgl. Wolf 1986, S. 17.

¹⁰⁰ Vgl. Geissler 1986, S. 137-145.

¹⁰¹ Vgl. Geissler 1986, S. 166f.

¹⁰² Vgl. Kreimeier 1973, S. 203.

¹⁰³ Vgl. Wolf 1986, S. 17.

von Projekten und gewährt selbst Förderungshilfen.¹⁰⁴ Voraussetzung für die Förderung eines Filmes ist mitunter auch die Garantie seines ökonomischen Erfolges, zumal sich die Filmförderungsanstalt aus Kinocinnahmen finanziert.¹⁰⁵ Das im Jahre 1974 geschlossene Film-Fernseh-Abkommen sieht darüber hinaus auch eine Bezuschussung der Filmförderung vor.¹⁰⁶

V.3 Zusammenfassende Ergebnisse und der gegenwärtige Stand

Anhand der autoritären Allmacht staatlicher und kirchlicher Interventionsmöglichkeiten lässt sich erklären, dass sich die filmischen Inhalte in der Nachkriegszeit auf traditionelle Geschlechterrollen, Besinnung auf das Private, politische Distanzierung und emotionalisierende Heimatdarstellungen beschränkten.¹⁰⁷ Doch nicht nur die institutionalisierten Formen der Filmkontrolle konnten auf das Filmgewerbe einen Einfluss ausüben. Der Staat konnte auch auf dem Finanzierungssektor intervenieren: Im März 1950 führte die Bundesregierung das System der Ausfallbürgschaften ein, um als Kreditgeber auch finanziell benachteiligten Produzenten die Möglichkeit zur Filmherstellung zu bieten. Dies geschah im Rahmen der so genannten Entflechtung, die zum Wiederaufbau der Konzerne Ufa und Bavaria diente.¹⁰⁸

Die Kontrollmacht der Nachkriegsinstitutionen nahm schließlich mit dem Regierungswechsel auf Seiten der Sozialdemokraten im Jahre 1969 ein Ende. 1973 wurde der Interministerielle Ausschuss nach Jahren verbotsloser Tätigkeit aufgelöst. Lediglich dem Bundesamt für gewerbliche Wirtschaft ist bis heute das Recht eingeräumt, ausländische Propagandafilme entgegenzunehmen. Die FSK, die nach wie vor Filme auf Jugendschutzbelange prüft, wurde durch einen Juristenausschuss zur Beratung über Erwachsenenfreigabe ergänzt.¹⁰⁹

Die FSK basiert insofern tatsächlich auf Freiwilligkeit, als dass die Prüfpraxis ebenfalls unter der freiwilligen Beteiligung der Filmwirtschaft erfolgt, zumal die FSK als ein bürgerlich-rechtlicher Verein in seinem Bestehen nicht erzwungen werden kann, sollten die Mitglieder der Spartenverbände seine Auflösung fordern. Eine Freiwilligkeit ist allerdings nicht gegeben, wenn es darum geht, ob man als Betroffener eine Prüfung umgehen oder ihr Resultat ignorieren kann. Weder Herstellern, noch Verleihern oder Kinobetreibern ist es möglich, einen Film aufzuführen, der nicht geprüft oder von der FSK zensiert wurde. Eine Verletzung der Satzungen und Bedingungen der FSK kann unterschiedliche Sanktionen zur Folge haben, die in der Gefährdung der eigenen wirtschaftlichen Existenz münden. Solche Systembedingungen sind Voraussetzung für die Wirksamkeit der Filmkontrolle.¹¹⁰ Allerdings stellt die FSK eine vielfach kritisierte Instanz dar. Einer der Vorwürfe bezieht sich auf die Prüfungskriterien, die sich meist auf die Sexualität, eine moralische Verwirrung oder

¹⁰⁴ Vgl. Filmförderungsanstalt 2004.

¹⁰⁵ Vgl. Kreimeier 1973, S. 204.

¹⁰⁶ Vgl. Geissler 1986, S. 167.

¹⁰⁷ Vgl. Geissler 1986, 164f.

¹⁰⁸ Vgl. Kreimeier 1973, S. 188f.

¹⁰⁹ Vgl. Geissler 1986, S. 166.

¹¹⁰ Vgl. Noltenius 1958, S. 125.

eine Entsittlichung beziehen. Bis heute sind die als Zensurmaßstab angelegten Kriterien auch willkürlich auslegbar.¹¹¹

Die FSK ist nach wie vor eine Einrichtung der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft, die 1950 in Wiesbaden gegründet wurde, um die Interessen dieser zu vertreten¹¹² und um über all ihre Angelegenheiten zu beraten und zu beschließen¹¹³. Seit dem 1. April 2003 gibt es folgende Möglichkeiten zur Freigabe: ohne Altersbeschränkung, ab sechs, ab 12 oder ab 16 Jahren oder eine Freigabeverweigerung für die Jugend. Geprüft wird von drei Instanzen in Folge, von einem Arbeits-, einem Hauptausschuss und der Appellation. Ein Einspruchsrecht ist den Landesbehörden, den Antragstellern und einer überstimmten Minderheit vorbehalten. Im Fokus der FSK steht der Jugendschutz.¹¹⁴ Zu diesem Zwecke obliegt die Indizierungspraxis darüber hinaus auch der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien, die für einen Film in dem Falle nicht zuständig ist, wenn dieser von der FSK bereits eine Freigabe erhalten hat.¹¹⁵ Außerdem werden Medieninhalte aufgrund der Bestimmungen des Strafgesetzbuches auch von Staatsanwaltschaften, Gerichten, Jugendämtern sowie Rundfunk- und Landesmedienanstalten geprüft.¹¹⁶

Die gesetzlich geregelte Filmförderung bietet ebenfalls die Möglichkeit, durch die finanzielle Unterstützung Einfluss auf filmische Inhalte zu nehmen, wie im Falle von Herbert Achternbuschs „Das Gespenst“, von 1983: Als der damalige Innenminister Friedrich Zimmermann (CSU) die Zahlung der letzten Rate der Filmförderung mit der Begründung verweigerte, der Film sei religionsfeindlich und würde das religiöse Empfinden eines Großteils der Bevölkerung verletzen, wurden eine öffentliche Debatte und ein nahezu zehn Jahre währender Rechtsstreit ausgelöst, der mit der Rechtsprechung zu Gunsten Achternbuschs im Jahre 1992 durch das Oberverwaltungsgericht in Münster endete.¹¹⁷

Schlussgedanken

Die Stationen filmischer Zensurpraxis haben sich in der vorliegenden Arbeit auf Deutschland beschränkt, da gerade dieses Land aufgrund seiner multiplen politischen Umformierungen der Filmkontrolle oft keine andere Möglichkeit ließ, als das Instrument der Durchsetzung externer Machtvorhaben zu sein. Film wurde in seiner Funktion als ein künstlerisches Medium gehemmt statt gefördert, und wenn ihm eine Förderung widerfuhr, so war sie ideologisch oder ökonomisch motiviert. Erst die staatlichen und privaten Förderungsbestrebungen jüngerer Zeit gaben dem Film seine ursprüngliche Dimension zurück, welche sich zwischen Narrativität, Fiktion und Ästhetik erstreckt und wenn politisch, dann individuell motiviert ist. Allerdings erweisen sich auch gegenwärtige Förderungsregulierungen als eine moderne Art der Filmzensur.

¹¹¹ Vgl. Kalb 1962, S. 201f.

¹¹² Vgl. Medienzensur.de 2008a.

¹¹³ Vgl. Abelein 1970, S. 447.

¹¹⁴ Vgl. Medienzensur.de 2008b.

¹¹⁵ Vgl. Medienzensur.de 2008c.

¹¹⁶ Vgl. Batinic / Appel 2008, S. 178.

¹¹⁷ Vgl. BR-Online 2008.

Die totalitäre Überwachung und absolute Einverleibung der Filmindustrie im Nationalsozialismus erübrigen die Frage nach Schutz oder Hemmnis durch die Filmzensur, wohingegen gerade die Aufbauphase der Freiwilligen Selbstkontrolle in der Bundesrepublik Deutschland zeigt, wie staatliche und industrielle Interessen sich selbst in einer Demokratie bedingen können. Dass landesspezifische Institutionen, die eine Vormachtstellung genießen, ihren Einflussbereich auf ein so evident einflussstarkes Medium wie das Kino ausweiten, versteht sich von selbst.

Trotz des Bemühens dieser Arbeit, geschichtliche Prozesse in engste Verbindung mit der Entwicklung der Zensur- beziehungsweise Kontrollpraxis zu bringen, soll nicht die Frage entbehrt werden, ob Zensur und Kontrolle nun aus den Lehren der Vergangenheit als ein Schutzschild gegen die unbegrenzten Entfaltungsmöglichkeiten des Films oder als Hemmnis kreativer Vordenker gesehen werden sollen. Von Fall zu Fall unterschiedlich, lässt sich diese Frage keinesfalls als ein Schlussgedanke beantworten. Die Zusammenfassung der zusammengetragenen Fakten jedoch spricht dafür, dass Zensur und Kontrolle eher weniger als ein Ästhetisierungsmittel, als vielmehr ein verlängerter Arm institutionalisierter Instanzen eingesetzt worden sind.

Angesichts der steigenden Gewalthaltigkeit von Medieninhalten ist Kontrolle allein zu Jugendzwecken unabdingbar geworden. Allerdings zeigen immer wieder aktuelle Fälle, dass gerade Filme, die nicht politikkonform sind, auch auf Widerstand stoßen.

Literatur

- ABELEIN, MANFRED: Deutsche Kulturpolitik. Dokumente. Düsseldorf 1970.
- ALBRECHT, GERD: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs. Stuttgart 1969.
- ALBRECHT, GERD / WOLF, STEFFEN: Die erfolgreichsten Filme 1950-1985. In: WOLF 1986, S. 26-35.
- BATINIC, BERNAD / APPEL, MARKUS (Hg.): Medienpsychologie. Heidelberg 2008.
- Filmförderungsanstalt: Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films (Filmförderungsgesetz - FFG), Online abrufbar unter URL: http://www.ffa.de/index.php?page=ffg_text [24.08.2004].
- GEISSLER, DIETER: Filmzensur im Nachkriegsdeutschland. Göttingen 1986.
- KALB, WERNER: Der Jugendschutz bei Film und Fernsehen. Probleme, Geschichte, Praxis (Jugend im Blickpunkt). Berlin-Spandau 1962.
- KEITZ, URSULA VON: Filme vor Gericht. Theorie und Praxis der Filmprüfung in Deutschland 1920 bis 1938. Auf: Website des Deutschen Filminstituts. URL: <http://www.deutsches-filminstitut.de/dt2jz02.htm> [07.07.2008].
- KOPF, CHRISTINE: „Der Schein der Neutralität“ – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik. Auf: Website des Deutschen Filminstituts. URL: <http://www.deutsches-filminstitut.de/news/dt2n13.htm> [07.07.2008].
- KREIMEIER, KLAUS: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945. Kronberg/Ts. 1973.

- Mannsperger, Johann Georg: Die Mörder sind unter uns, Online abrufbar unter URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/moerdersindunteruns> [02.11.2008].
- NOLTENIUS, JOHANNE: Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und das Zensurverbot des Grundgesetzes. Göttingen 1958.
- WETZEL, KRAFT / HAGEMANN, PETER A.: Zensur – Verbotene deutsche Filme 1933-1945. Berlin 1978.
- Wolf, STEFFEN (Hg.): Filmförderung oder Zensur? Von „Der dritte Mann“ bis „Otto – Der Film“. Gedanken zum Film, zur Filmbewertung und zur Filmförderung. 35 Jahre Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) (1951-1986). Ebersberg 1986.
- WOLF, STEFFEN: Filmförderung oder Zensur? In: WOLF 1986, S. 8-25.

Internetquellen

- BR-Online: Porträt „Mein Achternbusch“, Online abrufbar unter URL: <http://www.br-online.de/bayern2/bayerisches-feuilleton/herbert-achternbusch-portraet-filmemsher-ID1208876938496.xml> [22.04.2008].
- Medienzensur.de (2008a), Online abrufbar unter URL: <http://www.medienzensur.de/seite/instanzen/spio.shtml> [21.10.2008].
- Medienzensur.de (2008b), Online abrufbar URL: <http://www.medienzensur.de/seite/instanzen/fsk.shtml> [21.10.2008].
- Medienzensur.de (2008c), Online abrufbar unter URL: <http://www.medienzensur.de/seite/instanzen/bpjm.shtml> [21.10.2008].

Facetten der Kommunikationskontrolle im Web

Einleitung

In diesem Aufsatz möchten wir anhand verschiedener Betrachtungszugänge den Aspekt der Kommunikationskontrolle im Web ausloten. Das wird angesichts der Tatsache, dass hier zahlreiche politische, juristische, medientheoretische und technische Bestimmungsgrößen eine Rolle spielen, natürlich nicht erschöpfend möglich sein. Wir werden uns deshalb auf einen Teil der darunter systematisch subsummierbaren Phänomene beschränken. Diesen werden wir präzise fassen, dabei aber feststellen, dass er als relativ deckungsgleich angesehen werden kann mit dem, was man umgangssprachlich als „Internet-Zensur“ bezeichnen könnte. Insbesondere interessieren uns die für die Beschränkung der Web-Kommunikation identifizierbaren Gründe (das werden methodisch weitgehend die von den Akteuren vorgebrachten sein müssen), die dazu eingesetzten (technischen) Mittel einschließlich der verschiedenen möglichen Punkte im Internet, wo solche Mittel ansetzen können sowie die Umgehungsmöglichkeiten entsprechender Maßnahmen. Abschließend werden wir uns mit den Kriterien beschäftigen, die zur Bewertung von Kommunikationskontrollmaßnahmen herangezogen werden können – und müssen.

Motivation, Themenabgrenzung

Beim Thema „Zensur im Internet“, präziser und differenzierter „Kommunikationskontrolle im Web“, wird man möglicherweise zunächst v.a. an die von den Medien immer wieder zum Thema gemachte Situation in China denken. Es ist aber durchaus so, dass man auch im englischsprachigen oder deutschsprachigen Internet in diese Richtung gehende Erfahrungen machen kann – dazu hier einige Beispiele:

stormfront.org, der Web-Auftritt einer unter dem Motto „White Pride World Wide“ auftretenden rassistischen Organisation aus Florida, kann weder über Google noch über Yahoo gefunden werden. Google macht dabei explizit, dass eine Filterung stattgefunden hat (siehe Abbildung 1). Eine Filterung der Seite selbst findet indes bei den meisten Providern nicht statt, wenn der Nutzer die URL ohnehin schon kennt.

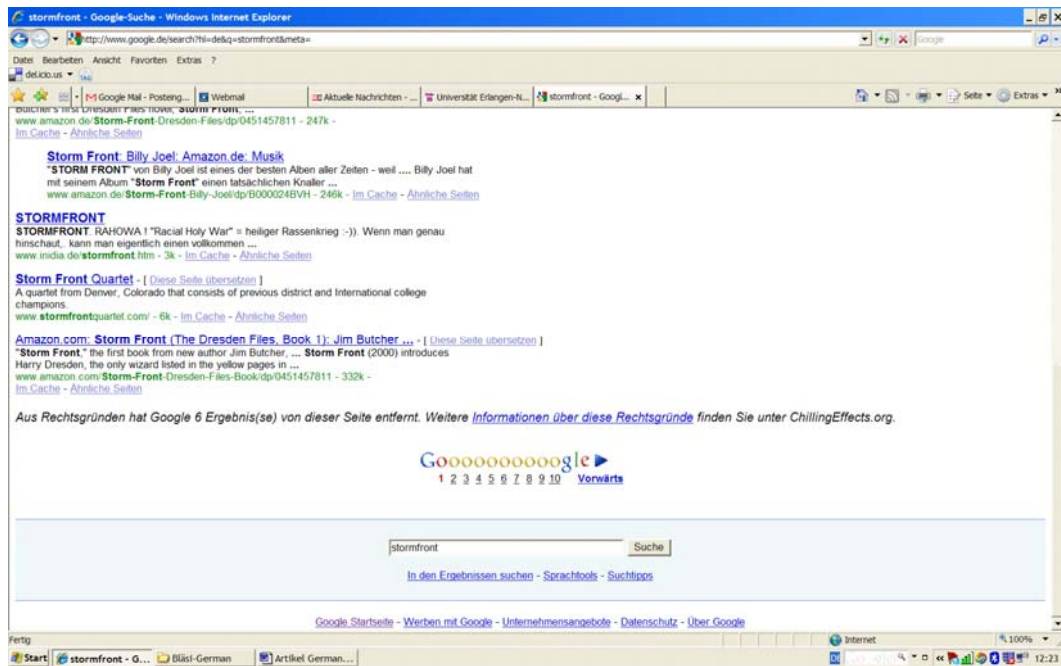


Abbildung 1: „Aus Rechtsgründen hat Google 6 Ergebnisse von dieser Seite entfernt. [...]“. www.google.de / „stormfront“ [25.2.2009]

Sie finden auf einem Web-Angebot einen Eintrag, den Sie dort zu einem früheren Zeitpunkt gesehen hatten, nicht wieder – ein Grund dafür könnte dieser sein: „Der Mann, der während der Weihnachtstage seinen kleinen Sohn und sich selbst tötete, hat im Internet einen hasserfüllten Abschiedsbrief hinterlassen. [...] Die Polizei sperrte die Homepage.“¹

Außer den mit den gegebenen Beispielen illustrierten Fällen gibt es im Schnittgebiet von Computern bzw. computerähnlichen digitalen Geräten auf der einen und Kommunikationskontrolle auf der anderen Seite noch eine ganze Menge weiterer Phänomene. Im Folgenden sei eine Auswahl solcher Phänomene angeführt:

BMW gestaltet den Gebrauchtwagen-Teil seines Web-Auftrittes so, dass er bei der Google-Suche ein besseres Ranking bekommt². Finanzämter durchsuchen automatisiert Webseiten auf die Handelstätigkeit von Privatpersonen³. Anbieter nutzen das Web als technisches Verbreitungsmedium ohne Streuverlust-Kosten, schränken die Nutzung des Angebotes aber zumindest teilweise auf definierte Gruppen ein (Extranets, siehe Abbildung 2).

¹ Passauer Neue Presse, 28.12.2007.

² „Man kann es auch in den deutschen Richtlinien des Suchmaschinenbetreibers nachlesen, dass Webseiten mit versteckten Wörtern und anderen Tricks zur Erhöhung des Trefferrankings unerwünscht sind. [...] Einer der ersten Betroffenen ist der deutsche Autobauer BMW, dessen auf Java-Skript basierende Startseite nun nicht mehr unter den Google-Treffern auftaucht. BMW benutzt eine sogenannte Doorway Page, die allerdings mit unsichtbarem Text unterlegt ist, in dem recht sinnlos zusammengereimt dutzendweise die Worte Gebrauchtwagen, Jahreswagen und BMW vorkommen. Ein solches Vorgehen dient nach Ansicht von Google nicht dem Leser einer Seite, sondern nur dem Betreiber, der künstlich Surfer auf sein Web-Angebot lockt.“ (O.V. 2006, Google sperrt nun auch deutsche Seiten [online].)

³ Vgl. Jahn 2008 [online].

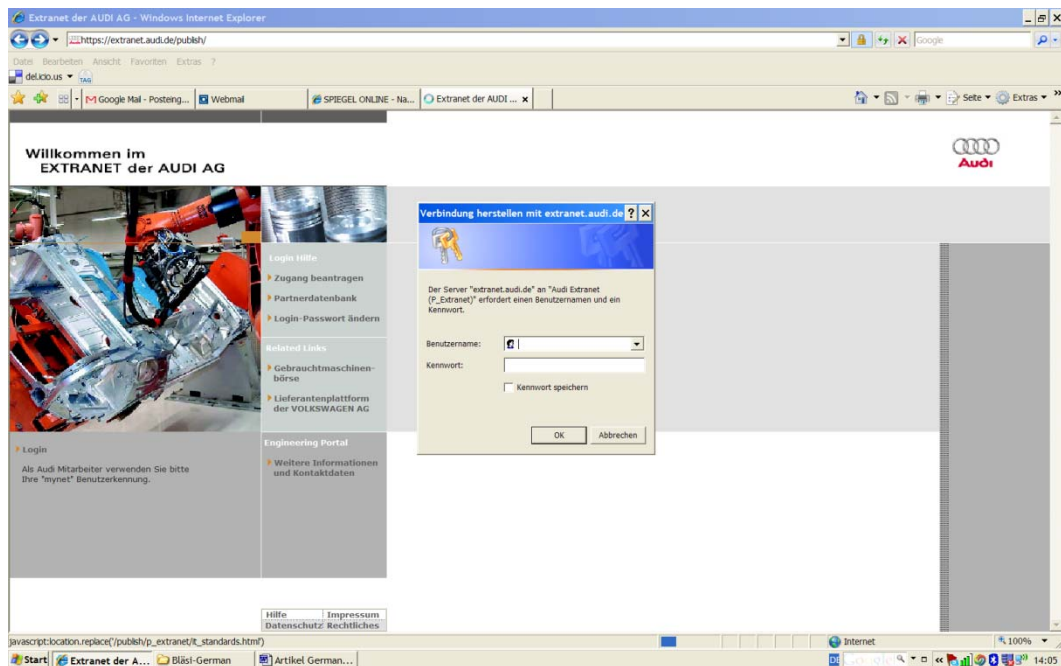


Abbildung 2: Extranet der Audi AG. URL: www.extranet.audi.de [25.2.2009].

Yahoo gibt chinesischen Behörden die Namen und sonstigen Daten von Nutzern preis, die auf einer Yahoo-Plattform („Webmailer“) Missliebigen geäußert haben⁴. Bayerische Schulen werten die Web-Nutzung an Schul-Computern aus⁵. Außerdem gehören in diesen Bereich natürlich auch die „Zensur“ von Inhalten für Mobiltelefone, auf CD- oder DVD-ROMs am Computer oder auch online verbreitete Spiele, z.B. Online-Glücks-Spiele. Um einen genügend engen Fokus zu haben, wollen wir den Gegenstandsbereich unserer Überlegungen in diesem Artikel folgendermaßen fassen:

Uns interessieren Fälle, in denen Inhalte, jedoch keine Applikationen, auf einem Web-Server liegen bzw. lagen, die als Folge einer bewussten Handlung Dritter von Nutzern mit ihren „Clients“ bzw. Browsern nicht mehr ohne weiteres abgerufen werden können.

Die oben angeführten Phänomene des weiteren Umfeldes können damit mit folgenden Begründungen ausgegrenzt werden:

⁴ Vgl. Mühl 2006, S. 44.

⁵ MRin Ingeborg Kappel vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus in einem Brief an C. B. vom 10.12.2007, mit einem Verweis u.a. auf die Handreichung „Nutzung des Internets in der Schule (private und schulische Zwecke)“ des Staatsinstituts für Schulqualität und Bildungsforschung
 URL: <http://projekte.isb.bayern.de/datenschutz/userfiles/Internetnutzung.pdf>
 [Stand: 23.10.2008]: „Ist die Nutzung des Internets jedoch ausschließlich für schulische/dienstliche Zwecke gestattet, so ist die Schule gegenüber den Schülern, Lehrern und Verwaltungsangestellten nicht Diensteanbieter im Sinne des TKG. Eine personenbezogene Protokollierung des Datenverkehrs, dessen begrenzte zeitliche Speicherung und das Vornehmen von Stichproben durch die Schule (auch beim E-Mail-Verkehr) sind damit auch ohne Einwilligung aller Nutzer datenschutzrechtlich zulässig.“

Bei BMW wurde eine Änderung der Inhalte durch die Absender-Institution vorgenommen. Der Zugriff ist damit nicht verhindert worden. Bei den Finanzämtern handelt es sich um einen Beitrag zur Strafverfolgung von möglichen Delikten, die keine Äußerungsdelikte sind, und nicht um einen Eingriff. Der Eingriff bei Audi erfolgt durch die Absender-Institution. Im Falle von Yahoo und den Bayerischen Schulen handelt es sich um eine Sanktionierung im Nachhinein. Die entsprechenden Inhalte von Mobiltelefonen und CD-/DVD-ROMs am Computer liegen nicht auf einem Web-Server und bei Spielen handelt sich um Applikationen, nicht um Inhalte⁶.

Uns geht es also um verschiedene, wenn natürlich auch nicht alle Aspekte der Kontrolle der Kommunikation a) im technischen Verbreitungsmedium Internet bzw. enger World Wide Web, b) durch Dritte (im hier gegebenen Zusammenhang kontrastiert das z.B. mit Joseph von Westphalen, der über Selbstzensur schreibt) und c) heute (also nicht in geschichtlicher Betrachtung) sowie zunächst ohne weitere Einschränkungen z.B. im Hinblick auf „Textsorten“, Kommunikationsbereiche o.Ä.

Surfen im Web

Um die verschiedenen Möglichkeiten der Blockade von Inhalten im Netz zu verstehen, wird hier zunächst eine Übersicht der Kommunikationsabläufe gegeben, die stattfinden, wenn ein Nutzer im Internet mittels seines *Web-Browsers* (wie z.B. Mozilla Firefox, Internet Explorer usw.) Inhalte auf *Web-Servern* abrufen. Damit die verschiedenen Geräte (die Computer mit dem *Web-Browser* und dem *Web-Server* sowie die *Router* im Internet) zusammenarbeiten können, werden *Protokolle* benötigt, die die Nachrichtenformate und die Abläufe regeln: u.a. das *Hypertext Transfer Protocol* (HTTP), die *Hypertext Markup Language* (HTML), das *Domain Name System* (DNS), das *Transmission Transfer Protocol* (TCP) sowie das *Internet Protocol* (IP). Wir beschränken uns auf den Fall des Abrufs von statischen Inhalten, fortgeschrittenere Technologien (wie z.B. Scripting, AJAX usw.) werden nicht dargestellt. In diesem Fall übernimmt der *Web-Browser* die Rolle des „Clients“ und der *Web-Server* die Rolle des „Servers“. Eine ausführlichere Darstellung kann z.B. bei Kurose⁷ nachgelesen werden.

Typischerweise startet der Nutzer eine Recherche mittels Stichworten über eine *Suchmaschine* (z.B. Google, Yahoo Search usw.) und erhält eine Liste von *Unified Resource Locators* (URLs) mit *Hostnamen* von Computern, auf denen ein *Web-Server* als Anwendungsprogramm abläuft. Wird z.B. das Stichwort „Informatik in Erlangen“ eingegeben, so erhält man die URL „http://www.informatik.uni-erlangen.de/“. Die URL besteht aus dem Protokollnamen („http“), dem *Hostnamen* („www.informatik.uni-erlangen.de“), dem Verzeichnis („/“) und ggfs. weiteren Bestandteilen.

Damit der *Web-Browser* mit dem *Web-Server* in Kontakt treten kann, muss die IP-Adresse des *Hosts* bekannt sein. Die dazu notwendige Abbildung von *Hostnamen* auf IP-Adressen wird vom DNS durchgeführt, einer im Internet verteilten Datenbank.

⁶ Allerdings gilt ungeachtet dessen vieles, was wir im Folgenden darlegen, für diese Fälle sehr ähnlich.

⁷ Vgl. Kurose 2008.

Abbildung 3 zeigt schematisiert den Aufbau des DNS: der *Web-Browser* fragt den *lokalen Name-Server* nach der IP-Adresse eines *Hostnamen*, falls dieser die Antwort nicht kennt (*Name-Server* speichern die Abbildungen eine Zeitlang zwischen), fragt er andere in der Hierarchie höher stehende *Name-Server*. Diese Kette setzt sich ggfs. bis zu einem der wenigen *Root-Name-Server* fort, der aus der Endung des Hostnamens einen *Top-Level-Domain-Server* (z.B. für „de“) ableitet, an den sich der *lokale Name-Server* wenden kann. Von ihm kann die Anfrage bis zu dem für den *Web-Server* zuständigen *autoritativen Name-Server* weitergeleitet werden, der auf jeden Fall die Antwort weiß, die dann die Kette zurück an den *Web-Browser* geliefert wird. Im Beispiel liefert die DNS-Anfrage nach dem *Hostnamen* „www.informatik.uni-erlangen.de“ die IP-Adresse „131.188.34.200“. IP-Adressen bestehen aus 32 Bits und werden in Gruppen von 4 Dezimalzahlen geschrieben, jede Dezimalzahl repräsentiert jeweils 8 Bits.

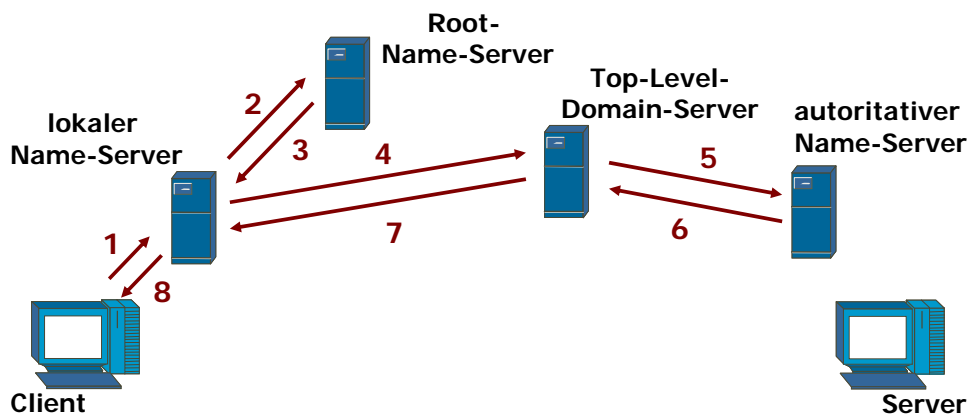


Abbildung 3: Schematischer Aufbau des DNS.

Mit bekannter IP-Adresse baut der *Host* des *Web-Browsers* nun mit dem *TCP* eine *TCP-Verbindung* mit dem *Host* des *Web-Servers* auf. *TCP-Verbindungen* sind durch die *IP-Adressen* und *Portnummern* sowohl auf *Client*- als auch auf *Server*-Seite gekennzeichnet. Ein *Web-Server* wird immer über *Port 80* erreicht. Über die *TCP-Verbindung* können dann *Nachrichten* gemäß des *HTTP* zwischen den beiden Anwendungsprogrammen *Web-Browser* und *Web-Server* ausgetauscht werden, wie z.B. die Anfrage nach einer *Web-Seite*. Abbildung 4 zeigt die dabei versendeten *Nachrichten*: Der *TCP-Verbindungsaufbau* erfolgt durch den Austausch von drei *TCP-Nachrichten* (*SYN*, *SYNACK* und *ACK*), dem sogenannten *3-Wege-Handshake*. Anschließend wird die *Basisseite* des *Web-Servers* durch den *HTTP-Befehl* „GET /“ angefordert. Die Antwort des *Web-Servers* wird mit einem Kopf „HTTP1.1 200 OK ...“ eingeleitet, der u.a. *Aufschluss* über die *Protokollversion* gibt. In der gleichen *Nachricht* folgen dann die *Daten* der *Web-Seite*, die meist in Form von *HTML* in *textbasierter* und damit *lesbarer* Form vorliegen. Evtl. sind für die *Übertragung* auf die *Web-Seite* meh-

rere TCP-Nachrichten nötig, die vom Client mittels ACK bestätigt werden. Abschließend wird die TCP-Verbindung durch Nachrichtenaustausch wieder abgebaut.

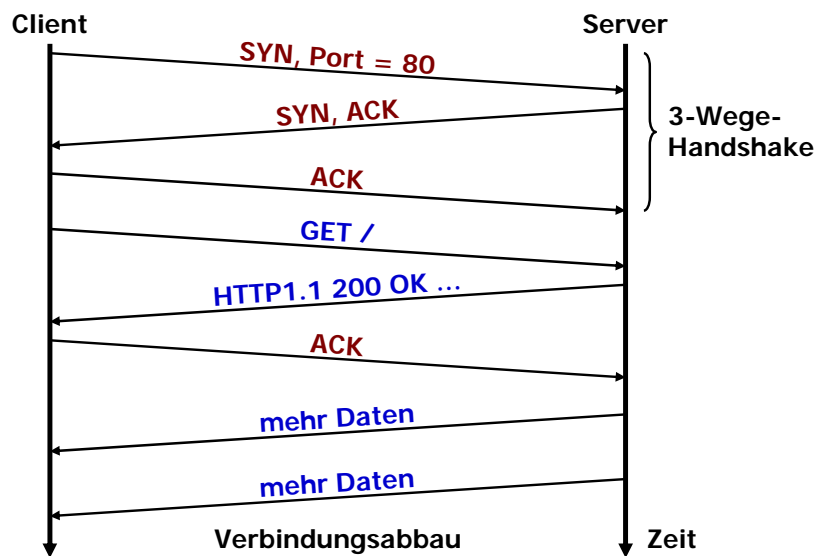


Abbildung 4: TCP-Verbindung, HTTP-Anfrage und -Antwort.

Alle HTTP-Nachrichten werden in TCP-Nachrichten und diese wiederum in IP-Pakete eingepackt, die dann weltweit zwischen vernetzten *Routern* weitergeleitet werden. Der Sender fügt daher jeder HTTP-Nachricht sowohl einen TCP-Nachrichtenkopf als auch einen IP-Paketkopf an. Abbildung 5 zeigt den Aufbau: Im IP-Paketkopf ist u.a. das Protokoll (z.B. IP in Version 4) sowie die IP-Quell- und Zieladresse abgelegt. Im TCP-Nachrichtenkopf sind u.a. die *Quell- und Zielportnummer* abgelegt. Weiter gibt es dort *Sequenz- und Acknowledgmentnummern*, mit denen eine Nummerierung von gesendeten und bestätigten TCP-Nachrichten realisiert wird. Enthalten sind auch diverse Bits (z.B. Ack, Reset, Syn, Fin), mit denen Bestätigungen von TCP-Nachrichten, Zurücksetzen, Aufbau und Beendigung der Verbindung veranlasst werden können. Abbildung 6 zeigt schematisch die weltweite Vernetzung von *Routern* über verbundene Netze: ein Heimnetz beim Privatnutzer (z.B. angeschlossen an einen *DSL-Router*), ein Firmennetz mit diversen *Routern*, verschiedenen Betreibern (*Internet Service Provider, ISP*), die jeweils vernetzt sind und schließlich das Netz mit dem *Host* des *Web-Servers*.

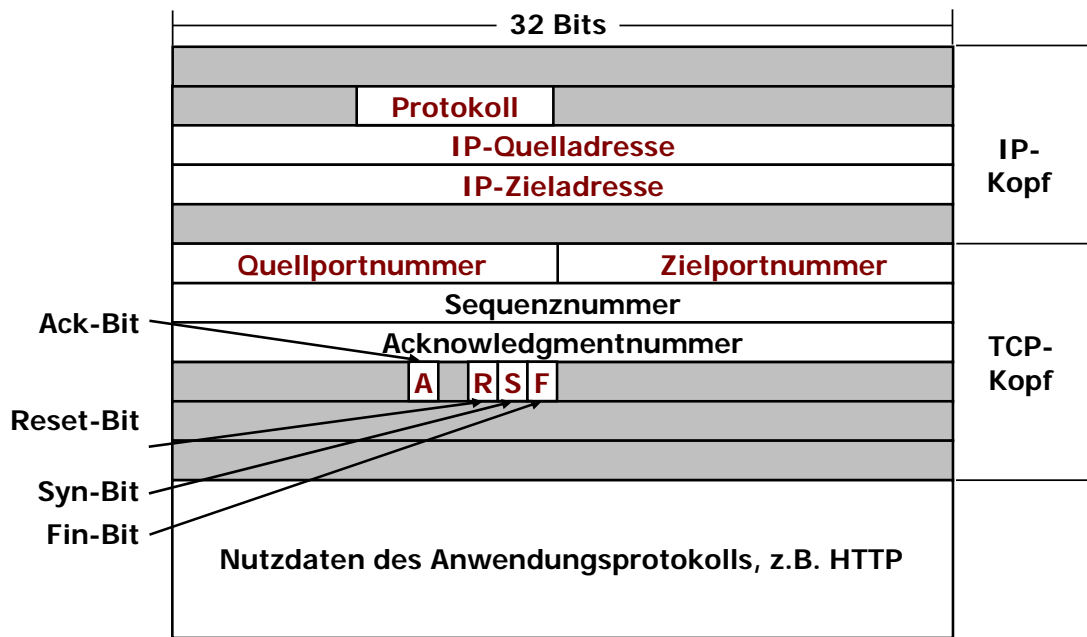


Abbildung 5: Aufbau der IP-Pakete und TCP-Nachrichten.

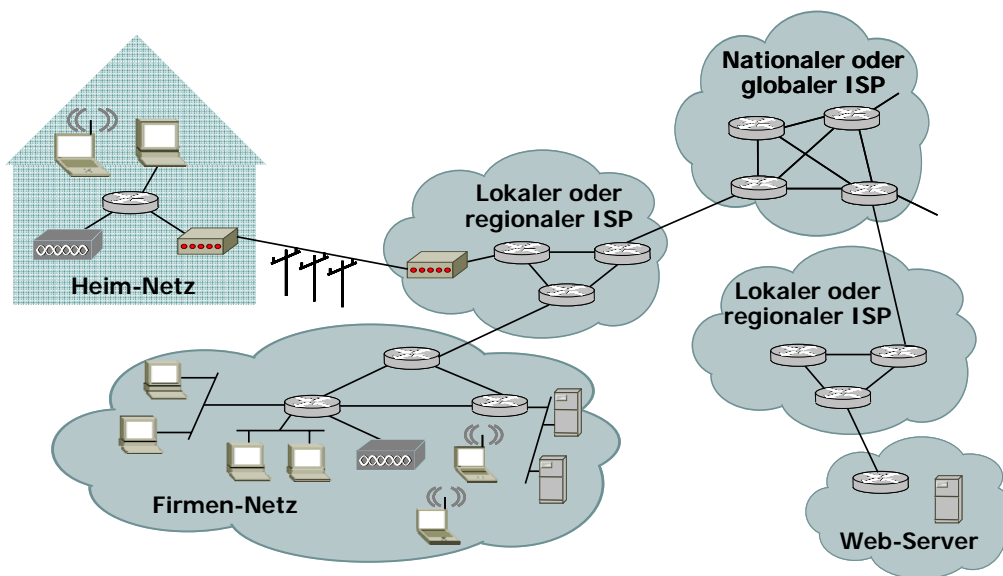


Abbildung 6: Weiterleiten über weltweit vernetzte Router.

Es sei darauf hingewiesen, dass die Informationen in den Kopffeldern auch bei verschlüsselten Nutzdaten in jedem IP-Paket unverschlüsselt enthalten sind und bei bestehender Zugriffsmöglichkeit schon allein hierdurch schützenswerte Informationen abgeleitet werden können. Im Fall der Übertragung über ein drahtloses Netz (WLAN) ist der Zugriff mit sehr einfachen Mitteln möglich. Zur Illustration wird der Einsatz des Netzwerkanalysewerkzeugs Wireshark⁸ demonstriert. Im Büro eines der Autoren wurde mit einem Notebook über WLAN ein Zugriff auf die URL „<http://www.informatik.uni-erlangen.de/>“ durchgeführt und dabei mit Wireshark der Netzverkehr auf der Luftschnittstelle aufgezeichnet. Abbildung 7 zeigt einen Bildschirmschnappschuss von Wireshark, im oberen Bereich sind die einzelnen Nachrichten mit Quell und Zielinformationen zu sehen, im mittleren Teil Einzelheiten der GET-Anfrage und im unteren Teil die Nutzinformationen in Klartext. In Abbildung 8 wird der Austausch von Nachrichten zwischen Web-Browser (linke vertikaler Balken) und Web-Server (rechter vertikaler Balken) dargestellt, die Zeit schreitet dabei nach unten fort.

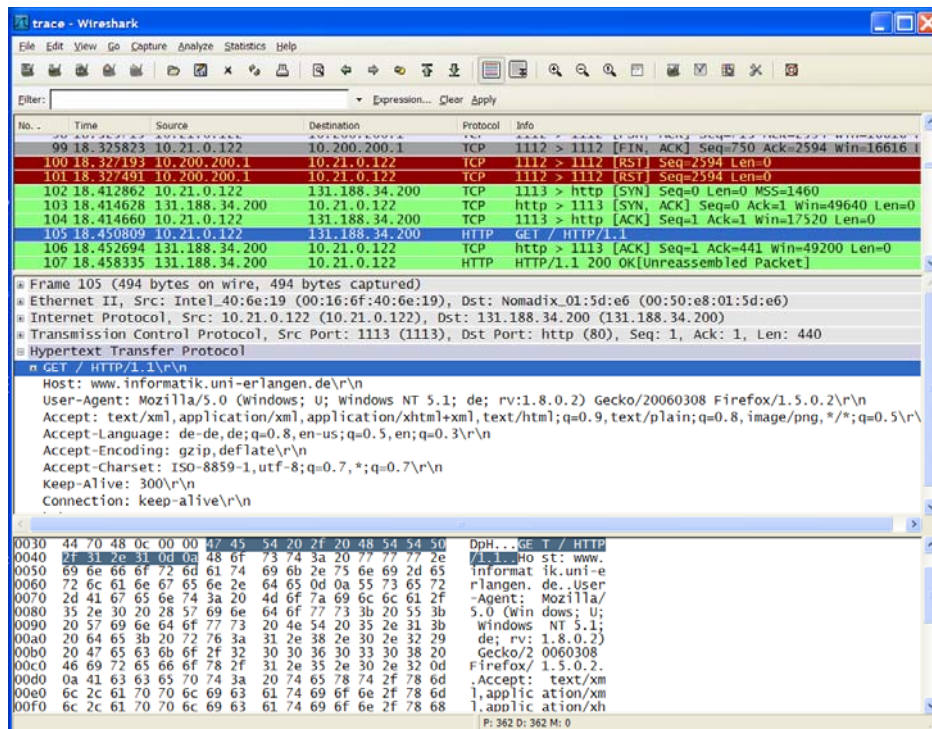


Abbildung 7: Mit Protokoll-Analyse-Tool Wireshark aufgefangene HTTP-Anfrage.

⁸ URL: www.wireshark.org.

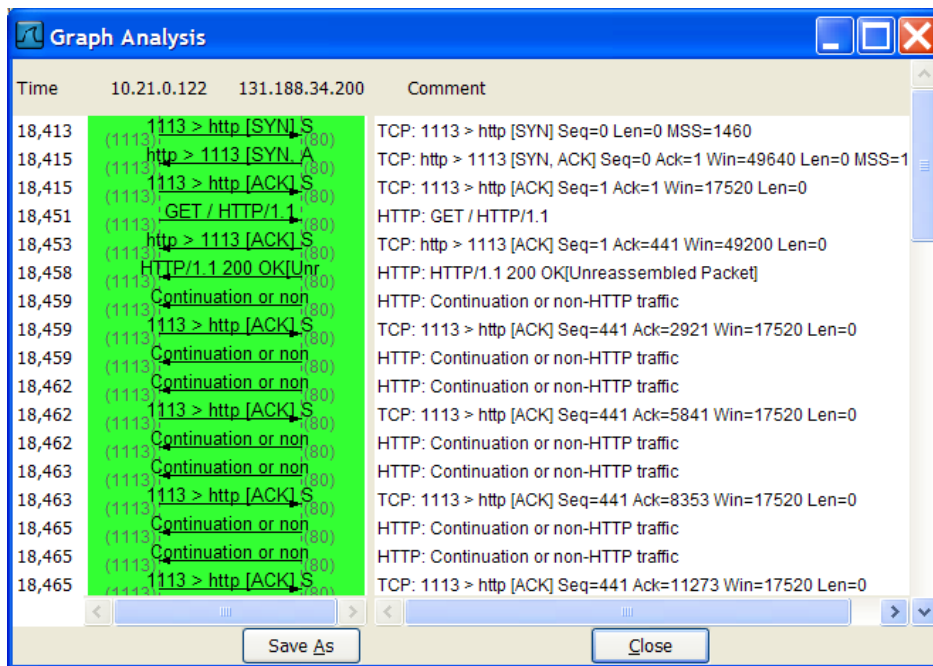


Abbildung 8: Anzeige des Austauschs von TCP-Segmenten.

Eingriffe: Klassifikation

Bei unserer Themenabgrenzung war von Handlungen Dritter die Rede, die den Abruf von auf Webservern liegenden Inhalten verhindern. Für eine Klassifikation solcher Handlungen sind folgende Fragestellungen interessant: Wer ist der letztliche Akteur? Warum und mit welchen Mitteln verhindert dieser die Kommunikation?

Letztliche Akteure solcher Eingriffe können sein der „Staat“ bzw. staatliche Institutionen, nicht-staatliche Institutionen sowie Privatpersonen, in erster Linie in ihrer Rolle als Erziehungsberechtigte. Den Fall, dass Privatpersonen in anderer Funktion die Webkommunikation behindern, der systematisch natürlich denkbar ist, möchten wir nicht behandeln. Bei den möglichen Gründen müssen wir uns hier auf die von den Akteuren vorgebrachten beschränken. Dies können sein der Schutz der Bevölkerung und des Staatswesens vor schädlichen Einflüssen (Staat: z.B. China)⁹, der Schutz der verfassungsmäßigen Ordnung, des politischen Friedens, des Ansehens eines Landes im Ausland, der Schutz vor aggressionsbedingten Fehlentwicklungen („Staat“: z.B. Deutschland)¹⁰. Außerdem kommen in Betracht der Schutz der Persön-

⁹ Wahrscheinlich letztlich v.a., wenn auch nicht ausschließlich: Sicherung des Machtanspruches der Kommunistischen Partei.

¹⁰ Diese und die folgenden Argumente für die Sanktionierung von Äußerungsdelikten: Prof. Dr. Hans Kudlich, Lehrstuhlinhaber für Strafrecht, Strafprozessrecht und Rechtsphilosophie an der Universität Erlangen-Nürnberg, in einer sich auf einschlägige Gesetzesbegründungen und Kommentaren stützenden e-Mail an C. B. vom 5.1.2008; u.a.: „[Die Regelung] ist auf den Schutz des einzelnen und der Allgemeinheit vor Gewalttätigkeiten und sozialschädlichen – auch gruppenbezogen feindseligen – aggressiven Ansätzen ausgerichtet. Sie soll zugleich auch – als Mittel zur Erreichung dieses Zieles – den einzelnen vor einer aggressionsbedingenden Fehlentwicklung bewahren, wie sie etwa durch Aktivierung vorhandener Labilitäten oder

lichkeitsentwicklung von Kindern und Jugendlichen („Staat“: z.B. Deutschland; Erziehungsberechtigte)¹¹ sowie der Schutz der Produktivität (nicht-staatliche Institutionen wie Firmen)¹², der Schutz der nationalen Internet-/Kommunikations-Infrastruktur („Staat“: z.B. Deutschland) und der Schutz des Images (nicht-staatliche Institutionen: Firmen)¹³.

Prototypische Fälle: a) Staat / China

Im Folgenden möchten wir einige prototypischen Fälle von Kommunikationskontrolle im Web in etwas größerem Detail betrachten – und zwar zum einen die Kontrolle, die der chinesische Staat, und zum anderen die, die der deutsche Staat – bzw. Organe desselben – ausüben. Wir werden dabei v.a. auf die vorgebrachten Gründe für die Einschränkungen und die identifizierbaren Erscheinungsformen eingehen.

Für den Fall China kann als Ziel belegt werden, dass Nachrichten dem „Volk und dem Sozialismus zu dienen und der Öffentlichkeit zu einer korrekten Meinungsbildung zu verhelfen“ haben, das Nachrichtenwesen sich „gesund und ordentlich“ entwickeln solle¹⁴ und dem „Prinzip der Einheit von gesellschaftlichem und wirtschaftlichem Interesse“ [...] entsprochen werden solle¹⁵.

In diesem Rahmen können nun verschiedene Erscheinungsformen der Kommunikationskontrolle im Web durch den chinesischen Staat identifiziert werden: Die erste könnte man die des Handelns in vorseilendem Gehorsam¹⁶ nennen. Beispiele für diese wären das Löschen des Blogs von Zhao Jing, genannt Michael Anti, durch Microsoft¹⁷ oder die Nicht-Aufnahme von missliebigen Informationsquellen (z.B. die von Voice of America) bzw. die Löschung von ebensolchen Suchindexeinträgen („Taiwan“, „Tibet“ etc.) durch Google¹⁸ (Produkte Google News bzw. Google Web). Die „klassischen“ Erscheinungsformen werden wir im Abschnitt „Blockade im Web“ im Rahmen einer mehr technischen Herangehensweise behandeln.

Anlagemomente im Sinne einer Stimulierung oder Abstumpfung und Verrohung eintreten kann“. Dazu kommen, etwas entfernter vom Kern dessen, was man – im Zusammenhang mit Publikationsvorgängen im engeren Sinne – gemeinhin als „Zensur“ betrachten würde als Gründe für mögliche Eingriffe in die Kommunikation: falsche Tatsachenbehauptungen (das im im Einzelfall auszutrierenden Gegensatz zu Meinungsäußerungen diesseits von Schmähkritik, Verleumdung, etc. !), Datenschutzverstöße, Urheberrechtsverstöße, aber z.B. auch Kreditgefährdung, die Verächtlichmachung und Beschimpfung z.B. des Bundespräsidenten oder der verfassungsmäßigen Ordnung, der Aufruf zum Mord und weitere.

¹¹ Vgl. z.B. Kommission für Jugendmedienschutz 2007, S. 6: „Die KJM hat [...] die Aufnahme in die Liste der jugendgefährdenden Medien [...] beantragt, dass sie geeignet sind, die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit zu gefährden.“

¹² Siehe dazu den Abschnitt „Verwandte interessante Fälle“.

¹³ Siehe dazu den Abschnitt „Verwandte interessante Fälle“.

¹⁴ Ein nicht näher spezifiziertes chinesisches Dokument, zitiert nach Erling 2005 [online].

¹⁵ Äußerungen in einem nicht näher spezifizierten chinesisches Dokument speziell zur Pornographie, zitiert nach o.V. 2008, Schmutzige Bilder [online].

¹⁶ Wegen dieser Differenzierung haben wir die Kategorie nicht „Akteur“, sondern „letzlicher Akteur“ genannt.

¹⁷ Vgl. Giesen 2006, S. 15.

¹⁸ Vgl. Derong 2004, S. 40 und Rattenhuber 2006, S. 12.

Ähnlich rigide wie in China, aber z.T. mit anderen, oft eher als „organisatorisch“ zu bezeichnenden Maßnahmen, wird gegen (v.a. politisch) Missliebige z.B. in Kuba vorgegangen. Nur 40.000 von 11 Mio. Einwohnern, v.a. Wissenschaftler und Regierungsangestellte, haben Zugang zum Internet, sodass hier ein nationales Intranet entstanden ist. In Burma herrscht Registrierungspflicht und es fallen extrem hohe Steuern für Telekommunikationsgeräte an. Im Iran werden Webseiten „konterrevolutionärer Gruppen“ oder solche mit „unethischen Bildern“¹⁹ gesperrt.

Prototypische Fälle: b) „Staat“ / Deutschland

Vor allem der Schutz der Persönlichkeitsentwicklung von Kindern und Jugendlichen lässt den Staat in Deutschland tätig werden. Als Gründe werden die Wirkungsrisiken der Nachahmung und solche der Ängstigung genannt²⁰. Die sich daraus ergebenden Unzulässigkeitstatbestände sind v.a. der Verstoß gegen die Menschenwürde, Pornographie, die Darstellung von Minderjährigen in unnatürlich geschlechtsbetonter Körperhaltung, politischer Extremismus sowie strafbare Gewaltdarstellungen²¹.

Zu den Erscheinungsformen „staatlicher“ Kontrolle in Deutschland zählt z.B. die Freiwillige Selbstkontrolle Multimedia (FSM; hier trotz des Namens „Selbstkontrolle“ als „letzlicher Dritter“ verstanden), ein von Medienverbänden und Unternehmen der Online-Wirtschaft getragener Verein, der von der Kommission für Jugendmedienschutz als Einrichtung der Freiwilligen Selbstkontrolle anerkannt ist. Außerdem gehört dazu das – hier nicht im Fokus stehende – strafrechtliche Vorgehen gegen Anbieter im Nachhinein. Andere, „klassische“ Fälle beschreiben wir wie schon im vorigen Fall im Abschnitt „Blockade im Web“ im Rahmen einer mehr technischen Herangehensweise²². Dort wird es dann um Prävention gehen, die Gegenstand ordnungs- / polizeirechtlicher Maßnahmen ist.

¹⁹ Vgl. o.V. 2003, Revolutionäre Bilder [online].

²⁰ Vgl. Kommission für Jugendmedienschutz 2004, S. 7.

²¹ Es wird dabei nach absolut unzulässigen Inhalten (überwiegend „Nazistisches“ und Kinderpornographie), entwicklungsgefährdenden sowie entwicklungsbeeinträchtigenden Inhalten unterschieden (vgl. Kommission für Jugendmedienschutz 2004, S. 5.). Die angebotsspezifischen Wirkungsbeiträge (v.a. imitative Anreize, Ängstigung) werden im Falle von Gewalt z.B. u.a. mit folgenden Fragen bewertet: „Mit welchen Figuren (Subjekte oder Objekte der Gewalt) kann sich der heranwachsende Zuschauer bzw. Nutzer identifizieren?“, „Wird Gewalt als probate Konfliktlösungsstrategie dargestellt?“ oder „Bietet das Angebot Möglichkeiten zur virtuellen (aktiven) Teilnahme?“ (vgl. Kommission für Jugendmedienschutz 2004, S. 8–15.). Sehr schwer kontrollierbar sind – außer den genannten angebotsspezifischen Wirkungsbeiträgen – Alter, Geschlecht und sozialer Kontext der Nutzer.

²² Es soll schon an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass – abhängig von der in Fußnote 21 dargestellten Einstufung – an die Hürden unterschiedliche Anforderungen gestellt werden. Diese reichen von a) einem generellen Ausfiltern absolut unzulässiger Inhalte gemäß einer im so genannten BPjM-Modul aufgestellten Liste von über 1.000 URLs durch Provider und Suchmaschinenbetreiber über b) geschlossene Benutzergruppen (ausschließlich Erwachsene) mittels eindeutiger Identifizierung (z.B. Post-ID, PIN-Nummer, Biometrie) bis zu c) so genannten Jugendschutzprogrammen. In letzterer Kategorie gibt es dabei noch kein anerkanntes Programm und zwar v.a., weil die bis jetzt angebotenen Programme keine Altersdifferenzierung erlauben. Als (letztlich anzustrebender) „Königsweg“ gilt im Zusammenhang mit inkriminierten Inhalten eine Filterung aufgrund der Klassifikation von Inhalten durch die Anbieter selbst. Dies erfordert aber eine komplexe Infrastruktur aus Technologie und organisatorischen Maßnahmen;

Wo sollte man nun also den Folgen der soeben erwähnten Eingriffe systematisch unterliegen? Z.B. in Schulen in Bayern. Dort liegt die Verantwortung für den Schutz von Kindern und Jugendlichen bei den einzelnen Schulen, vom Ministerium gibt es lediglich „Hinweise“, z.B. die Bewertung von so genannten Filterprogrammen, die Kommunikationskontrolle könne aber „auch durch aufsichtführende Lehrkräfte in Computerräumen der Schulen“²³ bewerkstelligt werden.

Und wo kommen solche Eingriffe – möglicherweise wider Erwarten – nicht zum Tragen? Z.B. an der Universität Erlangen-Nürnberg. Ein Mitarbeiter des Rechenzentrums der Universität hat sich dazu folgendermaßen geäußert:

Wenn die Studierenden oder die Mitarbeiter durch solch einen Service eine bessere Arbeitsatmosphäre haben, wirkt sich das positiv auf die Arbeit oder das Studium aus. Dort wo so etwas geblockt wird, versuchen die Leute dauernd über Umwege doch ans Ziel zu kommen und verschwenden dadurch Zeit. Und noch schlimmer: Sie fühlen sich gegängelt und bevormundet. Und so etwas tut sicherlich keiner Uni gut, die in Konkurrenz zu anderen steht.²⁴

Blockade im Web

Wir unterscheiden prinzipiell folgende Arten der Kommunikationskontrolle im Internet:

Die Beobachtung und Aufzeichnung der Kommunikationsinhalte und der Identität der Kommunikationspartner, die partielle Blockade der Kommunikation (d.h. die Inhalte von Web-Servern können teilweise nicht dargestellt werden) und die Manipulation des Inhalts (z.B. Fälschung von Webseiten, Fälschung von E-Mail-Nachrichten).

Im Rahmen dieses Beitrags konzentrieren wir uns auf die partielle Blockade der Kommunikation. Diese kann an verschiedenen Stellen stattfinden: Beim *Client* (z.B. durch Kinderschutz-Software), im *lokalen Netz* (z.B. durch eine Firewall im Firmennetz), im *Zugangsnetz* (z.B. Filterung beim ISP), im *Kernnetz* (z.B. Filterung des gesamten Verkehrs in einen und aus einem Staat) oder beim Betreiber des *Web-Servers* (z.B. in Form der Selbstkontrolle eines Foren-Betreibers).

An jeder Stelle können Pakete ausgefiltert und damit blockiert werden. Dies bedeutet, dass diese nicht wie normal weitergeleitet, sondern verworfen werden. Für solche Regeln sind die folgenden vier prinzipiellen technischen Möglichkeiten bekannt:

In einer *Whitelist* wird durch positive Regeln festgelegt, welche IP-Pakete erlaubt sind und damit nicht blockiert werden. Dies wird z.B. bei Kinderschutzsoftware praktiziert, die ausschließlich Inhalte von „erlaubten“ Web-Servern mit bekannter IP-

eine Institution, die sich eine solche zum Ziel gesetzt hat, ist die ICRA (formerly Internet Content Rating Association) des Family Online Safety Institute. Die Hoffnungen auf Lösungen nach diesem Ansatz basieren auf der Tatsache, dass Vergleichbares bei „Offline-Produkten“ (vgl. z.B. die Vertriebskanäle für Videos: „Adult Movies“ gibt es nur „hinter dem Vorhang“) gut funktionieren.

²³ MRin Ingeborg Kappel vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus in einem Brief an C. B. vom 10.12.2007.

²⁴ Wolfgang Wiese, Leiter des Web-Managements des Regionalen Rechenzentrums Erlangen, in einer e-Mail an C. B. vom 24.11.2007.

Adresse zulässt. Ein weiteres Beispiel ist eine Firewall im Firmennetz, die nur IP-Pakete mit bestimmten Feldern der IP- und TCP-Kopffelder weiterleitet.

In einer *Blacklist* wird durch negative Regeln festgelegt, welche IP-Pakete nicht erlaubt sind und damit blockiert werden. Dies wird ebenfalls z.B. in Kinderschutzsoftware praktiziert, indem Inhalte von „nicht erlaubten“ IP-Adressen blockiert werden. Auch in *Firewalls* in Firmennetzen kommt eine Ausfilterung von Paketen mit bestimmten Feldern in den IP- und TCP-Kopffeldern zum Einsatz. Die Überprüfung von IP- und TCP-Kopffeldern ist eine einfache Operation, die ohne signifikante Verzögerung möglich ist und damit in „Echtzeit“ an den jeweiligen Stellen (Anwendungssoftware oder im Betriebssystem des *Clients* oder in den *Routern* des Netzes) auf dem Strom von durchziehenden Paketen durchgeführt werden kann.

Aufwendiger ist eine *Inhaltsanalyse*, hierbei werden die Nutzdaten analysiert und ggf. Gegenmaßnahmen ergriffen. Die Analyse kann sowohl auf der Basis des Texts oder auf der Basis der Bilder stattfinden. Beispielsweise kann eine Kinderschutzsoftware IP-Pakete, deren Nutzdaten jugendgefährdende Inhalte aufweisen, ausgefiltert werden. Bekannt sind auch Staaten, die diese in großem Format praktizieren. Die Inhaltsanalyse kann aufgrund der größeren benötigten Rechenzeit typischerweise nicht in Echtzeit auf allen Paketen durchgeführt werden.

Ein weiterer Ansatz stellt die Kennzeichnung durch *Metadaten* dar. Hierbei werden die in HTML vorliegenden Inhalte freiwillig durch die Anbieter mit festgelegten *Tags* gekennzeichnet, wodurch eine bestimmte Zielgruppe festgelegt werden kann. Dies ermöglicht wieder eine effiziente Klassifizierung und Filterung. Ein Beispiel ist die durch die *Internet Content Rating Association (ICRA)*²⁵ festgelegte Kennzeichnung. Hierbei ist festzustellen, dass bekannte kommerzielle Anbieter nicht jugendfreier Inhalte dies praktizieren, viele kleine und vor allem auch Anbieter illegaler Inhalte hingegen nicht.

Kossel / Bleich²⁶ und aktualisiert Mansmann²⁷ und Kossel²⁸ geben eine Marktübersicht über in Deutschland verfügbare Filter für den Kinderschutz. Die Filter basieren auf den Ansätzen mit *Whitelist*, *Blacklist*, *Inhaltsanalyse* und Auswertung von *Metadaten*. Weiterhin besitzen Filter die Möglichkeit der Protokollierung besuchter Web-Seiten. Als Software-Realisierungen besteht die Möglichkeit, die Filter beim ISP zu aktivieren (dies wird z.B. von T-Online und AOL angeboten), die Filterung im DSL-Router durchzuführen, die Filterung durch das Betriebssystem zu veranlassen (z.B. bietet Windows Vista diese Möglichkeit) oder eine Komponente zwischen Betriebssystem und *Web-Browser* einzubauen (z.B. Net Nanny). Weiterhin bestehen Dienste, die ständig eine aktualisierte *Blacklist* liefern (z.B. Cobion, Surf Control). Ebenfalls eine *Blacklist* zum Einbau in Filter wird von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien geliefert (das BPJM-Modul). Hierbei sind die zu blockierenden IP-Adressen in Form eines *Hashes* abgelegt, um einen direkten Zugriff und damit die Rolle einer „Hitliste“ zu vermeiden. Generell kann festgestellt werden, dass *Whitelists* eher zum Schutz jüngerer Kinder geeignet sind, das Zulassen weiterer *Web-Seiten* durch Eltern aber mühsam werden kann und dass *Blacklists* eher als Präventi-

²⁵ URL: www.icra.org.

²⁶ Vgl. Kossel / Bleich 2007.

²⁷ Vgl. Mansmann 2009.

²⁸ Vgl. Kossel 2009.

onsmaßnahme für Jugendliche angewendet werden, um das Größte auszufiltern. *Blacklists* sind allerdings bzgl. der Treffergenauigkeit eingeschränkt und können auch mit nicht allzu großem technischem Knowhow umgangen werden.

Um in kleinen bis mittleren Netzen Filterungen durchzuführen, werden *Firewalls* eingesetzt. Im einfachsten Fall wird der *Router* am Ausgang des Firmennetzes als Paketfilter genutzt, wie in Abbildung 9 dargestellt. Kompliziertere Architekturen sind ebenfalls verbreitet. *Firewalls* besitzen *Blacklists* und *Whitelists* basierend auf TCP- und IP-Kopffeldern. Z.B. kann mit einer Ausfilterung eingehender TCP-Nachrichten mit gesetztem *Syn-Bit* und nicht gesetztem *Ack-Bit* TCP-Verbindungsaufbau von außen verhindert werden. *Application Layer Gateways* führen auch eine Inhaltsanalyse der Nutzinformation durch.

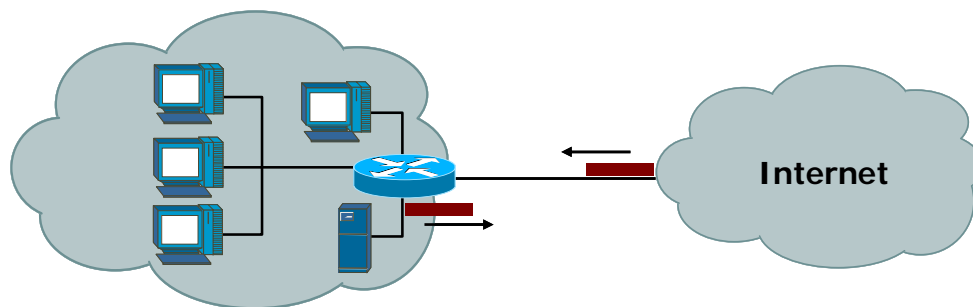


Abbildung 9: Firewall, Filterung im ausgehenden Router eines Firmennetzes.

Um Filterung im *Kernnetz* zu betreiben, können als einfacher Mechanismus Suchmaschinen durch das Unterdrücken von Ergebnisanzeigen manipuliert werden. Dies ist von bekannten Suchmaschinenbetreibern bekannt, die sich hierbei auf die gesetzlichen Regelungen in verschiedenen Ländern berufen. Ein weiterer einfacher Mechanismus ist als *DNS-Poisoning* bekannt. Hierbei werden *Name-Server* des DNS-Systems so verändert, dass sie für manche *Hostnamen* keine oder falsche Ergebnisse liefern. Weiterhin können zentrale *Router* unter Benutzung einer *Blacklist* basierend auf IP- und TCP-Kopffeldern als Filter arbeiten. Als weiterer Mechanismus ist es möglich, eine *Inhaltsanalyse* durchzuführen. Die Durchleitung des Stroms von Paketen im *Kernnetz* mit *Inhaltsanalyse* in Echtzeit ist dabei aufgrund der notwendigen Bearbeitungszeiten nicht möglich. Alternativ kann jedoch der Verkehr beobachtet werden und bei Erkennung von Schlüsselwörtern lassen sich Gegenmaßnahmen einleiten, wie z.B. die Aktualisierung einer *Blacklist*.

Eine solche Lösung ist vermutlich im *Kernnetz* der Volksrepublik China realisiert. Die technische Realisierung ist nach Kenntnis der Autoren nicht offiziell publiziert, aus den Ausführungen von Clayton et al.²⁹ kann jedoch von folgender Funktionsweise ausgegangen werden: In den *Routern* am Zugang zum *Kernnetz* des Staates ist eine *Blacklist* mit gesperrten IP-Adressen installiert. Weiterhin wird der Verkehr beobachtet und eine textuelle *Inhaltsanalyse* durchgeführt. Wenn ein nicht ausgefiltertes Paket ein verbotenes Schlüsselwort enthält, so wird die bestehende TCP-Verbindung

²⁹ Vgl. Clayton et al. 2006.

durch das mehrfache Einspielen von Paketen mit gesetztem *Reset-Bit* abgebrochen und die *Blacklist* aktualisiert: Für einige Zeit (z.B. 20 Minuten) ist diese IP-Adresse gesperrt. Eine standardkonforme Software-Realisierung von TCP muss beim Empfang mehrerer TCP-Nachrichten mit gesetztem *Reset-Bit* die Verbindung abbrechen. Abbildung 10 illustriert den Ablauf. Eine Instanz „Firewall“ versendet die TCP-Nachrichten mit *Reset-Bits*, worauf die TCP-Verbindung vom *Client* abgebrochen wird.

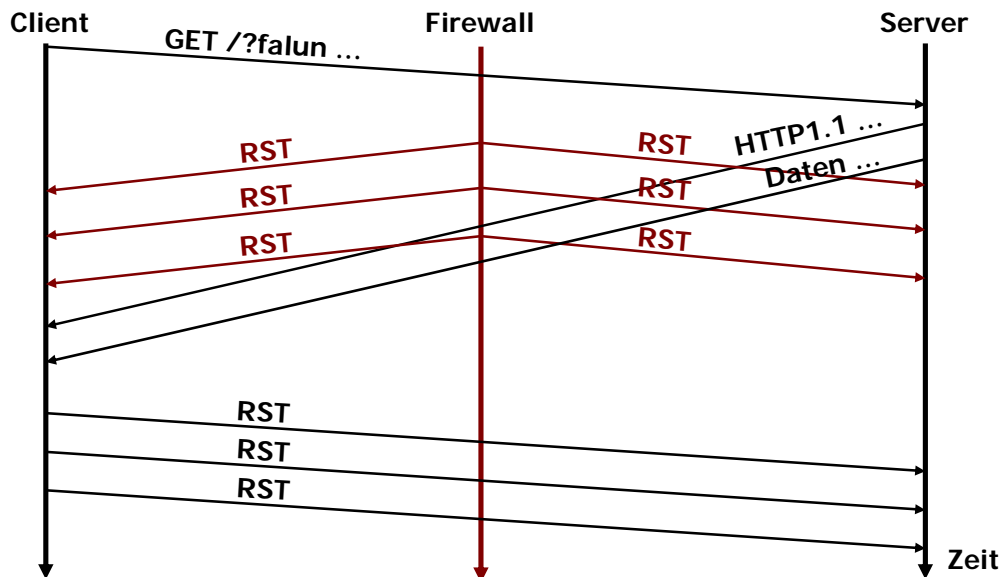


Abbildung 10: Reset von TCP-Verbindungen.

Differenzierungen, Zielkonflikte und Verantwortlichkeiten

Wir hatten über die von den jeweiligen Akteuren vorgebrachte Gründe für die Störung bzw. die Blockade der Web-Kommunikation gesprochen. Besonders in rechtsstaatlichen Kontexten sind natürlich Zielkonflikte unvermeidlich zwischen guten Gründen für und z.T. ebenso guten Gründen gegen eine Kommunikationskontrolle; dies trifft insbesondere dann zu, wenn der Staat selbst Akteur ist³⁰.

So ist in Deutschland zu berücksichtigen, welche unerwünschten Nebeneffekte ergriffene Maßnahmen haben. Die Blockade einer Website bedeutet immer auch mit Kosten verbundenen administrativen Aufwand, außerdem verletzt sie möglicherweise andere wichtige Rechte, z.B. das auf freie Meinungsäußerung. Darüber hinaus muss in Betracht gezogen werden, ob die vorgesehenen Maßnahmen überhaupt ihr Ziel erreichen können, also z.B. realistischerweise implementiert oder auch von den

³⁰ Siebert 1997 stellt das Gewicht der drohenden Straftat einerseits der Eingriffsintensität von Kontrollmaßnahmen und andererseits den Gefährdungs- und Rettungschancen gegenüber, Roggenkamp 2008 die betroffenen Rechtsgüter einerseits dem zu betreibenden Aufwand und andererseits dem zu erwartenden Erfolg.

Nutzern voraussichtlich nicht einfach umgangen werden können. Zu den Rechtsgütern Kunstvorbehalt und Meinungsfreiheit (im weiteren Sinne), gegen die u.a. abgewogen werden muss, ist zu bemerken:

Das Recht der freien Meinungsäußerung und -verbreitung ist keinesfalls nur auf die Verbreitung von Werturteilen beschränkt, sondern wird im weiteren Sinne des Wortes als ein Recht der freien Mitteilung an andere verstanden. Es erstreckt sich auch auf die Weitergabe von Tatsachen, jedenfalls soweit diese der Willensbildung als empirisch-deskriptive Voraussetzung dienen.³¹

Außerdem ist z.B. zu regeln, wer in Fällen, in denen Nutzer selbst Inhalte auf Angeboten einstellen (User Generated Content / Web 2.0), für diese verantwortlich ist. Es ist hier die Tendenz festzustellen, dass, solange der Anbieter die Inhalte nicht kennt, dieser auch nicht dafür verantwortlich ist³². Differenzierende Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, sind z.B. die, ob man von einem zu eigen gemachten Inhalt sprechen kann (entscheidend ist, wie das Angebot auf einen objektiven Dritten wirkt), ob jemand, der einen Inhalt inkriminiert, wissen muss, ob dieser tatsächlich gesetzwidrig ist, und wie in einem solchen Szenario zukünftige Rechtsverletzungen vermieden werden können.

Umgehung

Zur Umgehung der Kommunikationskontrolle im Internet bestehen zahlreiche technische Möglichkeiten. Gegen die Beobachtung und Aufzeichnung der Kommunikationsinhalte ist Verschlüsselung möglich (z.B. durch Verwendung von Protokollen wie IPSec, SSL oder HTTPS). Gegen die Beobachtung und Aufzeichnung der Identität der Kommunikationspartner kann Anonymisierung eingesetzt werden (bekannte Verfahren sind z.B. MIXes und Onion Routing, gängige Programme hierfür sind z.B. JAP und Tor). Gegen die Manipulation des Inhalts können wiederum Verschlüsselung und Hash-Verfahren angewendet werden.

Zur Umgehung der Kontrollprogramme bestehen ebenfalls zahlreiche Möglichkeiten. Auf dem Rechner des Endnutzers installierte Filtersysteme sind durch technisch versiertere Kinder leicht zu umgehen, indem z.B. die IP-Adressen direkt eingegeben werden (wenn der Filter auf der Basis von URLs arbeitet), die Filter-Software deaktiviert oder das System neu gebootet wird. Filtersysteme im *Zugangs-* oder *Kernnetz* können durch eine Reihe von Mechanismen überwunden werden. Einfache Tricks bestehen darin, *Web-Caches* mit gespeicherten *Web-Seiten* abzurufen, Übersetzungsdienste oder RSS-Reader zu nutzen. In allen Fällen wird eine andere IP-Adresse als die blockierte verwendet. Weiterhin werden *HTTP-Proxies* (z.B. <https://proxify.com>) betrieben, die die Inhalte über eine Zwischeninstanz weiterleiten, Abbildung 11 illustriert die Umgehung des Filters. Es gibt Dienste, die soziale Netze von *Proxies* bilden, damit eine große Menge von *Proxies* besteht und eine An-

³¹ Buchner 2006, S. 60; für das Geltendmachen der Erscheinungsform der Berichterstattungsfreiheit werden Fragen wie allgemeiner Bedeutung und Wahrheit, dazu Kriterien wie Verständlichkeit und Dichte der Information, Ausgewogenheit sowie Kameraperspektiven, -einstellungen- und -bewegungen, optische Effekte, und akustische Untermalung herangezogen.

³² Vgl. dazu Roggenkamp 2008; allerdings gibt es – vgl. Heidrich 2007 – auch davon abweichende Richtersprüche.

passung der *Blacklist* erschwert wird (z.B. <http://psiphon.civisec.org>). Weiterhin kann *Tunneling* eingesetzt werden (z.B. <http://www.ultrareach.com>), um *Web-Seiten* über andere Protokolle zu transportieren und so die Filterung zu umgehen oder es können *sublime Kanäle* (z.B. IP über DNS) genutzt werden, die normalerweise nicht für den Transport von Nutzdaten gedacht sind und so die Kommunikation verbergen. Im Fall des in China installierten Systems wurde bei Clayton et al.³³ berichtet, dass die Blockade durch das Ignorieren der TCP-Nachrichten mit gesetztem *Reset-Bit* umgangen werden kann, die TCP-Verbindung bleibt dann bestehen. Abbildung 12 veranschaulicht den Ablauf.

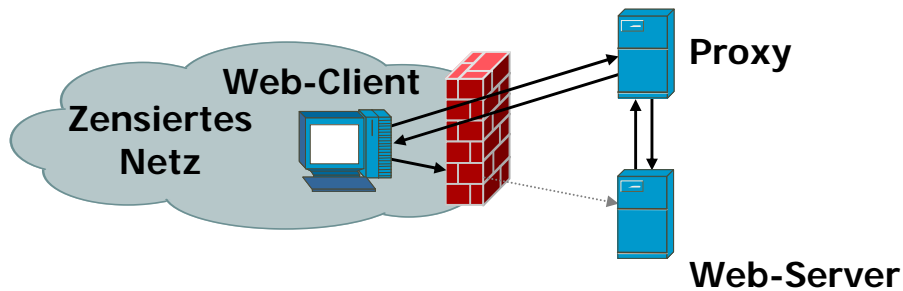


Abbildung 11: Umgehung der Blockade mittels Proxy.

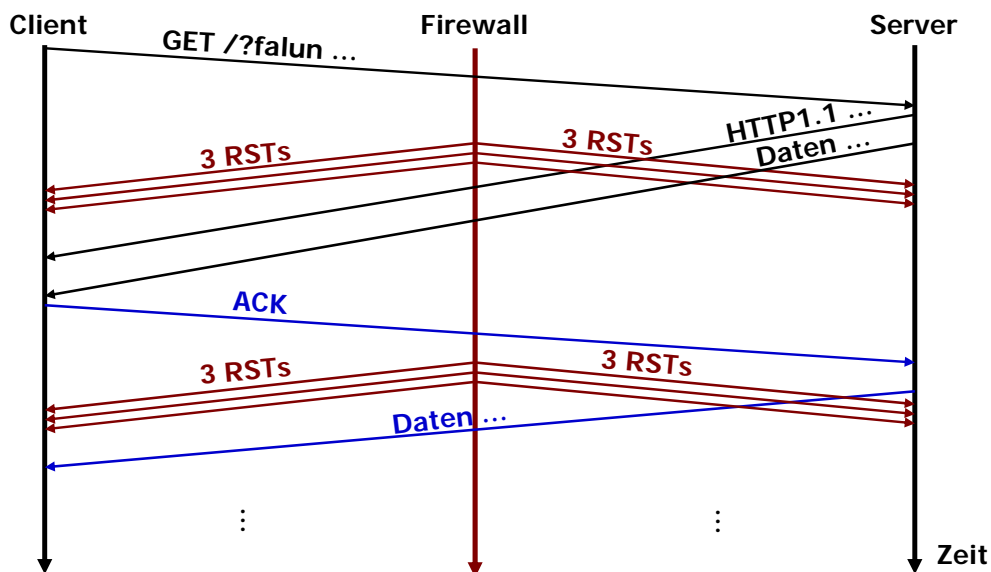


Abbildung 12: Ignorieren des Resets von TCP-Verbindungen.

³³ Vgl. Clayton et al. 2006.

Ansätze zur Bewertung

Die von grundsätzlichen Gegnern von Kommunikationskontrolle im Web vorgebrachten Argumente gehen meist vom Zielkonflikt mit dem ihrer Meinung nach höher zu wertenden Gut der Meinungsfreiheit aus. Die – im Fall v.a. des Jugendschutzes in Deutschland nicht nennenswert herausgeforderte (es gibt hier also offensichtlich einen weitgehenden Konsens) – Gegenargumentation der Befürworter bzw. „Hinhnehmer“ von Kommunikationskontrolle stützt sich auf Sachzwänge, meist verbunden mit verschiedenen Arten des Relativismus oder dem Argument der veränderten Kraft auch „kontrollierter“ Kommunikation. Das gilt insbesondere für im öffentlichen Diskurs kritisch gesehene Fälle, z.B. China („Wandel durch Handel“).

Wir möchten hier einige Aussagen aus dieser sehr grundlegenden Diskussion anführen – zunächst eine Position gegen Kommunikationskontrolle (auch zum Kinder- und Jugendschutz):

Ohnehin gibt es meiner Meinung nach gar keine schädlichen Informationen. Auch rechtsradikale Propaganda ist als Information nützlich. Sie verweist auf gesellschaftliche Probleme, mit denen wir uns auseinander setzen müssen.³⁴

Sodann eine Position gegen Kommunikationskontrolle aus im weitesten Sinne politischen Gründen: „Ein schwarzer Tag für die Meinungsfreiheit in China“, es sei eine Schande, dass sich auch Google Pekings Druck gebeugt habe³⁵ [„China-Fall“].

Dagegen hier einige Aussagen, in denen Kommunikationskontrollmaßnahmen – auch aus politischen Gründen – als unausweichlich dargestellt bzw. akzeptiert werden, im letzten Zitat mit dem „Wandel-durch-Handel“-Argument:

Es ist extrem schwierig, wirklich alles zu blockieren. [...] Deutschland verbietet Nazi-Hassparolen, etwas, was in den USA erlaubt ist. Soll ich also in Deutschland kein Business betreiben? Ich glaube nicht, dass ein Gesetz funktionieren würde, das Geschäfte in Ländern verbietet, die andere Standards haben als die USA.³⁶

Wir haben nicht die Option, Informationen verfügbar zu machen, die nach chinesischen Gesetzen illegal, unangemessen, unmoralisch oder was auch immer sind. Wir haben ganz einfach keine Wahl.³⁷

Wer in China tätig ist, muss die örtlichen Gesetze befolgen. Aber allein unsere Präsenz vor Ort ermöglicht es, ganze Gesellschaften und Ökonomien zu verändern.³⁸

Selbst im wissenschaftlichen Diskurs gibt es vereinzelt Positionen, die die bisweilen auch kritischen Positionen zu Kommunikationskontrollmaßnahmen aus politischen Gründen zumindest relativieren: China setze Selbstzensur voraus und zensiere ansonsten nur Inhalte, die die meisten liberalen Demokratien auch zensieren würden. Jede Gesellschaft mache unterschiedliche Annahmen dazu, entscheide unterschiedlich, was ein akzeptabler Inhalt sei. Mit Verweis auf die – hier umstandslos so genannte – Internet-Zensur in den USA führt Gorman schließlich aus:

³⁴ Andy Müller-Maguhn, (damals) Sprecher des Chaos Computer Clubs, zitiert nach o.V. 2000, Müller-Maguhn: Rechtsradikale Propaganda ist nützlich [online].

³⁵ Vincent Brossel, Asienexperte von Reporter ohne Grenzen, zitiert nach Rattenhuber 2006, S. 12.

³⁶ Bill Gates, zitiert nach Schön 2006, Im Google-Gulag [online].

³⁷ Eric Schmidt, CEO von Google, zitiert nach Erling 2006 b, Google zu Zensur in China [online].

³⁸ Michael J. Callahan, Yahoo-Anwalt, zitiert nach Schön 2006, Im Google-Gulag [online].

Put simply, this sort of attitude – pointing at someone else when the same problem, though to a lesser degree, exists at home – is nothing short of unethical and dishonest. [...] Essentially, then I view the current system of China-bashing on the net as misleading, unfair and to some extent inaccurate.³⁹

Verwandte interessante Fälle

Viele Unternehmen implementieren über das Erwähnte hinaus gehende Einschränkungen für ihre Mitarbeiter im Web – zu den dafür vorgebrachten Gründen gehören der Schutz der Produktivität (in vielen Facetten bis zum Schutz der internen IT-Infrastruktur) sowie die Vermeidung möglicher juristischer Probleme im Vorfeld.

Zu Betriebsvereinbarungen kommen als Maßnahmen Beschränkungen der Bandbreite und firmeninterne Filterungen. Die Unternehmensleitung der Vogel Business Medien (Würzburg) hat mit der Mitarbeiterschaft in einer Betriebsvereinbarung festgelegt, dass der Abruf absolut unzulässiger Inhalte zu unterbleiben hat. Außerdem beschränkt das Unternehmen die Bandbreite für mutmaßlich nicht tätigkeitsrelevante Webangebote.⁴⁰

Eine interne Filterung nimmt z.B. Siemens⁴¹ vor – die dafür genannten Gründe sind: “Increased productivity, Decreased bandwidth costs, Enterprise legal and image protection, Protection against phishing attempts, Prevention of bypass solutions⁴², Deny of URLs on CERT demand or in emergency case⁴³”, die betroffenen Angebots-Kategorien umfassen: “Sex, Drugs, Hate Speech, Criminal Skills, Extreme / gross / indecent content, cults” und „von Fall zu Fall weitere“.

Eine weitere Methode, die unter anderem sueddeutsche.de verfolgt, ist diejenige, die Erstellung von Inhalten in Zeiten zu verhindern, in denen besonders viele problematische Inhalte erstellt werden. Die Süddeutsche Zeitung hat festgestellt, dass auf sueddeutsche.de v.a. besonders häufig zwischen 19.00 Uhr und 8.00 Uhr sowie am Wochenende redaktionelle Artikel auf eine Weise kommentiert werden, die eine Blockade nötig machen könnten – und erlaubt das Kommentieren in dieser Zeit deshalb einfach nicht mehr – um „Verstöße gegen Mindestgebote an Respekt und Fairness“ zu verhindern, wie es heißt.⁴⁴

Zusammenfassung

Zusammenfassend können wir Folgendes festhalten:

Der Versuch, Webinhalte für bestimmte Nutzergruppen nicht abrufbar zu machen, ist in vielerlei Spielarten ein verbreitetes Phänomen. Unter den dafür vorgebrachten Gründen sind v.a. der Schutz der staatlichen Ordnung, der Persönlichkeitsentwicklung und der Produktivität. Technische Ansatzpunkte für Kommunikationskontroll-

³⁹ Gorman 2005, S. 454f.

⁴⁰ Peter Kraus, IT-Leiter der Vogel Business Medien, in einer e-Mail an C. B. vom 23.11.2007.

⁴¹ Dr. Johann Fichtner, Mitarbeiter des Computer Emergency Response Team der Siemens AG, in mehreren e-Mails an C. B. vom 12. und 14.12.2007.

⁴² Die selbstverständlichen Anstrengungen zu verhindern, dass die Filterung umgangen wird, passt m.E. nicht in diese Systematik (C.B.).

⁴³ Der Grund hierfür ist die Aufrechterhaltung der IT-Sicherheit. Dies steht in Zusammenhang mit dem Argument der Erhöhung (bzw. Aufrechterhaltung) der Produktivität (C.B.).

⁴⁴ Vgl. Kaube 2007.

Maßnahmen im Web sind *Server*, das Netz als solches, Suchmaschinen sowie Endgeräte. Technische Mittel können sein *Whitelists*, *Blacklists*, *Metadaten* sowie eine intelligent *Inhaltsanalyse* – ein Umgehen so implementierter Maßnahmen ist dabei fast nie ganz auszuschließen. Den Werten, die den vorgebrachten Punkten zugrunde liegen, stehen andere Güter, v.a. das der Meinungsfreiheit (im weiteren Sinne) gegenüber, was bei der Bewertung von Kommunikationskontrolle in konkreten Fällen berücksichtigt werden muss.

Literatur

- BUCHNER, BENEDIKT: Informationelle Selbstbestimmung im Privatrecht. Tübingen 2006.
- CLAYTON, RICHARD / MURDOCH, STEVEN J. / WATSON, ROBERT N. M.: Ignoring the Great Firewall of China. Proceedings of the 6th Workshop on Privacy Enhancing Technologies. Cambridge 2006.
- DERONG, ZHOU: Die besten Seiten fehlen. Handel ohne Wandel. In China zensuriert sich „Google“ selbst. In: FAZ vom 15.10.2004, S. 40.
- ERLING, JOHNNY: Internet soll „gesund und ordentlich“ werden. Mit umfangreichen Verboten verschärft Chinas Regierung die Zensur – Perkins Zeitungskioske durchsucht. In: WELT ONLINE. URL: http://www.welt.de/print-welt/article167466/Internet_soll_gesund_und_ordentlich_werden.html [28.5.2005, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]
- ERLING, JOHNNY [Erling 2006 a]: Auch Google unterwirft sich der Zensur. Seit Mittwoch gibt es die Suchmaschine in China – Angebot nach Vorgaben der Behörden gestaltet – Bei kritischen Suchbegriffen landen die Nutzer auf Regierungsseiten. In: WELT ONLINE. URL: http://www.welt.de/print-welt/article193590/Auch_Google_unterwirft_sich_der_Zensur.html [26.1.2006, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]
- ERLING, JOHNNY [Erling 2006 b]: Google zu Zensur in China: „Wir haben einfach keine Wahl“. In: WELT ONLINE. URL: http://www.welt.de/print-welt/article210554/Google_zu_Zensur_in_China_Wir_haben_einfach_keine_Wahl.html [13.4.2006, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]
- GIESEN, CHRISTOPH: Der Anti. Ein chinesischer Blogger kämpft gegen die Zensur der Behörden – und die Internetmultis. In: SZ vom 24.1.2006, S. 15.
- GORMAN, G. E.: China-bashing in the internet censorship wars. Editorial. In: ONLINE INFORMATION REVIEW 29(2005) H. 5, S. 453–456.
- HAMILTON, STUART: Internet Accessible Information and Censorship, Intellectual Freedom and Libraries – a Global Overview. In: IFLA JOURNAL 28(2002) H. 4, S. 190–197.
- HEIDRICH, JOERG: Überstimmt. Wann Betreiber Foren- und Blog-Beiträge sperren sollten: In: C`T (2007) H. 16, S. 156–159.
- JAHN, JOACHIM: Suche nach Steuersündern. Fiskus scannt 100.000 Webseiten am Tag. In: FAZ.NET, http://www.faz.net/s/RubE2C6E0BCC2F04DD787CDC274993E94C1/Doc~E66D595FA504A4621B8CCA9078FBC22DB~ATpl~Ecommon~Scontent.html?rss_aktuell [7.2.2008, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]

- KAUBE, JÜRGEN: Immer schön sachlich bleiben. In: FAZ vom 12.12.2007, S. 31.
- KOMMISSION FÜR JUGENDMEDIENSCHUTZ Der LANDESMEDIEN-ANSTALTEN (Hrsg.): Kriterien für die Aufsicht im Rundfunk und in den Telemedien. o.O. 2004. Downloadbare Datei unter URL: <http://www.kjm-online.de/public/kjm/downloads/Kriterien%20der%20KJM.pdf> [zuletzt abgerufen am 3.3.2009]
- KOMMISSION FÜR JUGENDMEDIENSCHUTZ (KJM) (Hrsg.): Zweiter Bericht der KJM zur Durchführung der Bestimmungen des Staatsvertrages [...] gem. § 17 Abs. 3 JMStV. Berichtszeitraum: April 2005 bis März 2007. Erfurt / München 2007.
- KOSSEL, AXEL: Harte Wächter. Router filtern Webinhalte. In C'T (2009) H. 3, S. 138–140.
- KOSSEL, AXEL / BLEICH, HOLGER: Schutz vor Schmutz. Wie gut Filter Kinder und Jugendliche vor gefährlichen Internet-Inhalten schützen. In C'T (2007) H. 8, S. 146–151.
- KRÖMER, FELIX JOHANNES: Loch im Netz. Internetsensur gibt es auch in Deutschland. In: FAZ vom 21.9.2006, S. 38.
- KUROSE, ROSS: Computer Networking. A Top-Down Approach Featuring the Internet. Amsterdam 2008.
- MANSMANN, URS: Kindersicheres Web. Filterprogramme für den Kinder-PC. In: C'T (2009) H. 9, S. 134–137.
- MÜHL, MELANIE: Niemand ist sicher. In China überwachen dreißigtausend Polizisten das Internet, und Yahoo macht mit. In: FAZ vom 23.5.2006, S. 44.
- o.V.: MÜLLER-MAGUHN: Rechtsradikale Propaganda ist nützlich. In: HEISE ONLINE. URL: <http://www.heise.de/newsticker/meldung/12060> [22.9.2000, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]
- o.V. [dpa]: Revolutionäre Bilder. Iran sperrt 170 Seiten im Internet. In: FAZ vom 29.8.2003, S. 40.
- o.V.: Google sperrt nun auch deutsche Webseiten mit versteckten Suchwörtern aus. In: HEISE ONLINE. URL: <http://www.heise.de/newsticker/Google-sperret-nun-auch-deutsche-Webseiten-mit-versteckten-Suchwoertern-aus--/meldung/69230> [5.2.2006, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]
- o.V.: Google wegen Zensur in China angeprangert. Kritik von Amnesty-International-Vertreter. Anteilegner schweigen in euphorischer Stimmung. In: SZ vom 13.5.2007, S. 27.
- o.V.: Schmutzige Bilder. China gegen Pornographie im Kino. In: FAZ vom 3.1.2008, S. 32.
- RATTENHUBER, EDELTRAUD: China mauert im Internet. In: SZ vom 26.1.2006, S. 12.
- ROGGENKAMP, JAN DIRK: Rechtliche Verantwortung im Social Web. In: ZERFASS, ANSGAR / WELKER, MARTIN / SCHMIDT, JAN (Hrsg.): Kommunikation, Partizipation und Wirkungen im Social Web/ Band 1: Grundlagen und Methoden. Von der Gesellschaft zum Individuum. Köln 2008, S. 78–93.
- SANDER, RALF: Das ist wohl nur ein Feigenblatt. Yahoo-China. In: STERN.DE. URL: <http://www.stern.de/computer-technik/internet/:Yahoo-China-Das/602594.html> [14.11.2007, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]

- SCHLEIHAGEN, BARBARA: Intellectual Freedom and Libraries. German Perspectives. In: IFLA JOURNAL 28(2002) H. 4, S. 185–189.
- SCHÖN, GERTI: Im Google-Gulag. Weil US-Firmen China bei der Zensur helfen, plant die Regierung eine „Freedom Task Force“ fürs Internet. In: WELT ONLINE. URL: http://www.welt.de/print-welt/article198337/Im_Google-Gulag.html [16.2.2006, zuletzt abgerufen am 3.3.2009]
- SIEBER, ULRICH: Kontrollmöglichkeiten zur Verhinderung rechtswidriger Inhalte in Computernetzen (I). Zur Umsetzung von § 5 TDG am Beispiel der Newsgroups im Internet. In: COMPUTER UND RECHT 13(1997) H. 10, S. 581–598.
- SIEBER, ULRICH: Kontrollmöglichkeiten zur Verhinderung rechtswidriger Inhalte in Computernetzen (II). Zur Umsetzung von § 5 TDG am Beispiel der Newsgroups im Internet. In: COMPUTER UND RECHT 13(1997) H. 11, S. 653–669.
- SIEMONS, MARK: Illusionen des Westens. Nur keine Aufregung. Google.cn und die chinesische Zensur. In: FAZ vom 3.2.2006, S. 38.
- WANG, CHIH: Internet Censorship in the United States. stumbling blocks to the Information Age. In: IFLA JOURNAL 29(2003) H. 3, S. 213–221.

Rudolf Kammerl

„Du bist doch schon süchtig!“ Exzessive Nutzung von Computerspielen und Internet durch Kinder und Jugendliche – Eine Herausforderung an die elterliche Kontrolle?

Suchtzuschreibungen im Kontext medialer Transformation

„Du bist doch schon süchtig!“ Diesen Ausruf besorgter Eltern, gerichtet an ihre Kinder und bezogen auf deren Beschäftigung mit Computerspielen oder dem Internet, kann man in letzter Zeit relativ häufig hören. Zumindest ist dies der Eindruck, den die Präsenz dieses Themas in den Medien erweckt. Entsprechende Überschriften waren in den letzten Jahren z. B. in der *Frankfurter Rundschau* „Süchtig nach virtuellen Welten“ oder in der *Welt* „Computerspiele: Die übelsten Zeitkiller“¹. Desweiteren gab es hierzu Fernsehbeiträge, z. B. bei Johannes B. Kerner oder in der Sendung *Panorama*. Zu sehen waren Kinder und Jugendliche, die Eltern und Pädagogen Anlass zur Sorge gaben, da sie im Umgang mit Computerspielen oder Internetnutzung angeblich süchtig waren.

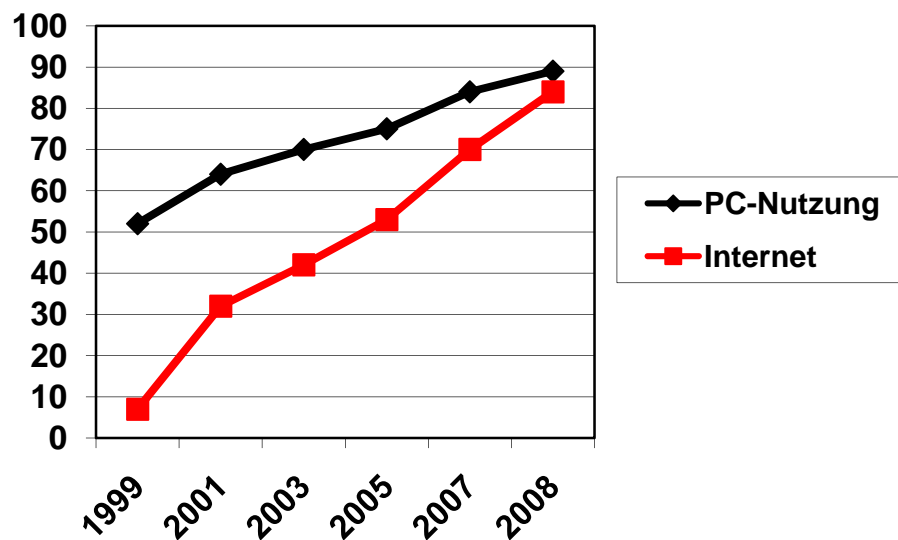
Der Ausruf „Du bist doch schon süchtig!“ verweist auf einen Maßstab, den Eltern und Pädagogen zu haben scheinen, wenn sie einschätzen sollen, was ein adäquater Umgang mit den Medien einerseits und eine exzessive Nutzung andererseits sei. Die von ihnen beobachtete Verhaltensauffälligkeit referiert zum einen auf das Verhalten, um das es hier geht, und zum anderen auf die Norm, welche die Beobachter dieses Verhaltens anlegen. Es ist demnach zu überprüfen, ob es sich bei den skizzierten Problemphänomenen um individuelle Verhaltensstörungen der Heranwachsenden oder um ein Generationenphänomen handelt. Letzteres ist der Fall, wenn die Norm der Beobachter auf kollektiv veränderte Verhaltensmuster einer neuen Generation trifft, die ihrerseits ihr eigenes Verhalten als unproblematisch oder gar auf ihre eigenen Verhaltenserwartungen bezogen als normkonform versteht.

Durchschnittswerte, Norm und Normalismus

Einen Überblick über die veränderten Mediennutzungsgewohnheiten im Bereich der neuen Medien in Deutschland geben die so genannten JIM-Studien des Medienpädagogischen Forschungsverbandes Südwest.² Seit 1998 werden in einem jährlichen Turnus mehr als 1000 Jugendliche nach ihrer Mediennutzung befragt. Eine Zusammenstellung von Kennzahlen aus den letzten Jahren macht Veränderungen sichtbar:

¹ Vgl. Pohl 2007 [online].

² Vgl. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 1999ff.



Tab. 1: PC- und Internetnutzung (Durchschnittszeiten in Minuten pro Tag) aus den JIM-Studien 1998 bis 2008

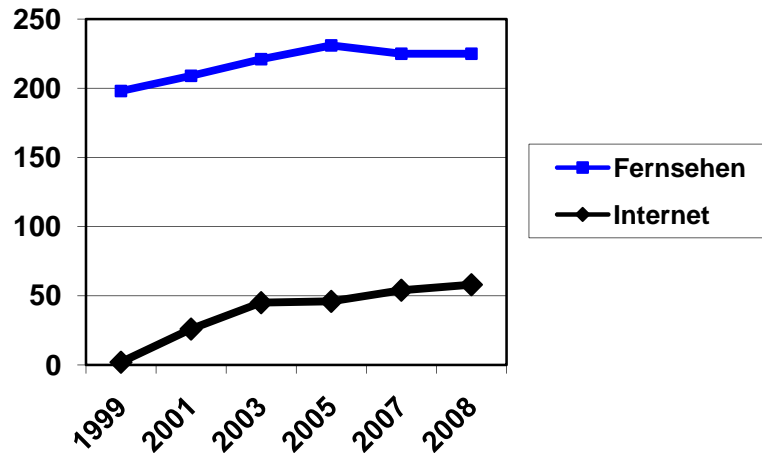
Es zeigt sich, dass innerhalb weniger Jahre die Computernutzung deutlich angestiegen ist und dass sich im Bereich der Internetnutzung das Verhältnis von Nichtnutzern zu Nutzern umgekehrt hat. Der Großteil der Jugendlichen ist heute regelmäßig online. Eine nähere Betrachtung – differenziert nach der Geschlechtszugehörigkeit – verdeutlicht, dass es vor allem die männlichen Jugendlichen sind, die regelmäßig im Internet sind und besonders häufig Computerspiele (Spielekonsolen, Offline- und Online-Spiele) nutzen. Zum Chatten wird das Internet allerdings vor allem von Mädchen genutzt.

Im Altersverlauf geht das Interesse an Computerspielen deutlich zurück. Spielen heute bei den 12- bis 13-Jährigen mehr als 40 % täglich oder mehrmals die Woche Computerspiele, so sind es bei den 18- bis 19-Jährigen nur noch 25%.³ Interessant ist hierbei, dass sich im Vergleich zu den früheren Studien die intensivste Phase des Computerspielens deutlich nach vorne verlagert hat. Die Heranwachsenden haben mittlerweile ihre spielintensive Phase vor allem in jüngeren Jahren. Auch zeigt dies, dass den Hochphasen der Beschäftigung mit Computerspielen typischerweise wieder Zeiten folgen, in denen für diese Medienangebote weniger Zeit aufgewandt wird.

Die JIM-Studien zeigen deutliche Veränderungen des unter statistischer Perspektive normalen Verhaltens in dieser Altersgruppe in relativ kurzer Zeit. Während 1999 allein die Tatsache, dass man täglich oder mehrmals die Woche das Internet nutzt, ein statistisch auffälliges Verhalten gewesen wäre – bezogen auf den Durchschnittswert aller Jugendlichen – so ist das heute der statistische Normalfall. Die statistische Normalverteilung eignet sich also ganz offensichtlich nur sehr eingeschränkt zur Beantwortung der Frage, was ein adäquates „normales“ und was ein auffälliges Verhalten ist.

³ Vgl. Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2007.

Eine andere Frage ist die Einschätzung dieser Verhaltensformen bezogen auf die Gesamtbevölkerung. Während die erste Grafik die Entwicklung bei den Jugendlichen verdeutlicht hat, zeigt sich mit Blick auf alle Bevölkerungsgruppen ein völlig anderes Bild:



Tab. 2: Durchschnittliche Nutzungsdauer von Fernsehen und Internet in Minuten pro Tag (Montag–Sonntag) nach den ARD/ZDF-Onlinestudien 1999-2008 2007

Klar erkennbar ist, dass die durchschnittliche Nutzungsdauer des Fernsehens in Minuten pro Tag die Nutzung des Internets um ein Vielfaches übersteigt. Auf Basis der ARD/ZDF-Onlinestudie⁴ wäre 2007 die entsprechende Nutzungsdauer der Jugendlichen 102 Minuten für das Internet und 105 Minuten für das Fernsehen. Der nahezu identische Wert steht für ein in doppelter Hinsicht auffälliges Verhalten: Zum einen zeigt sich eine überdurchschnittliche Internetnutzung, zum anderen aber auch eine unterdurchschnittliche Nutzung des Fernsehens.

In den Statistiken der Fernsehforschung finden sich die höchsten Fernsehnutzungszeiten vor allem bei der älteren Bevölkerung. Senioren sehen im Schnitt deutlich mehr als dreieinhalb Stunden täglich fern, was die Mediennutzung der Jugendlichen um einiges übersteigt. Dazu stellt sich die Frage, ob dies angesichts der Abweichung zum statistischen Normalwert als Zeichen für Sucht zu betrachten ist. Würde die Abweichung vom Normalwert den Anlass zur Sorge begründen, so würden sich fernsehsüchtige Rentner als die eigentliche Problemgruppe darstellen.

Wie aktuelle Zahlen aus den JIM-Studien zeigen, verdrängt die Beschäftigung mit Computer und Internet bei der heranwachsenden Generation zunehmend das Fernsehen. Jugendliche verzichten heute lieber auf das Fernsehen als auf den Computer. Ihre Elterngeneration ist in der Regel noch ohne dieses Medium aufgewachsen. Ein Teil des Befremdens, den Eltern und Ältere mit ihren Suchtvermutungen zum Ausdruck bringen, darf daher sicher als Generationenphänomen interpretiert werden.

Ein Blick auf die vorgelegten Zahlen zeigt, dass ein Bezug auf den Normalfall offenkundig nicht geeignet ist, in unserem gesellschaftlichen Kontext eine Norm zum

⁴ Vgl. Eimeren/Frees 2007, S. 362–378.

adäquaten Mediengebrauch zu induzieren. Tatsächlich dürfte die Wahrnehmung der markanten Unterschiede im Mediennutzungsverhalten dazu führen, dass die ältere Generation die exzessive Nutzung der Jüngeren beklagt und gleichsam das Fernsehverhalten der Älteren aus der Perspektive der Heranwachsenden als Fehlverhalten gewertet wird. So wird deutlich, dass ein bestimmter zeitlicher Umfang in der Beschäftigung mit Medien allein nicht ausreichen kann, um von „Sucht“ zu sprechen. Wenn aber mit Blick auf die sich verändernden Mediennutzungszeiten Suchtannahmen getroffen werden, kann dies mit Blick auf Jürgen Links Normalismustheorie⁵ als Diskurs der Normalität interpretiert werden, der bei fehlenden oder gering ausgeprägten Normen auf statistische Durchschnittswerte rekurriert.

Suchtdiagnose im Kontext der als exzessiv bewerteten Mediennutzung

Gemäß der Rezeptionsforschung können nach außen hin Gewohnheitsberieselung, Vielnutzer-Verhalten, Eskapismus oder Fan-Kulturen durchaus ähnliche Erscheinungsbilder haben. Auch intensive Beschäftigung mit Medien, die beruflich oder durch die Ausbildung bedingt ist, weist formal betrachtet Ähnlichkeiten auf. Hier zeigt sich, dass weniger die absolute Dauer der Mediennutzung geeignet ist, bestimmte Rezeptionsgewohnheiten als suchtähnliches Medienverhalten zu bewerten, als vielmehr intrapersonale Größen der Rezipienten.

Des Weiteren ist im Hinblick auf stoffgebundene Süchte wie Heroin- oder Alkoholsucht klar, dass die Übertragung des Suchtbegriffs auf andere Bereiche, in denen dem Körper Suchtmittel nicht direkt zugeführt werden, problematisch ist. Im Kontext der Suchtdiagnose wird – anders als im alltagssprachlichen Kontext – der Gebrauch des Begriffs „Sucht“ dann auch sehr zurückhaltend verwendet.

Wir haben hier als einzigen Bereich die Sucht nach Glücksspielen, die eine gewisse Anerkennung gefunden hat. Ansonsten spricht man, in Abgrenzung zu den stoffgebundenen Süchten, nicht von Sucht.

Wann wird im Kontext der Suchtforschung von Sucht gesprochen? Wird die alltagssprachliche Verwendung des Suchtbegriffs hinsichtlich der Medien den fachlichen Anforderungen gerecht? Ein Blick auf die Kriterien des Handbuchs für diagnostische und statistische Kriterien psychischer Störungen (der Amerikanischen psychiatrischen Vereinigung) sowie auf die Internationale Klassifikation der Krankheiten der Weltgesundheitsorganisation zeigt, dass von diesen Fachorganisationen für die Diagnose von Sucht keineswegs nur external beobachtete Verhaltensauffälligkeiten berücksichtigt werden, sondern dass für die Verwendung des Terminus „Sucht“ interne Aspekte entscheidend sind.

So werden als Merkmale von Sucht das Verlangen bzw. der Zwang, psychotrope Substanzen zu konsumieren (ICD-10), eine verminderte Kontrollfähigkeit im Umgang mit der Substanz (ICD-10, DSM-IV-TR) sowie der anhaltende Wunsch oder die erfolglosen Versuche, den Substanzkonsum zu verringern, genannt.

⁵ Vgl. Link 1997.

Die Betroffenen weisen eine Toleranzentwicklung auf, d.h. es liegt eine Dosissteigerung vor, um den gewünschten Drogeneffekt zu verspüren (ICD-10, DSM-IV-TR); es lässt sich ein körperliches Entzugssyndrom feststellen (ICD-10, DSM-IV-TR); wichtige soziale, berufliche und Freizeitaktivitäten werden wegen des Suchtverhaltens vernachlässigt oder auch aufgegeben (ICD-10, DSM-IV-TR); die Sucht bedeutet einen hohen Zeitaufwand für Beschaffung, Konsum und Regeneration (DSM-IV-TR) und der Substanzgebrauch wird trotz des Nachweises eindeutiger Schäden fortgeführt (ICD-10, DSM-IV-TR). Bei starkem, anhaltendem Suchtverhalten können vielfältige soziale, psychische und physische Folgeprobleme entstehen.

Anhand der aufgeführten Indikatoren für die Diagnostik von Süchten wird deutlich, dass sich ein übermäßiger Medienkonsum nicht gleichsetzen lässt mit stoffgebundenen Süchten. Ebenso ist zu beachten, dass Befürchtungen von Eltern über die in ihren Augen ausufernde Computer- und Internetnutzung ihrer Kinder keineswegs notwendig auf der Basis kriteriengeleiteter Beobachtungen und Bewertungen entstehen, sondern dass hier – im Unterschied zur Suchtdiagnostik – vielmehr subjektive Überzeugungen entscheiden. Deshalb handelt es sich, wenn im Alltag von Sucht die Rede ist, häufig um suchtähnliche Phänomene, die als Suchtverhalten wahrgenommen werden. Suchtähnliche Phänomene sind in mehreren Merkmalen ähnlich zu den Beobachtungen, die kriteriengeleitet als Sucht klassifiziert werden, aber nicht in allen. In diesem Rahmen haben es die Ansätze zur Erforschung und Behandlung von Mediensucht derzeit doppelt schwer. Zum einen sind inzwischen zahlreiche Phänomene und Fälle bekannt, bei denen sich offensichtlich ein hoher Teil der Suchtmerkmale in dem Verhalten und Erleben von Medienrezipienten wiederfindet. Zum anderen hat ein Krankheitsbild „Mediensucht“ noch nicht die volle gesellschaftliche Anerkennung erreicht.

Anwendung von Suchtkriterien auf Medienhandeln am Beispiel Internetsucht

Das am häufigsten untersuchte, als pathologisch bewertete Verhaltensmuster hinsichtlich der neuen Medien ist ohne Zweifel die „Internetsucht“, zu der sich inzwischen auch unter den Begriffen „Internet-Abhängigkeits-Syndrom“ (IAS), „Internet Addiction Disorder“ (IAD) oder „Pathological Internet Use“ (PIU) eine Reihe von Forschungsbeiträgen finden. Auch wenn die Idee des Nachweises einer solchen pathologischen Internetnutzung auf einen Scherz des New Yorker Psychiaters Uvon Goldberg zurückgehen soll,⁶ ist es nicht von der Hand zu weisen, dass manche Nutzer das Internet übermäßig häufig nutzen. Die Internetaktivitäten haben bei einigen Menschen einen derartigen quantitativen Umfang und eine solch hohe subjektive Bedeutsamkeit erreicht, dass in vielen, unabhängig voneinander durchgeführten Studien Merkmale von suchtähnlichem Verhalten festgestellt werden können:⁷ Die Aktivitäten im Internet werden zum dominierenden Lebensinhalt, die Nutzer vernachlässigen berufliche bzw. schulische und/oder familiäre Verpflichtungen und verheimlichen das tatsächliche Ausmaß der Internetaktivität. Ob und wann der Ter-

⁶ Vgl. Rötzer 2000, S. 68.

⁷ Vgl. Young 1999, Hahn/Jerusalem 2001.

minus „Internetsucht“ gerechtfertigt ist, bleibt umstritten.⁸ Im Vergleich zu einer Drogenabhängigkeit handelt es sich hier um eine ganz andere Art von Verhalten. Die Folgen einer Überdosis für den Organismus sind ganz offensichtlich nicht vergleichbar mit den Auswirkungen übermäßigen Internetkonsums.

Ausgehend von dieser engen Definition würde aus klinisch-therapeutischer Sicht die Frage, ob Medien als Suchtmittel bezeichnet werden können, verneint. Infolgedessen wird Mediensucht dem Bereich der Verhaltenssuchte zugeordnet. Der zwanghafte Drang nach Fernsehen, Chatten oder Computerspielen kann offensichtlich nicht direkt mit einer Sucht gleichgesetzt werden. Es wird kein Stoff eingenommen (substanzegebunden) und die „Entzugserscheinungen“ sind nicht vergleichbar mit denen, die infolge von Drogenkonsum entstehen können.

Für eine eigenständige Definition ist zu beachten, dass ein suchtähnliches Medienverhalten Ähnlichkeiten mit anderen Phänomenen besitzt. Suchtähnliche Internetnutzung ist in einem hohen Maß identitätsrelevant und lässt sich anhand eines heuristischen Identitätsmodells⁹ bezogen auf Kontrollüberzeugung, Selbstwertgefühl und Selbstkonzept abbilden. Dies soll im Folgenden anhand der von Zimmerl/Panosch/Masser¹⁰ zusammengefassten Checkliste aufgezeigt werden, in der die allgemeinen Kriterien der Suchtdiagnose modifiziert werden, um sie auf das Phänomen suchtähnlicher Verhaltensweisen im Umgang mit dem Internet zu beziehen. Zimmerl/Panosch/Masser nennen als Indikatoren:

Häufiger, unwiderstehlicher Drang, ins Internet einzuloggen, Kontrollverluste (länger als intendiert online verweilen), einhergehend mit Schuldgefühlen und negativer sozialer Auffälligkeit im engsten Umkreis sowie Streit aufgrund der Internetnutzung. Des Weiteren führen sie nachlassende Arbeitsfähigkeit auf, Verheimlichung des Ausmaßes der Online-Zeiten, Entzugserscheinungen in Form von Unruhe und Nervosität bei Verhinderung der Internetnutzung sowie mehrfache vergebliche Versuche der Einschränkung.

Die Kontrollüberzeugung der Betroffenen nimmt problematische Formen an. Die eigene Internetnutzung ist nicht mehr als Resultat selbstbestimmter Entscheidung erfahrbar, sondern wird als eine gewisse Form von Fremdsteuerung erlebt. Dies stellt gewissermaßen ein Paradoxon dar. Die Internetsüchtigen stellen einerseits die subjektive Bedeutung der Internetaktivitäten selbst ständig innerpsychisch wieder her, ansonsten könnte nicht von einer existentiellen Unverzichtbarkeit des Suchtmittels gesprochen werden.¹¹ Andererseits wird diese Bedeutungszuschreibung aber nicht als Ausdruck eigener Wertschätzung erlebt, sondern als unkontrollierte Abhängigkeit. Die zeitintensiven Online-Aktivitäten sind nicht mehr mit dem Konzept des idealen Selbst vereinbar, sondern Gegenstand negativer Selbstbewertungen.

In der gegenwärtigen Diskussion droht die Uneinigkeit bezüglich der Frage, wann der Terminus „Sucht“ anzuwenden ist, die Sicht auf die Phänomene, die mit dem Begriff „Internetsucht“ bezeichnet werden, zu verstellen. Ob es im Hinblick auf die herkömmlichen Suchterkrankungen angebracht ist, auch im Kontext der Mediennutzung von Sucht zu sprechen, sei dahingestellt. Angesichts der vielfältigen Befunde

⁸ Vgl. Marburger 2003. Grüsser sprach von „Verhaltenssucht“, vgl. Grüsser/Thalemann 2006.

⁹ Vgl. Haußer 1995.

¹⁰ Vgl. Zimmerl/Panosch/Masser 1998.

¹¹ Vgl. Berens 2001.

und Erfahrungsberichte besteht aber m. E. kein Zweifel daran, dass es Internetnutzer und betroffene Angehörige gibt, die dieses zwanghafte Verhalten als Sucht erleben. Insbesondere die Unfähigkeit, das Verhalten einzuschränken, die damit einhergehenden Schuldgefühle und die negativen sozialen Folgen werden in der Regel als belastend erlebt. Wie derartige Phänomene benannt werden sollen, ist aus diesem Blickwinkel sekundär. Die subjektive Wahrnehmung derer, die Internetsucht als real erleben, sollte nicht negiert oder mit Hinweisen auf historische oder kulturelle Rahmenbedingungen relativiert werden. Das geschieht aber dann, wenn in Beiträgen zu diesem Thema, welche „die Befunde zur ‚Internetsucht‘ grundsätzlich in Frage“ stellen,¹² exzessive Internetnutzung als adäquates Mittel beschrieben wird, um auf die Postmoderne zu reagieren¹³, und suchtähnliches Verhalten als „Identitätsarbeit“ verstanden wird.

Die virtuellen Aktivitäten der Befragten sind nichts anderes als Ausdruck ihrer Identitätsarbeit. Fast zynisch mutet es daher an, ihre Bemühungen, sich die Kohärenz, das Kapital und die Ressourcen zu verschaffen, die ihnen ihre aktuelle Lebenssituation nicht bietet als krank im Sinne einer Sucht zu bezeichnen.¹⁴

Auch wenn normative Kriterien für die Bewertung von Identitätsentwicklungen zunehmend abhandenkommen, irritiert es, wenn nunmehr auch in solchen Fällen von Identitätsarbeit gesprochen werden soll¹⁵, in denen aufgrund einer unbewältigten Lebenssituation das Selbstwertgefühl massiv bedroht oder bereits gemindert ist¹⁶. Gerade dann, wenn die exzessive Internetnutzung offensichtlich kein geeignetes Mittel ist, die krisenhafte Lebenssituation zu bewältigen, der betroffene Internetnutzer aber für sich keine Verhaltensalternative mehr wahrnimmt, verschleiert in diesem Zusammenhang der Begriff „Identitätsarbeit“, der in der Literatur auch eine andere Verwendung kennt, den Kontrollverlust und die Engführung der Alltagsgestaltung, die bei dieser Form des Medienverhaltens zu beobachten ist.

Prävalenz der Mediensucht

Bezüglich der Prävalenz des Phänomens „Mediensucht“ zeigen die vorliegenden Studien deutliche Schwankungen auf. Dies erklärt sich aus unterschiedlichen Faktoren: Zum einen sind die Verbreitungszahlen deutlich abhängig von der Stichprobenauswahl, zum anderen sind sie aber auch abhängig von der Wahl des Instruments, mit dem diesem Phänomen nachgegangen wird. Letztlich gibt es offenbar soziokulturell begründete Unterschiede, wie der internationale Vergleich zeigt.

In einer der ersten Studien im deutschsprachigen Raum berichten Zimmerl/Panosch/Masser aus einer Studie mit N=475 Chatbesuchern von 12 % der Besucher, die den Süchtigen zugeordnet werden. Zimmerl/Panosch/Masser unterscheiden in ihrer Studie drei verschiedene Stadien der „pathologischen Internetnut-

¹² Marburger 2003, S. 87.

¹³ Vgl. Marburger 2003, S. 98.

¹⁴ Marburger 2003, S. 98.

¹⁵ Offensichtlich nimmt Marburger an, dass in den Beiträgen, die sich mit Internetsucht befassen, die zeitintensive Nutzung mit Sucht gleichgestellt wird (vgl. Marburger 2003, S. 96, Fßn. 6) Dies ist aber nicht der Fall (s. o.).

¹⁶ Vgl. Haußer 1995, S. 105–107.

zung“: Das Gefährdungsstadium ist gegeben, wenn drei der oben angeführten Kriterien über sechs Monate vorhanden sind. Beim kritischen Stadium müssen es bereits vier Kriterien über einen Zeitraum von vier Monaten sein. Das chronische Stadium liegt vor, wenn das kritische Stadium mit den vier Kriterien überstiegen wird und bereits Folgeschäden auftreten, z.B. Jobverlust bzw. Schulversagen, Trennung vom Partner, Abkapselung von der Familie, Verschuldung oder physische Schäden, z.B. der Augen oder der Wirbelsäule. Insgesamt weisen die vorliegenden Befunde tendenziell darauf hin, dass die Mehrheit der Internetnutzer, die in dieser Stichprobe als abhängig eingestuft werden, jünger als 20 Jahre oder ohne feste Beziehung ist und sich einsam fühlt.

Für Deutschland wurde von Hahn/Jerusalem eine Online-Befragung unter Internetnutzern durchgeführt, in der 6,6 % der berücksichtigten 7091 Teilnehmer als suchtgefährdete Internetnutzer und ca. 3 % nach den Kriterien der Studie¹⁷ als Internetsüchtige einzustufen waren. Die Gruppe der Teilnehmer, die ein suchtähnliches Internetnutzungsverhalten aufwies, verbrachte im Schnitt 34,6 Stunden pro Woche im Internet.¹⁸

Bemerkenswert ist, dass in dieser nicht repräsentativen Stichprobe bei den unter 15-Jährigen Jugendlichen ein signifikant höherer Anteil an „Internetsüchtigen“ (10,3 %) festgestellt wurde als bei den anderen Altersgruppen. Internetsucht wird deshalb als Jugendproblematik bewertet. Die Internetanwendung der Jugendlichen mit suchtähnlichen Verhaltensweisen unterscheidet sich inhaltlich von der anderer, unauffälliger Jugendlicher. Chats/Foren, Online-Spiele, Musik, aber auch Erotikangebote haben in der Stichprobe anteilig einen höheren Stellenwert als in der Vergleichsgruppe. Bei den betroffenen Mädchen steht vor allem das Chatten im Vordergrund. Die Jungen mit suchtähnlicher Internetnutzung weisen besonders bei Online-Spielen, Musik und Erotikangeboten hohe Nutzungszeiten auf.

Für die Gruppe der Jugendlichen zeigt sich, dass Internetnutzer mit hohen positiven Erwartungen an die Internetnutzung eher Indikatoren für suchtähnliches Verhalten aufweisen als Teilnehmer mit geringeren positiven Konsequenzerwartungen. Teilnehmer mit geringer internetbezogener Verhaltensregulierungskompetenz haben deutlich höhere Abhängigkeitswerte als jene, die angeben, ihre Internetaktivitäten zu Gunsten anderer Aktivitäten zurückstellen zu können.¹⁹

Wie auch bei anderen Studien mit nicht-repräsentativen Stichproben im deutschsprachigen Raum²⁰, sind diese Zahlen aufgrund der Vorselektion der Befragungsteilnehmer nicht repräsentativ für die Gesamtbevölkerung. Zum einen dürften sich gerade bei Online-Erhebungen Personen, die selten Computer und Internet nutzen, eher wenig beteiligen. Und zum anderen kann davon ausgegangen werden, dass sich bei thematisch gleichlautenden Umfragen Personen beteiligen, die mit der Teilnahme

¹⁷ Anders als Zimmerl/Panosch/Masser, die allein Abhängigkeit zum Ausgang der Kriterienbildung gewählt haben, wurde in das Instrumentarium von Hahn/Jerusalem auch der kontinuierliche Anstieg der Internetnutzung mit aufgenommen. Im Unterschied zur Abhängigkeit wäre von Sucht dann zu sprechen, wenn die Dauer der Internetnutzung kontinuierlich gesteigert werden muss.

¹⁸ Vgl. Hahn/Jerusalem 2001, S. 8.

¹⁹ Vgl. Hahn/Jerusalem 2001, S. 12.

²⁰ Vgl. Jäger/Moormann/Fluck 2008, N=688.

an einer Umfrage zum Thema „Mediensucht“ Interesse und/oder Betroffenheit verbinden.

Angesichts der hohen Dynamik, mit der sich Computer- und Internetnutzung als Bestandteil der Mediennutzung verbreiten, ist davon auszugehen, dass sich sowohl die durchschnittliche Nutzungsdauer als auch die Problemwahrnehmung zeitintensiver Mediennutzung verändern. Waren Anfang des Jahrzehnts noch Jugendliche mit 10–20 Stunden Internetnutzung pro Woche als Vielnutzer „auffällig“, so würde dieses Zeitvolumen heute als durchschnittlich bis unterdurchschnittlich wahrgenommen.

Neben der historischen Dimension weist das Phänomen auch auf soziokulturelle Faktoren hin. So zeigt eine vergleichende Zusammenstellung von internationalen Studien zur Internetnutzung Jugendlicher Werte zwischen 1,6 % (Südkorea 2006) und 8,2 % (Griechenland 2008) „Internetsüchtigen“²¹. In einer umfassenden südkoreanischen Studie der „Korea Agency for Digital Opportunity & Promotion“ unter Leitung von Young aus dem Jahr 2008 wurden 12 % der Jugendlichen als potentiell gefährdet eingestuft, weitere 2,3 % befinden sich bereits im kritischen Stadium einer „Internetsucht“²². Die Erhebung orientiert sich am „Koreanischen Maßstab zur Messung von Internetsucht“, der von der genannten Institution entwickelt wurde und sich in der Verknüpfung von Beraterbeobachtungen und Selbstdiagnose realisiert. Es werden drei verschiedene Suchtstadien – Neugier, Substitutionsbefriedigung und Realitätsverlust – unterschieden.²³ Trotz unterschiedlicher Methoden und Erhebungsinstrumente zeigen die Studien übereinstimmend, dass vor allem die männlichen Jugendlichen suchtähnliche Verhaltensweisen zeigen.

Die größte repräsentative Erhebung im deutschsprachigen Raum stellt bislang die Studie von Möhle/Kleinmann/Rehbein aus dem Jahr 2007 bzw. die von Rehbein/Kleinmann/Möhle von 2009 dar. In dieser wurde in einer für die Altersstufe repräsentativen Stichprobe von 14.300 Neuntklässlern anhand einer von den Autoren selbst entwickelten Computerspielabhängigkeitsskala, die sich eng an die Klassifikation des ICD-10 anlehnt, bei 3 % der Jungen und 0,3 % der Mädchen Computerspielabhängigkeit diagnostiziert. Weitere 4,7 % der Jungen und 0,5 % der Mädchen wurden als gefährdet eingestuft.²⁴

Der Drogen- und Suchtbericht 2009 der Drogenbeauftragten der Bundesregierung geht von 3–7 % „onlinesüchtigen“ Internetnutzern und von einem ebenso hohen Anteil stark Gefährdeter aus. Gerade dieser aktuelle Bericht verweist auf unzureichende Forschungsergebnisse im Bereich der Suchtproblematik und fordert dazu

²¹ Vgl. Petersen et al. 2009, S. 9.

²² Internetsucht wird bei Young 2009 definiert als „übermäßige Internetnutzung, die zu Entzugserscheinung und Toleranzbildung führt und einen negativen Einfluss auf die normalen Lebensgewohnheit ausübt“.

²³ Vgl. Young 2009.

²⁴ Auch hier stellt sich allerdings die Frage, inwiefern das an der ICD-10 angelehnte Suchtkonstrukt geeignet ist, das Phänomen verlässlich abzubilden. Das Vorgehen, einen Suchtfaktor auf Basis der Summierung gewählter Sucht-Kriterien zu bilden, kann mit Hinblick auf eine mögliche Ungleichgewichtung kritisiert werden. Da die Kriterien gleich gewichtet werden, können hier auch Personen, die z. B. keinen Kontrollverlust bezüglich ihres Computerspielverhaltens erleben, der Gruppe der Süchtigen zugeordnet werden. Andererseits mag die Negierung der eigenen Unfähigkeit nicht als Ausschlusskriterium überzeugen.

auf „Störungsbilder“ und „entsprechende diagnostische Instrumente“ zu entwickeln.²⁵

Komorbidität

Die suchtähnliche Nutzung des Internets scheint nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung mit anderen Persönlichkeitsproblemen in engem Zusammenhang zu stehen.²⁶ Internetnutzer mit suchtähnlichen Verhaltensmustern neigen möglicherweise auch zu anderen suchtähnlichen Verhaltensformen. Diese Personen haben hohe positive Erwartungen an das Internet (hinsichtlich Konsequenzen der Internetnutzung und eigener Selbstwirksamkeit) und gleichzeitig eine geringe Impulskontrolle. Hinweise auf komorbide Störungen finden sich insbesondere im Zusammenhang mit Depressionen und Aufmerksamkeitsdefizit-Hyperaktivitätsstörungen.

Die Wahrscheinlichkeit, dass heute ein Mensch mit psychischen Problemen regelmäßig online ist, steigt mit der zunehmenden Verbreitung des Internets in der Bevölkerung. Dies erschwert aber auch Aussagen über mögliche Wirkungszusammenhänge und Problemgenesen. Das Zusammentreffen von suchtähnlichem Verhalten und anderen Persönlichkeitsproblemen kann derzeit nicht eindeutig erklärt werden. So könnte die auffällige Mediennutzung eine Folge psychischer Erkrankung sein, vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsstandes wären aber genauso gut gemeinsame Risikofaktoren für beide Störungen denkbar.²⁷

Medien als Auslöser – WoW – oh weh oh weh?

Mit dem Erfolg des Onlinerollenspiels „World of Warcraft“ ist die Anzahl der Personen mit suchtähnlichem Computerspielverhalten deutlich angestiegen.²⁸ Wird damit belegbar, dass Onlinerollenspiele süchtig machen? Welche Rolle spielen die Medien generell bei der Entstehung des suchtähnlichen Verhaltensphänomens? Interessanterweise ist ein Zusammenhang zwischen dem Anwachsen der Internetnutzerzahl und einer zu vermutenden Zunahme der Internetnutzer mit pathologischem Nutzungsverhalten noch unbekannt.²⁹ Die relativ geringen Zahlen aus den repräsentativen Studien bei gleichzeitig wachsender Nutzung von Computerspielen und Internetanwendungen, wie z. B. dem Chatten, zeigen, dass Medien nicht monokausal als Verursacher betrachtet werden können. Wenn Mediennutzung allein Mediensucht auslösen könnte, wäre eine weit größere Verbreitung suchtähnlicher Mediennutzung gegeben. Darüber hinaus verdeutlichen die Studien, dass es innerhalb der Computerspiele und Internetanwendungen zwar bestimmte, aber sehr unterschiedliche Spiele, Internetanwendungen und -angebote sind, deren Nutzung für Einzelne zum Problem wird. Diese Heterogenität des Suchtphänomens, bezogen auf die konkreten Angebote verschiedener Arten von Computerspielen, Chat und Pornographie, verdeutlicht, dass offenbar spezifische Medienmerkmale kaum für die Erklärung suchtähnli-

²⁵ Vgl. Die Drogenbeauftragte der Bundesregierung 2009, S. 88–89.

²⁶ Vgl. auch Goldberg 1996, Shotten 1991.

²⁷ Vgl. Petersen et al. 2009.

²⁸ Vgl. Petersen et al. 2009, S. 10.

²⁹ Vgl. Petersen et al. 2009, S. 9f.

chen Verhaltens herangezogen werden können. Hier zeigen sich nochmals die Differenzen zu den stoffgebundenen Süchten. Andererseits gibt es möglicherweise relevante Persönlichkeitsmerkmale (siehe Komorbidität) oder Entwicklungsphasen, wie z. B. das Jugendalter, die für das Suchtverhalten relevant sind. Und letztlich ist die Rolle der sozialen Umwelt für die Entstehung und Wahrnehmung des Verhaltens zu berücksichtigen. Im folgenden Teil soll deshalb besonders der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Befunde der Studien, die auf eine relativ höhere Gefährdung bei Jugendlichen verweisen, neben den Besonderheiten in der Entwicklungsphase „Jugend“ Hinweise geben auf spezifische Merkmale der Lebenslage der Betroffenen. Außerdem soll diskutiert werden, inwiefern familiäre Bewältigungsversuche zu einem Teil des Problems werden.

Entwicklungsspezifische Besonderheiten im Jugendalter

In der Berliner Studie zur Internetsucht wurden 3 % der Befragten der Gruppe der Süchtigen zugeordnet. Bemerkenswert ist, dass in dieser nicht-repräsentativen Stichprobe bei den unter 15-Jährigen Jugendlichen ein signifikant höherer Anteil an „Internetsüchtigen“ (10,3 %) festgestellt wurde. Die Internetsuchtforscher Hahn und Jerusalem erklären dies mit den spezifischen Entwicklungsaufgaben, die Jugendliche zu bewältigen haben.

[D]ie höhere Bedeutung der Konsequenz- und Kompetenzerwartung im Jugendalter deutet darauf hin, dass dem Internet in der Phase des Übergangs vom Jugend- zum Erwachsenenalter eine funktionale Relevanz für die Bewältigung von Entwicklungsaufgaben zukommen kann. So ist es denkbar, dass Jugendliche im Internet ein Instrument entdeckt haben, das sie bei ihrer Persönlichkeits- und Identitätsentwicklung unterstützt (differenzielle Konsequenzerwartungen).³⁰

Die Internetnutzung könne den Jugendlichen eine hohe Funktionalität für ihre Identitätsentwicklung bieten, indem sie der Orientierung, der Anerkennung durch Gleichaltrige und/oder der Abgrenzung von der Erwachsenenwelt diene. Hahn/Jerusalem vermuten, dass bei den als „süchtig“ eingestuften Jugendlichen die hohe subjektive Bedeutsamkeit im Zusammenhang mit einer unausgereiften Verhaltensregulationskompetenz zu einem Problem werde.³¹

Die These, dass eine noch nicht ausgeprägte Fähigkeit zur Selbstkontrolle bei den Jugendlichen einen Teil des Problems erklären könnte, deckt sich mit Sichtweisen aus der Jugendforschung. Während Kinder die Autoritätsgrenzen der Eltern antesten, ohne deren Autorität grundsätzlich in Frage zu stellen, wollen sich Jugendliche zunehmend selbständig innerhalb der ihnen offenstehenden Möglichkeitsräume positionieren und ihre eigenen Vorstellungen verwirklichen. Die Grenzziehungen zwischen dem, was ich will, und dem, was andere (die Eltern, die Lehrer, „die Gesellschaft“ etc.) von mir wollen, ist ein relevantes Thema für die Identitätsentwicklung im Jugendalter, das den Übergang von Heteronomie zur Selbständigkeit kennzeichnet. Jugendliche erleben in den meisten privaten Haushalten und an einigen Schulen offenbar große Handlungsspielräume und wenige verbindliche Vorgaben.

³⁰ Hahn/Jerusalem 2001, S. 12.

³¹ Vgl. Hahn/Jerusalem 2001, S. 13.

Die Ausbildung „normativer und selbstverantwortlicher Selbststeuerung“³² sollte gerade im Bereich der Internetnutzung unterstützt werden, da hier die Jugendlichen einerseits offensichtlich kaum begleitet werden, aber andererseits reichlich Möglichkeiten haben, Grenzen auszutesten.

Schule

Im Rahmen einer Studie der Interdisziplinären Suchtforschungsgruppe der Berliner Charité wurde das Computerspielverhalten von Berliner Grundschulern der 6. Klasse untersucht.

9,3 % der 323 untersuchten Kinder im Alter zwischen 11 und 14 Jahren erfüllten die festgelegten Kriterien für exzessives Computerspielverhalten. Diese Gruppe unterschied sich signifikant von ihren nicht-exzessiv computerspielenden Mitschülern im Ausmaß des Kommunikationsverhaltens und der Konzentrationsfähigkeit im Unterricht sowie der Bewältigungsstrategien bezüglich negativer Gefühle. Hier zeigten die betroffenen Kinder deutlich geringere Werte.³³

Neben den korrelativen Zusammenhängen zwischen Spielenutzung und Schulnoten finden sich Hinweise auf Zusammenhänge zwischen Schulabstinenz und Spielenutzung.

Während Viel- und Exzessivspieler nicht häufiger die Schule schwänzen als unauffällige Jugendliche, haben abhängigkeitsgefährdete, insbesondere aber computerspielabhängige Jungen im vergangenen Schulhalbjahr mehr Schulstunden geschwänzt und sind häufiger Mehrfachschwänzer mit mehr als fünf geschwänzten Schultagen.³⁴

Trotz der Tatsache, dass Computer, Internet & Co. in der aktuellen wie in der zukünftigen Lebenssituation einen großen Stellenwert haben, finden medienpädagogische Unterrichtseinheiten in den Schulen so gut wie gar nicht statt. In der Forschung zur Mediensucht wird auf die Notwendigkeit verwiesen, dies zu ändern.³⁵ Im Sinne des präventiven Jugendmedienschutzes scheint die Förderung von Medienkompetenz in der Schule auch unter diesem Gesichtspunkt gefordert.

Zusammenhänge mit Elternverhalten

Das Problem der unausgereiften Selbstkontrolle stellt sich natürlich dann verstärkt, wenn neben der noch unausgereiften Verhaltenskontrolle der Jugendlichen selbst auch kaum soziale Kontrollen existieren, die ein Entgleiten der Internetnutzung verhindern. Die Rolle der Eltern ist deshalb, gerade bei suchtmäßigem Medienverhalten im Jugendalter, stärker zu berücksichtigen. In der Forschung gibt es eine Reihe von Hinweisen, die auf einen Einfluss des Elternverhaltens schließen lassen: Die Ergebnisse von Schatz weisen darauf hin, dass insbesondere weibliche Jugendliche, die das Gefühl haben, nur unzureichend Unterstützung von den Eltern zu erfahren, zu einer dysfunktionalen Chat-Nutzung neigen. Die Versuche, mit der internetbasierten Kommunikation eine Kompensation herzustellen, können zu weite-

³² Fend 1990, S. 261.

³³ Vgl. Thalemann et al. 2004.

³⁴ Rehbein/Kleinmann/Möble 2009, S. 23.

³⁵ Vgl. Jäger/Moormann/Fluck 2008, S. 21.

ren Frustrationen und dem Gefühl führen, sich im Netz zu verlieren.³⁶ Nach der Erhebung von Jäger/Moormann/Fluck gibt es Hinweise auf Besonderheiten, die sich bindungstheoretisch erklären lassen. Einen sicheren Bindungsstil, den Kinder entwickeln, die ihre Eltern als feinfühlig, verantwortungsvoll und unterstützend erleben, ist bei pathologischen Computerspielern weit seltener vertreten als bei anderen Spielern.³⁷ Ein ängstlicher Bindungsstil ist bei diesen dagegen häufiger.³⁸ Die Studie von Rehbein/Kleinmann/Möbke 2009 weist darauf hin, dass Jugendliche mit suchtähnlicher Spielnutzung signifikant häufiger Gewalt im Elternhaus erfahren haben.³⁹

Generell gilt, dass das Elternhaus der stärkste Einflussfaktor ist, wenn es gilt, die Mediennutzung der Heranwachsenden zu beeinflussen. Es ist davon auszugehen, dass dies auch für das Phänomen der Mediensucht bei Heranwachsenden gilt. Wenn sich Heranwachsende aus dem Familienleben zurückziehen und immer mehr Zeit in virtuellen Welten verbringen, dann muss dies auch unter Berücksichtigung der altersgemäßen Entwicklungsaufgaben und der allgemeinen Erziehungsaufgaben betrachtet werden. Im Jugendalter wird Identität entfaltet und die Beziehung zu den Eltern (auch in Abgrenzung) neu definiert. Eine vorschnelle Zuschreibung von Computerspiele- oder Internetsucht kann gerade in dieser Phase von Jugendlichen als vollkommenes Unverständnis für die eigene Person verstanden werden und diese Abgrenzungsbewegungen verstärken – gerade wenn seitens der Eltern wenig Bereitschaft besteht, sich mit den Medienaktivitäten am Computer und im Internet konkret zu beschäftigen. Eine Betrachtung der Problematik im Sinne einer verkürzenden Medienwirkungstheorie (Computer macht süchtig) geht dann an der Sache vorbei und wirkt kontraproduktiv.

Ein Fall für die Medienwirkungsforschung, klinische Psychologie und/oder für die systemische Familienberatung?

Das große öffentliche Interesse am Phänomen „Mediensucht“ erklärt sich zu einem großen Teil aus der generationenübergreifenden Interaktion mit neuen Medien in den Familien. Neben den Personen mit Verhaltenssuchten im Umgang mit neuen Medien gibt es weit mehr Personen, denen unabhängig von kriteriengestützter Diagnose Gefährdung zugeschrieben wird, bzw. bei denen (durch Eltern und Großeltern) Suchtattribuierungen auf der Basis subjektiver Einschätzungen vorgenommen werden.

Das Computerspielen und die häufige Internetnutzung sind aber offensichtlich bei einem Großteil der Fälle nicht die Ursache des Problems, ein entsprechendes Verbot nicht die Lösung. Noch schlimmer: Mit den Versuchen, die Computer aus den Jugendzimmern zu verbannen, dokumentieren Eltern letztlich, dass sie die Problemlage, in der sich ihre Kinder befinden, verkennen. Das Verhalten ist kontraproduktiv, wenn sich das Handeln der Eltern allein darauf beschränkt, denn sie berücksichtigen dann die Besonderheiten des psychologischen Entwicklungsstadiums „Jugend“ nicht. Hier scheinen systemisch ausgerichtete Angebote gefragt, in denen

³⁶ Vgl. Schatz 2003, S. 85.

³⁷ Vgl. Jäger/Moormann/Fluck 2008, S. 14f.

³⁸ Jäger/Moormann/Fluck 2008, S. 15.

³⁹ Vgl. Rehbein/Kleinmann/Möbke 2009, S. 28.

die Familien bestärkt werden, mit Rückgriff auf die darin vorhandenen Ressourcen die Problematik ganzheitlich aufzuarbeiten. Es muss davon ausgegangen werden, dass – neben den Fällen von Verhaltenssucht, die therapeutische Hilfe benötigen – ein Großteil der Problemfälle pädagogisch gelöst werden kann. Während die Frage, inwiefern in klinischer Hinsicht Mediensucht in Abgrenzung zur Verhaltenssucht als neues Krankheitsbild anerkannt werden muss, noch weitgehend ungelöst bleibt, ist hingegen vollkommen klar, dass in Familienhilfe und Familienberatung aber auch in Schulen und Elternbildung neue Hilfestellungen für Heranwachsende und deren Eltern angeboten werden müssen. Die Fokussierung auf Suchtfragen im öffentlichen Diskurs führte bislang dazu, dass dieser Aufgabenstellung noch zu wenig Beachtung geschenkt wurde.

Literatur

- BAIER, DIRK / REHBEIN, FLORIAN. Computerabhängigkeit im Jugendalter. In TULLY, CLAUS J. (Hrsg.): Multilokalität und Vernetzung. Weinheim 2009, S. 139-157.
- BERENS, CELIN: Warum bezeichnen sich Internetnutzer als süchtig?. URL: <http://userpage.fu-berlin.de/~zet/> [Zugriff am 26.06.2001].
- BERGMANN, WOLFGANG/HÜTHER, GERALD: Computersüchtig. Kinder im Sog der modernen Medien. Düsseldorf 2006.
- BOFINGER, JÜRGEN: Digitale Medien im Fachunterricht. Donauwörth 2007.
- CSIKSZENTMIHALYI, MIHALY: Beyond boredom and anxiety. San Francisco 1975/1999. (deutsch: Das Flow-Erlebnis. 8. Auflage, Stuttgart 1999.).
- DIE DROGENBEAUFTRAGE DER BUNDESREGIERUNG (2009): Drogen- und Suchtbericht 2009. Berlin 2009.
- EGMOND-FRÖHLICH, ANDREAS VAN et al.: Übermäßiger Medienkonsum von Kindern und Jugendlichen – Risiken für Körper und Psyche. In: DEUTSCHES ÄRZTEBLATT (2007) H. 38, S. 2560–2567.
- EIMERER, BIRGIT VAN/FREES, BEATE: ARD/ZDF-Online-Studie 2007. Internetnutzung zwischen Pragmatismus und YouTube-Euphorie. In: MEDIA PERSPEKTIVEN (2007) H. 8, S. 362–378.
- FEND, HELMUT: Vom Kind zum Jugendlichen. Bd I. Bern 1990.
- FRITZ, JÜRGEN: Zwischen Frust und Flow. In: FRITZ, JÜRGEN/FEHR, WOLFGANG (Hrsg.): Computerspiele. Virtuelle Spiel- und Lernwelten. Bonn 2003.
URL: <http://www.staff.uni-marburg.de/~feldbusc/page12/files/21FRITZ.PDF> [Zugriff am 10.10.2009]
- GRÜSSER, SABINE MIRIAM/THALEMANN, RALF: Computerspielsüchtig? Rat und Hilfe. Bern 2006.
- HAHN, ANDRÉ/JERUSALEM, MATTHIAS: Internetsucht. Jugendliche gefangen im Netz. In: RAITHEL, JÜRGEN (Hrsg.): Risikoverhaltensweisen Jugendlicher. Erklärungen, Formen und Prävention. Opladen 2001. S. 279–294.
- HAÜBER, KARL: Identitätspsychologie. Berlin et al. 1995.

- HILPERT, WOLFRAM: Reiz und Risiken von Computerspielen. Ein Überblick. BPjM AKTUELL (2006) H. 4, S. 4–15.
- JÄGER, REINHOLD/MOORMANN, NINA/FLUCK, LISA: Merkmale pathologischer Internetnutzung. Koblenz 2008.
- JFF – INSTITUT FÜR MEDIENPÄDAGOGIK IN FORSCHUNG UND PRAKTIK (Hrsg.): Von Gameboy bis Internet: Spielen ohne Grenzen. München 2005.
- KOENEN, ANDREA/KONERT, BERTRAM/GROEBEL, JO: Internet 2002. Deutschland und die digitale Welt. In: GROEBEL, JO/GEHRKE, GERNOT (Hrsg.): Internet 2002. Deutschland und die digitale Welt. Opladen 2003, S. 26–222.
- LINK, JÜRGEN: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen 1997.
- MARBURGER, HARALD: CMC – Die digitale Identitätsdroge? In: MEDIEN + ERZIEHUNG. (2003) H. 5, S. 87–99.
- MEDIENPÄDAGOGISCHER FORSCHUNGSVERBUND SÜDWEST: JIM-Studien 1998–2007. Baden-Baden 1999ff.
- MÖBLE, THOMAS/KLEINMANN, MATTHIAS/REHBEIN, FLORIAN: Bildschirmmedien im Alltag von Kindern und Jugendlichen. Baden-Baden 2007.
- PETERSEN, KAY UWE et al.: Pathologischer Internetgebrauch – eine Übersicht zum Forschungsstand. Bericht 2009. Hamburg 2009.
- POHL, FRIEDRICH: Computerspiele: Die übelsten Zeitkiller. In: WELT ONLINE vom 18.3.2007.
URL: http://www.welt.de/webwelt/article766910/Die_uebelsten_Zeitkiller.html [Zugriff am 12.10.2009].
- REHBEIN, FLORIAN/KLEINMANN, MATTHIAS/MÖBLE, THOMAS: Computerspieleabhängigkeit im Kinder- und Jugendalter. KFN Forschungsbericht Nr. 108. Hannover 2009.
- RHEINBERG, FALKO/TRAMP, NADINE: Anreizanalyse intensiver Nutzung von Computern in der Freizeit. In: ZEITSCHRIFT FÜR PSYCHOLOGIE (2006) H. 214, S. 97–102.
- RHEINBERG, FALKO/VOLLMEYER, REGINA: Flow-Erleben in einem Computerspiel unter experimentell variierten Bedingungen. In: ZEITSCHRIFT FÜR PSYCHOLOGIE (2003) H. 114, S. 161–170.
- RÖTZER, FLORIAN: Wundertüte, Teufelszeug. In: ZEITPUNKTE (2000) H. 1, S. 68–70.
- SCHATZ, TAMJA: Die individuelle Funktion des Chattens bei Jugendlichen. In: MEDIEN + ERZIEHUNG (2003) H. 5, S. 76–86.
- THALEMANN, RALF et al.: Fragebogen zum Computerspielverhalten bei Kindern (CSVK): Entwicklung und psychometrische Kennwerte. In: PSYCHOMED (2004) H. 4, S. 226–233.
- Wölfling, Klaus: „Computerspielsucht“ aus klinischer Sicht. In: PRO JUGEND (2008) H. 2, S. 7–11.
- WÖLFLING, KLAUS/MÜLLER, KAI: Phänomenologie, Forschung und erste therapeutische Implikationen zum Störungsbild Computerspielesucht. In: PSYCHOTHERAPEUTENJOURNAL (2008) H. 2, S. 128–133.
- YOUNG, KIMBERLY: Caught in the Net. München 1999.

- YOUNG, SAM KOH: Internetsucht und Präventionsmaßnahmen in Korea. In:
ONLINE-DOKUMENTATION DER JAHRESTAGUNG DER DROGEN-
BEAUFTRAGTEN DER BUNDESREGIERUNG.
http://www.bmg.bund.de/cln_091/SharedDocs/Downloads/DE/Drogen-Sucht/Onlinesucht/Vortrag_20Dr_20Young_20Sam_20Koh,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/Vortrag%20Dr%20Young%20Sam%20Koh.pdf [Zugriff am 10.10.2009]
- ZIMMERL, HANS/PANOSCH, BEATE/MASSER, JOACHIM: Internetsucht – Eine neumodische Krankheit? In: WIENER ZEITSCHRIFT FÜR SUCHTFORSCHUNG (1998) H. 4, S. 19–34.

Hans Dickel

Medien der Macht – Macht der Medien. *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko (1867)* als Fallbeispiel einer historischen Medienkomparatistik

Erzherzog Maximilian (1832-1867), der jüngere Bruder Kaiser Franz Josephs von Österreich, also der Schwager „Sissis“ (Abb. 1), musste seinen Thron außerhalb Wiens suchen, und das war Ende des 19. Jahrhunderts nicht einfach.



Abbildung 1: Ludwig Angerer, Die Kaiserliche Familie, Fotografie 1859/60 Erzherzog Maximilian im Alter von 27 Jahren, Erzherzogin Charlotte im Alter von 19 Jahren; 2. und 3.v.l.).

Mit seiner Frau Charlotte, Tochter des Königs von Belgien, ließ er sich zunächst das Traumschloss Miramar bei Triest (1862) bauen (Abb. 2), denn er war seit 1857 Marinekommandant und Generalgouverneur der Lombardei und Venetiens.



Abbildung 2: Schloss Miramar bei Triest (1862), anonyme Aufnahme.

Nach der Schlacht von Solferino (1859) musste Österreich jedoch die Lombardei an Sardinien-Piemont abtreten. Ein Leben als Operettenkönig am Mittelmeer hat Maximilian dann offenbar als unbefriedigend empfunden. Auf Betreiben des französischen Kaisers Napoleon III. ließ er sich zum Kaiser von Mexiko ausrufen und fuhr mit seiner Frau Charlotte und einem kleinen Hofstaat auf der Fregatte Novara 1864 nach Veracruz. Nach dem Befreiungskrieg Italiens hatte Napoleon III. einerseits Grund, Maximilian zu entschädigen, andererseits hatte er Interesse, ihn als Statthalter Frankreichs in Mexiko zu installieren. Er wollte die Schulden eintreiben, die General Miramón, als Vertreter des konservativen Adels Präsident in Mexiko, in Europa gemacht hatte, die aber dessen politischer Gegner und Nachfolger Benito Juárez, gewählter Präsident der Republik Mexiko, nicht übernehmen wollte. Ein Halbbruder Napoleons III., der Duc de Morny, hatte über einen Schweizer Bankier persönliche Ansprüche an Mexiko, denn sie hatten Miramón gegen hochverzinsliche Wechsel auf den Staatsschatz Geld angeboten. Juárez weigerte sich, diesen auch von anderen europäischen Nationen als unseriös bewerteten Deal zu akzeptieren und die französischen Forderungen an Mexiko zu begleichen.¹ Trotz einer Verstärkung ihrer Militärpräsenz in Mexiko mussten die Franzosen in Puebla (5.5.1862) nach einem Aufstand eine massive Niederlage hinnehmen. In Frankreich schwankte die öffentliche Meinung zwischen Rache und Rückzug, die Regierung Napoleons III. entschied sich jedoch, die Truppen zu halten, um die eigenen (pekuniären) Interessen zu wahren. Unterdessen hatte der Adel in Mexiko erneut die Oberhand gewonnen und auf einer Notabelnversammlung fiel (in Allianz mit Frankreich) die Wahl auf den Erzherzog Maximilian als künftigen Kaiser. Der Habsburger ließ sich auf diesen Posten aber nur ein, nachdem Napoleon III. ihm militärische Schutzgarantien gegeben hatte. Diese waren allerdings zahlenmäßig gering und die Verhandlungen mit London, Madrid und Wien, die Maximilians Gattin Charlotte zur Verstärkung der Truppen geführt hatte, blieben erfolglos, so dass es für das Paar ein durchaus riskantes Unterfangen war, nach Mexiko zu gehen und 1864 den Thron anzunehmen.

Bald nach ihrer Ankunft änderte sich in Mexiko erneut die Macht-Konstellation, und nachdem dann auch die USA mit Abraham Lincoln (nach dem amerikanischen Bürgerkrieg) die Republikaner um Juárez unterstützten, zogen sich zunächst die Engländer und dann auch die Franzosen ganz von dort zurück. Der Truppenabzug begann 1866, sollte bis zum Frühjahr 1867 abgeschlossen sein, zumal der Duc de Morny inzwischen gestorben war. Napoleon III. riet Maximilian zur Abdankung, als er merkte, dass sich Mexiko nicht mehr kolonialisieren ließ. Kaiser Maximilian war allerdings ein Romantiker auf dem Thron und blieb. Als schwärmerischer Idealist hoffte er, vom mexikanischen Volk geliebt zu werden. Aus Stolz und Standesbe-

¹ „Für's erste ist dieser Contract von einer aufständischen Regierung geschlossen worden, und ich habe gegen denselben protestirt, als ihm deren Zustimmung gegeben wurde. Ich schulde nicht das Geld, welches man den Feinden der Republik geliehen hat. Sodann ist es ein Löwenvertrag und einigermaßen wucherhaft. Dennoch weil Frankreich ihn unter seinen Schutz nimmt, will ich ihm Rechnung tragen; aber ich will an Jecker nur die 750.000 Dollars, die er gezahlt hat, erstatten, aber nicht den Nominalwerth von 75 Millionen [Franken, H.D.] zahlen, der nie anders als in Jecker's Phantasie existirt hat.“ (Benito Juárez, zit. Duvernois 1870, S. 100f.)

wusstsein, vielleicht auch Starrsinn, blieb er „seinem“ Land treu. Die Situation wurde jedoch immer auswegsloser und Charlotte, die belgische Königstochter, hatte Mexiko schon 1866 verlassen. Die Republikaner um Juárez fanden zu alter Stärke zurück, die Machtverhältnisse verschoben sich so zu Ungunsten des Kaisers, dass seine Existenz im Lande nur noch eine Frage der Zeit war. Schließlich wurde er festgenommen und nach längerer Inhaftierung und einem ordentlichen Kriegsgerichtsverfahren von einer großen Zahl Bewaffneter zur Exekution eskortiert und am 19.6.1867 erschossen, zusammen mit seinen beiden Generälen Miramón und Mejía, in Querétaro, nördlich von Mexiko Stadt. Die ersten Fotografien vom Ort der Erschießung, die Maximilians Hoffotograf Francois Aubert anfertigen konnte, kamen erst einen Monat später in Europa an, während Versionen und Gerüchte um den Verlauf der Exekution schon früher in Paris und Wien kursierten. Im Folgenden geht es um die mediale Nachgeschichte dieser Erschießung Kaiser Maximilians, die für Europa deshalb so bedeutsam war und ist, weil sie das Ende der Vorherrschaft der Kolonialmächte, oder anders gesagt: den Beginn der Befreiung der Kolonien markiert.

Die Nachricht von Maximilians Tod wurde auf dem damals schnellsten Weg nach Wien geschickt, sie war eine der ersten Nachrichten, die durch das neu verlegte und seit 1866 nutzbare Transatlantikkabel von Amerika nach Europa telegraphiert wurde. Das Schreiben des österreichischen Geschäftsträgers beim mexikanischen Kaiserreich, Freiherrn Eduard Lago, an den österreichischen Minister des Auswärtigen, Freiherrn Friedrich Ferdinand von Beust, vom 20. 6. 1867, enthält die Bitte an die Kapitäne der Schiffe, die Nachricht möglichst schnell auszuhändigen und über New Orleans weiter nach New York zu senden, um sie von dort aus nach Europa zu telegrafieren, damit niemand ihnen mit der Nachricht zuvorkomme. Das Schreiben (Abb. 3) traf in der Tat am 29.6. in Wien ein, von dort aus gelangte die Nachricht zuerst nach Brüssel, an Maximilians Gattin Charlotte.



Abbildung 3: Telegramm vom 20.7.1867: Eduard Freiherr Lago (österr. Geschäftsträger beim mexikanischen Kaiserreich) an Friedrich Ferdinand Freiherrn von Beust (österr. Minister des Auswärtigen und des kaiserlichen Hauses): „S.M. der Kaiser Maximilian wurde gestern früh 7 Uhr in Queretaro füsiliert. Die Nachricht ist offiziell.“

In Paris hielt Napoleon III. die parallel aus Washington am 1.7. telegraphierte Nachricht wegen der gerade stattfindenden Festlichkeiten zur Weltausstellung zurück, da die Angelegenheit für Frankreich durchaus peinlich war, obwohl er Maximilian gewarnt hatte. Man wollte die Preisverleihungen bei der Weltausstellung in Anwesenheit des europäischen Hochadels nicht stören. Die belgische Presse hingegen brachte die Nachricht sofort, und so machte sie auch in Paris schnell die Runde. Am 3.7. gab es im COURRIER POLITIQUE, in LE MÉMORIAL DIPLOMATIQUE und in L'ÉTENDARD erstmals kurze Meldungen, nachdem INDÉPENDANCE BELGE bereits am 1.7. berichtet hatte.² Einzelheiten waren aus Mexiko jedoch nicht mitgeteilt worden, sie kamen erst später mit den Schiffen in Europa an - angebliche Augenzeugenberichte, Übersetzungen angeblicher und später auch tatsächlicher Zeitungsartikel mit unterschiedlichen Versionen der Erschießung, schließlich auch Fotografien, retuschierte, montierte, die vermutlich nur ein heute geschulter Blick sofort als Vortäuschung von Authentizität erkennt (Abb. 4, 5, 6).



Abbildung 4: Francois Aubert, Die drei Kreuze auf dem Cerro de las Campanas, Fotografie, Juni 1867, Musée Royal de l'Armee, Brüssel.

Abbildung 5: Das Erschießungskommando, Gewehr bei Fuß, 1867, Bildkärtchen von Disderi nach retuschierter Fotografie von Francois Aubert, Bibliothèque nationale, Paris (von den französischen Behörden verboten).



² Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Zeitungsartikel (1867) findet sich in: Kat. New York 2006, S. 182-191.



Abbildung 6: Gedenkbild der Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko Bildkärtchen im Visitformat von Cordigila (Teile nach Francois Aubert), 1867, Library of Congress, Washington, D.C.

Die Bilder wurden strenger zensiert als die Textbeiträge, jeweils andere wurden in Triest, in Wien, in Paris und in Mexiko freigegeben. „Unter Kontrolle“ bringen ließen sich die Nachrichten aber nicht, da sowohl konkurrierende politische als auch ökonomische Interessen den neuen Medien langfristig zum Durchbruch verhelfen und damit auch den Status der alten Medien veränderten. Die Nachricht selbst und auch die Form ihrer medialen Aufbereitung setzten sich schließlich durch sowohl gegen die herkömmlichen Medien der Macht, die das Ereignis im Sinne der Habsburger beschönigt behandelten, als auch gegen die hartnäckigen Zensurmaßnahmen. Auf eine Meldung im Figaro vom 8. 7. 1867 reagierte der Künstler Édouard Manet mit einer ersten Ölskizze (Abb. 7), die ein großes Gemälde vorbereiten sollte, das er mit dem Anspruch auf Zeitgenossenschaft für den Pariser Herbstsalon schaffen wollte.



Abbildung 7: Édouard Manet, Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, 1867, Öl/Lwd., 196 x 260 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Man wusste allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nichts Genaues vom Ablauf der Erschießung, und so malte Manet zunächst, ohne zu wissen, was geschehen war, eine Szene, wie man sie sich in Europa vorgestellt haben mag, eine aufgebrachte Menge wilder Mexikaner mit Sombreros, Guerrilleros, die darauf los schießen. Manet malte die Turbulenzen zuerst gemäß dem impressionistischen Idiom der Zeit, beließ sie bewusst im Nebulösen. Der Pulverdampf suggeriert Augenzeugenschaft, als Betrachter scheint man unmittelbar dabei zu sein. Rechts herausgehoben steht der Soldat für den Gnadenschuss. In den nächsten beiden Jahren änderte Manet sein Bildkonzept – in Auseinandersetzung mit dem rasch sich erweiternden Wissen um den Vorfall in Mexiko, wie auch mit der neuen Macht der Medien und den alten Medien der Macht. 1869 stellte er seine definitive Version fertig, die viele für ein Hauptwerk der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts halten. Auch dieses Bild wurde zensiert und wegen seines für Frankreich so blamablen Sujets hängt es heute nicht im Louvre sondern in der Kunsthalle Mannheim (Abb. 8).



Abbildung 8: Édouard Manet, Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, 1868/69, Öl/Lwd., 252 x 302 cm, Kunsthalle Mannheim.

Zunächst aber sollen hier die alten Medien der Macht betrachtet werden, die das Gedenken Kaiser Maximilians zu prägen versuchten, in Österreich und Italien – die Denkmäler. Die Wiener Getreuen des 1832 in Schönbrunn geborenen Erzherzogs fanden sich bald zusammen, um ein Denkmal für den ermordeten Kaiser zu errichten. Denkmäler sind Sinnstiftung der Überlebenden, sie sagen in der Regel mehr über die Auftraggeber als über die Dargestellten. Das von Johann Meixner gefertigte Denkmal in Hietzing, 1871 eingeweiht (Abb. 9), zeigt den Kaiser als Stehfigur in Kontrapost auf einem Piedestal aus Carraramarmor.



**Abbildung 9: Johann Meixner Denkmal
Erzherzog Maximilian, Kaiser von Me-
xiko, Wien, 1871.**

Er trägt die Vizeadmiralsuniform und über die Schulter gelegt einen togaähnlichen Mantel, der auf den mexikanischen Kaisermantel anspielen soll. Sein Körper ist also doppelt bekleidet, gleichsam österreichisch und mexikanisch verpackt, um politische Bedeutung zu gewinnen. Aber auch die feierliche Inschrift kann nicht darüber hinwegtäuschen, da der Standort im heutigen 13. Bezirk von Wien wenig prominent ist. Kaiser Franz Joseph hatte seinem Bruder militärische Unterstützung in Mexiko verweigert, musste also ein Interesse daran haben, die Erinnerung an dessen Erschießung zu verdrängen.

Anders in Triest, der einstigen Residenz Maximilians. Das Denkmal aus Bronze fertigte der renommierte Dresdner Bildhauer Johannes Schilling, nachdem sich bereits Anfang Juli 1867 ein Komitee aus Honoratioren der Stadt, begleitet von einer Kommission aus Wien, gebildet hatte. Es wurde 1875 fertiggestellt und stand zunächst am Hafen von Triest (Abb. 10, 11).



**Abbildung 10: Johannes Schilling, Denk-
mal Erzherzog Maximilian. Kaiser von
Mexiko, Triest, 1870-75.**

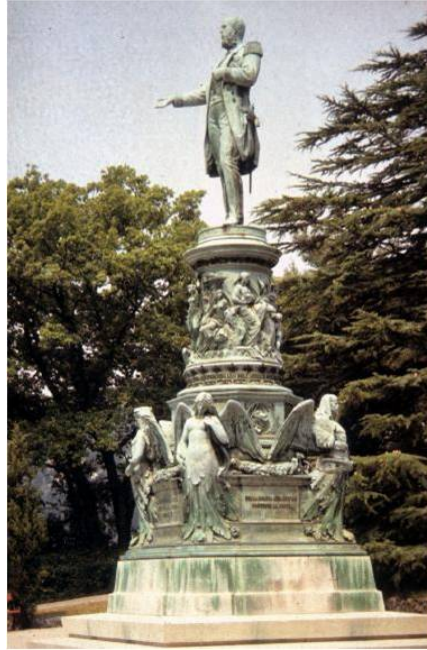


Abbildung 11: Johannes Schilling, Denkmal Erzherzog Maximilian. Kaiser von Mexiko, Triest, 1870-75.

Wie ein Imperator schaut Maximilian über das Meer, denn er hatte von Triest aus die merkantilen und militärischen Interessen Österreichs zu vertreten. Das allegorisch höchst bedeutungsvoll gestaltete Postament „verbildlicht den hervorragenden Einfluss des Fürsten auf die Entwicklung der Kriegs- und Handelsflotte Österreichs, seine tatkräftige Beförderung des materiellen und geistigen Wohles der Stadt Triest, für welche er seine besondere Vorliebe zeigte.“³ Maximilian ist auch hier in der Uniform eines Vizeadmirals der Kaiserlichen Flotte dargestellt, die Geste seiner Rechten, dem Marc Aurel auf dem römischen Kapitol entlehnt („felix dextra, qua nihil est in orbe maius“ – „Die glückliche Rechte, und nichts auf der ganzen Welt ist größer als diese“) wirkt dennoch unfreiwillig komisch, da sie in Triest vor allem auf sein Märchenschloss Miramar verweist. Das Denkmal wurde dann 1919, nachdem Triest 1918 endgültig an Italien gelangt war, in den dortigen Schlosspark versetzt, allerdings um 90 Grad gedreht, so dass der allegorische Bezug auf die vier Himmelsrichtungen nicht mehr stimmt. Das Herrscherdenkmal war also ein Auslaufmodell - ebenso wie das Kaisertum. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch eine Anekdote aus Lissabon: die französische Regierung hatte als Dank für Maximilians Statthalterchaft in Mexiko ein Bronzedenkmal für ihn anfertigen lassen, das über Portugal nach Veracruz verschifft werden sollte. Doch als es in Lissabon ankam und bekannt wurde, dass der Adressat, Kaiser Maximilian, gar nicht mehr lebte, weil er erschossen worden war, blieb der französische Bronze-Maximilian in Lissabon und wurde dort angeblich als Denkmal für Don Pedro IV., König von Portugal und Kaiser von Brasilien recycelt (Abb. 12).

³ Zitiert nach Bärbel 1996, S. 170.



Abbildung 12: Denkmal Don Pedro IV. König von Portugal, Kaiser von Brasilien, Lissabon.

Es gibt zwar keine Beweise für die Umwidmung dieser Bronzefigur, aber es gibt auch keine Dokumente für eine Anfertigung eines Bronzedenkmals für Don Pedro IV. Soweit zu den alten Medien der Macht.

Die Erschießung eines Kaisers war indes ein derart beunruhigendes Ereignis, dass das Interesse an den genauen Umständen seines Todes nicht nachließ und die neuen Medien mit angeblich weiteren Nachrichten noch für Monate die Neugier befriedigen konnten. In Paris kursierten Gerüchte, der Kaiser und die beiden Generäle Miramón und Mejía sollen nackt erschossen worden sein, nachdem sie zuvor von Mexikanern vergewaltigt worden seien. In Triest und Paris wurden dagegen Lithographien veröffentlicht, die die Erschießung des Kaisers weniger schrecklich erscheinen lassen, als sie gewesen sein muss, denn die drei Todeskandidaten stehen hier nicht auf einem Erschießungsplatz sondern vor einer Friedhofsmauer mit Kapelle, (Abb. 13, 14) bzw. in würdevoller Aufmachung mit kirchlichem Beistand versammelt zu ihrer letzten Stunde.

Abbildung 13: Goineau, Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, Lithographie, gedruckt in Triest 1867, 40 x 50 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina.





Abbildung 14: Der Tod Kaiser Maximilians von Mexiko und der Generäle Miramón und Mejía am 19. 6. 1867. Ansicht der Stadt Querétaro, Kolorierte Lithographie, 28 x 41 cm, gedruckt in Epinal/Paris, August 1867, Musée National des Arts et Traditions populaires, Paris.

Fotografische Bildberichte wurden hingegen zensiert, nur gelegentlich sickerte etwas durch, die Materialien aus Mexiko kamen über das Militär nach Europa, manches entging den Behörden, so gab es zum Beispiel ein Bildkärtchen nach Francois Auberts Aufnahme der mehrfach durchschossenen Weste des Kaisers, die verriet, dass er weder nackt noch sofort tot war (Abb. 15).

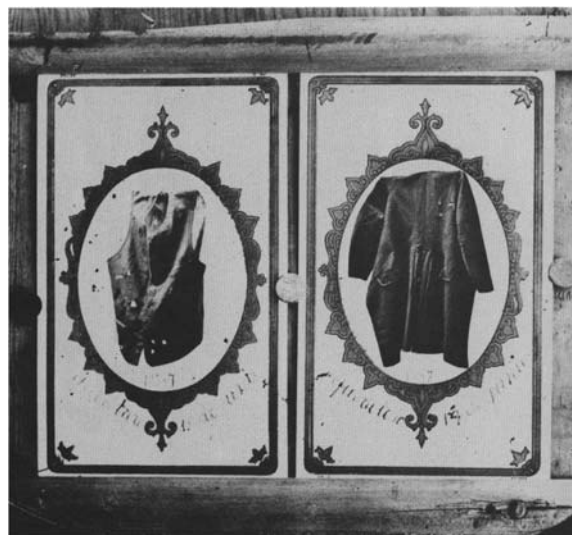


Abbildung 15: Maximilians Weste, Bildkärtchen im Visitformat von Disderi (nach Francois Aubert) 1867, Bibliothèque Nationale, Paris.

Im Format von Visitenkarten reproduziert, fanden seine Fotografien großen Absatz, so dass Aubert um seine Urheberrechte streiten musste. Seine Bilder vom mexikanischen Erschießungskommando waren in Paris verboten, ob Manet sie gesehen hat, weiß man nicht, aber es ist wahrscheinlich, denn er hatte familiäre Kontakte zum hohen französischen Militär. Bereits in der zweiten Fassung seines Gemäldes ersetzte er die fiktiven Sombreros der Infanteristen durch die Käppis der offiziellen mexikanischen Regierungsuniform (der Offiziere) bzw. die Tschakos (der Soldaten), während nun der Kaiser einen breiten Sombrero aufgesetzt bekam (Abb. 16, 17), der seine romantische Volkstümlichkeit ins Lächerliche zieht.

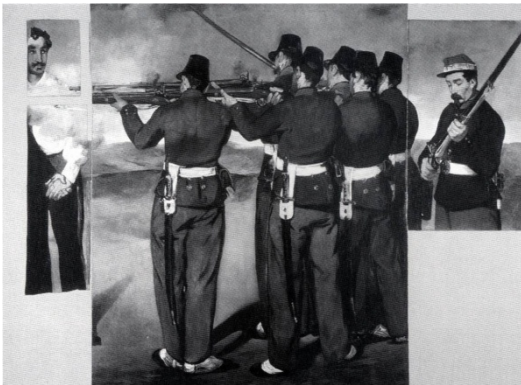


Abbildung 16: Édouard Manet,
Die Erschießung Kaiser
Maximilians von Mexiko, 1867/68,
Öl/Lwd., 183 x 284 cm, National
Gallery London.

Abbildung 17: Édouard Manet,
Die Erschießung Kaiser
Maximilians von Mexiko, 1868/69,
Öl/Lwd., 48 x 58 cm Ny Carlsberg
Glyptotek, Kopenhagen.



Das Klischee von der wilden Bande korrigierte Manet also durch die Darstellung eines regulären Erschießungskommandos mit makellos gebürsteten Uniformen und weißen Lackgürteln, das nach geltendem Recht auf Befehl der mexikanischen Regierung einen fremden Usurpator exekutiert hat, wie es in Le Figaro vom 11. 8. 1867 (im übrigen schon mit Hinweis auf die Ähnlichkeit der Uniformen) gemeldet wurde. INDÉPENDANCE BELGE hatte bereits am 4.7.1867 berichtet, dass Maximilian selbst 1865 ein Dekret erlassen hatte, welches die sofortige Erschießung von „Rebellen“

ohne Gerichtsverfahren zuließ, so dass seine eigene Bestrafung, also das Todesurteil, plausibler erscheinen musste. Manet rückte in der Darstellung der Erschießung in Querétaro nun weiter vom Geschehen ab, er schuf eine Art Bühne, so dass die Betrachter aus der Distanz auf das dargestellte Ereignis blicken. Diese zweite Fassung des Themas war in Form einer Lithographie (Abb. 18) auch für die Veröffentlichung bestimmt, sie wurde jedoch ebenfalls verboten.

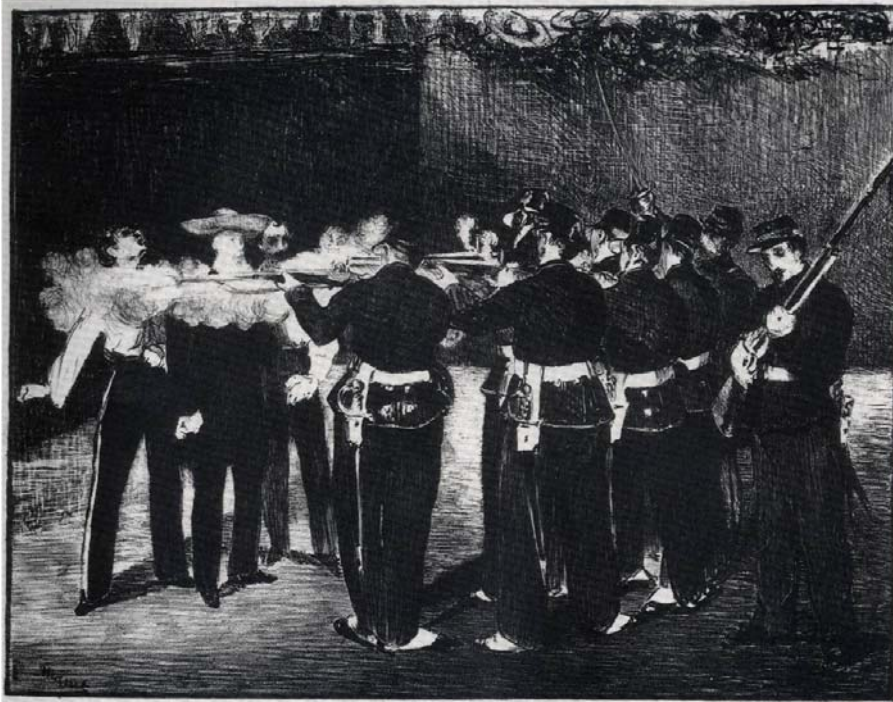


Abbildung 18: Édouard Manet, Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, 1868, Lithographie, 34 x 44 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

In einer Besprechung des Blattes bemerkte Émile Zola die Ähnlichkeit der dargestellten mexikanischen Uniformen mit denen des französischen Militärs, obwohl die Soldaten keine Epauletten, wohl aber Gamaschen tragen:

„En examinant une épreuve de la lithographie incriminée, j’ai remarqué que les soldats fusillant Maximilien portaient un uniforme presque identique à celui de nos troupes. Les artistes fantaisistes donnent aux Mexicains des costumes d’opéra comique; Monsieur Manet qui aime d’amour la vérité, a dessiné les costumes vrais, qui rapellent beaucoup ceux des chasseurs de Vincennes. Vous comprenez l’effroi et le courroux de messieurs les censeurs. Eh quoi! Un artiste osait leur mettre sous les yeux une ironie si cruelle, la France fusillant Maximilien!“⁴

Während Zola die populistisch verharmlosenden Lithographien (Abb. 13, 14) kritisierte, erkannte er Manets Versuch, die Mitverantwortung Frankreichs und Napo-

⁴ Notiz von Émile Zola, in: *La tribune de l’art*, 4. 2. 1869, Nr. 35, zit. nach: Zola 1966-69, S. 222.

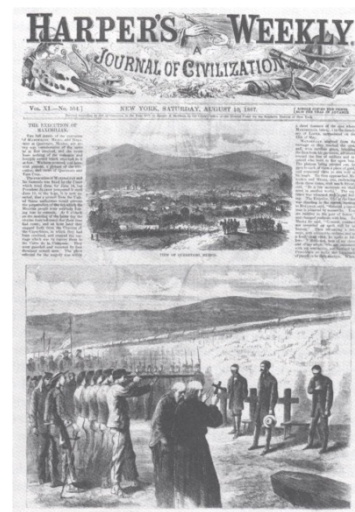
leons III. am Schicksal Maximilians in Mexiko mit künstlerischen Mitteln sichtbar zu machen. Dem entspricht auch die Angleichung der Gesichtszüge des rechts für den Gnadenschuss stehenden Soldaten an jenen Napoleons III., die in der endgültigen Mannheimer Fassung des Themas am deutlichsten wird (Abb. 19).



Abbildung 19: Plakat von 1852 mit einem Porträt Napoleon III.

Manet gelangte zu dieser strengen Form einer bühnenhaft geordneten Aufstellung der Figuren, die durch rückwärtige, jenseits einer parallel zur Bildfläche stehenden Mauer platzierte Betrachter des Geschehens noch viel zwingender eingebunden sind, als er in den Pariser Zeitungen immer wieder neue „Informationen“ zur Erschießung Kaiser Maximilians lesen konnte, die mit immer neuen Details Aufmerksamkeit erregen wollten, aber nicht unbedingt zum Verständnis des Ereignisses beitrugen, eher die Sensationslust befriedigten. Statt dessen griff er bei der räumlichen Disposition des Erschießungskommandos und der im Hintergrund staunenden Zuschauer auf eine Darstellung der Erschießung im amerikanischen Magazin HARPER'S WEEKLY vom 10.8.1867 (Abb. 20) zurück, das die nach mexikanischem Recht legale Erschießung des aus Europa entsandten Kaisers aus Sicht der republikanischen Vereinigten Staaten darstellte.

Abbildung 20: Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, Illustration in Harper's Weekly (New York), August 1867.



Mit der Einfügung dieser emotional reagierenden Zuschauermenge konfrontiert er die Betrachter seines Bildes mit ihrem eigenen ersten Blick auf das schaurige Ereignis, dem ein zweiter, nachdenklicher Blick folgen kann, der sich auch um ein Verstehen der dargestellten Szene bemüht. Die im Prozess der Arbeit an seinem Historienbild ohne Helden gefundene Form dient zur Klärung der politischen Aussage: es handelt sich nach Manet demnach nicht um einen barbarischen Mord sondern um eine rechtmäßige Bestrafung. Über die medialen Sensationsberichte hinaus wollte er das Ereignis auch deuten bzw. die Betrachter seines Bildes anregen, über den sichtbaren Akt der Erschießung hinaus auch die politischen Hintergründe zu bedenken. In der Forschung wurde lange Zeit angenommen, Manet habe seine Kritik an Napoleon III. zum Ausdruck bringen wollen, indem er die Uniformen der mexikanischen Söldner denen der französischen Truppen anglich. Warum aber sollte er seine republikanische Gesinnung gegen Kaiser Napoleon III., ausgerechnet durch Sympathien für den reaktionären Erzherzog Maximilian artikuliert haben? In seiner republikanischen Haltung müsste Manet ebenso ein Gegner Kaiser Maximilians gewesen sein. „Vielmehr sieht es ganz so aus, als sei das Ringen um die Bewältigung der Aufgabe, die Hinrichtung Maximilians eindeutig als Vollzug des Gesetzes und nicht als willkürlichen Gewaltakt erscheinen zu lassen, der Hauptgrund dafür gewesen, dass Manet sich so lange mit dem Bild beschäftigte und sich erst mit der dritten großformatigen Fassung, der Mannheimer, zufriedengab.“⁵ Gegen das Spektakel beziehungsweise die Beschönigung des Geschehens in den neuen und alten Medien malte der Künstler einen Akt der Durchsetzung von Recht und Gesetz gegen fremde Gewalt, in einem modernen Kunstwerk, das über das bloße Schauen und Betrachten auch zum Denken führen soll. Manet hat nicht nur den herkömmlichen Medien der Macht, wie sie in den Denkmälern für Maximilian noch einmal auflebten, misstraut, sondern auch der neuen Macht der Medien, deren Informationen zunächst noch zensiert wurden. In Kenntnis ihrer Bilder veränderte er sein Gemälde, versuchte Aufklärung über die tatsächlichen Geschehnisse zu erlangen, musste dabei aber auch feststellen, dass sich die neuen Medien mit ihrem Anspruch auf authentische Berichterstattung eine Vormachtstellung errungen hatten, welche die Kunst befragen und brechen kann.

Literatur

Primärquellen

Enthüllungen über die letzten Lebenstage und die Hinrichtung des Kaisers Maximilian I. von Mexico nebst den nach seiner Gefangennahme gefundenen geheimen, nicht handschriftlichen Papieren und Correspondenzen. London 1867.

DUVERNOIS, CLÉMENT: Über die französische Intervention in Mexiko. Eine im Original unterdrückte Schrift in rechtmässiger Übersetzung, Stuttgart 1870.

⁵ Sellin 1996, S. 118.

- AICHELBURG, WLADIMIR: Maximilian Erherzog von Österreich. Kaiser von Mexiko. Wien 1987.
- STEPHAN, BÄRBEL: Sächsische Bildhauerkunst. Johannes Schilling 1828-1870. Berlin 1996.
- BÄTSCHMANN, OSKAR: Édouard Manet. Der Tod des Maximilian. Frankfurt Main 1993.
- HASLIP, JOHN: Imperial Adventurer. Emperor Maximilian of Mexico. London 1971.
- IBSEN, KRISTINE: Spectacle and Spectator in Édouard Manet's Execution of Maximilian. In: THE OXFORD ART JOURNAL 29(2006), S. 213-226.
- Kat. der Ausst. ÉDOUARD MANET. Bearb. v. Françoise Cachin. Grand Palais. Paris 1983.
- Kat. der Ausst. MANET. THE EXECUTION OF MAXIMILIAN. PAINTING, POLITICS AND CENSORSHIP. Bearb. v. Juliet Wilson-Bureau. National Gallery London 1992.
- Kat. der Ausst. MANET. AUGENBLICKE DER GESCHICHTE. Hrsg. v. Manfred Fath und Stefan Germer. Kunsthalle Mannheim. München 1992.
- Kat. der Ausst. MANET AND THE EXECUTION OF MAXIMILIAN. Bearb. v. John Elderfield. The Museum of Modern Art New York 2006.
- RATZ, KONRAD: Maximilian in Querétaro. Bilddokumentation über den Untergang des zweiten Mexikanischen Kaiserreichs. Graz 1991.
- SELLIN, VOLKER: Die Bestrafung des Usurpators. In: PANTHEON 54(1996), S. 108-122.
- WIKIMEDIA COMMONS, File: Lisboa - praça don pedro da elevador santa Justa 046-022.jpg, Online abrufbar unter URL:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Lisboa_-_pra%C3%A7a_don_pedro_da_elevador_santa_Justa_046-022_.jpg [09.10.09].
- ZOLA, ÉMILE: Oeuvres complètes. Bd. 13. Paris 1966-69.

Verzeichnis der Bildzitate

- Abb. 1 zitiert nach Aichelburg 1987 S. 8f.
- Abb. 2 zitiert nach Aichelburg 1987, S. 95.
- Abb. 3 zitiert nach Aichelburg 1987, S. 175.
- Abb. 4 zitiert nach Kat. Mannheim 1992, S. 20.
- Abb. 5 zitiert nach Kat. Mannheim 1992, S. 115.
- Abb. 6 zitiert nach. Kat. Mannheim 1992, S. 121.
- Abb. 7 zitiert nach: Kat. New York 2006, S. 60.
- Abb. 8 zitiert nach Kat. New York 2006, S. 97.
- Abb. 9 zitiert nach Aichelburg 1987, S. 196f.
- Abb. 10 zitiert nach Aichelburg 1987, S. 192f.

- Abb. 11 zitiert nach Stephan 1996 S. 170.
- Abb. 12 zitiert nach URL: [Wikimedias Commons 2009](#).
- Abb. 13 zitiert nach Kat. Mannheim 1992, S. 111.
- Abb. 14 zitiert nach Kat. Mannheim 1992, S. 114.
- Abb. 15 zitiert nach Kat. Mannheim 1992, S. 117.
- Abb. 16 zitiert nach Kat. New York 2006, S. 94.
- Abb. 17 zitiert nach Kat. New York 2006, S. 96.
- Abb. 18 zitiert nach Kat. New York 2006, S. 95.
- Abb. 19 zitiert nach Bättschmann 1993, S. 34.
- Abb. 20 zitiert nach Bättschmann 1993, S. 3.

Jens Ruchatz

Produktive Einschränkungen. *Life Of An American Fireman* und die freiwillige Selbstkontrolle der Filmsprache

Wenn ich unter dem Leitthema „Medien unter Kontrolle“ die Entstehung, Variation und Stabilisierung filmischer Darstellungsmittel thematisiere, dann zugleich mit dem Ziel, das vertraute Vorverständnis des Begriffs ‚Kontrolle‘ zur Disposition zu stellen. Die aus Kontrolle erwachsenden Einschränkungen kommunikativer und medialer Optionen möchte ich nämlich nicht umstandslos mit Zensur oder zensuranalogen Maßnahmen (beispielsweise in der Ökonomie) identifizieren und damit rein sekundär als Subtraktion, Minderung und Behinderung des *eigentlich* Möglichen und Wünschenswerten beschreiben. Vielmehr gehe ich davon aus, dass ‚produktive Einschränkungen‘ als Motor, wenn nicht gar als Voraussetzung jeglicher Formbildung und damit auch als Bedingung von Kommunikation schlechthin fungieren. Einer politischen Kritik von Repressionsmaßnahmen soll damit keineswegs die Berechtigung abgesprochen werden. Ebenso wenig möchte ich allerdings den Eindruck erwecken, es handele sich um zwei völlig unterschiedliche Phänomene, die zusammenhanglos koexistieren. Vielmehr soll die hier vorgeschlagene Perspektive ermöglichen, Zensur in einen weiteren Horizont von Kontrollphänomenen einzurücken, der sie als Kanalisierung kommunikativer Möglichkeiten nicht isoliert, sondern in ihrer Vergleichbarkeit, ihren spezifischen wie den mit anderen Praktiken der Einschränkung geteilten Merkmalen, hervortreten lässt. Mein Appell wäre, anders gesagt, nicht von der Zensur auf die Kontrolle hin zu verallgemeinern, sondern stattdessen umgekehrt von der Kontrolle aus zur Zensur zu gelangen.

Um diesen Vorschlag zu untermauern, werde ich selber allerdings nicht vom Allgemeinen zum Konkreten voranschreiten. Da es mir im folgenden um Praktiken geht, deren Charakter als Kontrollmaßnahme nicht auf der Hand liegt,¹ werde ich einen Umweg nehmen, d.h. von einem Beispiel ausgehen, um an diesem zu entdecken, wie in das Aktuelle eine Kontrolle des Möglichen eingeschrieben ist. Das Konzept der Kontrolle soll hier mithin nicht als gegeben vorausgesetzt werden, sondern selbst zum Gegenstand der Überlegungen werden. Mein Ausgangspunkt liegt in der Frühgeschichte des Films, im 1903 publizierten Film *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN*, den der Regisseur und Kameramann Edwin S. Porter im Auftrag der Edison Manufacturing Company drehte. Die Zeiten, als Porters Film den Angelpunkt für eine Neubewertung abgab, die das frühe Kino nicht mehr zum primitiven Vorläufer einer endlich zu sich gekommenen Filmkunst degradieren wollte, liegen mittlerweile schon ein Vierteljahrhundert zurück.² Es ist aber gerade der Rückgriff auf

¹ Weil das, was aktuell da ist, sich in den Vordergrund drängt und zu verdecken droht, was nicht da ist und was potentiell an seiner Stelle stehen könnte. Anders gesagt: Die *Kontingenz* des Aktuellen bleibt normalerweise latent.

² Vgl. Musser 2003, S. 89; Elsaesser 1990, S. 24-27.

jene Kontroversen in den Jahren um 1980 und nicht allein der Film an sich, der mir helfen soll, jene Umstellungen im Filmsystem zu veranschaulichen, mit denen ich filmische Formgebung als Praxis der Kontrolle und kontrollierte Praxis greifbar machen möchte.

I Historiografische Rückprojektionen

Dass Porters Film³ auf heutige Kinogänger – zumindest solche ohne Seherfahrungen mit dem frühen Film – fremdartig wirken muss, liegt vor allem anderen daran, dass wir innerhalb des Films den selben Abschnitt der erzählten Zeit nacheinander zweimal sehen: zunächst aus der Perspektive der Opfer, die im brennenden Haus auf Rettung harren, bis zunächst die Mutter und dann das Kind von einem Feuerwehrmann aus dem Fenster in Sicherheit gebracht werden, dann aus der Außenperspektive, wo man verfolgt, wie der selbe Feuerwehrmann eine Leiter hinaufsteigt, um zuerst die Frau und dann das Kind hinab zu tragen. Dennoch können wir – nach einer Weile der Re-Orientierung – die dargestellte Handlung verstehen, obwohl der Film unseren Sehgewohnheiten widerspricht. Für das heutige Auge gewohnt wäre, wenn man die beiden von Porter integral belassenen Filmstreifen zunächst auseinander geschnitten und dann im Wechsel neu zusammen gesetzt hätte. Das Geschehen im Innenraum des brennenden Hauses und die Arbeit der Feuerwehr vor dem Haus würden abwechselnd gezeigt und auf diese Weise eng miteinander verwoben, so dass sich schließlich der Eindruck eines zeitlichen Kontinuums verschiedener Blickperspektiven ergäbe. Im Normalfall würden wir dann als Rezipienten davon ausgehen, die Handlung in ihrer Integralität gesehen zu haben, weil wir bei alternierender Montage gewöhnlich unterstellen, dass die Zeit weder durch Überlappungen gedehnt wurde noch dass wir zwischen den Schnitten Zeit verloren und dabei möglicherweise etwas Wichtiges verpasst haben.

Dass LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN lange Zeit als Pionierleistung und Meilenstein der Filmgeschichte galt, hängt damit zusammen, dass man ihm genau solch eine alternierende Montage zuschrieb. Diese Gewissheit verfestigte sich allerdings erst retrospektiv, als die Montage als filmisches Erzählverfahren bereits zur Norm geronnen war. Zehn Jahre nach der Entstehung des Films beanspruchte Porter nämlich, mit LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN die erste filmische Erzählung und dabei auch den ersten Fall von *cross-cutting* geliefert zu haben, und platzierte sich damit selbst als Wegbereiter der Filmerzählung.⁴ Die ausführliche Filmbeschreibung des Edison-Katalogs von 1903 widersprach Porters Darstellung nicht, denn sie schildert eine kontinuierliche Handlung und notiert sogar explizit eine alternierende Blende: Nachdem man in Innenperspektive die Rettung der Mutter sehe, werde nach außen über-

³ Filmbeispiel 1: Edwin S. Porter, Life of an American Fireman
URL: <http://www.youtube.com/watch?v=oM-DhskWrDA>

⁴ Vgl. Musser 1991, S. 230. Insofern Mussers klassische Studie von 1991, in der die *summa* der langjährigen Forschungen und Debatten gezogen wurde, bis heute nicht wesentlich revidiert wurde, wird sie, was Porters Film betrifft, für meine Arbeit den wesentlichen Referenzpunkt abgeben.

blendet, wo die Frau nun die Feuerwehrleute anflehe, noch ihr Kind zu retten.⁵ Auch die in der Library of Congress zur Begründung des Copyrights niedergelegten Fotogramme des Films gaben keinen konträren Aufschluss,⁶ so dass die Filmhistoriographie Porter bereitwillig folgte.

Der Heldenerzählung vom Montagebegründer Porter kam eine Filmgeschichtsschreibung entgegen, die schon aus eigenem Antrieb nach möglichst frühen Repräsentanten derjenigen Gestaltungsmittel fahndete, die man, nachdem sich der Film als Erzählmedium etabliert hatte, zu den künstlerisch-medialen Wesensmerkmalen erklärt und verklärt hatte. Dies galt vor allem für die nun erzählerisch zur Führung der Rezipienten gehandhabte Montage, die zum zentralen filmischen Gestaltungsmittel erhoben worden war. Durch eine immer weitere Rückdatierung in die Frühgeschichte des Films arbeitete man daran, die Montage als *das* fundamentale Spezifikum der Filmkunst zu naturalisieren.⁷

Lange Zeit kannte man keine Kopien des Films, die diese Perspektive hätten korrigieren können. 1944 tauchte dann eine erste Fassung des Films auf, die für das New Yorker Museum of Modern Art angekauft wurde: Sie übertraf noch die Erwartung derjenigen, die das frühe Beispiel des *cross-cutting* bisher nur aus den genannten sekundären Quellen erschlossen hatten, und zergliederte die abschließende Szene am brennenden Haus, die wir heute am Stück kennen, in, sage und schreibe, 13 Einstellungen, die dynamisch zwischen Innen- und Außenperspektive hin und her wechselten.⁸ Die Tatsache, dass solch ein filmischer Erzählstil so gar nicht in das Jahr 1903 passte, nahmen einige Filmwissenschaftler freilich nicht als Ausweis von Porters Genie, sondern stattdessen zum Anlass zu bezweifeln, dass die gefundene montierte Fassung authentisch sei. Einige Jahre nach dem Auftauchen der ersten Filmkopie wurde in den Archiven der Library of Congress – als Papierkopie zu Copyrightzwecken – jene Version entdeckt, die wir heute wohl für die historisch originäre halten müssen: Von der ‚MoMA-Version‘ unterscheidet sich die ‚Copyright-Version‘ tatsächlich bloß in der letzten Szene am brennenden Haus, die sie eben in lediglich zwei durchgehenden Einstellungen nacheinander statt im *cross-cutting* zeigt.

Jede der Positionen konnte sich so auf einen Beleg für ihre eigene These stützen. Dafür, dass heute die in den letzten beiden Einstellungen ungeschnittene Fassung als historisch gilt, entschied nicht nur das historisch-kritische Argument, das den filmgeschichtlichen Kontext als Maßstab nahm. Auch das Auftauchen einer dritten Fassung, die, was die letzten beiden Einstellungen betrifft, der Copyright-Fassung der

⁵ Vgl. ebd., S. 217.

⁶ Als Lewis Jacobs' *The Rise of American Film* von 1939 die Stills reproduzierte, ordnete er die Bilder allerdings mutwillig so an, dass sie dem Modus der kontinuierlichen, linearen Narration entsprachen Erzählung folgten; vgl. Musser 1991, S. 231, und Gaudreault 1979/1990, S. 141 u. S. 149 Fn. 9.

⁷ So hängt hieran z.B. die zentrale Frage, „whether there was ever a time when film-makers did not know how to express the simultaneity of two actions or whether this ability was inherent from the beginning“ (Gaudreault 1979/1990, S. 135). Und Musser (1991, S. 233) sieht Historiker am Werk, „who projected classical cinematic strategies backwards to the origins of a ‚natural cinematic language‘ and vice versa.“ Sergej Eisenstein war gar bemüht, die Prototypen der Montage über die Filmgeschichte hinaus in Flauberts *Madame Bovary*, Piranesis *Carceri* oder japanischen Tuschezeichnungen zu finden; vgl. hierzu Ruchatz 1996, S. 69-88.

⁸ Für eine übersichtliche Gegenüberstellung beider Fassungen vgl. Gaudreault 1979/1990, S. 134f.

Library of Congress entspricht, stärkte diese Auffassung.⁹ Die Version des Museum of Modern Art, so folgerte man, müsse zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach den später gültigen Regeln geschnitten worden sein – sei es um dem filmhistorischen Stellenwert des Films zu heben oder aber um den Film weiter auswerten zu können, als derlei zeitliche Überlappungen nicht mehr gängig und die Parallelmontage die übliche Darstellung geworden waren.¹⁰

Die Geschichte der beiden Fassungen und Auffassungen von Porters Film zeigt zugespitzt den filmhistorischen Wandel in den vorherrschenden Erzählweisen auf. Um die Bedeutung der Differenz besser einschätzen zu können, möchte ich genauer herausarbeiten, welche Elemente von Porters Film für die am heutigen Film geschulte Rezeption irritierend sind, und, indem ich *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* in seinen filmhistorischen Kontext stelle, fragen, was diese Unterschiede besagen. Dass Porters Film nicht den Ursprung der Parallelmontage darstellt, bedeutet nicht, dass es sich um keinen bemerkenswerten Film handelt. Im Gegenteil: Mit Noël Burch lässt sich Porter als janusköpfige Figur am Scharnier lokalisieren, das die ersten Filme mit dem späteren narrativen Kino verbindet.¹¹ Im Rahmen der Produktion seiner Zeit durchaus innovativ, handelt es sich um einen Film, der es vermochte, seine Geschichte ohne Rückgriff auf sprachliche Erläuterung verständlich zu machen. Dies liegt freilich auch am Sujet, das wegen seiner Popularität mühelos verstanden werden konnte – nicht zuletzt gab es einen gewissen Vorlauf an Filmen zum Thema, die teilweise sogar schon mehrere Einstellungen umfassten.¹² In der anschließenden Analyse werde ich mich auf das Verhältnis von Teil und Ganzem konzentrieren, auf die Integration der einzelnen Einstellungen in eine übergreifende filmische Handlung, und dabei jene Momente herausstellen, die aus heutiger Perspektive als irritierend gelten können.

⁹ Die ausführlichste Abwägung liefert Gaudreault 1979/1990.

¹⁰ Vgl. Burch 1990, S. 196, für die Version mit dem Verleiher, für die andere Variante Musser 1991, S. 521, Fn. 28 und, vorsichtiger, Gaudreault 1979/1990, S. 141.

¹¹ Vgl. Burch 1978.

¹² Musser 1991, S. 218-220; Musser 1990, S. 290 u. 327. Im Register zum Band (ebd., S. 565) ist sogar die Rede von einem „fire film genre“.

II Manipulierte Zeit, einheitlicher Raum

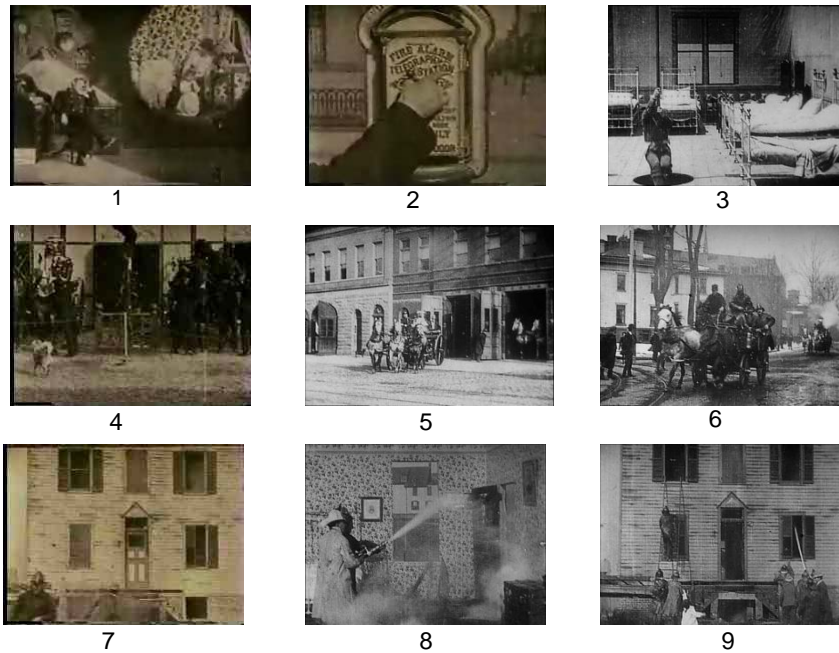


Abbildung 1: Zur Orientierung der Analyse hier ein Überblick über die Folge der neun Einstellungen, repräsentiert durch jeweils ein Fotogramm.

Die erste Einstellung ist zeitlich und räumlich zu den anderen überhaupt nicht in Verbindung gesetzt, sondern bildet eine separate Szene. Man könnte sich denken, dass der schlafende und träumende Feuerwehrmann in seinem einkopierten *dream balloon* sieht, wie seine Frau und seine Tochter vom Feuer bedroht sind – zumindest nimmt der Edison-Filmkatalog an, dass dies die natürliche Schlussfolgerung sein müsse. Als er aufwacht, heißt es weiter, laufe er nervös umher und denke dabei zweifellos an all die verschiedenen Leute, die durch Feuer gefährdet seien.¹³ In diesem Sinne ist diese erste Szene zeitlich überhaupt nicht in die Handlung, ja nicht einmal in die Diegese im engeren Sinne, integriert. Das Bild des träumenden Feuerwehrmannes idealisiert vielmehr allgemein das berufliche Ethos des Feuerwehrmannes, nie ruhig schlafen zu können, weil er in steter Sorge um die möglichen Brandopfer lebt. In dieser emblematischen Funktion ähnelt dieses Bild dem des Räubers, der in Porters eigenem *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (aus dem selben Jahr 1903) in einer separaten Einstellung in Großaufnahme in die Kamera (und damit ins Kinopublikum) zielt, ohne dass dies einen Ort in der filmischen Handlung hätte. Die Isolierung dieser Einstellung wird noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass Edison den Film-

¹³ Der komplette Katalogtext wird zitiert in Musser 1991, S. 215-220. Eine kürzere Anzeige im *New York Clipper* notiert lediglich unspezifisch: „The Fireman’s Vision of an Imperiled Woman“.

vorführen frei stellte, ob sie diese – des größeren Effekts wegen – lieber am Anfang oder am Ende des Filmes zeigen wollten.¹⁴ Wie erfolgreich in diesem Fall der emblematische Anspruch realisiert wurde, lässt sich daran ablesen, dass diese Einstellung in der Tat zur visuellen Chiffre für den ganzen Porter-Film geworden ist.

Die Isolierbarkeit des Emblems

EDISON FILMS

THE GREAT TRAIN ROBBERY

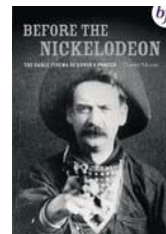
Was shown to enthusiastic houses during Miss week in New York at the following theatres:
 Hurig & Seaman's
 Circle Theatre
 Proctor's 125th St.



Keith's 14th St.
 Harlem Opera House
 Tony Pastor's
 Eden Musee
 Haber's Museum
 Orpheum, Brooklyn
 Comedy Theatre
 Orpheum Music Hall

SEND FOR PULLY ILLUSTRATED AND DESCRIPTIVE PAMPHLET.
 Edison Exhibition Kinetoscope, \$115.00. Edison Universal Kinetoscope, \$75.00.
 MAIN OFFICE and FACTORY, Orange, N. J.
 EDISON MANUFACTURING CO., NEW YORK OFFICE: 83 Chambers St.
 OFFICE FOR UNITED KINGDOM: 52 Great St. Martin, London, W.C. England
 EUROPEAN OFFICE: 22 Boulevard Saint-Jacques, Antwerp, Belg.
SELLING AGENTS:
 THE KINOTOGRAPH CO., 41 E. 51st St., New York
 KLEIN, OPTICAL CO., 82 State St., Chicago, Ill.
 PETER BACALDEPI, 903 Market St., San Francisco, Cal.

THE ORIGINAL AND ONLY



Erzählerische Kontinuität wird im etablierten Hollywoodkino unter anderem über konstante Lokalisierung von Bildgegenständen und konstante Bewegungsrichtungen hergestellt. Nach einem Umschnitt sollen die Personen für die Zuschauer in ungefähr der selben Bildposition bleiben. Bewegungen, die in der vorigen Einstellung begonnen haben, werden so weitergeführt, dass die Richtung über den Schnitt hinaus beibehalten wird. In diesem Sinn ist ein Wechsel der Kamera auf die andere Seite der Blick-, Handlungs- oder Bewegungsachse, der berüchtigte Achssprung, unerwünscht, weil dies die Tatsache des Schnitts und damit die Präsenz der Erzählinstanz stärker ins Bewusstsein des Publikums rufen würde.¹⁵

Damit Bewegungen über den Schnitt hinweg synthetisiert werden können, darf sich die Kamera demnach nicht damit begnügen, das Objekt möglichst effektiv und dramatisch einzufangen. Sie muss sich darüber hinaus, an der vorhergehenden oder nachfolgenden Einstellung – also an ihrem innerfilmischen Kontext – orientieren. In Porters Film wird diese moderne Regel meistens befolgt: Die Feuerwehrmänner, die in der dritten Einstellung nach unten verschwinden, tauchen in der folgenden Einstellung von oben nach unten rutschend wieder auf. Die fahrenden Feuerwehrwagen behalten in der Regel ihre Richtung in der folgenden Einstellung bei, ihre Bewegung wird schließlich sogar in einem Kameraschwenk aufgegriffen, der zu dem brennen-

¹⁴ Vgl. Burch 1990, S. 186f.; Musser 1991, S. 264.

¹⁵ Vgl. zu den kontinuierkeitsstiftenden Gestaltungsmitteln des Hollywoodkinos die einschlägige Darstellung von Bordwell/Staiger/Thompson 1985.

den Haus führt, an dem die Kamera und die Wagen gemeinsam ihre Bewegung einstellen. Aber zwischen Einstellung 5, in der die Wagen die Feuerwache verlassen, und Einstellung 6, in der die Wagen eine Straße lang rasen, wird die Bewegungsrichtung umgekehrt. Zwar gibt der narrative Rahmen des Filmes vor, dass es sich in dieser Szene um die selben Fahrzeuge handeln soll, nichtsdestotrotz müssen sich die Zuschauer räumlich neu orientieren.

Schließlich möchte ich mich dem auffälligsten Stilmittel des Films widmen, der Überlappung in der erzählten Zeit. Zeitliche Überlappungen, also Verstöße gegen eine lineare und flüssige zeitliche Kontinuität, finden sich nicht nur in der letzten Szene des Films. Nachdem die Feuerwehrleute in Einstellung 3 die Stange einer nach dem anderen aus ihrem Schlafraum hinab rutschen, dauert es in der folgenden Einstellung eine ganze Weile, bis überhaupt der erste am oberen Bildrand auftaucht. Wenn man nicht annehmen will, dass die Feuerwehrleute inne gehalten hätten, impliziert dies, dass der räumliche Wechsel vom Schlafraum zu den Pferdeställen auch mit einem zeitlichen Rücksprung verbunden sein muss. Nachdem in derselben Einstellung alle Wagen von den Ställen aus bereits losgefahren sind, sind in Einstellung 5, die von der Straße aus auf die Feuerwache blickt, noch alle Tore geschlossen. Die Handlung wird in der Erzählzeit kurz blockiert. Wichtiger als ein flüssiger zeitlicher Anschluss scheint zu sein, dass jede separate Aktion: z.B. das Öffnen der Ställe, innerhalb der durch den Bildausschnitt definierten Grenzen jeweils integral von Anfang bis Ende gezeigt wird, so dass man zwischen den Schnitten nicht eine Sekunde des Geschehens verpasst. Wichtiger als zeitliche Kontinuität, die auf ein übergreifendes Erzählziel ausgerichtete Homogenität des Plotting, ist hier also die Integrität des Dargestellten. Hätte man beispielsweise – im Sinne des *cut-on-action* – entschieden, der Rutschbewegung der Feuerwehrleute zu folgen, so hätte man das Öffnen der Ställe übergehen müssen. Doch diese Szene ist, wie der Katalogtext von Edison vermerkt, „perhaps the most thrilling and in all the most wonderful of the seven scenes of the series“¹⁶. Dass jede Einstellung einen hohen Eigenwert anstrebt, zeigt sich gleichermaßen in den Szenen, in denen die Feuerwehrwagen die Straßen entlang rasen: Anstatt dieses Ereignis in seiner Relevanz für die dramatische Handlung nur punktuell anzudeuten, wird es insbesondere in Einstellung 6 ausgekostet: Mit dem Auftauchen eines ersten Wagens am rechten Bildrand beginnt die Einstellung und endet erst, als auch der achte Wagen am linken Bildrand verschwunden ist.

Wie verhält es sich nun in dieser Hinsicht mit der markanten Überlappung zwischen den Schlusseinstellungen? Überlappungen sind an sich kein Einzelfall oder gar ureigene Erfindung Porters, sondern in der frühen Kinematographie ein durchaus übliches Darstellungsmittel. Porter, der für die Edison Company immer nach neuen Sujets suchte, hatte als Anregung einige Filme des französischen Regisseurs Georges Méliès erworben, unter anderem die bekannte *VOYAGE DANS LA LUNE* (1902).¹⁷ Auch in diesem Film findet sich eine zeitliche Überlappung, als zunächst aus Perspektive der Erde eine Rakete ins Auge des Mondes geschossen wird, wir dann aber von der Mondoberfläche aus das Eintreffen der selben Rakete noch einmal beobachten können. Eine pikante Parallele zu Porters Film ist außerdem, dass auch von Méliès' Film später eine Kopie neu geschnitten wurde, um die zeitliche Überlappung

¹⁶ Zit. Musser 1991, S. 216.

¹⁷ Vgl. Musser, 1991, S. 208.

herauszunehmen.¹⁸ Was die Überlappung am Ende von Porters Film von anderen Fällen unterscheidet, ist freilich ihre außerordentliche Länge.

Hinsichtlich der funktionalen Unterschiede der in den beiden Fassungen von LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN gebrauchten unterschiedlichen Erzählweisen, zwischen alternierender Montage und Überlappung, vergleicht der Filmwissenschaftler Frank Kessler:

Zwei Ansichten des selben Ereignisses werden nacheinander gezeigt, so dass in jeweils verschiedenen Räumen der gleiche zeitliche Moment in Wiederholung inszeniert ist. Die Zeit wird also nicht als dramatischer Faktor verwandt, wie es bei der Alternation der Fall ist. Bei der Wiederholung ist der Handlungsablauf bereits bekannt. Spannung auf den Ausgang der Geschichte kann demnach auch nicht aufkommen.¹⁹

Das Zitat bringt auf den Punkt, wie Spannung beim Rezipienten erzeugt wird: nämlich durch die von der filmischen Darstellung angestoßenen Erwartungen, deren Erfüllung jedoch mehr oder minder unsicher ist. Eine solche Unsicherheit ist bei der ‚Wiederholung‘ der selben Ereignisse – und sei es aus anderer Kameraperspektive – natürlich nicht mehr gegeben und so kann Spannung im genannten Sinn nicht aufkommen.

Wenn Kessler das Moment der Spannung der Originalfassung gänzlich abzieht, dann übergeht er freilich, dass auch LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN Strategien einsetzt, die durchaus als Eingriff in einem vergleichbaren Sinn, nämlich als Mittel gegen Langeweile, fungieren. Nur setzen sie anders als das Cross-cutting nicht eine Manipulation des Raumes, sondern – wie schon die Überlappung – eine der Zeit voraus. Die Zeitlichkeiten verlaufen zwischen der Außen- und der Innenhandlung nicht exakt simultan, weil sie nicht durchweg Realzeit zugrunde legen. Realzeit betrifft nur die ausgeführten Handlungen, insofern sie nicht durch Schnitte unterbrochen und in ihrem Ablauf gekürzt werden. Orientiert nicht an der Handlung, sondern an den Handlungen wird jedoch dort Erzählzeit eingespart und kondensiert, wo am jeweils von der Kamera kadrierten Ort nichts geschieht.²⁰ Erfordert beispielsweise die Rettung der Frau über die Leiter in der Außenperspektive immerhin 25 Sekunden, so ist der Feuerwehrmann aus der Innenperspektive gerade mal 3 Sekunden verschwunden, bevor er zur Rettung des Kindes zurückkehrt. Das heißt, die Handlungen erfolgen in Realzeit, doch die am jeweiligen Ort handlungsfreien Momente werden gekürzt, ohne dass diese Ellipse markiert würde. Man könnte geradezu sagen, die Überlappung werde partiell wieder zurückgenommen. Unmarkiert, aber als ‚jump cut‘ durchaus wahrnehmbar, finden sich solche Ellipsen auch bei der Schnellfahrt der Feuerwehrwagen. In Einstellung 6 wird, nachdem der erste Wagen den Kader verlassen hat, die Zeitspanne herausgeschnitten, bis das nächste Gefährt rechts in Bild

¹⁸ Vgl. Musser 1991, S. 233. Für weitere Beispiele zeitlicher Überlappung im frühen und späteren Film vgl. Gaudreault 1983, S. 311-329.

¹⁹ Kessler 1993, S. 123.

²⁰ Vgl. Musser 1991, S. 225: „In keeping with theatrical conventions whenever actions take place off-screen, time is elided.“

kommt. In Einstellung 7 findet sich ein Schnitt nach dem selben Prinzip. Der Blick auf einen ereignis-, da bewegungslosen Kader soll vermieden werden.

Zeitlich handelt es sich bei der Überlappung also nicht um eine schlichte Wiederholung oder Verdoppelung: Vielmehr wird die dargestellte Zeit auf das Belangvolle – wenngleich nicht notwendig Spannende – kondensiert. Die Logik, das in der jeweiligen Einstellung Interessante und nicht allein eine übergreifende Erzähllogik als Dominante zugrunde zu legen, gibt einen weiteren Hinweis darauf, dass einerseits die einzelne Einstellung für Porter noch der primäre Maßstab bleibt. Die Geschlossenheit jeder einzelnen Einstellung wird nicht zuletzt dadurch ausgedrückt, dass jede Einstellung in einer Abblende ins Schwarze endet. Andererseits sind die einander folgenden Einstellungen doch auf einander und auf die Handlung bezogen, so dass Charles Musser von einem „proto-parallel editing“ und André Gaudreault von einer „preparatory stage of cross-cutting“²¹ sprechen, das die *mise-en-scène* statt das Filmmaterial kontrolliert und die Zeit statt den Raum überformt. „In early cinema“, resümiert Musser, „time rather than space could be easily manipulated both within scenes and in the relation between scenes.“²² Die Zuschauer müssen dabei ohne Unterstützung der Montage, die zeitlich-narrativen Bezüge, die durchaus gemeint, aber eben nur angedeutet werden, errechnen. Man könnte auch formulieren, dass die Kontinuität der Narration nicht durch geschicktes *plotting* vorbereitet, sondern durch gedankliche Rekonstruierbarkeit der *story* an den Zuschauer überantwortet wird.²³

Der Edison-Katalogtext verdeutlicht diese Mehrsinnigkeit und Spannung des Films – zwischen der Integralität der Einstellung und der Integration in die übergreifende Erzählung.²⁴ Zum einen wird der gesamte Film marktschreierisch als „strongest motion picture attraction ever attempted in this length of film“ beschrieben und hervorgehoben, dass die Welt des amerikanischen Feuerwehrmannes in all ihren Momenten gezeigt werde; andererseits preist man den Film als „wonderful series of pictures“ und betont die „dramatic situations and dramatic effects“. Dies setzt sich in die Beschreibung der einzelnen Szenen fort: „This is a most imposing scene“, heißt es oder, wie schon erwähnt, wird eine Szene (4) – ohne Bezug auf den Gesamtzusammenhang – als die wunderbarste aller aufgeführten „scenes“ genannt. Am amüsantesten auf den Punkt bringt es allerdings die Beschreibung der Großaufnahme des Feuermelders (Einstellung 2), die stolz vermerkt, dass die Schrift und auch jedes Detail der Tür und im Inneren des Apparats gezeigt werde. Damit wird ebenso auf das im Feuermelder verkörperte Wunder der elektrischen Signalübertragung hinge-

²¹ Musser 1991, S. 225 resp. Gaudreault 1979/1990, S. 144 u. S. 146

²² Musser 1990, S. 329. Vgl. übereinstimmend Gaudreault 1983, S. 322f., Elsaesser 1990, S. 24, sowie unter Bezug auf Burch ders. 2003, S. 53.

²³ Vgl. Musser 1990, S. 329: „These sequences also encouraged spectators to mentally reorder and synthesize the actions depicted in different shots. Such reorganization is not unlike that required of the variety programme spectator, who needs to mentally integrate related scenes that had been separated for purposes of diversity.“ Siehe auch Bordwell/Thompson/Staiger 1985, S. 181: „In the primitive, and to some extent in the transitional period, situation was paramount; hence overlaps and gaps in the characters' movements were unimportant so long as the individual incidents fitted together into a comprehensible sequence.“

²⁴ Der Eintrag aus dem Edison-Katalog von Februar 1903 findet sich in voller Länge abgedruckt in Musser 1991, S. 215-218. Alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Stelle.

wiesen²⁵ wie auch das eigene Medium in der fotografisch exakten Abbildung zelebriert. Andererseits bedeutet der Feuermelder jedoch auch die Initialzündung für die Handlung des Films: den Feuerwehreinsatz.

III Zwischen Attraktion und Narration

Die Konzeption der Filme als „series of scenes“ oder noch markanter als „really an aggregation of several series of negative impressions“²⁶ gilt für die Edison-Produktionen dieser Zeit durchweg. Ein griffiges Beispiel wäre die bereits angeführte Großaufnahme des Räubers aus *THE GREAT TRAIN ROBBERY* – ihr Schauwert ist zwar in der *story*, der Geschichte eines Eisenbahnraubs, motivisch verankert, zugleich ist sie aber zeitlich und räumlich vollkommen unabhängig von der Filmhandlung.²⁷ Projiziert man die Ikone des aufs Publikum schießenden Räubers etwa am Ende der Vorführung, so ist dieser in der Diegese längst getötet worden. Auch wenn es für *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* konkret nicht zutrifft,²⁸ so wurden generell zahlreiche Filme Edisons in verschiedenen Längen, also mit einer unterschiedlichen Anzahl von Szenen oder sogar einzelne Szenen für sich genommen, angeboten und die Produktion von vornherein auf solch eine fragmentierte Verwertung hin eingestellt.²⁹ Das heißt, die Einstellungen mussten so gedreht werden, dass sie auch für sich genommen attraktiv waren und in eines der gemischten Programme eingefügt werden, wie sie in diesen Jahren die übliche Vorführungsform von Film darstellten.

Nimmt man diese Auffassung von Film als Hintergrund, wie ist dann das Moment der Wiederholung zu bewerten, das der zeitlichen Überlappung von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* anhaftet? Im Rahmen des gewohnten Erzählkinos würde sie als Spannungskiller wirken. „Im Rahmen des Attraktionskinos jedoch,“ so noch einmal Kessler, „sieht der Zuschauer durchaus zwei verschiedene Attraktionen mit je eigenem Charakter. Die Innenszene wird beherrscht von Rauchwolken und Flammen, der panischen Angst der Frau und schließlich dem Eingreifen der Feuerwehrmänner; die Kamera steht hier zudem relativ nah bei den Ereignissen. Die Außenszene wiederum fasziniert durch die Gesamtschau auf den präzisen Ablauf der Löscharbeiten, bei der die einzelnen Aktionen, die zur Rettung der vom Feuer Bedrohten führen, genau aufeinander abgestimmt sind.“³⁰ Weil jede Einstellung hier als eine eigene, in sich zunächst einmal geschlossene Attraktion gefeiert wird, haben

²⁵ Vgl. Auerbach 2006, S. 684f., Young 2003, S. 246-249.

²⁶ Zit. nach Levy 1983, S. 215. Vgl. auch ebd., S. 217: „The Edison studio’s championing of the independence of the individual shot or ‚series of impressions‘ was not simply a clever legal dodge but [...] a very real and overriding aspect of their marketing policy [...]“

²⁷ Musser 1994/2006, S. 407f., räumt dieser Einstellung allerdings eine Funktion in Bezug auf die *Story* zu, insofern sie den Zuschauer zur Identifikation mit den bedrohten Passagieren einlade.

²⁸ Siehe die bereits angeführte Anzeige aus dem *New York Clipper* zit. Musser 1991, S. 215: „This film is sold in one length only.“ Dass dies eigens notiert wird, belegt freilich im Umkehrschluss, dass die andere Variante durchaus gängig war.

²⁹ Vgl. Levy 1983 u. Gunning 1984/1990, S. 60.

³⁰ Kessler 1993, S. 123.

Tom Gunning und André Gaudreault dieses Art filmischer Praxis als „cinema of attractions“ bezeichnet und unterschieden vom später dominanten „cinema of narrative integration“, das die Auswahl und Gestaltung der Einstellungen an ihrer narrativen Funktionalität orientiert.³¹ „Dem Kino der Attraktionen“, so Kessler, „geht es nicht darum, den Zuschauer in den Sog der Erzählung hineinzuziehen, es funktioniert eher nach dem Prinzip der Zurschaustellung, der Nummer, wie das Variété oder der Zirkus, denen es institutionell ja auch lange Zeit nahe stand. Der Akzent liegt auf dem Spektakulären, wobei ganz zu Anfang der Apparat selbst bekanntlich eine ebenso große Attraktion darstellt wie die gezeigten Filme. Nicht nur das, was sich da bewegt, fasziniert die Zuschauer, sondern auch die Tatsache, daß sich etwas bewegt.“³² Da man aber nur an bewegten Objekten sieht, dass es sich um Bewegungsbilder handelt, so kann man jeden Film unter anderem als Anlass nehmen Objekte in Bewegung zu präsentieren. Das gilt in unserem Fall nicht nur für die Dynamik des Feuerwehreinsatzes. In mindestens drei der neun Einstellungen haben sich als zusätzliche Bewegungsattraktion, die die ansonsten noch leere Bildflächen belebt, herumtollende Hunde eingefunden – sei es zufällig geschehen oder von Porter geplant.³³

Die Attraktion, mit Gunning gesprochen „an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself“³⁴, reicht strukturell erst einmal nicht über sich hinaus, sondern genügt sich im Vorzeigen ihrer selbst. Ihre Zeitlichkeit konzentriert sich im punktuellen, möglicherweise überraschenden Erscheinen, statt sich narrativ in ein Vorher und Nachher zu integrieren.³⁵ Wenn sich jede Einstellung vorrangig als Attraktion versteht, fällt die Integration in eine Erzählung relativ schwach aus; vielmehr dient die Handlung umgekehrt dazu, möglichst viele Attraktionen aneinander reihen zu können. Diese Nummerndramaturgie schließt an vorkinematographische Unterhaltungsangebote wie Variété oder Music Hall an, in deren Programmen Filmvorführungen später selbst wiederum als Nummer eingeschaltet wurden.³⁶

Mit Musser scheint es mir allerdings erforderlich, die einzelnen Einstellungen von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* nicht ausschließlich als autonome Attraktionen zu isolieren, sondern zugleich in ihrer narrativen Funktion zu sehen. Porters Film lässt das Verhältnis von Einstellung und Gesamtheit in der Schwebelage: Bei aller Pflege der Attraktion wird doch eine Geschichte erzählt, die freilich aus der zeitlichen Überlappung erst herausgelesen werden muss: „Together these final shots provide a ‚complete‘ idea of what is actually taking place, demonstrating how indicational rather than verisimilar temporality within scenes complements the relationships between

³¹ Zur Genese des filmhistoriographisch folgenreichen Konzepts vgl. Gunning 2006, als Referenztext Gunning 1984/1990, zum aktuellen Stand der Diskussion Gaudreault 2008, S. 89-109.

³² Kessler 1993, S. 121.

³³ Dies gilt für die Einstellungen 4, 5, und 7.

³⁴ Gunning 1984/1990, S. 58.

³⁵ Zur Zeitlichkeit der Attraktion vgl. insbesondere Gunning 1986/1996.

³⁶ Vgl. hierzu als umfassende Ausarbeitung Gaudreault 2008, der die Genese des Kinos nicht an der technischen Erfindung, sondern erst in der Verabschiedung der vor-kinematographischen Darstellungsmuster des institutionalisierten Mediums sieht.

scenes.“³⁷ Musser verortet die historische Spezifik des frühen Kinos nicht im Verzicht auf Narrativität oder auch nur in einer diskontinuierlichen Erzählweise, sondern sieht in Porters Film im besondern eine der „most extreme expressions of early cinema’s distinctive nonlinear continuity“³⁸, einer Kontinuität, die sich radikal von der linearen Kontinuität des klassischen Hollywood unterscheidet. Die alternierend montierte Fassung von LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN versucht hingegen Porters Ambivalenz³⁹ zu tilgen und den Film einsinnig als Ursprung des „cinema of narrative integration“ zu etablieren.

IV Von einem Kino zu einem anderen

Der Rückgriff weit hinter das von Hollywood verbreitete und popularisierte ‚continuity system‘ der filmischen Erzählung sollte angesichts eines uns fremd gewordenen Darstellungssystems die eigentlich banale Tatsache verdeutlichen, dass Darstellungsweisen – so selbstverständlich und alternativlos sie wirken mögen – stets einen historischen Index aufweisen. Was einst im Kassenschlager möglich war, nämlich ein relativ freier Umgang mit der filmischen Zeit (sowohl der erzählten als auch der Erzählzeit), wäre heute allenfalls im Kunstmuseum oder gerade noch im Arthouse Kino möglich. In der Tat lassen sich einige stilistische Querverbindungen zwischen dem experimentellen Avantgarde-Kino der jüngeren Zeit und den Pionieren der filmischen Erzählung wie Porter ziehen.⁴⁰ Selbstverständlich wirkt der Bruch gleichermaßen in umgekehrter Richtung. Die durch die frühe Filmpraxis und andere populäre Schauattraktionen etablierten Sehgewohnheiten standen zunächst neuen Narrationsstrategien entgegen. Denn die Montage musste nicht nur in der Filmproduktion erst einmal ‚erfunden‘, als Erzählmittel kultiviert und normalisiert werden; auch für die Wahrnehmung der Zuschauer stellte sie (besonders, wenn die Einstellungsgrößen wechselten) zunächst eine „visuelle Monstrosität“⁴¹ dar, an die sich der Blick erst einmal gewöhnen musste. Durch Montage erzählte Geschichten zu verstehen, konnte nicht umstandslos geschehen, wie eine deutsche Kritik zum italienischen Monumentalfilm QUO VADIS aus dem Jahr 1913 belegt:

[I]m Kino ist der menschliche Körper kein Maß und keine Einheit. Seine natürlichen Verhältnisse werden wie auf einem Prokrustesbett oder wie in einem Lachkabinett verzerrt. Die Menschen erscheinen hier bald überlebensgroß, bald winzig klein. Das wirft sie so oder so ins Grotteske, bringt sie irgendwie in die Nähe von Clowns. Im selben engen Rahmen der Projektionsleinwand sehen wir jetzt einen einzelnen Darsteller, überwüchsig, allzunahe, allzu sehr vergrößert, sehen ihn eine Sekunde nachher zusammengeschrumpft auf einer Straße, zwergenhaft unter zwergenhaften Figuren, und es ist kein Gedanke, daß wir noch sein Spiel beachten.⁴²

³⁷ Musser 1990, S. 329.

³⁸ Musser 1990, S. 327. Musser fordert insgesamt eine Relativierung und zeitlich genauere Spezifizierung des Phänomens des Attraktionskinos, vgl. ders. 1994/2006.

³⁹ So der Titel des Aufsatzes von Noël Burch 1978.

⁴⁰ Vgl. unter Referenz auf Noël Burch ausführlich Bordwell 1997, S. 83-115.

⁴¹ Aumont 1992, S. 85.

⁴² Die *Dresdener Nachrichten*, 1913, zit. nach Panofsky 1940, S. 87.

Wie schwer es fällt, Distanz zu den eigenen Rezeptionsgewohnheiten zu nehmen, zeigt nicht zuletzt der Fall der zwei konkurrierenden Filmversionen: Die Filmforschung konnte lange gar nicht anders, als die ihr selbstverständlich gewordene und als zentrales Bestimmungsstück des Films geheiligte Montage, schon zu einem frühen Zeitpunkt der Filmgeschichte in nuce aufzufinden.⁴³ Den anekdotische Fall von *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* werde ich im folgenden auf die eingangs skizzierte Frage der kontrollierten Medien auswerten, um vom Film ausgehend – und wieder zu ihm zurückkehrend – zu grundlegenden Fragen zu gelangen. Die erste Frage, die sich stellt, gilt der Bewertung der Differenz zwischen beiden Fassungen: Welchen bedeutsamen Unterschied machen die beiden Versionen überhaupt? Die Geschichte von der heldenhaften Rettung einer hilflosen Mutter mit Kind durch den „American Fireman“ erzählen beide Filme. Handelt es sich nicht eigentlich um die selbe Geschichte, wobei allenfalls der *plot* minimal – in Bezug auf Spannung – moduliert worden ist? Denn in der montierten Fassung fehlt eigentlich kein Bild, noch wurde eines verändert.⁴⁴ Und doch muss der Unterschied so gravierend sein, dass die vermutlich historisch korrekte Version den heutigen Blick ebenso irritiert, wie die im *cross-cutting* zerlegte und wieder zusammengesetzte vermutlich die zeitgenössischen Zuschauer überfordert hätte.

Um der Art von Kontrolle auf die Spur zu kommen, die in unserem Fall am Werk ist, müssen wir hier Attraktions- und Narrationskino als jeweils historisch etablierte Normierungen begreifen und fragen, was der sie trennende Unterschied im Formgebrauch eigentlich *bedeutet*. Gerade durch die Montage, so eine Annahme in Bezug auf den narrativen Film, werde dem Zuschauer einerseits ein Erlebnis von Allwissenheit, von Macht durch den Kamerablick gewährt,⁴⁵ während ihm andererseits das Kontinuitätsprinzip die Gemachtheit dieses gemachten Blicks verberge, in dem sie sich selbst so unauffällig wie möglich mache. Denn das vor allem in Hollywood entstandene und institutionalisierte *continuity-system* setzte nicht nur auf Montage, sondern auf Wege diese Montage möglichst unauffällig zu gestalten, um dem Zuschauer den Weg in die fiktionale Welt zu ebnet. So schreibt etwa der deutsche Hollywood-Regisseur Billy Wilder über das Ideal: „Ich will eigentlich, dass die Leute in meinen Filmen vergessen, dass es da eine Kamera und einen Regisseur gegeben hat. Sie sollen vergessen, dass das da eine Leinwand ist, worauf sie blicken. Sie sollen meinen, sie seien mit den Personen der Handlung im selben Zimmer oder auf derselben Straße.“⁴⁶

⁴³ Vgl. auch Musser 2003, S. 88.

⁴⁴ Wenn man spitzfindig sein wollte, ließe sich anmerken, dass der MoMA-Version ein paar Sekündchen fehlen (vgl. Gaudreault 1979/1990, S. 150, Fn. 15), und darauf aufbauend behaupten, dass es gerade diese wegrationalisierten Schnipsel seien, die die Essenz der ersten, ungeschnittenen Fassung ausmachten. Nach der hier dargelegten Position kommt es indes mehr auf die zerschnittene *Integrität* der beiden Einstellungen an.

⁴⁵ Vgl. z.B. Bordwell/Thompson 1990, S. 228: „Crosscutting gives us an unrestricted knowledge of causal, temporal, or spatial information [...]“

⁴⁶ Billy Wilder, zit. nach Holighaus 2005, S. 140. So ist im allgemeinen der Achssprung verboten, wird in Bewegungen geschnitten usw. Konzis zu den Prinzipien der filmischen continuity vgl. Bordwell/Thompson 1990, S. 218-230, zur 30°-Regel noch S. 234. Abwägend zur Frage, ob dieses Prinzip ein normatives Regelsystem bildet vgl. Beller 2008.

Das *continuity-system*, das die Nahtstellen dieses Systems verbirgt, unterstützt demnach den Eindruck einer lückenlosen optischen Beherrschung des Welt durch den Blick. Folgt das Attraktionskino eher der Logik des Dargestellten, dessen Integrität als Attraktion es zu wahren gilt, so ermächtigt das Narrationskino umgekehrt das Subjekt des Zuschauers: Der Raum wird der Erzählung und dem durch Montage potentiell überall befreiten Kamerablick unterworfen.⁴⁷ Diese Umstellung vom Darstellungsmodus des frühesten Films, in der eine vorwiegend statische Kamera der zeitlichen Logik der abgebildeten Vorgänge unterworfen wird, die diskontinuierlich aneinander gereiht werden, zu einer kohärent-kontinuierlichen Darstellung, in der die per Montage in ihrem Aktionsradius ermächtigte Kamera die Wirklichkeit in den Dienst der Erzählung zwingt, ist nicht nur als Literarisierung, sondern auch als Verbürgerlichung beschrieben worden und damit auch als formale Verwirklichung und Durchsetzung einer spezifischen Ideologie gedeutet worden.⁴⁸

Diese Überlegungen weisen auf die grundlegend sinnstiftende Funktion jeglicher unterscheidbaren *Form* der Darstellung hin – auf ihre bedeutungsproduzierende Funktion, in der an sich relativ kleine Differenzen bedeutsam sein können, mithin Unterschiede setzen, die einen Unterschied machen.⁴⁹ Und zwar häufig als Vorbedingungen, die bereits instituiert sind, bevor man sich überhaupt daran macht, den ersten Meter Film zu belichten oder zu montieren. Man kann den fundamentalen Status der durch bestimmte Montagepraktiken konstruierten homogenen filmischen Zeit vielleicht mit der Bedeutung vergleichen, die die Zentralperspektive lange Zeit für die Praxis der Malerei aufwies. Der perspektivisch organisierte, als homogen und unendlich gedachte Raum war in jeder Darstellung präsent oder, wo zur Perspektivkonstruktion die Geraden im Motiv fehlten, zumindest als Vorstellung unterstellt. Dass diese geradezu *omnipräsente*, aber gerade in ihre *Omnipräsenz* unauffällige Darstellungsform nicht neutral, sondern selbst Bedeutungsträger sei, hat der Kunsthistoriker Erwin Panofsky in seinem berühmten Aufsatz zur *Perspektive als symbolische Form* gezeigt. Als „symbolische Form“ konstruiert die perspektivische Darstellung demnach nicht nur die Bühne, auf der sich die eigentlichen Bedeutungsträger einfinden und räumlich relationiert werden, sondern fungiert selbst als „konkretes sinnliches Zeichen“, an das „ein geistiger Bedeutungsinhalt“ geknüpft wird.⁵⁰ Die Mathematisierung der Raumdarstellung in der perspektivischen Raumdarstellung drücke ein bestimmtes Weltverhältnis aus: „So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als

⁴⁷ Vgl. z.B. Oudart 1969, Elsaesser 1990, S. 303-306. Die Attraktionsmontage und ihre zeitliche Überlappung scheinen hingegen eher die erzählende Instanz zu betonen; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, S. 181. Interessanterweise ist es gerade diese montagebasierte Zurichtung der Wirklichkeit nach den Erfordernissen der großen Leinwand, die dem Kino in den frühen Fernsehdiskursen zum Nachteil gereicht, während nun dem durch das Geschehen diktierten Live-Fernsehen medienkontrastiv eine ‚menschlichere‘ Vorgehensweise zugewilligt wird; vgl. z.B. Schwitzke 1953, S. 28.

⁴⁸ Diese ideologiekritische Deutung des *continuity style* findet sich vor allem in etwas älteren Darstellungen, z.B. bei Paech 1988, S. 25-44, oder Burch 1990. Heute ist sie starker Kritik ausgesetzt; vgl. Bordwell 1997, S. 95-100 u. 106.

⁴⁹ Vgl. Bateson 1985, S. 582.

⁵⁰ Ernst Cassirer, zit. nach Panofsky 1924/1988, S. 108.

Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre beschreiben⁵¹ Indem sie das Dargestellte auf das sehende Betrachtersubjekt bezieht, rückt die Perspektive die dargestellte Wirklichkeit – und sei es der spirituell durchwirkte Raum des Religiösen – in den unmittelbaren Erfahrungs- und Bewusstseinsraum des betrachtenden Menschen ein.⁵² Die Perspektive löst damit nicht nur ein bildliches Darstellungsproblem, sondern fungiert zugleich selbst als ein Großzeichen, das als Darstellungsmodus – vor allem durch seine breite Durchsetzung – ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit etabliert.

In ideologiekritischer Perspektive hat die sogenannte Apparatus-Theorie des Films in den 1970er Jahren eine analoge Konzeption entwickelt, ohne von Panofsky zu wissen oder doch zumindest ohne ihn direkt aufzugreifen.⁵³ Mit dem Interesse eine Ideologiekritik der Medien zu leisten, die sich nicht mehr auf die Inhalte, sondern die technische Apparatur richtete, untersuchte Jean-Louis Comolli die Raumorganisation im Film. In der Optik der fotografischen wie der filmischen Kamera sah er das Programm und damit auch die Ideologie der Perspektive eingeschrieben. In seinen verschiedenen Elementen, in der Kamera, wie auch in der Situation des Kinosaals, wollte die Apparaturtheorie das Kino als ideologischen Apparat enttarnen, der als wesentliches Mittel zur Fabrikation der bürgerlichen Subjekte des Kapitalismus beitrage.⁵⁴ Auch hier ging man von der Überlegung aus, dass jenseits der konkreten Inhalte die technischen Vorschriften der Apparatur – z.B. des perspektivischen Darstellungsmodus durch die Kamera – das Zentrum der kinematographischen Bedeutungsproduktion sei. Mit Hartmut Winkler könnte man formulieren, dass damit eine Praxis, nämlich die der perspektivischen Raumdarstellung, in Hardware umgeschrieben und das Prinzip der Perspektivität damit radikalisiert worden sei, indem man das Moment der Wahlfreiheit – zumindest für die technischen Bildmedien – vollends ausschaltete.⁵⁵

Die technischen Bildmedien, insbesondere das filmische Bewegungsbild, als Verkörperungen der Jahrhunderte alten Zentralperspektive und der ‚bürgerlichen‘ Ideologie von deren Entstehungszeit zu werten, mag ebenso kritikabel sein⁵⁶ wie der technikdeterministische Zug der Apparaturtheorie.⁵⁷ Festzuhalten bleibt jedoch, dass zunächst auf fundamentaler Ebene, jenseits der sogenannten Inhalte, eine Zurück-

⁵¹ Panofsky 1924/1988, S. 123.

⁵² Vgl. Panofsky 1924/1988, S. 126.

⁵³ Die Übertragung der Perspektivität zumindest auf den Fotoapparat findet sich allerdings schon in Panofsky, 1924/1988, S. 102.

⁵⁴ Vgl. Comolli 1971; Baudry 1970/1993, retrospektiv Burch 1990, S. 155f. Der z.B. von André Bazin vertretene Ansicht, das fotografische ‚Objektiv‘ mache auch die Bilder des Apparats objektiv, hält schon früher Hubert Damisch 1963/2002, S. 137, entgegen, dass der Eindruck der fotografischen Objektivität lediglich darauf beruhe, dass das fotografische Bild „einem besonders vertrauten, aber schon recht alten System der Raumkonstruktion gerecht wird, dem die Fotografie in vorgerücktem Alter eine neue Aktualität verliehen hat“.

⁵⁵ Vgl. jüngst Winkler 2008, S. 103-105.

⁵⁶ Kritisch zur Kontinuitätsbehauptung betreffs von perspektivischer Raumkonstruktion und Fotografie Damisch 1993, S. 8f., der damit seine Position von 1963 revidiert; in Bezug auf bewegte Bilder Engell 1995, S. 36 u. S. 83 sowie Fn. 139.

⁵⁷ Der Technikdeterminismus wird bei Comolli (1971) freilich dadurch konterkariert, dass zuvor im Sinne von Hartmut Winklers Zyklusmodell, zunächst gesellschaftliche Größen in die symbolische Form/Medientechnik eingeschrieben worden sind.

tung von Darstellungsmöglichkeiten festgestellt und sodann mit einer bestimmten Bedeutung verbunden wird. Damit lässt sich auch für LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN behaupten, dass maßgebliche Bedeutungsunterschiede vorliegen, auch wenn die parallel montierte Fassung grundsätzlich die selben Einzelbilder enthält wie die zeitlich überlappende. Mit der Feststellung, dass konventionalisierte und normalisierte Unterschiede im Formgebrauch bedeutsam sind, ist die Frage nach dem kontrollierten Medium noch nicht ausformuliert, aber sie liegt nun auf der Hand. Um die Kontrollmodi zu erfassen, die wirksam sind, auch wenn kein Zensor willentlich Informationen zurückhält, müssen wir unseren Blick auf eine fundamentalere Ebene verlagern und herausarbeiten, welche Strukturierungen von Kommunikation noch vor Formulierung konkreter Aussagen liegen. Es gilt zu fragen, *warum* heute keine Filme, ja, selbst keine Amateurfilme, mit Zeit so umgehen wie die von Porter, obwohl dies technisch ohne weiteres möglich wäre. Und daran anschließend, wie es kommt, dass eine alternierend geschnittene Version uns ‚natürlicher‘ erscheint als die beiden in Realzeit aufgenommenen Streifen von Porter.

Eine erste Beobachtung, die man noch mit so etwas wie Zensur in Zusammenhang bringen könnte, bezieht sich auf die Person Porters. 1909 wird Porter, der nicht nur als Regisseur und Kameramann für Edison arbeitete, sondern seit 1903 sogar als Leiter der Filmproduktion fungiert, entlassen. Edison hatte sich lange darauf verlassen, den Filmmarkt vor allem dadurch zu kontrollieren, dass man mit der Finanzmacht des Edison-Imperiums die Patentrechte gegen potentielle Konkurrenten durchsetzen konnte.⁵⁸ Nachdem das Edisonsche Technikmonopol zunehmend Lücken bekam, zeigte sich immer mehr, dass die Filme der Konkurrenz neue Trends gesetzt hatten, mit denen die Edison-Produktion nicht mehr konkurrieren konnte. Die Erzählweise der Edisonfilme blieb im Grunde bis 1909 den Prinzipien verhaftet, denen schon LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN gefolgt war, während man bei der Konkurrenz von der *Biograph*, verbunden mit dem Namen D.W. Griffith, erfolgreich mit der Montage als Erzählmittel experimentierte. So geriet die Edison Filmproduktion, die jahrelang einhellig gelobt worden war, in die Kritik, weil sie sich nicht im Gleichschritt mit anderen Anbietern modifizierte.⁵⁹ Mit der stärkeren Zuwendung zum narrativen Film, die mit der Etablierung ortsfester Kinos verbunden war, gewann relativ schnell ein intensiver mit Montage arbeitendes Kino an Konjunktur. Porters Filme galten nun als wenig effektiv und umständlich – nicht die Filme hatten sich geändert, sondern die Erwartungen, an denen sie gemessen wurden. Nach seiner Entlassung bei Edison war Porter zwar noch einige Jahre im Filmgeschäft tätig, aber nicht mehr sonderlich erfolgreich oder an zentraler Stelle. Auch wenn er schließlich die zeitliche Überlappung als Darstellungsmuster aufgab, wandte er sich nie dem in der Etablierung befindlichen Verfahren des *cross-cutting* zu.⁶⁰

⁵⁸ Vgl. Staiger 1990.

⁵⁹ Zur Veraltung von Porters Erzählmodus vgl. Musser 1991, S. 450, zur Veraltung von Porters Erzählmodus: „The critic again emphasized the absence of effective intercutting: ‚If short scenes had alternated back and forth between the stage and the balcony audience concurrently, the effect would have been greatly increased.‘“ Andere Rezensenten monierten, der Erzählweise der Edison-Filme sei schwer zu folgen (vgl. ebd., S. 446).

⁶⁰ Vgl. Musser 1991, S. 461f.

Obwohl wir nicht von besonderen Ausdrucksabsichten Porters ausgehen müssen, die von der Industrie hintertrieben werden, so sind wir hier noch vergleichsweise nahe an der herkömmlichen Vorstellung von Zensur. Zu den zensurartigen Zügen von Porters Demission zählt, dass wir zum einen, wenn nicht offen politisch, so doch kommerziell ausgeschlossene Darstellungsweisen vorliegen haben und zum anderen ein identifizierbares Opfer, das sich den Regeln nicht beugt, aber wohl vielmehr: nicht beugen *kann*, weil es die Vorteile der neuen Formen gar nicht begreift und daher am überkommenen Erfolgsrezept festhält. Zum rebellischen Helden, der gegen die Regeln des sich allmählich etablierenden *continuity-systems* ankämpft, taugt Porter dann wohl doch nicht.⁶¹ Nicht zuletzt kommt Edison kaum als Täter in Frage, denn er vollzieht letztlich nur, was Filmkritik und -rezeption bereits vorentschieden haben, indem sie das Filmgeschäft Edisons nicht angemessen frequentierten. Kurz: Die Frage, wie das *continuity-system* sich erfolgreich an die Stelle des Attraktionsprinzips setzen kann, bleibt so unbeantwortet. Die Frage nach den Mechanismen des Wandels auf Ebene der Ausdrucksformen muss grundsätzlicher beantwortet werden, als mit dem Hinweis auf Konflikte von Personen oder ökonomischer Interessen.

Noch einmal: Inwiefern handelt es sich dabei dann überhaupt darum, ein Medium unter Kontrolle zu stellen? Lange Zeit war die Filmgeschichtsschreibung gewohnt, die Etablierung des modernen Erzählkinos nicht als Einschränkung, sondern als Weiterentwicklung, ja als Fortschritt aufzufassen, der zu neuen Darstellungsoptionen führt. Der frühe Film galt als Vorstufe des *eigentlichen* Kinos, als die tastenden, unsicheren Kinder- und Flegeljahre des Films. Gerne konstatierte man auch eine Entwicklung, in der der Film allmählich zu sich selbst kam, um schließlich die ‚Gesetze des Mediums‘ zu entdecken. Und die Filmtheorie selbst partizipierte an der Debatte und versuchte das spezifische Filmische zu entdecken, eben jene ‚Gesetze‘, die man, nachdem man sie gefunden hatte, der Filmpraxis als ästhetische Prinzipien vorschreiben wollte. Indem man sie freilich als „Gesetze des Mediums“ deklarierte, verzichtete man darauf, selbst die Verantwortung für die Aufstellung dieser Gesetze zu übernehmen, sondern stellte sie als gegeben dar.⁶² Wenn man alles vor dem narrativen Film als uneigentlich abtut, kann von einer Einschränkung, von einer Kontrolle, nicht mehr die Rede sein, vielmehr geht es dann darum, die Kunst aus den Händen der Stümper zu befreien. Hiermit nähme man freilich die Person der filmhistorischen Sieger ein, die ihren eigenen Maßstab nicht in Zweifel ziehen. Die neuere Filmhistoriographie votiert eher dafür, dass wir die Verluste des ‚Fortschritts‘ als solche verbuchen und herausarbeiten sollten und feststellen, was früher durchaus, aber heute eben *nicht mehr* sagbar und zeigbar ist. Die Behauptung, dass alles natürlich und zu recht so kommen musste, wie es kam, dient dann nicht mehr der Beruhigung, sondern erweist sich als Teil des Problems. Denn wieso Filme heute nicht mehr wie *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* gedreht werden können, obwohl dies tech-

⁶¹ Vgl. Musser 1991, S. 433: „The real truth, however, was that Edison fired Porter because his methods of motion picture production and telling film narratives were thwarting the company’s commercial efforts. If Noël Burch has aptly described Porter as Janus figure facing toward both past and future, in the late 1890s and early 1900s the filmmaker was primarily looking forward. Now he was resisting a new approach and steadily looking the other way.“

⁶² Vgl. in Bezug auf solche Regulierung von Medienspezifik am Beispiel der Fotografie Sternberger 1934/1999, S. 232.

nisch kein Problem wäre, ist in der Tat ein Sachverhalte, den es zu verstehen gilt. Oder um es mit Michel Foucault zu formulieren, der uns bei den kommenden Überlegungen als Orientierung dienen wird: Es geht um „die Differenz zwischen dem, was man korrekt in einer Epoche sagen könnte (nach den Regeln der Grammatik und denen der Logik) und dem, was tatsächlich gesagt wird“⁶³. Und was, wenn nicht solche Einschränkungen, verdient den Namen „Kontrolle“?

V Einschränkung und Produktivität

Um diese Form von Kontrolle, von Einschränkung oder auch Bestimmung medialer Möglichkeiten, zu erfassen, müssen wir uns von der Gewohnheit verabschieden, den Begriff der Kontrolle durchweg am Modus der Zensur zu orientieren. Zensur ist *erstens* nur ein – freilich besonders prominenter, da plakativer – Modus unter anderen, mit dem in die Produktion von Kommunikation eingegriffen wird. In *Die Ordnung des Diskurses* hat Michel Foucault eine ganze Palette von „Prozeduren“ aufgeführt, „deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“⁶⁴ Das „Verbot“ tritt hier als ein Typus der Kanalisierung und Ausschließung *von außen* auf, neben der beispielsweise noch die Differenzen wahr/falsch und vernünftig/wahnsinnig stehen, die als Etikettierungen bestimmte Äußerungsformen diskursiv zumindest marginalisieren. Neben solch *externen* Eingriffen führt Foucault Mechanismen einer *internen* Diskurskontrolle ab. Anschlussfähig zur Beschreibung der Filmproduktion wäre – wenn auch weniger für den Hollywoodfilm – die sogenannte Autorfunktion. Die Zurechnung auf einen Autor zeichnet nicht nur bestimmte Texte, Bilder und Musikstücke aus, die als Kunstwerke firmieren, sondern unterwirft diese zugleich dem Zwang, eine Kohärenz aller Elemente, die zu einem Oeuvre gehören, herzustellen. Kurz: Die für den Kunststatus unverzichtbare Autorschaft setzt voraus, eine erkennbare ‚Handschrift‘ zu demonstrieren.⁶⁵ Bereits hier lässt sich sehen, dass die von Foucault eigentlich in Bezug auf sprachliche Diskurse aufgeführten Funktionsweisen, so abstrakt gefasst sind, dass sie sich der Logik nach auf die Produktion kultureller Texte auch anderer Medialität übertragen lassen.

Die Ausweitung des Verständnisses von Kontrolle über die Zensur hinaus, bedeutet, *zweitens*, davon Abstand zu nehmen, stets zurechenbare Subjekte oder zumindest Institutionen mit identifizierbaren Interessen vorzufinden. Mindestens ebenso interessant sind Einschränkungen, die nicht mehr als Einschränkungen erlebt werden, das sie als Normalität in Fleisch und Blut übergegangen sind, weil sie das Denken selbst strukturieren. Die kulturkritische Frage, ob der ‚Kommunikator‘ oder der ‚Rezipient‘ verantwortlich für eine spezifische Verknappung der kommunikativen

⁶³ Michel Foucault, zit. nach Lemke 1997, S. 46. Allerdings müssen hier die Stellen anders besetzt werden: Im Falle des Filmes ist es gerade die ‚Grammatik‘ der Filmsprache, die als regulatives und historisch jeweils kontingentes Formvokabular die technischen Möglichkeiten einschränkt – die ‚Grammatik‘ wäre, zumindest auf dieser Ebene, schon Form des Mediums Film.

⁶⁴ Foucault 1977, S. 10f.

⁶⁵ Foucault 1977, S. 20-22.

Möglichkeiten ist, ob die Gier der Produzenten oder der Geschmack des Publikums am Verschwinden des Attraktionskinos verschuldet hat, führt dann in die Irre.⁶⁶

Mit Foucault argumentiert, erscheint *drittens* Kontrolle vor allem nicht mehr auf isolierte Einzelfälle beschränkbar, sondern als alle Kommunikationen durchgreifende Ordnung. Wenn man Medien als Instanzen begreift, die Kommunikation und Wahrnehmung *möglich* machen, so bleibt gegenüber einem simplem „Medienpossibilismus“⁶⁷ zu erinnern, dass Medien in der Ermöglichung immer auch Anderes ausschließen – und zwar sowohl auf Ebene des technisch-materiellen ebenso wie in deren gesellschaftlicher Zurichtung: Mediale Möglichkeiten sind immer bereits vorstrukturierte Möglichkeiten. Aus kommunikationstheoretischer Sicht könnte man sogar formulieren, dass ohne Kontrolle, ohne dass also bestimmte Aussagen und Kommunikationsformen wahrscheinlicher werden als andere, so etwas wie Kommunikation überhaupt nicht möglich sei. Zu fragen bliebe freilich weiterhin, *was* dann tatsächlich vor dem Hintergrund welcher ausgeschlossenen oder zumindest marginalisierten Optionen zum Ausdruck kommt, oder umgekehrt formuliert: welche Unwahrscheinlichkeiten also in Wahrscheinlichkeit überführt werden.⁶⁸ Warum gerade das narrative Kontinuitäts-Kino?

Viertens und abschließend wäre zu fragen, warum der Modus der Zensur überhaupt unser Bild von Kontrolle der Kommunikation so sehr bestimmt, dass wir dabei stets nur Verluste im Blick haben; warum wir – wenn es um Kontrolle geht – so wenig auf die Positivität dessen achten, was tatsächlich kommuniziert und produziert wird, was als Aktualisiertes vor dem ganzen Horizont des Nicht-Aktualisierten heraustritt. Anders gesagt: Wer gebannt auf zensorische Maßnahmen starrt, bekommt nicht in den Blick, welche Strukturierungen dem tatsächlich Produzierten inne wohnen. Kontrolle hinterlässt ja, selbst wenn es sich um Zensur handelt, im Allgemeinen keine Lücken oder sichtbare Leerstellen. Lücken würden nämlich den Kontrollmechanismus selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit zerren und seine Funktionsfähigkeit schmälern.⁶⁹ Vielmehr setzt sich ein bestimmter Signifikant an die Stelle anders möglicher. Kontrolle realisiert sich also weniger in nicht produzierten oder nicht gezeigten Filmen, sondern in den gezeigten. Sie hinterlässt keine Lücken, sondern Texte, Bilder, Filme.

Und genau dies gilt auch für die im Modus des *cinema of narrative integration* produzierten Filme: Sie setzen sich so selbstverständlich und dominant an die Stelle des Attraktionskinos, dass dessen Verschwinden gar nicht als Verlust beobachtet wird – und dass sogar die Filme aus dieser Zeit, wenn sie nicht vernichtet werden, nachträglich dem dominanten Modus angepasst werden können, ohne dass diese Modifika-

⁶⁶ Ob es das Publikum oder die Filmökonomie ist – das lässt sich nicht mehr unterscheiden, wenn beide Seiten auf einander eingespielt sind, wenn sie, wie Luhmann sagen würde, durch Erwartungen und reflexive Erwartungen – sogenannte Erwartungserwartungen – aufeinander bezogen sind.

⁶⁷ Balke/Scholz 2004, S. 5.

⁶⁸ Zur Transformation von Unwahrscheinlichkeit in Wahrscheinlichkeit als mediale Funktion vgl. Luhmann 1981.

⁶⁹ Wenn Lücken offenbart werden, dann oft als Protest auf Kontrollpraktiken. Als Reaktion auf ein vom damaligen SPD-Generalsekretär nicht autorisiertes, sondern vollkommen umgeschriebenes Interview, publizierte die *taz* am 28.11.2003 auf ihrer Titelseite das Interview so, dass nur die Fragen sichtbar, alle Antworten von Scholz aber ausgestrichen waren.

tion irritieren würde. Es ginge also insgesamt gesehen darum, sich mehr an die Positivität des Gegebenen, des tatsächlich Gesagten und Gezeigten, zu halten und dabei im Blick zu halten, wie gerade dieses von der Wirksamkeit von Machtrelationen gekennzeichnet ist: Denn was erscheint, ist nicht beliebig. Um mit Foucault zu fragen: „Warum diese Aussage und keine andere an ihrer Stelle?“⁷⁰

Foucault hat die dominante Perspektive auf die Macht, das Prinzip der Ausschließung, als juristisch-diskursiv bezeichnet. Juristisch, weil die Macht als Instanz untersucht wird, die repressive Gesetze verkündet und ihre Verbot durchzusetzen versucht (etwa das Verbot von Pornographie usw.). „Warum“, lasse ich Foucault noch einmal fragen,

[...]akzeptiert man diese juristische Konzeption der Macht so ohne weiteres? Und läßt damit alles unter den Tisch fallen, was die produktive Effizienz, den strategischen Reichtum und die Positivität der Macht ausmacht? In einer Gesellschaft wie der unseren, in der die Apparate der Macht so zahlreich, ihre Rituale so sichtbar und ihre Institutionen letzten Ende so sicher sind, in dieser Gesellschaft, die jede andere an Erfindungsreichtum in subtilen und raffinierten Machtmechanismen übertrifft – woher kommt da die Tendenz, die Macht nur in der negativen und fleischlosen Form des Verbotes zur Kenntnis zu nehmen?⁷¹

Wer die Macht *nur* dort am Werk sieht, wo verboten wird, wäre demnach der Strategie der Selbst-Invisibilisierung der Macht auf den Leim gegangen. Der ausschließliche Fokus auf die Repression wäre selbst ein Macht-Effekt, der aus dem Blick geraten lässt, dass die Macht sich nicht allein an den Orten der Repression, sondern netzwerkartig überall findet: „Ihr Durchsetzungserfolg entspricht ihrem Vermögen ihre Mechanismen zu verbergen. [...] Reine Schranke der Freiheit – das ist in unserer Gesellschaft die Form, in der sich die Macht akzeptabel macht.“⁷² Macht in dieser Weise zu denken, hieße nach Foucault, sie in ihrer Vielgestaltigkeit und Ubiquität zu unterschätzen.⁷³

Damit soll nicht gesagt sein, dass Zensurmaßnahmen überhaupt der Vergangenheit angehören. Es gilt aber dabei im Auge zu behalten, dass innerhalb der Normalität der laufenden Kommunikationsproduktion die tief in ihr wirksamen Kontrollprozeduren übersehen zu werden drohen. Die Rede von Zensur – besonders in Kriegzeiten: ‚Das erste Opfer des Krieges ist die Wahrheit‘ – versucht per Umkehrschluss den Eindruck ansonsten unverbrüchlicher Wahrheit und Wahrhaftigkeit herzustellen. Ist nicht gerade die Aufdeckung von Zensur, ihre Skandalisierung, das privilegierte Verfahren, um den eigenen Standpunkt als Ort der Wahrheit auszuzeichnen, weil man von dort aus Zensur beobachten kann? Geht es also nicht auch um den Distinktionsgewinn des Sprechers, der die Wahrheit ausspricht? Wer von Zensur spricht,

⁷⁰ Foucault 1973, S. 42.

⁷¹ Foucault 1983, S. 106f. Zusammenfassend zu Foucaults Machttheorie vgl. Lorey 1999.

⁷² Foucault 1983, S. 107.

⁷³ Vgl. Foucault 1983, S. 103: „Diese Macht wäre zunächst arm an Ressourcen, haushälterisch in ihrem Vorgehen, monoton in ihren Taktiken, unfähig zur Erfindung und gleichsam gezwungen sich beständig zu wiederholen. Sodann wäre es eine Macht, deren Mächtigkeit sich darin erschöpfte, nein zu sagen, außerstande etwas zu produzieren, nur fähig Grenzen zu ziehen, wesenhafte Anti-Energie; ihre Wirksamkeit bestünde in dem Paradox, daß sie nichts vermag als dafür zu sorgen, dass die von ihr Unterworfenen nichts vermögen, außer dem, was die Macht sie tun lässt.“

impliziert, dass er selbst die Position freier Kommunikation einnimmt, von der aus sogar über die Unterdrückung von Aussagen gesprochen werden kann.⁷⁴

Das juridisch-diskursive Konzept der Macht, das Macht ausschließlich als Kraft der Reduktion und Einschränkung auffasst, korrespondiert schließlich mit einer diffusen Konzeption von Medien, wie sie in der Forderung nach Presse- oder Medienfreiheit oftmals impliziert ist. Medien werden nach liberalem Verständnis gewissermaßen als leer, als schlichte Plattformen oder Kanäle aufgefasst, die „Botschaften“ oder – im Sinne der politischen Theorie – „Meinungen“ verbreiten, als Instrumente, die im Idealfall einschränkungsfrei funktionieren, dabei aber in der freien Entfaltung des rationalen Diskurses durch *äußere* Einflussnahme gestört werden können. Die medientheoretische Perspektive, die Medien intrinsisch als Instanzen nicht nur der Kommunikationsermöglichung, sondern auch der Steuerung auffasst, bleibt ausgeblendet. Mediengeschichte besteht dann darin, immer neue Möglichkeitsräume für neue Kommunikationen zu schaffen.⁷⁵

Diese Auffassung lässt sich theoretisch differenzieren, indem man mit Foucault eine Unterscheidung zwischen den Gegenständen Sprache und Diskurs, zwischen Möglichkeitshorizont und Schranken der Möglichkeitsaktualisierung einzieht. Sprache gilt dabei immer als ein „System für *mögliche* Aussagen“:

[E]s ist eine endliche Menge von Regeln, die eine unendliche Zahl von Performanzen ermöglicht. Das Feld der diskursiven Ereignisse dagegen ist stets endliche und zur Zeit begrenzte Menge von allein den linguistischen Sequenzen, die formuliert worden sind; sie können durchaus zahllos sein, sie können durch ihre Masse jegliche Aufnahme-, Gedächtnis- oder Lesekapazität übersteigen: sie konstituieren dennoch eine endliche Menge. Die von der Sprachanalyse hinsichtlich eines beliebigen diskursiven Faktums gestellte Frage ist stets: gemäß welchen Regeln ist eine bestimmte Aussage konstruiert worden und folglich gemäß welchen Regeln könnten andere ähnliche Aussagen konstruiert werden. Die Beschreibung der diskursiven Ereignisse stellt eine völlig andere Frage: wie kommt es, daß eine bestimmte Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle.⁷⁶

Ein für die Analyse der Machtmechanismen überarbeiteter Medienbegriff dürfte Medien nicht einfach nur als Verbreitungstechnik oder als pure, ungerichtete Potentialität in den Blick nehmen, sondern müsste beide Aspekte integrieren: Sprache *und* Diskurs. Allein durch seine technische Verfasstheit schließt ein Medium stets Bestimmtes aus und präferiert Anderes. So ist der Stummfilm zwar in gewisser Hinsicht nicht auf die Sphäre des Sichtbaren beschränkt, sondern kann – z.B. indem er bestimmte Einstellungen in der Montage konfrontiert – so etwas Abstraktes wie Revolution oder Klassenkampf zum Ausdruck bringen. Stets muss er dies jedoch mit den Mitteln des Visuellen tun. Schließlich ist jedes Medium aber nie nur technisch definiert, sondern *stets* auch historisch und sozial, so dass aus dem einem Medium prinzipiell und technisch Möglichen aktuell immer nur Ausschnitte genutzt werden können.

⁷⁴ Diese Überlegungen sind inspiriert von Foucaults Überlegungen, dass es ein wohlfeiler Gestus der Überschreitung sei, ein angebliches Sprechverbot über Sexualität zu negieren; vgl. hierzu Foucault 1983, S. 15f. Die Ausgangslage ist im Falle der Zensur freilich komplizierter, weil in demokratischen Gesellschaften Repression nach wie vor eher als Ausnahme, denn als Regel gilt.

⁷⁵ Vgl. kritisch hierzu auch Balke/Scholz 2004.

⁷⁶ Vgl. Foucault 1973, S. 42 [meine Hervorhebung].

Ist das Medium Verbalsprache von Grund auf mit ihrem Regelapparat gleichgesetzt, so gilt für das technische Aufzeichnungsmedium Film, dass, was als Filmsprache gilt, im Vollzug der Formselektion überhaupt erst aus dem Möglichkeitshorizont ausgeschnitten wird.⁷⁷ Und so könnte man, wenn man den Machtbegriff vorübergehend in den Hintergrund treten lässt, die Einschränkung von Möglichkeiten alternativ auch als strukturell unerlässliche Ordnungsbildung und damit als logische Bedingung erfolgreicher Kommunikation überhaupt deuten. Nur wenn nicht alles gleich wahrscheinlich ist, sondern bestimmte Ereignisse sich erwartbar zu wiederholen beginnen, kann Kommunikation verstetigt werden. Die Geschichte des frühen Films könnte vor diesem Hintergrund als Geschichte erfolgreicher und gesellschaftlich implementierter Selbstkontrolle verstanden werden, die im Zusammenspiel von gewählter Form und deren Verstetigung erfolgt. Die Komplexität der Wirklichkeit, die aus Perspektive derameratechnik erst einmal unstrukturiert ist, wird im Laufe der ersten Jahrzehnte des Films in ein System ausgebaut, dem es gelingt, die Erwartungen von Produzenten und Rezipienten dauerhaft – da auch leidlich wandelbar – aufeinander zu beziehen, indem Strukturen in das Filmsystem eingezogen werden. Die Etablierung von Stilikonen, Genres und Stars sichert, dass das Publikum weiß, was es von Filmen zu erwarten hat, und dass die Produzenten wissen, was das Publikum von ihnen erwartet.⁷⁸ Dass damit dann zumindest fürs erste ausfällt, was nicht als Melodram, Western oder Romanze dargestellt werden kann, ist Bedingung der Möglichkeit solcher Strukturbildung. Und ebenso die Üblichkeit, dass nur noch bestimmte Formen filmischer Zeitlichkeit vorkommen, die zeitliche Überlappung nur noch als absolute Ausnahme zulassen.

Sogar der von der Filmindustrie selbst eingesetzte Zensor, das nach seinem Leiter Will H. Hays so genannte Hays Office, das im skandalgeschüttelten Hollywood ab Mitte der 1920er Jahre das Zepter der Wohlanständigkeit einführt, um die Kirchen und andere Interessengruppen nicht zu Boykottaufrufen zu provozieren, kann in diesem Sinn als *innerhalb* des Hollywoodsystems institutierter Regulator gelten, der strukturbildend wirkt: „Die Einrichtung einer Selbstbeobachtungsinstitution könnte sich aus den inneren Differenzierungen und Strukturbildungen heraus erklären lassen. Auch hier gilt es, wieder ausdifferenzierte Erwartungen aufeinander zu beziehen; Skandale und Proteste bieten nur eine Gelegenheit.“⁷⁹ Die erst allmählich und nicht von Anfang an auf kodifizierte Verbote verpflichtete Selbstzensur Hollywoods spreche dafür, so Lorenz Engell weiter, „dass die Selbstbeobachtung nicht an ein punktuelles Ereignis geknüpft ist, sondern an ein Strukturfordernis, das nicht auf einen Schlag lösbar ist.“ Zumal der integre Leiter der Zensurbehörde nach außen als öffentlichkeitswirksames Gesicht für Hollywoods neu gefundene Anständigkeit fungiert – und damit als Kristallisations- und Fixpunkt für Erwartungsbildung.

⁷⁷ Vgl. für den Zusammenhang von Strukturbildung (Erwartung) und Ereignis (Form/Selektion) Luhmann 1984, S. 382-411; in Bezug auf Medien allgemein ders. 1997, S. 201: „Allerdings ‚kondensieren‘ häufige Verwendungen oft auch den Wortsinn, so daß die Kombinationsmöglichkeiten, im Laufe des Prozessierens der Differenz von medialem Substrat und Form, hier also im Laufe der Sprachgeschichte, Variationen unterliegt.“

⁷⁸ Vgl. Engell 1994, S. 271-279 u. S. 288-319; Engell 1992, S. 101-127.

⁷⁹ Engell 1994, S. 309.

Am Ende steht nun doch die Figur des Zensors, aber weder als Loblied auf die Zensur noch als Inbegriff der Kontrolle von Medien schlechthin. Stattdessen wird Zensur hier als nur eine besonders auffällige, da personalisierte, vergleichsweise simpel gestrickte und daher leicht kritisierbare Figur vorgestellt, die der unvermeidlichen Aufgabe verschrieben ist, kommunikative Möglichkeitshorizonte einzuschränken und damit Strukturen zu bilden. Die notwendige Kritik der Form und Bedeutung der jeweils aktualisierten Einschränkungen sollte daher das Verbot nicht als ausschließlichen oder auch nur dominanten Modus der Medienkontrolle auffassen, sondern Kontrolle gerade auch im normalen Prozessieren der Medien verorten, in dem, was Medien zu hören und zu sehen geben – und zugleich in dessen Kontingenz: in dem, was sie anders oder eben auch *nicht* zeigen.

Literatur

- AUERBACH, JONATHAN: „Wonderful Apparatus,“ or *Life of an American Fireman*. In: AMERICAN LITERATURE 77(2005), Nr. 4, S. 669-698.
- AUMONT, JACQUES: Projektor und Pinsel. In: MONTAGE/AV 1(1992), H. 1, S. 77-89.
- BALKE, FRIEDRICH/LEANDER SCHOLZ: Das Medium als Form. In: TRANSKRIPTIONEN Nr. 3(2004), S. 2-7.
- BATESON, GREGORY: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt a.M. 1985.
- BAUDRY, JEAN-LOUIS: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [1970]. In: EIKON (1993), Nr. 5, S. 34-42.
- BELLER, HANS: Dos and Dont's – frühe Montageregeln. In: SCHNITT, Nr. 50 (2008), S. 66-68.
- BORDWELL, DAVID: On the History of Film Style. Cambridge, Mass./London 1997.
- BORDWELL, DAVID/JANET STAIGER/KRISTIN THOMPSON: The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960. London 1985.
- BORDWELL, DAVID/KRISTIN THOMPSON: Film Art. An Introduction. 3. Auflage. New York u.a. 1990.
- BURCH, NOËL: Porter or Ambivalence. In: SCREEN 19(1978), H. 4, S. 91-105.
- BURCH, NOËL: La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique. Paris 1990
- COMOLLI, JEAN-LOUIS: Technique et Idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ. In: CAHIERS DU CINEMA (1971), Nr. 229, S. 4-21.
- DAMISCH, HUBERT: Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes [1963]. In: WOLF, HERTA (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt a.M. 2002, S. 135-139.
- DAMISCH, HUBERT: L'Origine de la perspective. Paris 1993.
- ELSAESSER, THOMAS (Hrsg.): Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London 1990.
- ELSAESSER, THOMAS: Hommage an Noël Burch. In: KINTOP 12(2003), S. 49-64.
- ENGELL, LORENZ: bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte. Weimar 1995.
- ENGELL, LORENZ: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a.M./New York/Paris 1992.

- FOUCAULT, MICHEL: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1973.
- FOUCAULT, MICHEL: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M. u.a. 1977.
- FOUCAULT, MICHEL: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt a.M. 1983.
- GAUDREAULT, ANDRÉ: Detours in Film Narrative. The Development of Cross-Cutting [1979]. In: ELSAESSER, THOMAS (Hrsg.): Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London 1990, S. 133-150.
- GAUDREAULT, ANDRÉ: Temporality and Narrativity in Early Cinema, 1895-1908. In: FELL, JOHN L. (Hrsg.): Film Before Griffith. Berkeley u.a. 1983, S. 311-329.
- GAUDREAULT, ANDRÉ: Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris 2008.
- GUNNING, TOM: Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films [1984]. In: ELSAESSER, THOMAS (Hrsg.): Early Cinema. Space, Frame, Narrative. London 1990, S. 56-67.
- GUNNING, TOM: „Now You See It, Now You Don't“. The Temporality of the Cinema of Attractions [1986]. In: ABEL, RICHARD (Hrsg.): Silent Film. London 1996, S. 71-84.
- GUNNING, TOM: Attractions. How They Came into the World. In: STRAUVEN, WANDA (Hrsg.): The Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam 2006, S. 31-40.
- HOLIGHAUS, ALFRED (Hrsg.): Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen. Bonn/Berlin 2005.
- KESSLER, FRANK: Attraktion, Spannung, Filmform. In: MONTAGE/AV 2(1993), H. 2, S. 117-126.
- LEMKE, THOMAS: Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität. Hamburg 1997.
- LEVY, DAVID: Edison Sales Policy and the Continuous Action Film, 1904-1906. In: FELL, JOHN L. (Hrsg.): Film Before Griffith. Berkeley u.a. 1983, S. 207-222.
- LOREY, ISABELL: Macht und Diskurs bei Foucault. In: BUBLITZ, HANNELORE u.a. (Hrsg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt a.M./New York 1999, S. 87-96.
- LUHMANN, NIKLAS: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: DERS.: Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation. Opladen 1981, S. 25-34.
- LUHMANN, NIKLAS: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M. 1984.
- LUHMANN, NIKLAS: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1997.
- MUSSER, CHARLES: The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907 (History of American Film, 1). Berkeley/Los Angeles/London 1990.
- MUSSER, CHARLES: Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company. Berkeley u.a. 1991.
- MUSSER, CHARLES: Rethinking Early Cinema. Cinema of Attractions and Narrativity [1994]. In: STRAUVEN, WANDA (Hrsg.): The Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam 2006, S. 389-416.
- MUSSER, CHARLES: Noël Burch, *Film Practice* und das Studium des frühen Kinos – eine persönliche Erinnerung. In: KINTOP 12(2003), S. 87-90.

- OUDART, JEAN PIERRE: La suture. In: CAHIERS DU CINEMA (1969), Nr.211, S. 36-39,
 u. Nr. 212, S. 50-55.
- PAECH, JOACHIM: Literatur und Film. Stuttgart 1988.
- PANOFKY, ERWIN: Die Perspektive als symbolische Form [1924/25]. In: DERS.:
 Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1988.
- PANOFKY, WALTER: Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte. Versuch
 einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren, Phil.
 Diss. München 1940.
- RUCHATZ, JENS: Zur Kritik der Archäologie des Kinos (MuK, 101/02). Siegen 1996.
- SCHWITZKE, HEINZ: Der Mensch im Spiegel. Gefahr und Chance des Fernsehens.
 Bethel 1953.
- STAIGER, JANET: Combination and Ligitation. Structures of US Film Distribution,
 1896-1917. In: ELSAESSER, THOMAS (Hrsg.): Early Cinema. Space, Frame, Narra-
 tive. London 1990, S. 189-210.
- STERNBERGER, DOLF: Über die Kunst der Fotografie [1934]. In: KEMP, WOLFGANG
 (Hrsg.): Theorie der Fotografie II, 1912-1945. München 1999, S. 228-240.
- WINKLER, HARTMUT: Basiswissen Medien. Frankfurt a.M. 2008.
- YOUNG, PAUL: Media on Display. A Telegraphic History of Early American Cinema.
 In: GITELMAN, LISA / PINGREE, GEOFFREY B. (Hrsg.): New Media, 1750-1915.
 Cambridge, Ma./London 2003, S. 229-264.

Skandal im Theatersaal – Der Reigen von Kontrollinstanzen

Bei einer Aufführung des Stückes DER EUNUCH des Dramatikers Terenz wurde eine junge Schauspielerin

[...] als geraubte Jungfrau und Sklavin der Thais nackt über die Bühne geführt, nur mit einem Schleier um die Hüften, ihre Brüste waren orange geschminkt und um den Nabel eine Sonne mit blauen Strahlen...[...]. Die Schauspielerin legt ihren Weg quer über die Bühne unter ungeheurem Gejohle [der Zuschauer – HS] zurück, und als sie sich umdrehte, hörte man plötzlich keinen Laut mehr. [...]. Nachdem sie auf die Frage ‚Woher kommst du schönes Kind?‘ antwortete ‚Aus Lesbos‘, fiel mit dem einsetzenden Höllenlärm der Vorhang.¹

Diese Aufführungsbeschreibung bezieht sich nicht auf die erste Aufführung dieses Stückes, das 161 vor Christus geschrieben wurde, sondern auf eine Aufführung in Kiel im Theaterwinter 1922/23, wo Carl Zuckmayer Dramaturg war. Er und sein Intendant, Dr. Kurt Elwenspoek, ahnten bereits, dass am Ende der Saison ihre Entlassung drohte, unter anderem weil sie „das Erstlingswerk eines unbekanntes jungen Mannes zur Uraufführung“ gebracht hatten, ein Werk, das einige Kritiker als „Schweinkram“ bezeichneten.² Dieses Erstlingswerk hieß BAAL, und der unbekanntes junge Mann hieß Bertolt Brecht.

Carl Zuckmayer und sein Intendant wollten „nicht lautlos, sondern mit einem Riesen-Eklat“³ abtreten. Sie bedachten diese Inszenierung mit einer Schauspielerin, die, so beschreibt sie Zuckmayer, „total unbegabt, aber berauschend hübsch gewachsen war, [...] in der Erwartung, dass sie einen Skandal auslösen würde“⁴. Und tatsächlich: „Noch in der Premierenacht trat der Stadtrat zusammen. Die Polizei schloss das Theater. Der Intendant und sein Dramaturg wurden fristlos entlassen.“⁵

In der Begründung hieß es „wegen Aufsässigkeit, Unbotmäßigkeit und völliger künstlerischer Unfähigkeit“⁶. Zwei Jahre später, nach der Uraufführung seines Stückes DER FRÖHLICHE WEINBERG, war Carl Zuckmayer der berühmteste deutsche Dramatiker, so schließt Georg Hensel die Beschreibung der Inzidenz in seinem Buch THEATERSKANDALE UND ANDERE ANLÄSSE ZUM VERGNÜGEN ab.

Es ist ein Beispiel dafür, wie Theatermacher selbst absichtlich versuchen, einen Skandal zu produzieren. Leider sind wenige Theatermacher so offen wie Zuckmayer und gestehen, dass sie einen Skandal bewusst inszeniert und damit kontrolliert haben, um auf diese Art und Weise Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Skandal als Marke-

¹ Zuckmayer zitiert nach Hensel 1983, S. 37.

² Zitiert nach Hensel 1983, S. 38.

³ Zuckmayer zitiert nach Hensel 1983, S. 38.

⁴ Zuckmayer zitiert nach Hensel 1983, S. 38.

⁵ Zitiert nach Hensel 1983, S. 38.

⁶ Ebenda, S. 39.

tinginstrument so zu sagen. Man kann vermuten, dass Regisseure und Dramaturgen regelmäßig Skandale inszenieren, um in den vielen theatralen Angeboten aufzufallen und um auf diese Weise kulturelles Kapital zu sammeln, was für eine Karriere in einem von ambitionierten Theatermachern überfüllten System schwierig ist.

In diesem Beitrag möchte ich einige Strukturen von Theaterskandalen anhand der Instanzen oder Gruppen in der Gesellschaft vorstellen, die meinen, das Theater kontrollieren zu müssen. Dass es so viele Instanzen oder Gruppen in der Gesellschaft gibt, die versuchen das Theater zu kontrollieren, hat mit einigen Merkmalen des Theaters zu tun: (1) Theater ist teuer und ist damit abhängig von politischen und ökonomischen Systemen, die das Theater subventionieren und/oder finanzieren und damit auch kontrollieren. (2) Im Theater kommen relativ große Gruppen von Menschen zusammen, was aus der Perspektive der Politik eine potentiell gefährliche Situation ist und darum Wachsamkeit und Kontrolle notwendig macht. Das meint jedenfalls die Politik. (3) Das Theater in der westlichen Kultur ist ein Theater, das mögliche Situationen, die in der Wirklichkeit stattfinden können, simuliert. Selten aber werden Situationen gezeigt, in denen Menschen friedlich, glücklich und zufrieden zusammenleben. Im Gegenteil. Es werden gerade Situationen dargestellt, in denen das Leben außer Kontrolle geraten ist oder gerät. Politiker, Kirchenväter und Pädagogen machen sich über solche Situationen, bei denen Normen verletzt und gesellschaftliche Konflikte vorgeführt werden, seit Jahrhunderten große Sorgen. (4) Bei der Produktion, Rezeption und Vermittlung von Theater handelt es sich um komplexe Reihen von Kommunikationshandlungen, an denen sich viele Personen beteiligen. Je mehr Personen sich beteiligen, desto mehr Gelegenheiten für Kommunikationsprobleme und Konflikte kann es geben. Zudem spielen im Hintergrund – und manchmal auch im Vordergrund in der Öffentlichkeit – Machtkämpfe zwischen Produzenten, Finanziers, Politikern, Autoren, Regisseuren und Schauspielern eine Rolle.

Wenn ich vom ‚Skandal im Saal‘ rede, meine ich auch theatrale Events, bei denen Instanzen und Gruppen in der Gesellschaft, ohne den Theatersaal betreten zu haben, die Meinung verkünden, dass im Theatersaal ein Skandal stattfindet oder stattgefunden hat. Manchmal haben die Zuschauer selbst im Saal davon keine Ahnung oder haben dazu eine ganz andere Meinung. Ich spreche darum auch von Theaterskandalen, wenn ein theatrales Ereignis negative Emotionen außerhalb dieses Ereignisses selbst verursacht, Thema von öffentlichen Diskursen wird und andere Systeme der Gesellschaft beschäftigt. Theaterskandale sind darum für das Thema *Medien unter Kontrolle* interessant, weil Theaterskandale illustrieren, wie unterschiedliche Instanzen oder Gruppen in der Gesellschaft, sowohl innerhalb des Theatersystems als auch außerhalb des Theatersystems, dauernd versuchen das Theater zu kontrollieren, weil sie sich darüber aufregen, dass ihrer Meinung nach Normen und Werte verletzt werden.

Folgende Akteure (im soziologischen Sinne), die versuchen das Theater zu kontrollieren, werde ich kurz anhand von Beispielen erläutern: die Politik und andere Finanziers, die Autoren der Dramentexte, die Gewerkschaft, andere Theatermacher, Zuschauer, und schließlich ideologische Gruppen in der Gesellschaft, die eine Auf-

führung gar nicht besuchen, sondern die Tatsache, dass eine bestimmte Aufführung stattfindet (oder eben nicht stattfindet), bereits als Skandal betrachten.

I Kontrolle der Politik und der Finanziere: Phrynichos *Fall Milets* (492 v. Chr.)

Bei dem in der Einleitung erwähnten Beispiel der Aufführung EUNUCHUS sind die Theatermacher selbst die bewussten Auslöser des Skandals; sie provozierten bewusst die Politiker, die letztendlich für ihre erwartete Entlassung verantwortlich waren. Meistens handelt es sich aber nicht um einen bewusst organisierten Skandal. Jedenfalls gibt es wenige Berichte von Theatermachern, die gestehen, einen Skandal beabsichtigt zu haben.

Der älteste bekannte Theaterskandal, bei dem auch die Politik eine wesentliche Rolle spielte, fand bereits in der Antike gleich am Anfang der westlichen Theatergeschichte statt, nämlich 492 vor Christus bei einer Aufführung von Phrynichos, einem der wichtigsten Tragödiendichter seiner Zeit, von dem leider keine Dramentexte erhalten sind. Seine Tragödie FALL MILETS behandelt den Sieg der Perser in Milet, der damals größten Stadt der Ägäis. Die Perser töteten alle männlichen Einwohner, führten die Frauen und Kinder als Sklaven mit und plünderten die Tempel. Herodot beschreibt, wie die Zuschauer im Dionysostheater in Athen während der Aufführung laut aufschluchzten, als sie mit dem Schicksal der Einwohner von Milet, ihrer Verbündeten, in einer Theateraufführung konfrontiert wurden. Phrynichos bekam 1000 Drachmen Bußgeld und das Verbot, das Drama jemals wieder zu spielen, so erwähnt Herodot.⁷

Tausend Drachmen war sehr viel Geld. Diese Summe ist vergleichbar mit 4,5 Kilo Silber oder mit drei Jahren Lohn eines Soldaten, eines Ruderers oder eines gelernten Arbeiters.⁸ Ob das hohe Bußgeld der Grund dafür ist, dass es beinahe keine griechischen Tragödien über aktuelle tragische Begebenheiten gibt, ist zwar unklar, aber eine interessante Hypothese. Die einzige Tragödie, die überliefert worden ist und die von einer – damals – aktuellen Begebenheit handelt, ist DIE PERSER von Aischylos. Allerdings besteht ein wesentlicher Unterschied zur FALL MILETS darin, dass sich in DIE PERSER die Opfer auf der Seite des Feindes der Athener befinden, nämlich bei den Persern, und nicht auf der Seite der Athener oder der Freunde von Athen.

Auch wenn es nur wenige Zeilen sind, die Herodot diesem Ereignis gewidmet hat, ist dieser Bericht sehr interessant und zwar wegen der Frage, warum die Tragödie eine solch heftige Wirkung hatte. Über eine andere Tragödie beinahe vierzig Jahre später, DIE ORESTIE von Aischylos, aufgeführt 458 v. Chr., gibt es – im LEBEN DES AISCHYLOS – auch einen Bericht über eine sehr heftige Wirkung, nämlich dass Frauen beim Anschauen der Rachegöttinnen, der Erinnyen, Fehlgeburten bekamen. Nichts in solchen Berichten weist auf das hin, was Aristoteles ein Jahrhundert später als Katharsis von Furcht und Mitleid bezeichnete oder auf einen Prozess, der in moderneren Interpretationen als die Ästhetisierung von negativen Emotionen bezeichnet

⁷ Siehe Hdt., 6.21.2.

⁸ Herodotus 1995, S. 393.

wird, wodurch die Zuschauer bei theatralen Werken Freude am Kummer erfahren können.⁹

Dieser Bericht ist weiterhin interessant, weil dieser Skandal einen wirkungsästhetischen Grund hat und nicht – wie später in der Skandalgeschichte des Theaters – durch vermeintlich sexuelle, politische oder soziale Normverletzungen verursacht wird.

Kontrolle der Autoritäten, vor allem vorher – und nicht wie bei Phrynichos hinterher – wurde ein normales Merkmal der westlichen Theatersysteme. Vorher Zensur auszuüben, ist (meistens) billiger und effektiver, als erst nachher zu reagieren. Die meisten europäischen Länder führten, sobald das Theater populär wurde, Zensur ein, wodurch Theatermacher für die Texte, die sie aufführen wollten, eine Genehmigung benötigten. Das galt für alle Texte, auch klassische, deren Veröffentlichung bereits genehmigt worden war. So waren in England Aufführungen der Tragödie, die als Höhepunkt des antiken griechischen Dramas betrachtet wurde, Sophokles' KÖNIG ÖDIPUS, bis 1912 verboten, weil das Thema des Inzestes als nicht akzeptabel für das englische Publikum betrachtet wurde.¹⁰ Auch englische Klassiker waren von derartigen Verboten betroffen. So konnte Shelleys Drama THE CENCI (geschrieben 1819) sechzig Jahre lang nicht aufgeführt werden. Der Zensor, der *Examiner of Plays*, erkannte in seinem Aufführungsverbot zwar, dass von einem literarischen Meisterwerk die Rede ist, aber, so schrieb er, „wie genial ein Werk auch sein mag, ein Stück, das Inzest als zentrales Thema hat, kann nicht für öffentliche Aufführungen zugelassen werden.“¹¹

Oft versuchten Theatermacher dann mit privaten Veranstaltungen eine Aufführung durchzusetzen. In diesem Fall führte die Shelley Society in geschlossener Gesellschaft das Stück 1886 auf. Sogar daraufhin gab es Angriffe der Presse. Der Kritiker der Zeitschrift THE THEATRE bezeichnete es als das abstoßendste Stück, das im gesamten Jahrhundert aufgeführt worden sei. Erst 36 Jahren später, 1922, fand in England die erste öffentliche Aufführung statt.¹² Bereits zehn Jahre vorher aber, 1912, konnte das englische Publikum eine Aufführung des anderen abstoßenden Stückes, des KÖNIG ÖDIPUS, sehen, weil das THEATRE AT COVENT GARDEN die Genehmigung bekam, eine international angesehene Aufführung dieses Stückes, nämlich des Deutschen Schauspielhauses aus Berlin, inszeniert von Max Reinhardt, in London zu zeigen.

Eine solche Kontrolle mittels Zensur bedeutete noch nicht, dass, wenn ein Stück genehmigt war, kein Theaterskandal mehr entstehen konnte. Berühmte Beispiele dafür sind die Skandale um die Komödien von Molière. Die Skandalgeschichte seiner Komödie TARTUFFE OU L'IMPOSTEUR (TARTUFFE ODER DER HEUCHLER) dauerte fünf Jahre, führte zu drei unterschiedlichen Fassungen des Stückes, beschäftigte religiöse Gruppen in der Gesellschaft, wobei eine Gruppe Molière auf den Scheiterhaufen bringen wollte, beschäftigte wichtige Personen im religiösen System, wie den

⁹ Siehe dazu ausführlicher Schoenmakers 1996.

¹⁰ Vgl. Sova 2004, S. 191f.

¹¹ Zitiert nach Sova 2004, S. 46.

¹² Vgl. Sova 2004, S. 47.

Erzbischof von Paris, Péréfixe, der Personen, die Molière unterstützten die Exkommunikation androhte und beschäftigte auch Prominente des politischen Systems, wie den Parlamentspräsidenten, und sogar König Ludwig den XIV. persönlich.

Ein Beispiel einer Aufführung im deutschen Sprachraum, die von der Zensur, das heißt von der Politik, genehmigt wurde, aber auch dann noch einen Skandal verursachte, ist die Aufführung des REIGEN von Arthur Schnitzler in Wien in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts, die ebenfalls viele Gruppen und Instanzen beschäftigte, wie in Kap. VI kurz dargestellt wird. Erst möchte ich aber einen Konflikt zwischen dem literarischen System und dem Theatersystem behandeln, als Beispiel dafür wie auch Autoren versuchen, Kontrolle über das Theater zu bekommen.

II Kontrolle der Autoren über das Theatersystem – Samuel Beckett (1988)

Autoren von Dramentexten werden manchmal depressiv oder aggressiv, wenn Theatermacher ihre Texte zu frei benutzen. Regelmäßig finden dann auch zwischen Autoren und Theatermachern Machtkämpfe statt über die Frage: Wer kommuniziert eigentlich im Theatersystem, ist das der Autor oder sind das die Theatermacher? Wie im folgenden Beispiel werden manchmal juristische Mittel eingesetzt, um die Frage zu klären.

In den Niederlanden, in Haarlem, fand am 19. April 1988 eine Aufführung von Becketts WARTEN AUF GODOT statt. Drei Tage nach der Erstaufführung beschäftigte sich bereits ein Gericht mit dieser Aufführung, da Samuel Beckett weitere Aufführungen verbieten wollte. Die Tatsache, dass die Theatergruppe weibliche Schauspieler die Rollen in diesem Stück spielen ließ, sah er als eine Verletzung seiner Persönlichkeitsrechte.

Im Protokoll 644 vom 29. April 1988 des Gerichts von Haarlem heißt es, dass in der Sitzung vom 22. April 1988 der Kläger, „auch Beckett genannt“, gefordert hat:

- a. Die Beklagte [die Theatergruppe; HS] zu veranlassen, weitere Aufführungen des Theaterstückes EN ATTENDANT GODOT / WARTEN AUF GODOT, aufgeführt von weiblichen Schauspielern, sofort einzustellen und eingestellt zu lassen und auch die übrigen Rechte des Klägers in der Zukunft zu respektieren, bei Strafe von 100.000 Gulden Zwangsgeld für jeden Verstoß gegen das Verbot.¹³

Beckett war der Meinung, dass die produzierende Theatergruppe DE TONEELSCHUUR (dt.: DIE THEATERSCHEUNE) ihn „in die Irre geführt [hat] [...], indem sie bei dem Antrag für eine Aufführungsbewilligung nicht erwähnt hat, dass das Stück ausschließlich von Frauen gespielt werden sollte, wobei die TONEELSCHUUR hätte verstehen können, dass Beckett damit nicht einverstanden sein würde und darum keine Zustimmung geben würde.“¹⁴ DE TONEELSCHUUR meinte dagegen, dass

¹³ Gerichtshof Haarlem, Protokoll 644, 29. April 1988.

¹⁴ Ebenda

eine Theaterpraxis, bei der Männerrollen öfters von Frauen und Frauenrollen von Männern gespielt werden, dazu führt, dass man nicht davon auszugehen hat, dass Beckett sich gegen eine Aufführung von WARTEN AUF GODOT gespielt von Frauen wehren würde.

Bei der Entscheidung haben die Juristen des Gerichts sich interessanterweise auch zur Bedeutung des Textes geäußert: „Nach der Lektüre des Textes und dem Bewohnen der Aufführung ist die Schlussfolgerung nahe liegend, dass die wichtigste Thematik folgende ist: Das Warten in existentieller Unsicherheit auf jemand, der nicht kommt, oder auf etwas, das nicht kommt.“¹⁵ Diese Thematik – so meinte das Gericht – ist allgemein menschlich und nicht kennzeichnend für Männer oder Frauen.¹⁶ Die Aufführung wurde folgerichtig auch genehmigt.

Interessant ist aber, dass in Frankreich 1992 ein ähnlicher Prozess stattfand, als die Theatergruppe LA COMPAGNIE BRUT DE BETON auch eine Aufführung von WARTEN AUF GODOT mit weiblichen Schauspielern produzierte.¹⁷ Beckett, der 1989 verstorben war, konnte nicht mehr selbst klagen; seine Erben taten es. Das TRIBUNAL DE GRAND INSTANCE behandelte den Fall und entschied ganz anders als das holländische Gericht. Es war der Meinung, dass eine weibliche Besetzung des Stückes die Aufmerksamkeit von der Bedeutung des Stückes ablenkt. Darum verbot es eine Aufführung durch Frauen. Das Gericht (das nur aus weiblichen Richtern bestand) betonte, dass diese Entscheidung nicht als Diskriminierung betrachtet werden kann. Die Theatergruppe durfte die Aufführung nicht weiterspielen und bekam eine symbolische Geldbuße von einem französischen Franc.

Gerade bei einem Autor wie Beckett, der sich immer geweigert hat, Aussagen über die Interpretation seiner Werke zu machen, auch in den Fällen, in denen er seine eigenen Werke inszenierte, sind diese Gerichtsverhandlungen natürlich außerordentlich interessant. Die Interpretation des holländischen Gerichts zur Thematik des Stückes stimmt mit den bekannten Interpretationen, die das Stück als eine Aussage über die Menschheit und nicht nur über den männlichen Teil der Menschheit begreift, überein. Bedeutet die Klage von Beckett jetzt, dass er nur eine Aussage über die Hälfte der Weltbevölkerung machen möchte, oder meinte er, dass nur *männliche* Schauspieler *alle* Menschen symbolisieren können und weibliche Schauspieler nicht? Solche Fragen kann man jetzt dank dieser Gerichtsverfahren bei der Interpretation der Werke Becketts in Betracht ziehen.

Ich möchte mich hier auf die Schlussfolgerung beschränken, dass es offenbar wesentliche kulturelle Unterschiede bei der Interpretation der Rechte von Autoren und Theatermachern gibt. Diese Unterschiede sind meiner Meinung nach direkt in Beziehung zu setzen zu einer theatralen Kultur, die, wie in Frankreich, das Theater noch immer vor allem als ‚Diener‘ der Autoren sieht, während in den Niederlanden das Theater mehr als eine selbständige Kunstform betrachtet wird, die sich zwar auf Dramentexte stützen kann, aber nicht unbedingt davon abhängig ist. In den Niederlanden gibt es inzwischen viele Theatertexte, die nicht von Autoren geschrieben

¹⁵ Gerichtshof Haarlem, Protokoll 644, 29. April 1988.

¹⁶ Im Original heißt es: „niet gebonden aan ‚typisch‘ man- of vrouw-zijn“.

¹⁷ Tribunal de Grande Instance (15 Oktober 1992)

worden sind, sondern die erst als *output* einer Aufführung veröffentlicht worden sind, weil die Theatermacher selbst, mittels Improvisationen im Laufe des Produktionsprozesses, ihre Texte entwickelt haben.

III Kontrolle der Gewerkschaften – Miss Saigon (1991)

Gewerkschaften bedingen in demokratischen Systemen die Umstände, unter denen Theater gemacht werden kann oder darf. Manchmal sind die Regeln so präzise, dass ein Schauspieler, der Hamlets berühmten Monolog probt, zwischen dem ersten und dem zweiten „*To be*“ seine LUNCHPAUSE machen muss. Es gibt Fälle, in denen die Bedingungen der Gewerkschaften auch ästhetische Konsequenzen haben. Ein Beispiel ist der Versuch, das populäre Musical MISS SAIGON am Broadway zu produzieren.

Nachdem dieses Musical drei Jahre lang in London erfolgreich aufgeführt worden war, wollte der Theaterproduzent Cameron Mackintosh MISS SAIGON 1991 am Broadway aufführen. Diese freie Bearbeitung der MADAME BUTTERFLY-Geschichte spielt in Saigon am Ende des Vietnamkriegs. Der Amerikaner Chris hat sich in die Vietnamesin Kim verliebt, gerade bevor er das Land verlassen muss. Sie bekommt ein Kind von ihm und sehnt sich nach der Rückkehr des Vaters ihres Kindes. Wichtige Rollen sind die Vietnamesin Kim und der französisch-vietnamesische Barinhaber und Zuhälter, im englischen Text als *engineer* bezeichnet. In London wurde die Rolle von Kim von der philippinischen Schauspielerin Lea Salonga gespielt, während die Figur des *engineer* von dem englischen Schauspieler Jonathan Pryce dargestellt wurde. Für seine Darstellung gewann er verschiedene Preise.

Nach der Bekanntgabe der vorgenommenen Besetzung mit diesem englischen Schauspieler protestierten asiatische Schauspieler in New York. Sie meinten, dass die asiatische Hauptfigur eine hervorragende Chance bot endlich einmal eine Hauptrolle mit einem asiatischen Schauspieler zu besetzen und so die Emanzipation dieser Künstlergruppe zu fördern. Die Mitglieder der ACTORS EQUITY ASSOCIATION meinten in großer Mehrheit, dass die von dem Produzenten Mackintosh geplante Besetzung gegen die Richtlinien zur Chancengleichheit verstoßen würde und verhängten ein Auftrittsverbot für Jonathan Price. Das Problem war inzwischen zum Rassismusverdacht hochgespielt worden, wodurch ein Skandal entstand, der täglich in den großen Zeitungen, wie THE NEW YORK TIMES, dokumentiert wurde. Viele Personen und Gruppen in der Gesellschaft äußerten sich zu dem Fall, zum Beispiel die asiatische Schauspielerin Lucy Liu, bekannt aus ALLY MCBEAL, und der Bürgermeister von New York, David N. Dinkins. Als der Produzent entschied die Broadwaypremiere abzusagen, verlangten Mitglieder der Actors Union eine neue Abstimmung von der Equity, weil die Arbeitsgelegenheit in Gefahr kam. Die ACTORS EQUITY war inzwischen weniger aggressiv und entschuldigte sich dafür, dass sie „ein an sich ehrliches und moralisches Prinzip in einer wenig geeigneten Form“¹⁸ angewandt hatte. Der Produzent, der die Aufführung in New York unbedingt mit seinem Star-Schauspieler besetzen wollte, bekam letztendlich die Genehmigung dafür.

¹⁸ Vgl. Rothstein 1990.

Aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive ist dieser Fall interessant, weil in einer multikulturellen Gesellschaft die Chancengleichheit für Schauspieler ein großes Problem ist, wenn ikonische oder mimetische Prinzipien wie *type casting* auf Grund von Rasse bei der Besetzung der Rollen ein Thema ist. Für schwarze und asiatische Schauspieler gibt es dann tatsächlich ganz wenig wichtige Rollen im ‚westlichen‘ Weltrepertoire. Der Versuch der ACTORS UNION von New York, die Emanzipationsmöglichkeiten für Schauspieler aus anderen Kulturen zu beachten, ist an sich sehr sympathisch, aber auch problematisch, weil die Rasse des Schauspielers mit der Rasse der Figur gleichgesetzt wird. Gerade im Theater ist eine derartige Similarität zwischen Merkmalen einer Figur und Merkmalen eines Schauspielers keine Notwendigkeit und eben auch keine Selbstverständlichkeit, wie die vielen älteren Schauspieler und Schauspielerinnen, die junge Liebhaber und Liebhaberinnen spielen, zeigen. Gerade ein berühmter Regisseur wie Peter Brook hat sich gegen eine solche Similarität von Merkmalen des Schauspielers und Merkmalen der Figur gewehrt. In seinem Anfang der siebziger Jahre gegründeten theatralen Forschungszentrum (CIRT) in Paris arbeitet er mit Schauspielern aus unterschiedlichen Kulturen. Der kulturelle Hintergrund der Schauspieler spielt bei der Besetzung der Rollen absichtlich *keine* Rolle. Mitglieder der gleichen Familie können einen unterschiedlichen kulturellen Hintergrund haben, ohne dass das als bedeutungskonstituierendes Element in der Aufführung dienen soll. So wurde in Brooks HAMLET-Aufführung aus dem Jahr 2000 die Hauptrolle von einem schwarzen Schauspieler dargestellt, während die Mutter Hamlets von einer weißen Schauspielerin gespielt wurde. Im Opern-Bereich ist eine solche Verfahrensweise bereits sehr lange Praxis. Die schwarze Sopranistin Grace Bumbry spielt in den gleichnamigen Opern CARMEN, SALOME, TOSCA und andere Hauptrollen, ohne dass ihrer Hautfarbe bei der Interpretation der fiktiven Welt eine Bedeutung zugewiesen wird. Im Theaterbereich, wo eine illusionistische Ästhetik oft noch dominant ist, ist eine solche Praxis noch immer die Ausnahme. Aus einer emanzipatorischen Perspektive wäre es aber in multikulturellen Gesellschaften die einzige Möglichkeit tatsächlich die Chancengleichheit aller Schauspieler zu bewirken, wenn der kulturelle Hintergrund der Schauspieler keine Zeichenfunktion in der fiktiven Welt mehr erfüllt.

IV Kontrolle von anderen Theatermachern: Jakob Levy Moreno (1924)

Ein Skandal, der – wie bei Beckett – auch mit einer vermeintlichen Verletzung von Persönlichkeitsrechten zu tun hat, bezieht sich auf den Entwurf einer innovativen Bühne. In Wien fand 1924 die INTERNATIONALE AUSSTELLUNG NEUER THEATERTECHNIK (IAT) statt. Wie bei der INTERNATIONAL THEATRE EXHIBITION in Amsterdam 2 Jahre vorher, konnte man wieder von einem lebendigen internationalen Austausch zwischen allen innovativen Theaterströmungen der zwanziger Jahre sprechen. Globalisierung war in der Tat in Europa in diesem Bereich der Theater-technik und Bühnengestaltung bereits Praxis. Konstruktivisten, Futuristen, Expressionisten, Dadaisten und so weiter trafen sich. Man konnte konstruktivistische und kubofuturistische Entwürfe der russischen Szenographen sehen, die für Meyerhold,

Tairow und Foregger gearbeitet haben. Entwürfe von Alexandra Exter, Georg Jakuloff, Abraham Mintschine, Kasimir Medunckij, El Lissitzky, Alexandre Vesnin und der Gebrüder Sternberg wurden ausgestellt. Aber auch die tschechischen avantgardistischen Szenographen waren präsent.

Friedrich Kiesler, der die Ausstellung organisierte, wurde als Bühnengestalter bekannt durch seine Entwürfe für die deutsche Erstaufführung des sogenannten ‚Maschinendrama‘ W.U.R. (WERSTANDS UNIVERSAL ROBOTS) im Theater am Kurfürstendamm 1923. Er bekam den Auftrag, für das Rahmenprogramm des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien die Organisation und Gestaltung einer INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG NEUER THEATERTECHNIK (IAT) durchzuführen. Diese Ausstellung, die ein großer Erfolg wurde, führte zu der Einladung, auch die ein Jahr später stattfindende EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DECORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES in Paris zu organisieren.

Kiesler hatte nicht nur viele international bekannte Künstler eingeladen, um die innovativen Strömungen mit ihren Arbeiten zu präsentieren; er hatte auch im Zentrum der Ausstellung ein Monument für sich selbst gebaut, nämlich ein Modell seiner so genannten ‚Raumbühne‘, eine Bühne die definitiv mit den illusionistischen Prinzipien der Guckkastenbühne zu brechen versuchte und Dynamik im Theater ermöglichen sollte. Ein lebensgroßes Modell dieser Bühne wurde sehr prominent in der Ausstellung gezeigt, worauf auch Aufführungen stattfanden. Die Bühne bekam sehr viel Aufmerksamkeit. ‚Bis zum Ende des Musik- und Theaterfestes erschienen in der Tagespresse wie auch in den einschlägigen Kunstzeitschriften Berichte, Kritiken, Glossen, Karikaturen, polemische Stellungnahmen und Abbildungen zum Thema Raumbühne‘¹⁹, die eines der umstrittensten Objekte in dieser Veranstaltung wurde. Diese Raumbühne förderte die Phantasie der Berichterstatter über eine neue Dynamik, die das Theater beleben sollte. So phantasiert der Kritiker Karl Kraus mit einem Beitrag SERPENTINENGEDANKENGÄNGE polemisch über die Benutzung der Raumbühne für klassische Theatertexte:

Sie meinen also, Herr Kiesler, dass Gretchen auf dem Motorrad zur Plattform hinaufjagt, oben das Lied am Spinnrad singt und dann im Lift in die Tiefe saust, während in-
zwischen Faust und Mephisto im Kleinauto den Serpentinweg heraufbrausen?²⁰

Und Karikaturen zeigen noch plastischer die Dynamik, die man sich offenbar bei der Benutzung dieser Bühne erträumte.²¹

Die große Aufmerksamkeit in kritischen Kommentaren, Parodien und Karikaturen kann man aber nicht als Skandal betrachten, weil es sich immer um eine positive oder negative evaluative Beschäftigung mit diesem künstlerischen Phänomen handelt. Der Skandal fand am Rande statt, verursacht von jemandem, der es als einen Skandal betrachtete, dass der eigentliche Erfinder der Raumbühne nicht erwähnt wurde. Der damals noch nicht weltbekannte Psychiater Jakob Levy Moreno, der erst 1934 mit dem Erscheinen seines Buches WHO SHALL SURVIVE? über Psycho- und Soziodrama weltberühmt wurde, war der Urheber des Skandals. Moreno, der in Wien als Thea-

¹⁹ Lesak 1988, S. 117.

²⁰ Karl Kraus in: Die Fackel (Dez.1924, Nr 668-675), zitiert nach Lesak 1988, S. 124.

²¹ Vgl. Lesak 1988, S. 154f.

termacher als Leiter eines Stehgreiftheaters tätig war, versuchte mit den Mitteln des Theaters eine Alternative zu Freuds Psychotherapie zu entwickeln. Anstatt einer Couch als Ort der Behandlung, benutzte Moreno eine Bühne um mit darstellendem Spiel die Patienten von ihren Traumata zu heilen. In diesem Kontext entwickelte Moreno auch ein neues Theatergebäude, in dem es nur Bühnen gab. Der übliche Zuschauerraum war komplett verschwunden. Die Zuschauer befanden sich auf kleinen Bühnen um eine Hauptbühne in der Mitte herum und sollten spielend reagieren.

Moreno meinte, dass sein Theaterentwurf, der als ‚Theater Ohne Zuschauer‘ bezeichnet wurde, weil Zuschauer sich in Mitspieler verwandeln sollten, von Friedrich Kiesler ohne seine Genehmigung übernommen, ja plagiiert worden war.²² Es kam zu einem öffentlichen Skandal als Moreno bei der festlichen Eröffnungsveranstaltung am 24. September 1924 lauthals schrie: „Ich erkläre hiermit vor aller Öffentlichkeit Herrn Kiesler für einen Plagiator und Lumpen.“²³ Dieser Auftritt war für Kiesler der Grund gegen Herrn Moreno wegen Ehrenbeleidigung und Verleumdung zu klagen. Da die Klage erst drei Monate später vor dem Wiener Strafgerichtsbezirk verhandelt wurde, dauerte die öffentliche Diskussion über das neue Theaterphänomen der Raumbühne erheblich länger als geplant, was viel zusätzliche Aufmerksamkeit bedeutete. Als der Fall dann tatsächlich von dem Gericht behandelt wurde, erklärte ein Experte, ein bekannter Wiener Theaterkritiker, dass „die beiden Projekte etwa einander so gegenüberstehen, wie ein Radio zu einem Krokodil.“²⁴ Offenbar war das Gericht ebenfalls davon überzeugt, denn Kiesler gewann die Gerichtsverhandlungen.

Im Vergleich zu den anderen Akteuren in der Gesellschaft, die versuchen das Theater zu kontrollieren, gibt es relativ wenig öffentlich wahrnehmbare Versuche der Theatermacher Kontrolle über ihre Kollegen zu bekommen. Das ist verständlich, weil es viele nicht-öffentliche, sogar komplett legale und auch effektivere Möglichkeiten dazu gibt, wie zum Beispiel die Mitgliedschaft in Beratungsgremien, die Entscheidungen über Subventionen treffen.

V Kontrolle der Zuschauer – *Die Aktion Tomate* (1969)

Zuschauer kontrollieren das Theater meistens nur durch das (Nicht-)Kaufen von Karten und durch ihre Reaktionen am Ende oder auch manchmal während einer Aufführung. Ein Beispiel dafür, wie ein Skandal das ganze Theatersystem änderte, spielte sich am Ende der sechziger Jahre in den Niederlanden ab: ‚die Aktion Tomate‘. Mit dem Werfen von Tomaten erklärte ein Teil des Publikums sich nicht einverstanden mit der Ästhetik und Ideologie der damaligen Theatergruppen. 1969 war ein unruhiges Jahr in Amsterdam wegen der Studenten- und Künstlerrevolutionen und der Besetzungen von universitären Gebäuden. Im Stadttheater von Amsterdam fand am 9. Oktober 1969 eine Aufführung von Shakespeares *DER STURM* statt, aufgeführt von der Theatergruppe *DIE NIEDERLÄNDISCHE KOMÖDIE*, eine respektierte

²² Vgl. Lesak 1988, S. 115.

²³ Zitiert nach Lesak 1988, S. 114.

²⁴ Zitiert nach Lesak 1988, S. 159.

Institution im Zentrum der Theaterkultur, vergleichbar mit einer Institution wie den Kammerspielen in München. Am Ende der Aufführung flogen aber die Tomaten durch das Theater. Mit diesen Tomaten werfenden Zuschauern fing eine Aktion an, die viele Monate andauerte. Gemüsehändlern kam plötzlich eine Rolle im Theatersystem zu. Tomaten, geworfen nach fiktiven Figuren, wie Prospero, Miranda usw., treffen diese Figuren gar nicht. In fiktiven Welten spürt man keinen Tomatensaft, wenn diese von realen Personen, wie Zuschauern, geworfen werden. Die Schauspieler hingegen spüren die Tomaten. Und für diese waren sie auch gemeint.

Auch in den Niederlanden ist es nicht üblich, dass man, bevor man ins Theater geht, bei einem Gemüsehändler vorbei geht. Es handelte sich also um gezielte Aktionen. Sie waren geplant von Studenten der Theaterhochschule und vom Institut für Theaterwissenschaft in Amsterdam. Die wollten über die Kulturpolitik und die Ästhetik des Theaters diskutieren. Seit der Mitte der sechziger Jahre fanden bereits Diskussionen über Änderungen im Theatersystem statt. Die hatten zwar zu Berichten für mögliche Änderungen geführt, aber in der Praxis hatte sich nichts geändert.

Der ersten Aktion folgten viele andere, bei denen immer mehr Theaterbesucher sich aktiv an den Aktionen beteiligten und bei denen mehr Mittel eingesetzt wurden. Neben Tomaten wurden auch Rauchbomben geworfen und/oder Gruppen von Zuschauern fingten mit Pfeifkonzerten an, wodurch die Schauspieler nicht mehr zu sehen und zu hören waren und Aufführungen abgebrochen werden mussten. Immer mehr Aufführungen auch von anderen etablierten Theatergruppen – und nicht länger nur in Amsterdam – wurden angegriffen.

Wöchentlich fanden im Theater der Universität von Amsterdam Diskussionstreffen der ‚Tomaten-Aktivistinnen‘ statt mit – wie üblich in dieser Zeit – vielen hektografierten Protokollen, Thesen und Pamphleten als Resultat. Am 1. November 1969 gab es eine Diskussion im Stadttheater von Amsterdam mit den Direktoren der Niederländischen Komödie. Bei Aufführungen war das Theater lange Zeit nicht so voll gewesen wie bei diesem Diskussionsstreifen. Resultat war nur, dass die Zahl der Aktivistinnen zunahm, dass einige Zeitungen die Aktionen jetzt unterstützten und dass die Direktoren der Niederländischen Komödie zusagten, ihre künstlerischen Absichten zur Diskussion zu stellen, was in dieser Zeit einen weitgehenden, jedenfalls verbalen Kniefall bedeutete.²⁵ Allerdings wurde diese versprochene Offenheit nicht tatsächlich realisiert; auch die Leitung der anderen Theatergruppen verweigerte ein Mitspracherecht über künstlerische Themen. Sie alle vertraten die Meinung, dass Innovation nur innerhalb der existierenden Strukturen möglich war. Die Aktionen vermehrten sich und waren jetzt auch auf eine – bis dahin als unverdächtig betrachtete – experimentelle Theatergruppe STUDIO gerichtet, die laut der Aktionisten zu wenig experimentell war. Nach einer Aufführung von dieser Gruppe in Brüssel, Belgien, wurden junge flämische Schauspieler, die ein Manifest vorlesen wollten, von der Polizei aus dem Theater geschlagen.

Noch mehr Aufmerksamkeit bekam die Aufführung TOLLER der Niederländischen Komödie, ein Stück von Tankred Dorst, das von dem Versuch, 1919 in München eine Räterepublik mit Toller als Vorsitzenden zu proklamieren, handelt. Die Aufführung konnte nicht bis zum Ende aufgeführt werden. Statisten, die sich nur in

²⁵ Vgl. Engen 1996, S. 757.

der fiktionalen Welt als Revolutionäre verhalten sollten, stürmten plötzlich in der realen Welt von der Bühne in den Saal, warfen Rauchbomben und schrien: „Alle Räte an die Macht!“ Die fiktionale Welt wurde Realität im Alltag. Auch eine spätere Aufführung wurde unterbrochen, weil einer der Aktionisten während eines Monologs der Hauptfigur Toller, mit dem Schauspieler, der Toller spielte, über die Frage diskutieren wollte, was er von dem politischen Gedanken Tollers hielt. Hiermit wurde eine der Forderungen der Aktionisten thematisiert, die beinhaltete, dass das Engagement der Theaterkünstler im Hinblick auf das, was sie spielen und über die Gesellschaft aussagen möchten, fehlt.

In einem der vielen Manifeste und Texte, die als Diskussionsgrundlage für die wöchentlichen Sitzungen der Aktionisten dienten, für eine Diskussion am 10.11.69, diesmal mit dem Titel ENGAGEMENT, heißt es:

Engagement ist prinzipiell gegründet auf den Wunsch die Voraussetzungen der Gesellschaft, beziehungsweise die Gesellschaft selbst, zu ändern. Engagement ist gegründet auf den Willen zum Fortschritt.²⁶

Den Theatermachern wurde vorgeworfen, dass sie völlig apolitisch waren, auch wenn sie Stücke mit ideologischen Inhalten spielten, und dass sie sich dabei wie Arbeiter verhielten, die einfach ihre Arbeit tun, ohne sich um die Inhalte zu kümmern.

Bei dieser ‚Aktion Tomate‘ handelte es sich also um eine grundsätzliche Diskussion über die Funktion von Theater und über die Verantwortlichkeiten der Theatermacher in der Gesellschaft. Dieses Anliegen ist natürlich völlig auf der Linie der Studentenrevolte der sechziger Jahre, die sich mit dem Engagement-Begriff von Jean Paul Sartre und dem Begriff der repressiven Toleranz von Herbert Marcuse gegen die Auffassung wehrten, dass Künstler und Intellektuelle sich von politischem Engagement abseits halten können.

Die Tomatenwerfer betrachteten die Schauspieler als Opfer und als Täter: *Opfer*, weil die Strukturen der Gesellschaft – wie es damals hieß –, nicht stimmten; *Täter*, weil sie nicht über ihr Fach reflektierten, da sie die autoritär und hierarchisch organisierten Theatergruppen akzeptierten und da sie sich weder Fragen stellten über die gesellschaftliche Relevanz ihrer Aufführungen, noch über die Tatsache, dass sie mit ihren Aufführungen altmodische Ideologien transportierten.

Die Aktionen hatten Erfolg. Die Diskussion über ein neues Theatersystem geriet in eine Stromschnelle. Der damalige Kulturminister führte für holländische politische Verhältnisse extrem schnell grundsätzliche Änderungen im Theatersystem durch. Ein Jahr später konnten bereits einige neue, gesellschaftlich orientierte Theatergruppen starten. Die großen, etablierten Theatergruppen wurden aufgehoben und ein wichtiger Subventionsgrund wurde die *Vielfalt in theatraler Ästhetik*. Damit änderte sich die Theaterkultur in den siebziger und in einem Teil der achtziger Jahre komplett, worauf vor allem in den neunziger Jahren, als Theatermacher der Generation der To-

²⁶ Pamflet Het Engagement van Leonard Frank en Paul Binnerts (Basis voor een discussie in het Universiteitstheater op 10.11.69): „Engagement is principieel gebaseerd op het verlangen de condities van de samenleving, c.q. de samenleving zelve te veranderen. Engagement is gebaseerd op de wil tot vooruitgang.“ Vgl. Deddes 1979.

matenwerfer im Zentrum des Theatersystems angekommen waren, langsam wieder eine Restauration eintrat.

VII Kontrolle von Nicht-Zuschauern: Schnitzlers *Reigen* in Wien (1921)

In der Theatergeschichte versuchen oft Nicht-Zuschauer das Theater zu kontrollieren. Wie Zensurinstanzen versuchen sie zu bestimmen, was Zuschauer sehen dürfen und was nicht. Aber oft werden theatrale Events für andere Ziele instrumentalisiert. Als Beispiel möchte ich auf einen kleinen Teil der Skandalgeschichte des REIGEN von Arthur Schnitzler eingehen, nämlich den Skandal bei der Aufführung in Wien 1921. In diesem 1896/97 geschriebenen Stück präsentiert Schnitzler das Paarungsverhalten von Menschen am Beispiel von Situationen am Ende des 19. Jahrhunderts. Er analysiert die Sprache, die man benutzt, um einander ins Bett zu kriegen, er zeigt die Heuchelei, wenn Sexualität das Leben beherrscht. In einer Estafette von heterosexuellen Beziehungen begegnet man einander, möchte was von einander und tut was mit einander. Allenfalls ist das Tun theatralisch gesehen eine Vermutung, weil es im Text nur Gedankenstriche gibt. Es ist soweit ich weiß, der einzige Text, bei dem nicht die Worte, sondern Gedankenstriche, erotisch interpretiert, einen Skandal verursacht haben. Öffentliche Aufführungen waren natürlich lange unmöglich. Die erste Aufführung 1903 in München fand dann auch in geschlossener Gesellschaft statt.

Das Stück brachte als gedruckter Text und als Theateraufführung eine Skandalgeschichte mit sich, die die Wiener Autoritäten besonders vorsichtig machte, als die Kammerspiele in Wien eine Aufführung planten.²⁷ Die Zensurkommission war der Meinung, dass in der demokratischen Republik, die Österreich seit einigen Jahren war, im Prinzip eine Aufführung möglich sein sollte. Sie wehrte sich damit gegen die Polizei, die die Meinung vertrat, dass die Zensurkommission die herrschende Moral unterstützen sollte. Das war nicht die Meinung der Kommission. Dennoch sollte die Aufführung taktvoll sein, vor allem im Umgang mit den Gedankenstrichen des Textes. Die zehn Mitglieder der Zensurkommission unternahmen sogar am 27. Januar 1921 eine Gruppenexkursion zu einer Probe-Aufführung, um mit eigenen Sinnen die möglichen sexuell erregenden Wirkungen der Aufführung zu untersuchen. Die Schlussfolgerung war, dass es keinen Grund zur Aufregung gab, die Aufführung brauchte nicht verboten zu werden. Die Erstaufführung am 1. Februar 1921 verläuft dann auch ohne Probleme. Schnitzler selbst hat das Gefühl, dass die Aufführung als Kindertheater präsentiert werden könnte.

Auch die Kritiken in der liberalen Presse sehen keinen Grund zur Aufregung. Sie schreiben *positiv* von einem ‚gut gekühlten‘ Reigen oder *negativ*, dass die Theatermacher keinen Mut hatten, das Stück adäquat zu inszenieren. Interessant ist vor allem, dass viele Kritiker das Stück bereits als altmodisch betrachten. Die christliche Presse aber regt sich auf, weil ihrer Meinung nach die Funktion des Theaters als moralische Anstalt gefährdet ist.²⁸

Die Tatsache, dass es zu einem riesigen Skandal kam, hatte weniger mit Ästhetik als mit den politischen Verhältnissen in Wien dieser Zeit zu tun. In der neuen Re-

²⁷ Vgl. Pfoser u.a. 1993, S. 81-176.

²⁸ Vgl. Pfoser u.a. 1993.

publik Österreich regieren zur der Zeit die Christlich-Sozialen; in Wien aber die Sozialdemokraten. Die Wiener Polizei ist weniger liberal als die Zensurkommission und möchte wie die Bundesregierung die Aufführung verbieten. Bischöfe mischen sich ein und predigen über unsittliche Filme und Theaterstücke, die die Seele von unschuldigen Kindern vergiften und die das Schamgefühl bei Erwachsenen vernichten. Ein Konflikt zwischen Bundesregierung und der Regierung der Stadt Wien eskaliert über die Frage, wer die Macht hat eine Aufführung zu verbieten. Unterdessen besuchen Zuschauer die REIGEN-Aufführung und verlassen das Theater wenig aufgeregt von den Gedankenstrichen, die im Theater als Momente, in denen die Bühne in Dunkel gehüllt wird, umgesetzt waren. Die Momente sind so kurz, dass man viel Phantasie braucht, um sich etwas Aufregendes, das im Dunkel stattfinden könnte, vorzustellen. Auch wenn die Aufführungen ohne Probleme stattfinden, möchten die Christlich-Sozialen die Aufführung verbieten und Glanz, der Innenminister, versucht, ohne den Bürgermeister zu informieren, die Aufführungsgenehmigung zurückzuziehen. Der Bürgermeister protestiert gegen diese Einmischung und verbietet seinen Beamten den Auftrag auszuführen. Und dann, eine Woche nach der Erstaufführung, stürmen zwanzig Anhänger der radikalen antisemitischen Volkspartei das Theater. Sie werden zwar von der Polizei entfernt, aber jetzt versucht der Innenminister den Bürgermeister zu Maßnahmen zu zwingen. Die Parteien im Bundestag beschäftigen sich mit dem Fall. Der Geist eines Bürgerkrieges weht durch die politische Arena, entzweit das Parlament und die Gesellschaft. Unterdessen finden Aufführungen von REIGEN wieder acht Tage lang ohne Probleme und ohne Aufregung statt. Aufregenden Aktionen spielen sich im Parlament ab, wo Ordnungsdienste die streitenden Politiker wegen drohender Schlägereien auseinander halten müssen. Dann findet wieder eine Störung der Aufführung statt. Demonstranten werden mit Feuerspritzen entfernt. Jetzt verbietet der Polizeikommissar die Aufführung. Der Bürgermeister ist einverstanden, weil er eine Entscheidung vom Verfassungsgericht über die Frage abwarten möchte, wie die Verantwortlichkeiten verteilt sind, d.h. wer das Theater letztendlich kontrolliert. Da das Verfassungsgericht darüber keine Klarheit gibt, werden Ende des Jahres wieder Aufführungen gestattet. Aber erst März 1922, mehr als ein Jahr nach der Erstaufführung in Wien, finden tatsächlich, begleitet von Polizisten, wieder Aufführungen statt. Die Bundesregierung versucht nicht wieder die Aufführung zu verbieten; außerdem bekommt der sechzigste Geburtstag von Schnitzler international sehr viel Aufmerksamkeit, was es politisch schwierig macht, gegen ihn Stellung zu beziehen.

Der REIGEN-Skandal ist kennzeichnend für eine *Zweistufen-Skandalstruktur*, bei der eine Aufführung erst von den Autoritäten genehmigt worden ist, aber dann von Gruppen in der Gesellschaft instrumentalisiert wird, wodurch sowohl ideologische Gruppen als auch Politiker provoziert werden. Kennzeichnend ist auch, dass in ästhetischer oder ideologischer Hinsicht die Aufführung selbst wenig aufregend ist.

Allerdings müssen wir in dieser Kategorie von Skandalen, verursacht von Nicht-Zuschauern, grundsätzlich zwei Typen von Skandalen unterscheiden. (a) Skandale, bei denen die Parteien, die in Konflikt zueinander stehen, sich grundsätzlich uneinig sind über das Thema, die Ideologie oder die Aussage einer Theateraufführung, wie es in diesem Beispiel von REIGEN der Fall ist, und (b) Skandale, bei denen die Parteien,

die in Konflikt zueinander stehen, sich eigentlich grundsätzlich einig sind, aber Kommunikationsprobleme und/oder fehlende theatrale Kompetenz den Skandal verursachen.

Ich denke bei dieser letzten Art von Skandalen an berühmte Beispiele wie bei Fassbinders *DER MÜLL, DIE STADT UND DER TOD* (1985) oder an den Skandal in Erlangen bei der Aufführung von Rehbergs Stück *DIE WÖLFE* (2003). In diesen letzten Fällen können eine Reihe von Problemen festgestellt werden, die klarmachen, dass die eigentliche Ursache des Skandals fehlende kommunikative und theatrale Kompetenzen sind. Sie sind wie folgt zusammenzufassen:

(1) Ein Dramentext hat nicht unbedingt die gleiche Aussage wie eine Theateraufführung dieses Textes. Im Theater ist es sehr einfach möglich mit Ironisierungen das Gegenteil von dem darzustellen, was der Text zu behaupten scheint. Berühmte Beispiele sieht man in Aufführungen der *TAMING OF THE SHREW* von Shakespeare, oder bei den vielen Aufführungen der *ORESTIE* von Aischylos, die in den letzten zwei Jahrzehnten – anders als davor – nicht mehr als eine Tragödie, die die Gründung der Demokratie in der westlichen Kultur feiert, aufgeführt wird.

(2) Was eine Figur sagt, sollte nicht mit dem Standpunkt eines Autors verwechselt werden. Wenn eine Figur anti-semitische Aussagen macht, bedeutet das nicht, dass der Autor oder die Theatermacher anti-semitisch sein müssen. Es kann auch so sein, dass sie das Problem des Antisemitismus in der Gesellschaft diskutieren möchten.

(3) Die Aussage in einer Kommunikationshandlung ist, auch im Theater, von dem Kommunikationskontext und der Einschätzung der Kommunikationspartner abhängig. Wenn sich eine Theatergruppe wie das Erlanger Theater im Fall des *WÖLFE*-Skandals regelmäßig für das hoch ausgebildete Publikum mit Stücken wie *Taboris MEIN KAMPF* oder Schwabs *VOLKSVERNICHTUNG* kritisch zum gesellschaftlichen Verhalten geäußert hat, ist es eine korrekte Einschätzung dieses Kommunikationspartners, dass nicht plötzlich anti-semitische Aussagen zu erwarten sind. Der Bruch mit der Erwartung wäre zumindest ein Grund über die möglichen Intentionen des Kommunikationspartners nachzudenken. Diese theatralen und kommunikativen Kompetenzen wurden, bewusst oder unbewusst, bei den Skandalen um Fassbinders oder Rehbergs Stück vernachlässigt, negiert, oder jedenfalls nicht aktiviert. Grundsätzlich kann man sagen, dass die streitenden Parteien in diesen Konflikten sich in ihrer Haltung der Thematik gegenüber einig sind.

VIII Ein Skandal, weil Theatermacher versuchen einen Skandal zu vermeiden – der Fall *Ideomeneo* (2006)

Der letzte Skandal, den ich behandeln möchte ist, so weit ich weiß, einzigartig: Die Tatsache, dass Theatermacher 2006 selbst versuchten einen Skandal zu vermeiden, führte gerade erst zu einem Skandal. Es handelt sich um den *IDOMENEO*-Skandal an der Deutschen Oper in Berlin. Die Intendantin Kirsten Harms strich die Wiederaufnahme von dieser bereits 2003 durch Hans Neuenfels inszenierten Aufführung. Anlass war ein mysteriöser Anruf von einer Frau, die sich als ‚Operfreundin‘ bezeichnete. Sie meinte, dass das Darstellen der abgeschlagenen Köpfe von Poseidon, Jesus, Buddha und Mohammed, und vor allem dieses letzten Kopfes, am Ende der Auffüh-

rung in Muslim-Kreisen als ‚problematisch‘ empfunden werden könnte. Die Polizei wurde aktiv, das Landeskriminalamt bewertete den Fall und meinte, dass eine mögliche Gefährdung der Öffentlichkeit nicht ausgeschlossen werden könne, weil nach islamischer Auffassung das Abbilden von Mohammed untersagt ist und weiterhin auch eine Assoziation mit Enthauptungsvideos möglich wäre. Der Berliner Innensenator Erhard Körting schilderte Kirsten Harms die möglichen Gefahren, worauf sie entschied die Besucher nicht in Gefahr zu bringen und die Oper nicht wieder aufzunehmen. Ein Tsunami von Entsetzen überflutete die Bundesrepublik: prominente Politiker verteidigten Werte wie die Freiheit der Kunst und verurteilten eine solche Selbstkontrolle und Selbstzensur im Kunstbereich. Interessanterweise wurde vor allem in Kreisen der Kunst Verständnis für die Maßnahme von Kirsten Harms gezeigt. Der bekannte Theaterwissenschaftler Balme verteidigte die Entscheidung der Intendantin.

IX Fazit

Als paradoxales Fazit können wir feststellen, dass nach Jahrhunderten, in denen vor allem Politiker und Vertreter von Religionen versucht haben, das Theater zu kontrollieren, und dabei die Freiheit der Kunst als untergeordnet betrachteten, bei diesem letzten Beispiel das Umgekehrte der Fall ist. Man kann natürlich einem Land nur gratulieren, in dem Politiker sich nicht länger als Hüter von Moral, Religion und politisch korrekten Aussagen betrachten und dadurch u. a. nicht länger versuchen das Theater zu kontrollieren, sondern die sogar eine Form von Selbstkontrolle der Kunstszenen ablehnen und laut und deutlich für die Freiheit der Kunst plädieren.

Wenn ich zurückkomme zu meinem Beispiel am Anfang des Vortrages, bei dem Zuckmayer einen Skandal inszeniert hat, können wir die Schlussfolgerung ziehen, dass eine solche Inszenierung, wie Zuckmayer sie organisierte, in einem Land mit so vielen hochkarätigen Befürwortern der Kunstfreiheit nicht länger zu einem Skandal führen würde, bei dem die Autoritäten sich einmischen. Die einzige Lösung, die für Künstler dann übrig bleibt, um einen Skandal zu inszenieren, ist zu erzählen, was sie gerne getan hätten, aber aus Selbstzensur nicht getan haben, weil sie einen Skandal vermeiden wollten. Diese Art von Selbstkontrolle könnte bei den Politikern dann zu Kontrollmaßnahmen führen, um die Freiheit der Kunst zu erzwingen.

Literatuur

- DEDDES, I.: *Tomaat Documentatie*. Een documentair verslag van een actie 9 oktober 1969 - 28 februari 1970. Instituut voor Theateronderzoek – Holland Festival. Amsterdam 1979.
- ENGEN, M. v.: 9 Oktober 1969. Begin van de Aktie Tomaat. De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek. In: ERENSTEIN, R. L. (Hg.): *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam 1996, S. 752-759.
- HENSEL, G.: *Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen*. Stuttgart 1983.
- HERODOTUS: *Het verslag van mijn onderzoek*. Vertaald, ingeleid en geannoteerd door Hein L. van Dolen. Nijmegen 1995.
- LESÁK, B.: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperiment und Architekturprojekte 1923-1925*. Wien 1988.
- MORENO, J.: *Who Shall Survive?*. New York 1934.
- PFOSER, A./PFOSER-SCHWEGIG, K./RENNER, G. (Hg.): *Schnitzlers REIGEN. Bd. 1. Der Skandal. Analysen und Dokumente*. Frankfurt am Main 1993.
- ROTHSTEIN, M.: *Equity Reverses Saigon' Vote and Welcomes English Star*. In: *ACTORS EQUITY*, 17.8.1990.
- SCHOENMAKERS, H.: *Catharsis as Aesthetisation*. In: *ASSAPH. STUDIES IN THE THEATRE* (1996) Nr. 12, S. 85-95.
- SOVA, D. B.: *Banned Plays. Censorship histories of 125 Stage Dramas*. New York 2004.

Joseph von Westphalen

Literarische Selbstzensur. *Schriftsteller leben nicht wild, aber gefährlich.* Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Medien unter Kontrolle“ gehalten am 19.12.2007

Der Titel meines Vortrags ist irreführend. Allerdings dürfte in einem medienwissenschaftlichen Umfeld klar sein, dass von einem Titel nicht eine wahrhaftige Aussage zu erwarten ist. Ein Titel soll vor allem für Aufmerksamkeit sorgen, wahr sollte der Inhalt sein. „Literarische Selbstzensur. Schriftsteller leben nicht wild, aber gefährlich“, das ist vorlaut, reißerisch, übertrieben. Die Worte suggerieren mehr Dramatik als in Wirklichkeit da ist.

Allein „Selbstzensur“ ist ein starkes Reizwort, bei dem man an Opportunismus und verbogenes Rückgrat denkt. Und bei „wild und gefährlich“ denkt man, auch in der verneinten Form, an Sex, Drugs and Rock 'n' Roll, also ans Fetzenfliegen. In Wirklichkeit halten sich die Gefahren im Leben eines Schriftstellers in Grenzen. Und ich werde sie hier nicht aufblasen. Die wirklichen Gefahren der Schriftstellerei sind vergleichsweise harmlos und subtil.

Eine Autofahrt dürfte – statistisch gesehen – gefährlicher sein als jeder Text. Überhaupt eignet sich der Straßenverkehr nicht schlecht, um bildhaft zu machen, worum es geht. Die künstlerische Freiheit, die Freiheit des Worts, die Pressefreiheit – als das sind Errungenschaften der neueren Zeit, demokratische Heiligtümer. Die will man als Künstler ebenso wenig eingeschränkt sehen wie mal als Fahrer eines schnellen Autos eine Geschwindigkeitsbegrenzung haben will.

Anlass zu dem Thema meines Vortrags gaben Maxim Biller und sein Roman ESRA. Der Fall beschäftigt seit Jahren die Gerichte und die Feuilletons. Maxim Biller hatte seine Exfreundin und deren Mutter in seinem Roman Esra wiedererkennbar porträtiert, die beiden Frauen fühlten sich von der Art der Darstellung verletzt, erwirkten erst eine einstweilige Verfügung, die Auslieferung des Romans wurde gestoppt, dann ging der Streit durch alle Instanzen. Jetzt, vor wenigen Wochen erst, im Oktober 2007, haben Bundesverfassungsgericht und Bundesgerichtshof entschieden. Die knappe Mehrheit der Richter war für ein Verbot, das heißt der Schutz der Persönlichkeit wurde über die Freiheit der Kunst gestellt.

Die Verlage und die Autoren haben natürlich aufgeheult. Ähnlich wie der ADAC und die Autoindustrie und die Fahrer schneller Autos beim Thema Geschwindigkeitsbegrenzung. Ich habe zusammen mit vielen anderen Autoren, wenn es darum ging, in der Sache Stellung zu beziehen, öffentlich Partei für Biller bezogen. Klarer Fall. Man ist solidarisch, man ist kollegial, man denkt, das hätte einem auch passieren können, man will nicht, dass es einem passiert.

Trotzdem: leicht ist mir die Stellungnahme nicht gefallen. Ich fand es überflüssig, die beiden Frauen so erkennbar zu schildern. Beide sind Türkinnen. Vor allem die Freundin hatte keine Lust, dass in diesem Roman Intimitäten ihrer Beziehung öf-

fentlich gemacht wurden. (Vergleichsweise harmlose Intimitäten, für meinen Geschmack auch noch hölzern geschrieben. Da wird mal ein Glied angefasst und ein wenig gerieben, da werden Brüste entblößt, mehr ist da nicht, ziemlich steril und unerotisch geschrieben, finde ich, literarische Qualität aber ist Geschmacksache und spielt juristisch keine Rolle. Vor dem Gesetz immerhin sind gute und schlechte Bücher, Werke der Weltliteratur und billige Machwerke gleich.)

Es geht also nicht um Qualität, sondern darum, dass die Freundin des Autors sich verletzt fühlte. Nicht unverständlich. Ihr Ex-Geliebter führt sie vor, und das will sie nicht. Man kann es gemein und unklug von ihr finden, zu klagen, aber der Roman ist auch gemein. Im Autofahrerbild: Biller ist rücksichtslos gefahren. Ich bin keine türkische Frau, aber auch als deutscher Mann ist man verletzbar. Ich wäre nicht amüsiert, wenn eine Freundin, mit der ich mal was hatte, in ihrem Roman einen in München wohnenden Schriftsteller vorkommen lassen würde, der mehr oder weniger meine Bücher geschrieben hat, der nicht mehr allzu viel Haare auf dem Kopf und einen adeligen Namen hat. Für jeden Leser erkennbar bin ich das. Diese unrühmliche Held lässt in seinen Büchern die Figuren fröhlich herumvögeln und nervt nun die Geliebte, weil er sich nicht als der erhoffte muntere erotische Glücksbringer erweist – sondern als skrupulös, und als Flasche im Bett. – Und das wird dann womöglich ein Bestseller. Tausende erkennen mich in meiner Erbärmlichkeit. Ich kann nicht sagen, dass mir das angenehm wäre. Ich würde nicht klagen (erstens, weil mit Klagen generell widerstrebt, zweitens, weil die Peinlichkeit dadurch erst recht publik werden würde), aber ich würde es als Verrat ansehen. Ich wäre stinksauer. Es könnte ja Folgen haben. Ich würde meiner Frau sagen: ‚Das hat die zusammenphantasiert, ich war nie mit der Bett!‘ Aber was, wenn meine Frau sagen würde: ‚Das kommt mir aber verdammt real vor, ich glaube ich verlasse Dich.‘

An solchen simplen Übertragungs-Phantasien kann man sehen, dass Literatur im wirklichen Privatleben durchaus Unheil stiften kann. Natürlich kommt es nur in den seltensten Fällen zu juristischen Kollisionen. Der Fall Biller gibt vor allem Anlass, darüber nachzudenken, wie man Kränkungen, Ärger, Irritationen im Kreis der Leute, die man kennt, verhindert – ohne sich zu verbiegen und auf seine Angriffslust zu verzichten. Nicht nur auf öffentlichen Straßen drohen Zusammenstöße und Verletzungen sondern auch beim Veröffentlichen von Romanen. Schreiben und Veröffentlichen ist fast immer Geheimnisverrat und führt nicht zum Amüsement sondern zur Verstimmungen der Personen, mit denen der Autor zu tun hat. Der Autor am Schreibtisch muss selbst entscheiden, wie viel er verrät, das heißt wie viel er den ihm nahestehenden Menschen zumuten kann, wie viel Rücksicht er nehmen soll und ob er für eine literarische Pointe die Beschädigung einer Freundschaft aufs Spiel setzen soll. Private Missstimmungen, zerbrechende Freundschaften sind die eigentlichen Gefahren oder Kollateralschäden der Literatur, nicht Gerichtsurteile, die die Freiheit der Kunst für diskutierbar und nicht für ein Heiligtum halten.

Ein hässlich fliehendes Kinn, schmale Hexenlippen, lange Parodontose-Zähne, Leisetreteri und dergleichen harmlose Details, die in einem Roman unvermeidlich sind, können schon beleidigend sein, wenn Freunde und Bekannte des Autors diese Unschönheiten zu Recht und Unrecht auf sich beziehen. Bei Thomas Mann ertrug die schafsgesichtig dargestellte Kollegin Annette Kolb ihr böses literarisches Konterfeit mit Humor, während der im ZAUBERBERG als Mynheer Peeperkorn eher

respektabel gezeichnete Gerhard Hauptmann keineswegs amüsiert war und sich so heftig beklagte (natürlich nicht auf dem Gerichtsweg), dass Thomas Mann sich zu dem absurden und windelweichen Beteuerungen verleiten ließ, er habe bei der Figur des Peepkorn gar nicht an Gerhard Hauptmann gedacht.

Man muss kein weltberühmter Thomas Mann sein, um mit neckischen Charakterisierungen Ärger zu bekommen. Denn ganz ohne bösen Blick geht nicht. Wenn so etwas wie Kunst entstehen soll, müssen auch Gemeinheiten sein. Die Zumutbarkeitsabwägungen am Schreibtisch des Schriftstellers gehören zu seinem Handwerk und sind allemal interessanter und subtiler als Gerichtsurteile. Zwar hat man das Gefühl, Authentizität zu opfern, wenn man Personen und Begebenheiten aus Rücksicht verschleiert, oft aber gewinnt der Text eben dadurch eine neue Ebene. Eine Pointe allerdings kann dabei auf der Strecke bleiben. Hierfür ein Beispiel aus meiner Werkstatt:

Von einem Schriftsteller kann man keine wissenschaftliche Analyse erwarten, sondern nur einen Praxis-Bericht: Ich habe vor langer Zeit, vor 20 Jahren, als hoffnungsvoller junger Autor einmal beim Klagenfurter Dichterwettbewerb gelesen. Leider fand mein durchaus gelungener Text bei der Jury kein Verständnis. Am wenigsten gut fanden ihn Sigrid Löffler und Jörg Drews. Die zogen meinen Text in den Dreck. Da muß man sich ja rächen. Man muss sich behaupten. Rache ist ein großes Motiv des Schreibens. So habe ich Löffler und Drews zu Romanfiguren gemacht. Wenn ich sie gegenüber der Wirklichkeit leicht verändert habe, dann nicht, um sie zu schonen, sondern der Dramaturgie meines Romans zuliebe. Namen haben sie nicht im Roman. Auch eine Strafe: der Romanheld will sich die Namen dieser Personen gar nicht merken. Als Literaturprofessor ist Jörg Drews aber für Insider sofort erkennbar. Ebenso Sigrid Löffler, auch wenn ich aus ihr eine Frau vom Goethe-Institut gemacht habe. Ich habe sie genau so beschrieben, wie sie spricht und wie sie aussieht mit ihrem Dirndlkleid, ihrer Körperfülle – und mit genau den Worten, die sie mir in Klagenfurt um die Ohren gehauen hatte, nörgelt sie jetzt an meinem Romanhelden herum – und der denkt sich seinen Teil. Diese Gedanken sind nicht sehr freundlich. Ich habe die Literaturkritikerin ganz bewusst so lächerlich gemacht, wie es irgendwie geht. Bei Löffler kenne ich die Reaktion nicht, Jörg Drews war fünf Jahre lang sauer auf mich. Erstaunlich, dass ein Literaturprofessor, der doch mit so etwas umgehen können muss, der eine Buchreihe mit dem Titel DICHTER BESCHIMPFEN DICHTER herausgegeben hat, sich verletzt fühlt. Ich möchte mich aber darüber nicht erheben. Es ist nicht angenehm, wenn Eigenarten, die man hat, von einem anderen genau registriert und boshaft verwertet werden. Drews hatte die Angewohnheit, beim Kritisieren unentwegt seine Oberschenkel zu bearbeiten und dabei die Hände an seiner Jeans trocken zu reiben. So sieht man sich nicht gern beschrieben. Das mag schmerzen – und das soll es auch.

Wohl kaum ein Gericht der Welt kann einem Autor eine solche Schilderung verbieten. Aber spaßeshalber angenommen, irgendeine düstere Justiz in einer Diktatur hätte mir auferlegt, diese Passage zu entfernen – so wäre das für meinen Roman und mich ein herber Verlust gewesen. Der Roman würde auch ohne diese zwei Gastfiguren einwandfrei funktionieren, aber er wäre ärmer.

Verluste entstehen bei Zusammenstößen auf beiden Seiten. Selbst ein vor Gericht gegen einen Autor gewinnender Kläger erleidet einen Verlust: Er glaubt seine Intimität zu schützen und sein Gesicht zu wahren, verliert aber seine Souveränität.

Man kann nicht Romane schreiben, ohne Intimitäten preiszugeben und Verrat zu üben. Als Autor muss man geschwätzig sein. Wenn mich jemand fragt: Was denkst du? – dann sage ich ihm das, wenn meine Ansicht über den Krieg der Amerikaner gegen den Irak gefragt ist, aber nicht, wenn ich meine eigenen dunklen Gelüste eröffnen oder auch nur den Seitensprung eines Freundes oder einer Freundin kommentieren soll. Aber schreiben kann ich natürlich, was ich denke. Im Schutz der Fiktion ist das möglich. Aus meinem Roman geht meine Meinung dann hervor: Recht haben der Freund oder die Freundin – Untreue ist natürlich – der betrogene Partner soll sich nicht so klischee-eifersüchtig aufführen wie in einem Fernsehspiel... Diese meine Meinung kann mir aber nicht ohne weiteres aus der Fiktion in den Mund (zurück)gelegt werden. Man kann mir nicht unterstellen, dass es meine Meinung ist, man kann es aber auch nicht ausschließen. (Was dieses Vexierspiel betrifft, ist ein literarischer Autor auf der sicheren Seite. Andererseits geht gerade dieses Nichtfestgenageltwerdenkönnen seiner Umgebung auf die Nerven.)

Ein Beispiel für (maßvolle) Rücksichtslosigkeit und (maßvolle) Verluste (hier vielleicht Vertrauensverluste): Gleich bei der ersten Erzählung, die ich schrieb und veröffentlichte, stellte sich die Frage: Rücksichtnahme oder Schonungslosigkeit? Die Erzählung wäre allerdings rücksichtvoll gar nicht zu schreiben gewesen. Die Realität: Ich war seinerzeit nicht sonderlich begeistert, als meine Frau mit meinem Zutun das erste Kind bekam. Das schöne verantwortungslose Leben, so fürchtete ich, könne zu Ende sein. Ich hatte Angst vor der Verbürgerlichung. Ich war ganz und gar nicht scharf darauf, Vater zu werden. Damals war Abtreibung legal nicht möglich. Ich sagte zu meiner Frau: Komm, wir setzen uns auf's Motorrad und machen eine Reise nach Amsterdam! – Sie dachte nicht daran. Es war ihr Bauch, das Kind kam, und es kam noch ein Kind – und das ist längst gut so. Ich habe meine Kinder, kaum waren sie da, natürlich geliebt, ich bin ja keine Bestie. Und trotzdem musste ich in einer Erzählung meine unväterlichen Gedanken loswerden. Der Ich-Erzähler heißt zwar anders, Frau und Kinder heißen anders, aber meine Familie und ich sind deutlich zu erkennen. Die Erzählung wurde vielfach nachgedruckt, sie traf einen Nerv. Nicht alle Paare träumen von Nachwuchs. Ich hatte den Kinderablehnern eine Stimme verliehen und mich über die Schwangerschaftsfetischisten mokiert. Ein Dokument der Unkorrektheit in den frühen 1980er Jahren. Die Ehrlichkeit war nicht ohne bittere Komik. Meine Frau und meine Kinder mögen diese Erzählung ganz und gar nicht. Sie klagen mich zwar nicht an deswegen, und die Kinder haben auch keine großen Störungen bekommen, aber die Geschichte ist ihnen nicht angenehm.

Jeder Autor muss für sich und sein Schreiben einen Mittelweg finden: Wie geschwätzig darf ich werden, wie viel darf ich verraten, in welchem Maß darf ich mich aus meinem realen Leben bedienen, ohne einen Schaden anzurichten, der nicht dafür steht? Wie stark sollte ich Personen maskieren? Durch eine komische, sarkastische Darstellung und vor allem durch einen selbstironischen Ton des literarischen Schreibtischtäters lässt sich die Zumutungsgrenze der Opfer übrigens erheblich ausdehnen. Auch der Literatur bekommt das möglicherweise gut. Doch nicht jeder Autor kann oder will Selbstironie aufbringen. Selbstironie in der Literatur halte ich für

unverzichtbar, wenn Literatur lesbar sein soll. Ironie macht einen Text allerdings leichter – und nicht jeder Autor ist zum Verzicht auf Gewicht bereit und sieht auch das als Verlust an. Ich habe übrigens noch kein Buch geschrieben, ohne bei dessen Veröffentlichung wütend auf mich selbst gewesen zu sein, nicht wegen irgendwelcher stilistischen Flüchtigkeiten, sondern weil ich plötzlich finde, dass ich meine realen Erfahrungen nicht rücksichtslos genug ausgepackt habe. Es kommt mir dann immer vor, als ob Taktgefühl und Witz die Dringlichkeit des Textes reduziert hätten. Das ist aber unbeweisbar. Und vermutlich nur der instinktive Versuch einen Schuldigen dafür zu finden, dass das Werk wieder einmal nicht so gelungen ist, wie man gehofft hatte.

Noch ein Beispiel für Rücksicht und Verlust: Es war einmal eine Frau aus Israel, eine schöne Jüdin wie aus dem Märchenbuch, mit wilden schwarzen Haaren, und einer markanten Nase. Mit dieser Frau bin ich nach Nürnberg gefahren, weil sie das Reichsparteitagsgelände in Augenschein nehmen wollte. Wir gingen in einen Supermarkt, und sie steuerte auf das Regal mit den Speiseölen zu, griff nach einer Flasche mit kalt gepresstem Olivenöl, schraubte sie auf, goss sich eine Portion in die hohle Hand und verteilte das Öl im Haar. Ihr Haar sei nur so zu bändigen, sagte sie mir. Dem Filialleiter fiel die imposante Performance auf, er eilte herbei und wollte wissen, was hier gespielt werde. Da stemmte meine Bekannte die Fäuste in die Taille und sagte: „Haben Sie was gegen Juden!?“

Das war unschlagbar, das verlangte danach, für alle Ewigkeit festgehalten zu werden, das fällt einem von selbst nicht ein. Kurze Zeit später war ich beim Romanschreiben an eine Stelle gelangt, wo dieser famose Auftritt bestens hineingepasst hätte. Ich habe dann aber leider Rücksicht gezeigt und damit einen literarischen Verlust in Kauf genommen. Ich hatte keinerlei rechtliche Bedenken. Ich wollte nur nicht, dass ein Ehemann in Israel sich die Frage stellen könnte, ob der Autor des Romans mit seiner Ehefrau in Nürnberg gewesen sei. Es war im übrigen auch ihre Großtat gewesen, ihr Bonmot, ihre Chuzpe, ihre Intimität – ich wollte ihr das nicht wegnehmen. Ich habe dann eine Frau aus Marokko aus ihr gemacht, die in einem Supermarkt in Karlsruhe eine Olivenölflasche aufschraubt und dem Filialleiter sagt: „Haben sie was gegen Ausländer!?“ - Auch ganz gut, aber ein matter Abglanz gegen die Jüdin in Nürnberg.

Ein Seitensprung 150 Jahre zurück: Alexandre Dumas schrieb neben Dutzenden von Theaterstücken weit über einhundert Romane und hatte wohl kaum Zeit für literarische Skrupel oder für das Maskieren von Personen. Als 1860 in Paris sein Roman EIN LIEBESABENTEUER herauskam, schrieb Ferdinand Lassalle, einer der Gründerväter der deutschen Sozialdemokratie und berühmter Frauenheld, an seine Freundin Sophie von Hatzfeldt: „Was sagen Sie zu diesem Dumas? Macht er doch zur Heldin seines neuen Romans niemand anders als, sie mit vollem Namen nennend und genauestens beschreibend, Madame Lilla Bulyowsky, die ungarische Schauspielerin, die mir in Berlin gewogen war! Es ist zu toll. Lesen Sie diesen Roman sofort: Une aventure d'amour. Ganz neu.“ Toll in der Tat. Hätte Madame Bulyowsky heute geklagt? Die noch tollere Pointe allerdings wäre gewesen, wenn in dem Roman offen von der Affäre der Bulyowsky mit Lassalle berichtet worden wäre, wenn Lassalle also sein eigenes Liebesabenteuer mit der ungarischen Schauspielerin in Dumas' Roman

hätte nachlesen können. Wie hätte er reagiert, wenn er als miserabler und zickiger Liebhaber beschrieben worden wäre?

Erinnert sei an dieser Stelle auch daran, dass sich ehemalige oder abweisende Geliebte (beiderlei Geschlechts) nicht nur von der rachsüchtigen Darstellung der abgewiesener Literaten (beiderlei Geschlechts) belästigt oder peinlich berührt fühlen können, sondern auch von schmachtenden Elogen: der Poet glaubt, seiner Liebe und der sich von ihm abwendenden Liebsten ein literarisches Denkmal gesetzt zu haben und wundert sich, wenn diese ihn zur Rede stellt: „Zum Kotzen, wie du mich idealisiert hast!“ Es besteht der dringende Verdacht, dass die meisten Liebesgedichte des Abendlands, die unser gebildetes Herz seit Jahrhunderten erfreuen und die von werbenden Männern noch heute zitiert werden, wenn sie auf Frauen einen sensiblen und kunstsinnigen Eindruck machen wollen, ursprünglich an Frauen gerichtet waren, denen sie nur auf die Nerven gingen.

Ein Beispiel für literarische Rücksichtslosigkeit gibt Truman Capote. Sein weltberühmt gewordener Tatsachenroman *IN COLD BLOOD* führt uns vor Augen, dass Capote als Autor kaum weniger kaltblütig zu Werke geht als die beiden Killer, die er beschreibt. Gnadenlos saugt er die Geschichte der zwei zum Tode Verurteilten aus und sehnt schließlich deren Hinrichtung herbei, damit sein Roman sein authentisch dramatisches Finale erfahren kann. Ein bisschen etwas von einem Capote, von einem kalten Vampir, ist wahrscheinlich in jedem Autor. Sympathisch ist diese berufsbedingte Deformation des Charakters nicht.

Kunstfreiheit hin oder her – man kann sich, lehren die jüngsten Beispiele, die Finger verbrennen, wenn man heiße Eisen aus der Wirklichkeit holt und für die Literatur zurechtschmieden will. Vorsicht ist geboten. Privatpersonen sind reizbar und nicht so cool wie Andy Warhol, der einmal sagte: „Es ist mir egal, was in Büchern über mich geschrieben wird. Ich messe nur, wie dick diese Bücher sind.“

Das Projekt der Medienselbstkontrolle in der Diskussion

Einleitung

Über drei Millionen Zuschauer hat der Kinofilm *Kleinobrbasen* (2007) von und mit Til Schweiger in wenigen Wochen in das Kino gelockt – eine romantische Komödie, bei der es ziemlich zur Sache geht. Der Zeitkolumnist Harald Martenstein beschreibt in einer Glosse im Magazin der *Zeit*, wie er mit einem beinahe sechsjährigen Kind im Kino war: Er wollte einen Kinderfilm sehen und fand sich in einer eher derben Komödie wieder wo es – wie Til Schweiger selbst bekannte – darum gehen sollte, dass Männer und Frauen mehr über ihre sexuellen Empfindungen lernen sollten. Martenstein schreibt:

Ich habe jetzt eine schlechte Meinung vom Kinderfilm. Ich war aber auch froh, dass ich wenigstens nicht in ein Weihnachtsmärchen gegangen war, weil ich mir jetzt lebhaft vorstellen kann, was der Weihnachtsmann dort mit seinen Rentieren tut, Maria und Josef der Esel, und dann auch noch die heiligen drei Könige mit ihren heiligen Zungen. Das Kind sagte, es hätte in dem Film nicht alles verstanden. Die Kinder von Til Schweiger haben in dem Film alle mitgespielt.¹

Nun ist die Freiwillige Selbstkontrolle Kino in der Diskussion, die diesen Film ab sechs Jahren freigegeben hat, übrigens mit der Begründung, die Kinder würden sowieso nicht alles verstehen. Til Schweiger hatte damit gerechnet, dass der Film ab 16 freigegeben wird. Er hat einen Film für Erwachsene gemacht. Interessant ist dabei die breite öffentliche Diskussion, an der sich nun Elternverbände, Feuilletonisten, Talkshows, kurz: die gesellschaftliche Öffentlichkeit mit Gewinn beteiligt: Was tun wir, wenn eine gefühlte oder eine gesetzliche Schamgrenze überschritten wird, wie funktioniert das Regelwerk gesellschaftlicher Kontrolle?

Sport-Journalisten kungeln mit einer gedopten Branche, Moderatoren nutzen ihr bildschirmbekanntes Gesicht für Eigenwerbung ihrer Bücher, Produzenten finanzieren ihre Vorabendserien, in dem sie ganze Erzählstränge als Schleichwerbung einkaufen. Kameraleute setzen sich zu Geiselnemern ins Auto, wie im Geiseldrama von Gladbeck geschehen und kooperieren mit den Geiselnemern, mit dem Ziel näher am Geschehen dran zu sein, Szenen von unsäglicher Gewalt im Abendprogramm, ein Amoklauf und die Mediengewohnheiten des Täters: Ja, wer kontrolliert sie denn die Medien, wie konnte das geschehen, fragt dann der Bürger. Da sei der einzelne doch machtlos. Was kann denn da der Bürger tun? Die Frage nach der Medienkontrolle tritt immer in die öffentliche Debatte, wenn es zu Grenzüberschreitungen, zu journalistischem Fehlverhalten oder zu Geschmacksverirrungen im Programm, in der

¹ *Zeit-Magazin* vom 10.1.2008.

Zeitung oder im Netz gekommen ist. Kasuistiken werden öffentlich diskutiert und gewogen, der Ruf nach härteren Gesetzen gehört dann zur Liturgie der politischen Reden.

Es muss als eine Problemanzeige festgehalten werden, dass die öffentliche Wahrnehmung dessen, was in Deutschland unter Medienkontrolle verstanden wird und was Medienkontrolle macht, wie sie wirkt, wer sie bewirkt, wer wie zuständig ist, als ein sozusagen „offenes“ Geheimnis gelten kann. Medienkontrolle, wie sie sich heute in Deutschland darstellt, ist ein gewachsenes Netz unterschiedlicher, den jeweiligen Medien und ihren politischen Regelungszusammenhängen angepasster Institutionen und Instanzen, deren öffentliches Wirken allerdings – wie es scheint – wenig öffentliche Relevanz erkennen lässt. So sind die Bürger wenig bis gar nicht informiert über Beschwerdeinstanzen, Beschwerdewege, über die rechtsstaatlichen Unterscheidungen und Entscheidungen und über die Diskussionslage zwischen Ethik, Moral und Recht im öffentlichen Feld der Medien.

Dieser gesellschaftliche Missstand ist zum einen darin begründet, dass der Ruf nach Medienkontrolle immer aufscheint, wenn sie nicht oder nicht ausreichend funktioniert hat und die Bürger öffentlich nur bei Übertretung auf den Medienseiten überregionaler Blätter in die Diskurszusammenhänge eintreten können. Zum zweiten liegt es daran, dass die Beiträge zur Selbstreflexion der Medien in den Medien verschwindend gering sind. Es gibt zwar ein großes Feld lebendiger Fachdiskurse, aber die Medien wollen sich nur geringfügig selbst als Objekt der Kritik ansehen. Und drittens liegt es daran, dass das Netz verschiedener Kontrollsysteme in den Medien, den Printmedien, Rundfunkmedien, der Filmwirtschaft, dem Internet usw. schwer übersichtlich und deshalb ein undankbares Feld öffentlicher Darstellung ist. Zugleich befinden wir uns hier in einem hochinteressanten Gebiet demokratischer Kultur von wachsender politischer, gesellschaftlicher und kultureller Bedeutung und einem im wahrsten Sinne spannenden und spannungsreichen Feld der Medienethik zwischen ethischem Ideal und verantworteter Praxis: Medien-Kontrolle muss als ein Bereich angewandter Ethik gelten.

Entsprechend der gesellschaftlichen Relevanz sind in den vergangenen Jahren auch eine Reihe von Neuerscheinungen wissenschaftlicher Provenienz auf den Markt gekommen, die versuchen auf diesem dynamischen, interdisziplinären und zunehmend internationalen Feld zwischen Gesetz, Recht, Technik, Ethos Moral und Institution begrifflich und gedanklich zu orientieren.² Auch mit dem Ziel, eine Theoriebildung demokratischer Medienkontrolle zu unterstützen und deren Institutionen öffentlicher zu machen als bisher, sowie eine gedankliche und institutionelle Transparenz herzustellen. Denn: In Zeiten wachsender kultureller und gesellschaftlicher Relevanz von Medien, in Zeiten immer noch weiter wachsender ökonomischer Relevanz von Medien entsteht in der Balance zwischen dem, was Medien in Deutschland sollen und dem, was sie tun eine Schiefelage. Außerdem entsteht eine Lücke zwischen der grundgesetzlich festgeschrieben zurückhaltenden Rolle des Staates bei der Kontrolle der Medien, die nach deutscher Rechtsauffassung grundsätzlich staatsfern gehandhabt wird und dem Interesse der Gesellschaft an wahrheitsgemäßer Information und einem verantwortungsvollen Journalismus und dem gesell-

² Vgl. zum Beispiel Baum 2005.

schaftlichen Ruf nach mehr Kontrolle und nach mehr Verboten oder wenigstens nach transparenten Vereinbarungen und wirksamen Selbstverpflichtungen. In diese Lücke begibt sich das System der Medienselbstkontrolle, wie es sich in Deutschland mit der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und der Instanz des deutschen Presserates etabliert hat und schon in den Anfängen der Republik bewährt hat, das System der (freiwilligen) Medien-Selbst-Kontrolle.

1 Theoretisch-theologische Vorüberlegungen

Wenn wir heute über Medienkontrolle oder besser Medienselbstkontrolle, über Medienregulierungsmodelle oder anders besonders grazil ausgedrückt: regulierte Selbstregulierungsmodelle handeln, dann handeln wir nur vordergründig über die Frage: Wie verhindert die Gesellschaft zum Beispiel jugendgefährdende Sendungen im Fernsehen. Dies kann pragmatisch-juristisch gelöst werden oder technisch, in jedem Fall gibt es dafür Staatsverträge und Rundfunkgesetze, die im regelmäßige Turnus an die neuere Medienentwicklung angepasst werden.

Medienkontrolle, wie sie im Unterschied zur Medienzensur in diktatorischen Systemen in Demokratien entwickelt wurde, ist vielmehr ein signifikanter Faktor der Ermöglichung demokratischer Freiheit und ein exemplarischer Kasus zur Beobachtungen der ethischen Vereinbarungen in einer Gesellschaft. Medienselbstkontrolle, ihre theoretischen Grundlagen und ihre gesellschaftlichen Dynamiken rühren deshalb auch an die Grundlagen des Menschenbilds, dem sich eine Gesellschaft verschreibt, rührt an die Grundlagen der Organisation von Freiheit und Verantwortung zu einer Konstruktion, die als ein Instrument der Freiheit in Verantwortung gelten kann. Medienselbstkontrolle rechnet damit, dass die unterschiedlichen Teile der Gesellschaft, die Professionellen, die Mediennutzervertreter, die Produzenten von Inhalten in der Lage sind, sich selbst zu kontrollieren und mindestens zu Vereinbarungen über den kleinsten gemeinsamen Nenner zu kommen sowie die Fragen nach Standards in den unterschiedlichen medialen Produkten zu formulieren. Im dynamischen Prozess der Selbstkontrolle der Medien vollzieht sich wiederholend der Diskurs zwischen dem ethischen Ideal publizistischer Äußerungen, der journalistischen Moral, dem Medienrecht und dem Alltag der Medienmacher sowie dem Missbrauch von Medienmachern gegenüber den Freiheits- und Schutzrechten der Personen. Medienselbstkontrolle ist deshalb – im Unterschied zu Medienfremdkontrolle durch staatliche Organisationen – ein dynamischer Prozess zwischen vielen Beteiligten.

Lassen Sie mich also einige Grundgedanken vorausschicken, die im theologischen Diskurs zum Thema Medien meinungsbildend geworden sind. Die theologische Grundlegung beim theologischen Nachdenken über Medien bei den Kirchen im Nachkriegsdeutschland geht immer von der anthropologischen Vorstellung der Gottebenbildlichkeit und der Sozialität des Menschen aus. Kommunikation als die Möglichkeit Sozialität zu leben, sich austauschen, sich frei zu informieren und dies verantwortlich zugleich zu tun im Sinne des schalom: Ein Wort, das im Hebräischen Frieden heißt, aber am besten wohl mit Gemeinwohl wiedergegeben wird. Gemeinwohl als ein Prozess gemeinsamer Verantwortung aller am Wohlergehen der Gesell-

schaft. Wenn man nun eine theologische Medienanthropologie formulieren möchte, dann würde sie folgende Bestandteile ausweisen³:

Der Mensch als Gottes Ebenbild hat die Gabe als zur Freiheit geschaffenes Wesen, die Medien zu gestalten und zu nutzen, aber auch zugleich die Aufgabe verantwortungsvoll damit umzugehen. Er hat die Option kommunikativ schöpferisch zu werden und schöpferisch mit den Medien umzugehen. Die ethische Entscheidungsfreiheit des Ja- und-Nein-Sagen-Könnens, in die wir von Gott gestellt sind, ist eine Entscheidungs- und Wahlfreiheit, die wir auch in den verschiedenen Medienangeboten als Produzent oder Nutzer von Inhalten verantwortungsvoll wahrnehmen müssen. Die Freiheit des Menschen in der Mediengesellschaft ist nur möglich, wenn diese in Verbindung gebracht wird mit wertorientierter Verantwortung und mit einem kontinuierlichen Erforschen der Spielräume und Grenzen, an dem alle Verantwortlichen beteiligt werden.

Insofern ist die Kommunikation für uns Menschen Grund menschlicher Freiheit wie Pflicht zur Verantwortung? Diese Verantwortung vollzieht sich in unterschiedlichen Perspektiven⁴: Als staatsbürgerliche Mitverantwortung für die Medien, als Verantwortung für sich selbst und die eigenen Freizeit, als Verantwortung für Heranwachsende in der Erziehungsarbeit und grundsätzlich: Als Begründung von und Forderung nach einer kollektiven Verantwortung im Umgang mit Medien. Weil die Verantwortung für die Medien demnach grundsätzlich zunächst Aufgabe der Gesamtgesellschaft sein muss, legt es sich nahe, von dem Prinzip einer geteilten Verantwortung auszugehen und es legt sich aufgrund der verantwortlichen Freiheit des Menschen und im Angesicht der Unübersichtlichkeit von Medienprodukten und Techniken weiterhin nahe auf das Prinzip einer gesamtgesellschaftlich organisierten Kontrolle bzw. einer möglichst freiwilligen Selbstkontrolle zu setzen.

Ein Begriff, der in allen Wortteilen sein Gewicht hat: ‚Freiwillig‘ bedeutet, die Kontrolle geschieht nicht auf staatliche Anordnung und sie geschieht ohne staatlichen Einfluss. ‚Selbst‘ bedeutet, dass die Kontrolle von den Veranstaltern selbst organisiert wird, um eines der höchsten Güter der Medien zu garantieren: die Glaubwürdigkeit. Insofern muss die Institution von den Veranstaltern selbst getragen, veranstaltet und evaluiert werden. Und als drittes die ‚Kontrolle‘: Es müssen Spielregeln gefunden werden, nach denen die Institution ihre Überwachungs- und Verhinderungstätigkeit plural organisieren kann und damit mit der Anerkennung aller dann getroffenen Maßnahmen rechnen kann.

2 Ambivalenzen und Spannungsfelder

Auf dieser Grundlage zieht sich der Begriff der Ambivalenz gegenüber medialen Entwicklungen durch alle kirchlichen Stellungnahmen der vergangenen Jahrzehnte, besonders jedoch ausgearbeitet in dem ökumenischen Papier von 1997 das die Ambivalenz schon im Titel trägt: „Chancen und Risiken der Mediengesellschaft“. Denn wo Verantwortung gefordert wird, muss man immer zugleich von einer Gefährdung ausgehen: Die Gefährdung, die Verantwortlichkeiten fordert und Ambivalenzen

³ Vgl. im Folgenden König 2006.

⁴ Vgl. im Folgenden Krainer 2001.

eröffnet ist in dem ökumenischen Papier wie folgt beschrieben: Weil Medien Gefahr laufen, Ansätze von Desintegration und Desorientierung zu verstärken, müssen jene Instrumente der medialen Kommunikation gefördert und ausgebaut werden, die der Orientierung, der Aufklärung, der Selbstvergewisserung und der Verständigung der Menschen dienen – dazu gehören besonders auch Medienselbstkontrollinstitutionen, bei denen fast bei allen kirchliche Vertreter mitberaten.

Angesichts der Gefahr des Verlustes von Selbstbestimmung und problematischer Außenleitung und Fremdbestimmung sind Wege und Formen zu suchen „auf dem immer komplexer werdenden Feld der Kommunikation Selbstständigkeit und Eigenverantwortung sowie die Kompetenzen im Umgang mit den Medien zu stärken“⁵. Gegenüber Tendenzen zu Einzelinteressen und Machtoligopolen ist auf Transparenz und Begrenzung von Medienmacht zu achten. Privilegien sind abzubauen und für Zugangsgerechtigkeit ist zu sorgen. Angesichts von Voyeurismus und gewaltverherrlichenden Darstellungen gilt es die Würde und Intimität der Menschen zu respektieren, sie in ihrer Verletzlichkeit zu schützen und ein realistisches Bild vom Zusammenleben zu vermitteln, das zu Verständigung und zur Reduktion von Gewalt führt. Im internationalen Horizont müssen schließlich Möglichkeiten der Partizipation als einer eigenverantwortlichen Teilnahme gesichert werden und Möglichkeiten erarbeitet werden, um die Kommunikationstechniken zur Verständigung unter den Völkern zu nutzen.

Diese genannten Ambivalenzen beschreiben zugleich die Spannungsfelder, in denen sich das Ethos im Raum der Medien aufspannt und die moralischen Konflikte, die für alle an den Medien Beteiligten aufscheinen⁶

- Technische Machbarkeit vs. Sozialverträglichkeit
- Freiheit vs. gesellschaftliche Kontrolle
- Vielfalt vs. Desorientierung
- Wettbewerb vs. Monopolisierung
- Qualität vs. Rentabilität
- Elitekultur vs. Populärkultur
- Autonomie vs. Fremdbestimmung

3 Von der Notwendigkeit einer Medienethik

Die Klärung dieser Konflikte bedarf einer medienethischen Grundlegung und einer Organisation der Diskurse und der Prozesse einer Meinungsfindung sowie einer Entscheidung und ihrer Validität und Durchsetzungsmöglichkeiten. Immer wieder wurde in der Vergangenheit über Grundlagen einer Medienethik nachgedacht. Man kann heute von vier Aspekten der Medienethik sprechen, die im Laufe der Jahrzehnte theoriebildend wurden und die ineinandergreifend eine Dynamik unterschiedlicher Verantwortlichkeiten beschreiben. Da ist zum ersten der individuelle ethische Ansatz (Emil Dovifat, Hermann Boventer), der schlicht von der Verantwortung des

⁵ Kirchenamt der EKD und Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz 1997, 61.

⁶ Vgl. im Folgenden Wilke 1996.

einzelnen Medienmachers und Produzenten medialer Inhalte ausgeht. Jeder Journalist zeichnet für seine Inhalte selbst verantwortlich unter Berufung auf die gesetzlichen Bestimmungen und den Pressekodex. Jeder Journalist handelt nach dem Prinzip mitmenschlicher Achtung sowohl gegenüber dem Objekt seiner Recherche als auch gegenüber dem Publikum. Dieser Appell an die persönliche Moral des einzelnen Journalisten wurde durch die sogenannte Systemethik etwas korrigiert, indem dort wahrgenommen wird, dass Journalisten in Systemen agieren und insofern in gestufter Verantwortung stehen. Nicht nur der einzelne zeichnet für die Medieninhalte verantwortlich, sondern ein systemisches Ineinandergreifen von Gesetzgeber, Medieneigner, und Medienmacher. Mit der Zulassung des kommerziellen Rundfunks entstand dann auch ein medienethischer Ansatz, der mit dem Dazukommen des Medium Internet eine zunehmende Relevanz erhält: Die Publikumsethik. Sie bindet den Aspekt des einzelnen Mediennutzers mit ein, der Verantwortung trägt für das, was er konsumiert, der auch mit Verweigerung reagieren kann und seinen Forderungen nach Qualität Ausdruck verleihen sollte.

Diese drei grundsätzlichen Zugänge werden ergänzt durch die aus den USA stammende Methode der Kasuistik. Nach bestimmten Regularien werden einzelne Fälle debattiert, die Loyalitäten gewogen, zum Beispiel das Prinzip des Schutzes von Personen gegenüber dem Anliegen der Veröffentlichung relevanter Inhalte. Die Kasuistik ist eine Methode, die als medienethische Theoriebildung in Deutschland bislang wenig Fuß gefasst hat, sie ist aber zugleich eine Methode, die sich als grundlegend für gesellschaftliche Diskurse erweisen könnte, wenn Medienkritik in den Medien transparent und nachvollziehbar ablaufen soll.

4 Definitionsversuche

Nachdem wir eine anthropologische Grundlegung und die Notwendigkeit einer Medienethik behauptet haben, die Voraussetzung einer Medienselbstkontrolle sein will, lassen Sie uns annähern an den Begriff der Medienselbstkontrolle. Die Begrifflichkeit changiert zwischen Presseselbstkontrolle, Medienselbstkontrolle, Selbstregulierung der Medien, Publizistische Selbstkontrolle und Medienselbstorganisation. Alle Begriffe meinen in jedem Fall die Abgrenzung gegen eine Fremdkontrolle oder eine staatliche Kontrolle, wobei die Bezeichnung regulierte Selbstregulierung eine Art dritten Weg der Selbstkontrolle beschreibt, in dem er die Organisation der Selbstregulierung unterstützt, primär ist dies beim gesetzlich vorgeschriebenen Jugendschutz der Fall.

Beim Thema Selbstkontrolle gilt es jedoch verschiedene Aspekte zu unterscheiden: Zum Beispiel die betroffenen Medien. So gibt es eine medienspezifische Selbstkontrolle, wie zum Beispiel der deutsche Presserat und medienübergreifende Kontrolle: wie den Deutschen Rat für Publik Relations. Dann gilt es den Grad der journalistischen Tätigkeit zu unterscheiden: So gilt es, an klassisches journalistisches Handeln andere Ansprüche zu stellen wie z. B. an das Arbeiten im Werbe- und PR-Bereich. Es gilt zudem das journalistische vom künstlerischen Handeln zu unterscheiden. Und schließlich ist eine Unterscheidung zwischen dem Informations- und dem Unterhaltungsauftrag wahrzunehmen, sowie unterschiedliche Aufträge an die Me-

dien: Die Printmedien funktionieren nach dem Marktmodell, der Rundfunk nach dem Integrationsmodell mit weitergehenden gesellschaftlichen Aufgaben.

Der Begriff der Selbstkontrolle umfasst bei allen Unterscheidungen jedoch gemeinsame Zielsetzungen⁷:

- die Abwehr staatlicher Kontrollmaßnahmen,
- die Wahrung der grundgesetzlich garantierten Freiheitsrechte wie Presse- und Meinungsfreiheit,
- die Wahrung des Ansehens der Presse (Glaubwürdigkeit),
- die Verteidigung von Journalisten gegenüber Angriffen Dritter (Unabhängigkeit),
- das Eintreten für den ungehinderten Zugang zu Nachrichtenquellen (Zugang),
- das Aufstellen von Normen und professionellen Grundsätzen
- und schließlich die Beseitigung von Missständen (Beschwerdearbeit).

Stapf versucht aus diesen Aspekten der Unterschiedlichkeit einerseits und der gemeinsamen Zielsetzung andererseits eine Definition, die m. E. tragfähig ist:

Freiwillige Medienselbstkontrolle umfasst die Gesamtheit der von den Medien oder Teilen der Medien anerkannten und freiwillig auferlegten Normen, Verfahrensweisen und Institutionen, die der besonderen Verantwortung freier Medien gegenüber dem Gemeinwohl und der Öffentlichkeit gerecht zu werden versuchen. Sie dient der Wahrheit der Berufsethik nach innen, der Unterbindung von Fehlverhalten im Rahmen des Machtmissbrauchs der Medien gegenüber potentiell Betroffenen.⁸

5 Institutionen der Selbstkontrolle im Überblick

Als medienspezifische Institutionen müssen genannt werden:

- Für den Printbereich der Deutsche Presserat (seit 1956) und die Interessensgemeinschaft DT-Control (seit 1995)
- Als Institutionen der Selbstkontrolle im Werbe und PR-Bereich der Deutsche Werberat (seit 1992) und der Deutsche Rat für Public Relations (seit 1987)
- Als Institutionen der Selbstkontrolle im Rundfunk die rundfunkspezifische Gesellschaftskontrolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks seit Beginn des Rundfunks in Deutschland sowie die Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (FSF, seit 1994)
- Als Institutionen der Selbstkontrolle im Kino und Videobereich die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK, seit 1949)
- Sowie als Selbstkontrolle der Neuen Dienste die Freiwillige Selbstkontrolle der Multimedia Dienstleister (FSM, seit 1997); Unterhaltungssoftware Selbstkontrolle (USK, seit 1994)

⁷ Vgl. im Folgenden Stapf 2005, 22f.

⁸ Vgl. Stapf 2005, 23f.

6 Die beiden unterschiedlichen Rundfunk-Kontrollsysteme in der Diskussion

Es gilt bei all den genannten Kontrollorganen verschiedene Grade der gesellschaftlichen Verbindlichkeit und die entsprechenden gesellschaftlichen Mandate zu unterscheiden. Exemplarisch sei hier die kritische Reflexion gegenüber der Kontrolle der öffentlich-rechtlichen und privatrechtlichen Fernsehveranstalter herausgegriffen. Denn das System der institutionalisierten und organisierten Selbstkontrolle muss selbst immer wieder in der kritischen Debatte bleiben. Wie es beispielsweise *epd-Medien* im vergangenen Jahr als kritischer Mediendienst exerziert hat. Über das ganze Jahr verteilt haben sie Beiträge unterschiedlicher Beteiligter zu den Gremien in der Rundfunkkontrolle initiiert. Vor allem die Zeitgemäßheit der öffentlichrechtlichen Kontrollgremien steht angesichts der starken Dynamik, mit der sich die Medienwelt verändert, in Frage. Angestoßen vor allem auch durch das Bild der Unentschlossenheit und Ineffizienz, mit der die Debatte um die Nachfolge von Sabine Christiansen geführt wurde. Wo auch deutlich wurde, dass immer wieder Abstimmungsdefizite zwischen den Gremien des Ersten Programms und der Länderanstalten entstehen. Sie erinnern sich: Man verhandelte mit Jauch so lange und hielt den Kandidaten so lange im Wind und Regen der öffentlichen Diskussion, bis der entnervt absagte. Der Rundfunkrat, der die unterschiedlichen Länderanstalten kontrolliert, hat verschiedene Prinzipien für den Rundfunk in Deutschland zu gewährleisten⁹:

- Die Staatsfreiheit des Rundfunks, der weder in die Hand des Staates noch in die Hand einzelner gesellschaftlicher Gruppen geraten soll.
- Die pluralistische Struktur soll die Binnenvielfalt öffentlich-rechtlicher Programme gewährleisten und Überparteilichkeit und Ausgewogenheit garantieren.
- Das Demokratieprinzip als der institutionalisierte, andauernde und offengehaltene Informations- und Meinungsaustausch.
- Die Garantie für die Vermittlung kultureller Grundlagen für die individuelle Entfaltung und soziale Integration sowie der Schutz vor wirtschaftlicher und politisch einseitiger Einflussnahme.
- Schließlich die Sicherstellung gleichgewichtiger Meinungsvielfalt und Ausgewogenheit.

Die breite, immer wieder aufflackernde Debatte um die Effizienz öffentlich-rechtlicher Kontrolle macht sich einerseits an Grenzverletzungen wie dem Skandal um die Schleichwerbung usw. fest, entzündet sich aber auch an der Besetzung der sogenannten gesellschaftlichen Gruppen und der Möglichkeit, wirklich effektiv in das Programm kontrollierend einzugreifen. Die Kritik formuliert sich vielfältig: Die wichtigste Kritik bezieht sich auf die Einflussnahme der Parteien im Rundfunkrat, die dort entsprechend ihrer Vertretung in den Landtagen abgebildet sind. Auf der einen Seite sind unzweifelhaft Parteien gesellschaftlich relevante Gruppen, auf der anderen Seite sind sie staatsnah und originär an einer politischen Einflussnahme aufs

⁹ Vgl. im Folgenden Hahn 2005.

Programm interessiert, insbesondere seit das Fernsehen als ein zentraler Vermittler politischer Ideen gilt und als gewichtiges Instrument im Wahlkampf.

Das Gegenargument wiegt auch schwer: Wollte man die Parteien ausschließen aus den Rundfunkräten, dann würden parteipolitische Interessen intransparent über die anderen Mitglieder im Rundfunkrat vertreten, insofern würde die Gefahr der parteipolitischen Vermachtung nicht kleiner, sondern nur undurchschaubarer. Auch die Argumente, die Rundfunkräte seien zu wenig professionell, sie seien zu wenig informiert und würden auch in Gremien durch die Vertreter der Anstalt nur ausgewählt informiert und seien zum Teil auch desinteressiert und durch die Beanspruchung ihres jeweiligen Berufs auch gar nicht in der Lage das Programm zu verfolgen, das sie beaufsichtigen, wiegt schwer. Dies mag da und dort vorkommen und zutreffen. Was aber könnten Alternativen sein? Zwei Alternativen werden immer wieder diskutiert: Zum einen das Konzept eines vom Volk gewählten Rundfunkparlaments, wie es vorgeschlagen wird. Dies würde allerdings die Einflüsse der Parteien nicht schwächen, sondern eher stärken; denn allein um Wahlen zu organisieren, wären die Parteien notwendig und wer würde überhaupt zu solche einer Wahl gehen?

Auch der Vorschlag, die Mitbestimmung der Programmmitarbeiter als einer Art Selbstkontrollorgan zu stärken, würde die Privilegien einiger Meinungsmacher stärken und das Mandat des Bürgers und Zuschauers, das durch die Gebühren festgehalten ist, durch eine Delegation an die Journalisten ersetzen. So funktioniert ja zum Beispiel die Professionelle Selbstkontrolle der Printmedien. Das Modell der gesellschaftlichen Kontrolle nimmt quasi ehrenamtliches bürgerschaftliches Engagement und eine plurale Vertretung des Zuschauers ernst, verzichtet damit auf Professionalität und bildet damit einen halbprofessionellen Brückenkopf zwischen Medienprofis auf der Programmacherseite und den Zuschauern. Das ist ein charmanter und idealistischer Ansatz, der allerdings in Zeiten des rasenden technischen Wandels einer absolut transparenten Informationskultur zwischen Programmverantwortlichen und Programmaufsicht bedarf. Ebenso ist dieses System von Persönlichkeiten abhängig, die in der Lage sind, ihre verbandlichen oder parteipolitischen Interessen im Sinne des Ganzen, d. h. des Gemeinwohls hintanzustellen.

Auch die freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen fällt unter die Kategorie regulierte Selbstregulierung, denn bei aller Freiwilligkeit der gegenseitigen Kontrolle ist diese Institution für die Einhaltung des Jugendschutzes und den Schutz der Menschenwürde zuständig und nimmt insofern auch eine staatliche Aufgabe in einem Gegenüber und Miteinander zu den ebenfalls mit Kontrollaufgaben ausgestatteten Landesmedienanstalten wahr. Sie agiert außerdem im Feld des integralen Mediums Fernsehen.

Als Merkmale der FSF formuliert Gerhard Vowe:

Die FSF ist eine institutionalisierte Selbstregulierung. Sie basiert nicht auf einer informellen Übereinkunft, sondern ist als rechtliche Körperschaft der Beliebigkeit entzogen, sie ist weiter eine initiierte Selbstregulierung, d. h., sie ist einer politischen Willensbekundung entsprungen, bei der staatliche Instanzen gewichtigen Einfluss genommen haben. Sie ist weiter eine inszenierte Selbstregulierung, d. h. die FSF ist als publizitätsträchtige Einrichtung konzipiert, deren öffentliche Darstellung einen erheblichen Stellenwert hat.¹⁰

¹⁰ Vowe 1997, S. 240.

Seit dem 1. August 2003 muss nun die FSF zusätzlich als regulierte Selbstregulierung gelten und ist damit auch nach offiziellem Prüfverfahren als Selbstkontrolle nach § 19 Abs.3 des Jugendmediensstaatsvertrages anerkannt. Das Modell der regulierten Selbstregulierung wird durch die Kommission für Jugendmedienschutz KJM verkörpert. Die KJM ist für die Durchsetzung des Jugendmediensstaatsvertrags zuständig, der am 1. April 2003 in Kraft getreten ist. Damit wurde innerhalb der föderalen Struktur der Medienaufsicht ein einheitlicher Ordnungsrahmen geschaffen. Die Themenbereiche, auf die die Prüfer zu achten haben sind: Gewaltverherrlichende oder verharmlosende Inhalte, Rechtsradikalismus, Kriegsverherrlichung, Pornographie und besonders der Schutz der Menschenwürde. Ihre Entscheidungen bieten Rechtssicherheit.

Die Beschwerderichtlinien wurden verbessert. Die FSF muss ihrerseits für die Qualität ihrer Prüfungen garantieren und zwar nach folgenden Kriterien: Unabhängigkeit und Sachkunde der Prüfer, Vertretung gesellschaftlich relevanter Gruppen, sachgerechte Ausstattung, Richtlinien und Bewertungskriterien, Verfahrensordnung und eine Beschwerdestelle. Man sehe: Im Unterschied zum Rundfunkrat ist hier die Qualität und Sachkunde der Prüfer gesetzlich gefordert. Genau betrachtet, müsste die Arbeit dieser Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen gesellschaftlich und publizistisch bewirken, dass Jugendschutzkriterien und die Einhaltung der Menschenwürde vor der Ausstrahlung eines Beitrags Beachtung finden und gar nicht erst in ein Prüfverfahren münden müssen. Es geht kulturell gesehen um die Verbreitung eines gemeinsamen Bewusstseins, was zumindest der kleinste gemeinsame Nenner des kulturell Erträglichen bedeuten könnte. Dabei sollte es aber eine so diskursiv angelegte Einrichtung nicht belassen: Es obliegt ihr auch in öffentlichen Diskursen Sensibilitäten zu fördern und Kreativität freizusetzen¹¹.

Ausblick

Angesichts der zusammenwachsenden Plattformen, auf denen sich verschiedene Kontrollinstanzen sozusagen wiedertreffen, müsste es ein Desiderat sein, dass die Kontrollgremien als Instrumente der Freiheit vernetzt miteinander arbeiten; denn im Internet treffen sich die Anliegen und Beschwerden des Presserates, des Werberates, der Freiwilligen Selbstkontrolle Kino und der Freiwilligen Selbstkontrolle Medien, die als Prüfinstanz der Internetanbieter fungiert. Wie diese Vernetzung geschehen soll und wie man öffentliche Foren für Professionelle und für Nutzer generiert, auf denen die Macher und die Bürger in ein informiertes Gespräch treten können, das sind Fragen der Zukunft, ebenso das Eintreten eines informierten Mediendiskurses in die Schulen. Ein Diskurs, der Kontakte mit Eltern sucht, mit dem Ziel, aus Nutzern qualifizierte Bürger und Kunden zu machen, die kritisch mit den unterschiedlichen Medien umgehen können, die die Verfahren kennen und nutzen können und so aus der Medienselbstkontrolle Institutionen mit einem Echo auf den Medienseiten der Tagespresse, in den Medien selbst und in den gesellschaftlichen Gruppen werden lassen. Wie das Beispiel von „Kleinohrhasen“ zeigt, ist das System der freiwilligen Selbstkontrolle kein fehlerloses System, aber ein System, das in allen Belangen auf

¹¹ Vgl. Rosenstock 2005.

Kompetenz und Mündigkeit, auf Freiheit und Verantwortlichkeit aller an der Gesellschaft Beteiligten setzt. Es lebt davon, dass wir Bürger diese Freiheit in Verantwortung auch selbstbewusst wahrnehmen.

Literatur

- BAUM, ACHIM u. a.: Handbuch Medienselbstkontrolle. Wiesbaden 2005.
- HAHN, DANIEL: Der Rundfunkrat – ein verzichtbares Kontrollinstrument? In: BAUM, ACHIM u. a. (Hg.): Handbuch Medienselbstkontrolle. Wiesbaden 2005, S. 159-174.
- KIRCHENAMT DER EKD und SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (Hg.): Chancen und Risiken der Mediengesellschaft. Hannover und Bonn 1997.
- KÖNIG, ANDREA: Medienethik aus theologischer Perspektive. Marburg 2006.
- KRAINER, LARISSA: Medien und Ethik. Zur Organisation medienethischer Entscheidungsprozesse. München 2001.
- ROSENSTOCK, ROLAND: Jugendschutz und Menschenwürde. Von der öffentlichen Funktion der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF). In: BAUM, ACHIM u. a. (Hg.): Handbuch Medienselbstkontrolle. Wiesbaden 2005, S. 419-428.
- STAPF, INGRID: Medienselbstkontrolle – Eine Einführung. In: Baum, Achim u. a. (Hg.): Handbuch Medienselbstkontrolle. Wiesbaden 2005, S. 17-36.
- VOWE, GERHARD: Medienpolitik im Spannungsfeld von staatlicher Steuerung und Selbstregulierung. Das Beispiel der „Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen“. In: SCHATZ, HERIBERT (Hg.): Machtkonzentration in der Multimediagesellschaft? Beiträge zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von politischer und medialer Macht. Opladen 1997, S. 216-243.
- WILKE, JÜRGEN: Massenmedien im Spannungsfeld von Grundwerten und Wertkollisionen. In: MAST, CLAUDIA (Hg.): Markt – Macht – Medien. Publizistik zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und ökonomischen Zielen. Konstanz 1996, S. 17-33.

Von der Suppe und den Haaren. Medienfreiheit und ihre Grenzen

Mit zwei wichtigen Einschränkungen will ich beginnen. Erstens: Unter Medien verstehe ich nicht, wie heute üblich, alles und jedes, also etwa auch Geld oder Menschen. Ich lasse auch die Kontroverse über Sprache als Medium aus. Ich beschränke mich auf die Schrift, erst geschrieben und dann gedruckt, auf die audiovisuellen Massenmedien Film, vor allem aber Fernsehen, und den großen digitalen Bastard, das Internet. Zum Zweiten: Auch den Blick auf diese Medien schränke ich ein auf einige Aspekte. Meine Überlegungen gelten diesen Medien als Quellen von Freiheit. Sie öffnen den Blick, sie öffnen neue Räume, sie schließen auf und schließen ein. Das macht sie mächtig und macht die mächtig, die über sie verfügen. In jeder Freiheit steckt Risiko. Bei Medien meist ein Wirkungsrisiko. Das nötigt zu fürsorglichen Maßnahmen der Risikominimierung, ruft nach Regulierung, nach Kontrolle der Medien durch die Gesellschaft, mit der ultima ratio des Verbots.

I. In diesen speziellen Rahmen stelle ich die folgenden Überlegungen und beginne mit dem, was ein TV-Produzent einen Chapeau nennt und was *Jack Bauer* in der Serie *24* vor jeder Folge mit Grabesstimme ankündigt: Was bisher geschah. *Aleida* und *Jan Assmann* weisen darauf hin, dass der Mensch in einer Stammesgesellschaft, die nur die Mündlichkeit kannte, nur das wusste, was er brauchte. Noch lebte man ohne ein Speichergedächtnis. Es reichte ein Funktionsgedächtnis. Noch fielen Wissensbewahrung und Wissensnutzung zusammen,¹ in diesen kalten Gesellschaften, wie *Levi-Strauß* sie genannt hat, bei den Gedächtnisspezialisten, bei den Ältesten. Sie beherrschen das Wissen, und sie herrschen damit. Ihr Erfahrungswissen ist eine wichtige Quelle der Macht.² Ein Risiko gibt es noch nicht. Kontrolle braucht es noch keine.

Ab etwa 900 v. Chr. gibt es die Buchstaben-Schrift.³ Damit etabliert sich ein materieller Träger des Wissens. Das Gedächtnis kann ausgelagert werden – vielleicht der wichtigste Fall von *outsourcing*.⁴ Für den Bezug von Medienfreiheit, deren Folgen und deren Grenzen, ändert sich mit der Schrift schier alles. Die Schrift schafft erstmals Risiken, weil keiner weiß, wohin sie geht, eine Neuigkeit, die bekanntlich *Sokrates* im *Phaidros* umtreibt.⁵ Doch noch sind es ja nur Privilegierte, die lesen und schreiben

¹ Vgl. Assmann 1994, S. 131.

² Vgl. Assmann 1994, S. 134.

³ Der griechische Politiker Archinos setzt 403 v. Chr. das ionisch-attische Alphabet mit 24 Buchstaben durch.

⁴ Was früher z.B. im Ritus vergewissert wurde, etwa in der Darstellung der Kultlegende eines Festes, die jeder Wort für Wort kannte, wird nun im Text zugänglich und jederzeit wiederholbar, jedenfalls für den, der den Text lesen kann.

⁵ Vgl. Platon Hamburger Ausgabe (Übersetzung Schleiermacher) 1958, S. 274-275. Sokrates missfällt dreierlei. Mit der Schrift geht der kontrollierbare Adressat verloren, die Interaktivität

können. Langsam, über Jahrhunderte, und sorgsam gesteuert setzt sich das Projekt der Alphabetisierung durch und bleibt bis heute unabgeschlossen. Die Schrift inkludiert noch nicht, sie exkludiert. Das Geschriebene vagabundiert nicht ziellos und unkontrolliert. Es bleibt in bestimmten Händen. Die gehören einer zunehmend mächtigen Klasse. In ihr sammeln sich die lesekundigen, fürsorglichen Kontrolleure der umlaufenden Gedanken, die Diätspezialisten, die wissen, was und wie viel für wen bekömmlich ist. Sie treten das Erbe der Ältesten an. Sie haben den Zugang. Sie ordnen aber auch fürsorglich für alle zu, steuern das Geschriebene und deuten es. Sie besorgen, was später die Profession der Deuter, vom Priester bis zum Journalisten, erledigt wird. Ihre Fragen heißen: Was leistet die Schrift? Womit überfordert sie und wen? Was soll und was darf man verbreiten? Wer muss geschützt werden vor den Wirkungen der Schrift? Kinder, Frauen, Barbaren?

Diese Fragen werden nicht mehr verstummen. Mit dem Aufkommen der Schrift ist eine Freiheits- und Steuerungsfigur in die Welt getreten, die uns heute noch in Atem hält. Von Gefahren, die durch Medien für den Nutzer entstehen können, wird die Rede sein, solange man über die Wirkungen eines Mediums nur mehr oder weniger plausible Vermutungen anstellen kann. Und zu mehr hat es bis heute nicht erreicht. Auch mehr als 50 Jahre Gewaltforschung haben keine Antwort auf die Frage gegeben, wie Medien Gewalt erzeugen. Der Kampf um die Steuerung, die Kontrolle der Schrift pendelt zwischen der Freiheit, die sie schafft, und ihren Risiken. Die Protagonisten dieser Art von medialer *Grundversorgung*, wie man später sagen wird, sind politisch mächtig. Sie wissen: So lassen sich Völker führen. Auch heute noch, wenn diese Macht ohne Kontrolle bleibt oder der Kontrolleur zugleich der Führer ist. Am Ende des Mittelalters sind es drei, die sich diese Macht teilen: Kirche, Palast und Universität. Mit der Erfindung des Buchdrucks, in seinen Folgen der Einführung der Schrift vergleichbar⁶, tritt neben diese drei der Markt. Für die drei All- und Altmächtigen beginnt die Erosion ihrer Macht. Zwei sind inzwischen nahezu verschwunden, Kirche und Hof. Inzwischen ist auch der dritte, die Universität, dabei, dieses Privileg aufzubrauchen.

Mit dem Buchdruck⁷ steigern sich sämtliche Potentiale der Literalität, wenn auch langsam. Das Buch braucht fast 200 Jahre, bis es sich richtig etabliert hat. Dann stellt es die Kontrolle und ihre Schwester, die Fürsorge, vor neue Probleme. Jetzt geht es ebenso um neue Inhalte und Quantitäten, die beträchtlich sind, wie um neue Kom-

leidet und es wird nur Totes überliefert. Im Rückgriff auf den Mythos des Theut formuliert er seine wesentliche Sorge: „Denn diese Erfindung wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessen einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden“ (vgl. a.a.O., S. 275)

⁶ Einen andern Verlauf nehmen die Dinge, als im 7. Jahrhundert, als die Chinesen das Drucken schon einmal erfunden hatten, der Hof sich alles vorbehielt und die Druckerpressen vernichtet hat, weil er fürchtete, dass mit dem Drucken seine Herrschaft gefährdet sein könnte – eine Befürchtung, die genau dem entspricht, was auch in Europas Herrschaftszentren angenommen wurde und was im Imprimatur seinen letzten Reflex findet. Im säkularisierten Staat ist es die Zensur mit all ihren Spielarten, die das Thema Macht und Medien aufruft.

⁷ Acht Millionen Bücher gibt es im ersten halben Jahrhundert, so viele, wie zuvor nicht in elf Jahrhunderten Manuskriptkultur.

munikationsformen und neue Kommunikationsorte. Der Typus der privaten, der einsamen Lektüre breitet sich aus. Es entwickelt sich die literarische Öffentlichkeit.

Moses Mendelssohn schreibt vor diesem Hintergrund:

Die Ausbreitung der Schriften und Bücher, die durch die Erfindung der Druckerei in unsern Tagen ins Unendliche vermehrt worden sind, hat den Menschen ganz umgeschaffen. Die große Umwälzung des ganzen Systems der menschlichen Erkenntnisse und Gesinnungen, die sie hervorgebracht, hat von der einen Seite zwar ersprießliche Folgen für die Ausbildung der Menschheit, dafür wir der wohlthätigen Vorsehung nicht genug danken können; indessen hat sie, wie alles Gute, das dem Menschen hienieden werden kann, so manches Uebel nebenher zur Folge, das zum Theil dem Mißbrauche, zum Theil auch der notwendigen Bedingung des Menschlichen zuzuschreiben ist. Wir lehren und unterrichten einander nur in Schriften; lernen die Natur und die Menschen kennen, nur aus Schriften; arbeiten und erholen, erbauen und ergözen uns durch Schreiberei; der Prediger unterhält sich nit mit seiner Gemeine, er liest oder deklamiert ihr eine aufgeschriebene Abhandlung vor. Der Lehrer auf dem Katheder liest seine beschriebenen Hefte ab. Alles ist todter Buchstabe; nirgends Geist der lebendigen Unterhaltung. Wir lieben und zürnen in Briefen, zanken und vertragen und in Briefen, unser ganzer Umgang ist Briefwechsel, und wenn wir zusammenkommen, so kennen wir keine andere Unterhaltung, als spielen oder vorlesen. Daher ist es gekommen, dass der Mensch für den Menschen fast seinen Werth verloren hat. Der Umgang des Weisen wird nicht gesucht; denn wir finden seine Weisheit in Schriften. Alles was wir thun, ist ihn zum Schreiben aufzumuntern, wenn wir etwa glauben, dass er noch nicht genug hat drucken lassen. Das graue Alter hat seine Ehrwürdigkeit verloren; denn der unbärtige Jüngling weiß mehr aus Büchern, alles jenes aus der Erfahrung. Wohlverstanden, oder übel verstanden, darauf kömmt es nicht an; genug er weiß es, trägt es (auf) den Lippen, und kann es dreister an den Mann bringen, als der ehrliche Greis [...] Mit einem Worte, wir sind litterati, Buchstabenmenschen.⁸

Moses Mendelssohn fasst ein Zeitgefühl zusammen: Vom Buchstaben hängt unser ganzes Wesen ab, und wir können kaum begreifen, wie ein Erdensohn sich bildet, und vervollkommen kann, ohne Buch. So war es nicht in den grauen Tagen der Vorwelt. Kann man nun schon nicht sagen, es war besser; so war es doch sicher anders. Man schöpfte aus andern Quellen, sammelte und erhielt in andern Gefäßen, und vereinzelte das Aufbewahrte durch ganz andere Mittel. Der Mensch war dem Menschen notwendiger; die Lehre war genauer mit dem Leben, Betrachtung inniger mit Handlung verbunden. Man meint, jene heutigen, aber nun doch gestrigen Kulturkritiker zu hören, die vom Verlust des Authentischen raunen, die eine Unmittelbarkeit zurückrufen, die es wohl nicht einmal in der Phase der Oralität gegeben hat.

Das Buch stellt uns vor die Frage (eine frühe Frage nach Medienkompetenz): Was macht es mit dem Menschen? Darf man zulassen, dass Bücher von jedermann frei und unbegrenzt gelesen werden?⁹ Handreichungen machen die Runde, die davon wissen, dass Lesen Sucht erzeugt, Lesesucht. Besonders gefährdet erscheinen Knaben und Frauen. Einerseits belächeln wir diese Besorgnisse des 18. Jahrhunderts.

⁸ Mendelssohn, Moses: Jerusalem oder überreligiöse Macht und Judenthum, S. 127, zit. nach Koschorke 1999, S. 415, Rechtschreibung im Original).

⁹ J.M.G Beseke wählt einen anderen Metaphernbereich: „Das Feld der Lektüre ist heut zu Tage so groß, dass es manchem höchst gefährlich ist, wenn er glaubt, sich darin selbst zurecht finden zu können, vielmehr sollte er nie allein sich in die weite offene Gegend wagen, in welcher es höchst schlüpfrige Wege, neben unnützen gibt, wovon jene zum Verderben, diese aber zu keinem Ziele führen.“ (Zit. nach Koschorke 1999, S. 400)

Andererseits geht es uns nicht anders, wenn ein Computerspieler zum Amokläufer wird. Allenfalls wissen wir heute insofern mehr, dass sich das Wirkungsrisiko nicht auf Knaben und Frauen beschränkt. Die Türsteher – heute sagt man ‚gatekeeper‘ – der Gutenberg-Galaxis werden die Herausgeber und Verleger, die Lektoren und Chefredakteure. Und die großen wissenschaftlichen Gesellschaften. Sie legen Umfang und Relevanz des Wissens fest¹⁰, Bekömmlichkeit und Grenzen fest im Blick. Noch in der Mitte des letzten Jahrhunderts ist der verschlossene bürgerliche Bücherschrank Grenze und Objekt der Begierde für Heranwachsende. Je mehr das Buch Massenmedium wird, desto wichtiger wird die kontrollierende Fürsorge, weil nicht nur das Buch Risiken in sich birgt, sondern auch die Masse. Kann man beide wirklich sich selbst überlassen? Aus Unsicherheit und auf alle Fälle propagiert man Diät oder kämpft für Medienentzug, notfalls bis hin zur Bücherverbrennung.¹¹

Zugleich wird mit gewaltigem Pathos das Befreiende des Gedruckten gepriesen. Das Buch oder die Zeitung sind Medien gegen die Knechtschaft der Vorleser und Vormünder, der Vorkauer und Vorsteher. Schrift gegen *Vorschrift*, heißt die Botschaft von Hambach. Dieser publizistische Orgelton hält an. Die Geburt der Freiheit aus dem Gedruckten, schon in den Flugblättern der Reformation beschworen, macht die *Spiegel*-Affäre zu einem demokratiegeschichtlichen Datum der jungen deutschen Republik, so wie die Durchsuchung der Redaktion von Zeitschriften wie *Cicero* Rechte und Linke für Momente vereint. Doch immer gibt es, simul peccator, eine Rechtsprechung bis in diese Tage zu *Esra* von *Maxim Biller*, die enge Grenzen setzen kann. Presse macht mächtig, Man muss sie lizenzieren. Sie gehört in die richtigen Hände, vor allem nach 1945. Weil immer wieder übersteuert wird, stößt man auch immer wieder, unterwegs zwischen Freiheit und Begrenzung, auf ein Traumpaar der Mediengeschichte: auf Autor und Zensor.

II. Mit dem Aufstieg der audiovisuellen Medien zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederholt sich auf einem neuen Niveau der Unsicherheit, was unter dem Eindruck von Buch, Zeitung und Zeitschrift und ihren vermuteten Potentialen für schädlich und nützlich gehalten wurde. Denn mit den bewegten Bildern, den *moving images* wird, was Freiheiten wie Risiken betrifft, eine unbekannte Strecke eröffnet. Vom ersten Augenblick an steht das Kino als Lichtspiel für das Medium der Träume, der Weite, der Faszination, der Phantasie. Doch vom ersten Moment an meldet sich auch die Sorge. Bei erziehenden und kontrollierenden Berufen zumal gerät der Film unter den Generalverdacht der Komplizenschaft mit dem Unerklärlichen. Wenn andere Erklä-

¹⁰ Es sind dies die Cottas und die Rowohlt, die Suhrkamps und Unselds. Bei den Zeitungen und Agenturen sind es Theodor Fontane und Theodor Wolff, näher bei uns solche wie William Randolph Hearst (geb.1863), Arthur Ochs Sulzberger, Henri Nannen und Rudolf Augstein. Und übergangslos schließen sich – ich greife voraus – die audiovisuellen Herrscher an: Peter Mersburger und Gerd von Paczensky, Werner Höfer und Hanns Joachim Friedrichs. Aber auch Gyula Trebitsch und Leo Kirch. Nicht zu reden von den Tycoons wie Walt Disney, Rupert Murdoch, John Malone oder Sumner Redstone. Und neuerdings kommt ein Typ des Technologieproduzenten hinzu, der es ablehnen würde, als mächtig bezeichnet zu werden, Digitaltycoons wie Bill Gates und Paul Allen, Steve Jobs und Erich Schmidt.

¹¹ Koschorke (ders. 1999, S. 328) verweist auf Alberto Manguels Geschichte des Lesens. Sie werde begleitet von der schier endlosen Geschichte der Bücherverbrennungen, von den ersten Papierrollen bis zu den Büchern unserer Zeit.

rungen nicht zur Hand sind, dann war es der Film. Vor allem bei den unschuldigen Kindern.

Im Jahr 1911 ermordet ein 16-jähriger Bauernbursche ohne erkennbaren Grund den vierjährigen Sohn seiner Dienstherrschaft. Der Fall geht als Borbecker Knabenmord in die Kriminalgeschichte ein. Auf der Suche nach einem Motiv wird festgestellt, dass der Täter nie auffällig geworden, aber ein eifriger Kinobesucher sei. Vor der Mordtat habe er einen Film gesehen, in dem Weiße von Indianern überfallen worden sind. Der Untersuchungsrichter hält es für wahrscheinlich, dass es hier einen Zusammenhang gibt.¹² Durch Verfügung vom 27. Juni 1912 verbot der Polizeipräsident von Berlin die öffentliche Vorführung des Films *Tom Buttlers geheimnisvolle Abenteuer*. Das Gericht bestätigte das Verbot mit der Begründung, dass die Vorführung des Films durchaus geeignet ist, zur Nachahmung der vorgeführten strafbaren Handlungen anzureizen.¹³

Die kriminellen Schundfilme von ehemals wirken ebenso wie das, was man heute kurz und bündig Killerspiele nennt, suggestiv vor allem auf leicht Beeinflussbare. Auf all die Labilen. Im Dezember 2006 wird vor dem Landgericht Cottbus die Tötung eines Obdachlosen verhandelt. Nach Ansicht des Ulmer Hirnforschers Manfred Spitzer ist die Tat von einem brutalen Computerspiel mit ausgelöst worden. Ein Zusammenhang ließe sich nicht wegdiskutieren. Hier sei etwas am Computer mehrmals durchgespielt worden, was dann in der Wirklichkeit wiederholt wurde. Anders könne die Tat mangels Motiv nicht erklärt werden. Der Täter habe nicht die volle Kontrolle über sich gehabt. Zudem habe der Täter ausgesagt, er habe Spielszenen nachgeahmt. Weil er gegen seinen Bekannten am Bildschirm ständig verlor, habe er einmal gewinnen wollen.¹⁴

Der Film erschafft den Fan, den Freak, den Cineasten. Aber er nährt auch den Zensor. Bis in die 60er Jahre gibt es ein kirchliches Rating für Spielfilme. Die Kategorie 3 bb heißt: zersetzt Moral und Sitte. Ein Film wie *Das Schweigen* von *Ingmar Bergman* bringt Bischöfe zum Reden. Die FSK legt bis heute fest, welche Filme eine 12-er und welche eine 16-er Freigabe bekommen. Speziell Jesus-Filme schüren Verbotsdebatten. Blasphemie und die von der Verfassung geschützte Kunstfreiheit geraten hintereinander. Etwa, wenn von *Herbert Achterbusch* 1983 staatliches Fördergeld für seinen Film *Das Gespenst* zurückverlangt wird und man mit dem Experten für Zensur in Polen *Stanislaw Lec* fragen muss: Wer war eigentlich Kultusminister zur Zeit

¹² Albert Hellwig hat in seiner Monographie unter dem Titel „Beiträge zur Kinderforschung und Heilerziehung“ (1914) auf etwa 150 Seiten zahllose Fälle dieser Art gesammelt, die in diesen Jahren unter der Fragestellung „Wie gefährlich ist das Kino für Jugendliche?“ verhandelt wurden. Hellwig neigt zwar, wie fast alle seine Zeitgenossen, dazu, Zusammenhänge zwischen Medienkonsum und realem Handeln zu vermuten, gibt aber auch zu verstehen, dass es stichhaltige Beweise nicht gibt.

¹³ Hellwig 1914, S. 49.

¹⁴ Der Staatsanwalt in diesem Verfahren, Martin Mache, kommentiert diese Äußerung mit dem Hinweis, der Täter wolle, indem er einen Zusammenhang mit dem Computerspiel und seiner Tat herstelle, mildernde Umstände bekommen. Es wäre aber, meint Mache, selbst dann zu der Tat gekommen, „wenn Steffen G. in jener Nacht nicht ständig beim virtuellen Tennis verloren hätte. Der Angeklagte ist ein Mensch, der mit Niederlagen nicht umgehen kann“ (zit. nach einem Bericht der *Berliner Zeitung* vom 12.12.2006).

Shakespeares? Der Film lässt das Bad ein für die Ikonodulen. Zugleich ist Filmgeschichte die Geschichte der Besorgnis über die dunklen Wirkungen des Lichtspiels.

III. Zum Hörfunk nur wenige Worte. Besorgnisse¹⁵ begleiten seine ersten Jahre ebenso wie emphatische Begrüßungsgedichte.¹⁶ Als sich das Radio konsolidiert, greifen in Deutschland die Nazis nach diesem immer noch neuen Medium, fasziniert von seiner Reichweite und getrieben von der Wirkungsvermutung, dass es zur Führung des Volkes wie geschaffen ist. Das führt zu einer klaren Teilung der Rollen: Der Staat ist Sender, das Volk ist Empfänger. Feindsender hören ist mediale Fahnenflucht. Darauf stehen harte Strafen. Als der Rundfunk von den Alliierten neu geordnet werden muss, werden die Rollen neu verteilt. Der Staat darf nicht mehr die Macht über dieses Medium und damit über das Publikum, das Volk ausüben. Rundfunk muss staatsfern organisiert werden. Dazu reicht es nicht, dass man ihn in die Hand der Länder legt. Wesentlich ist: Man legt ihn in die Hand der Gesellschaft, ihrer Gruppen und Kräfte. Sie sollen ihn kontrollieren. Dem Staat ist es nicht erlaubt, abgesehen von den allgemeinen Gesetzen, in diese Freiheit einzugreifen. Es ist überhaupt niemandem erlaubt, auch nicht reichen Leuten, die sich einen eigenen Rundfunk leisten könnten. Oder frommen Kirchen, die den Satz ‚the medium is the message‘ womöglich falsch verstanden haben.

Unter solchen Prämissen entsteht der öffentlich-rechtliche Rundfunk, für drei Jahrzehnte der einzige Träger der von der Verfassung in Artikel 5 garantierten Rundfunkfreiheit, in die ab 1984 auch der private Rundfunk einbezogen wird.¹⁷ Die Pressefreiheit und ihre Schwester, die Rundfunkfreiheit, sind, was für eine Freiheit eine scheinbar paradoxe Beschreibung ist: der einzige unverrückbare, begrenzende Rahmen, in dem der Journalist, der Fernsehproduzent, der Sender jederzeit agiert. Es gibt auch ein Leben außerhalb, aber dann auch ohne den Schutz des Artikels 5. Die Rundfunkfreiheit ist eine eigenständige funktionsbezogene Freiheit, die sich auf die publizistische Vermittlungstätigkeit bezieht. Sie ist nicht im Interesse der Grundrechtsträger gewährleistet, sondern im Interesse der Rezipienten, sagt der ehemalige Verfassungsrichter Dieter Grimm.¹⁸ Zudem gelte: Medien erbringen eine Leistung, deretwegen sie Freiheit genießen.¹⁹ Ihre Leistung bestehe, grob gesprochen, darin, eine Art von Öffentlichkeit herzustellen, ohne die eine demokratisch verfasste Gesellschaft nicht auskommt. Die Medien hielten den Informationsfluss und den Mei-

¹⁵ Vgl. etwa das Feuilleton des Wiener Journalisten Anton Kuh („Ich fürchte mich vor dem Radio“, zit. nach Irmela Schneider 1984, S. 51ff.)

¹⁶ Vgl. etwa das berühmte Schmidt-Lied von Kurt Schwitters („Und wenn die Wellen untergehn/so bleibt die Welle doch bestehn./Das Radio erzählt euch allen/Was immer Neues vorgefallen./Und funk ich hier ins Mikrophon,/Hört man im Weltall jeden Ton./Und bis in die Unendlichkeit/erfährt man jede Neuigkeit./Wir funken bis zum Untergang/Ins Weltall kilometerlang“) zit. nach Irmela Schneider 1984, S. 43.

¹⁷ Artikel 5 GG, Absatz 1 und 2: (1) Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt. (2) Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre.

¹⁸ Vgl. Grimm 2007, S. 24f.

¹⁹ Ebd.

nungsaustausch innerhalb des Publikums und zwischen Regierenden und Regierten aufrecht.²⁰

Bei Jürgen Habermas las man es kürzlich so:

Die Öffentlichkeit leistet zur demokratischen Legitimation des staatlichen Handelns ihren Beitrag, indem sie politisch entscheidungsrelevante Tatbestände auswählt, zu Problemstellungen verarbeitet und zusammen mit mehr oder weniger informierten und begründeten Stellungnahmen zu konkurrierenden öffentlichen Meinungen bündelt.²¹

Das leisten schon sehr lange Zeitungen, das leistet nun vor allem das Fernsehen. Der Journalist, der Produzent von Inhalten, der Drehbuchautor, der Gagschreiber für einen Stand-up-Comedian, der Kameramann mit seinen sehr speziellen Bildern, der Sender mit seinen mehr oder weniger prägenden Weltbildern: Sie alle leisten einen spezifischen Beitrag zur politischen, zur demokratischen Willensbildung. Sie machen Fernsehen zum Medium und eminenten Faktor der öffentlichen Meinungsbildung. Das steht hinter Artikel 5. Doch damit entwickelt sich nicht nur eine faszinierende Idee, sondern auch eine jederzeit bedrohte Praxis, bedroht von Missbrauch, Verkürzung, Dominanz und von sehr unterschiedlichen Wirkungsrisiken, die nach Fürsorge und Kontrolle rufen.

Das Fernsehen ist, noch lange bevor es die deutschen Intellektuellen zum Glotzen finden, erst einmal Heimkino, Fenster zur Welt. Man begreift es als Kulturträger und Kulturproduzenten, als Bildungsagentur, als den großen gesellschaftlichen Integrator. Seine Bilder schaffen Weltbilder. Fernsehen ist, gerade auch in Deutschland, der große Erzieher, was ihm, bis heute, die tief empfundene Ablehnung der meisten Lehrer sichert. Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien, meint *Niklas Luhmann* und bezieht diesen Satz auch auf das Fernsehen, für das er selbst freilich keine Zeit hatte, wie er *Alexander Kluge* in einem Gespräch einmal verraten hat. Doch kaum ist die Chance benannt, folgt das Risiko: Denn andererseits, sagt *Luhmann*, wüssten wir zugleich so viel über die Massenmedien, dass wir diesen Quellen nicht trauen könnten.²² Und da ist er wieder: der Wirkungsvorbehalt, hier zeitspezifisch als der Verdacht auf Manipulation. *Hans Hartmann*, der erste WDR-Intendant, der das Radio in seiner Wirkung in der Nazi-Zeit erlebt hat, hielt das Fernsehen für noch gefährlicher. Für ihn war es eine Massenstanze, ein Instrument grenzenloser Überredungsmacht, ein Mittel der Narkose und der Suggestion. Er glaubte, „man sollte an die Schalthebel nur Leute heranlassen, die das nie vergessen“²³ – und, so möchte man *Hartmann* ergänzen, Grenzen setzen. Weil es so mächtig und missbrauchsfähig ist, sagt das Bundesverfassungsgericht, darf man es nicht dem freien Spiel der Kräfte überlassen, und wiederholt das seit 1961 im Zehnjahresrhythmus.

Unjuristisch gesprochen: man muss freies und freiheitstiftendes Fernsehen fürsorglich begrenzen. Sonst leistet es nicht, was es kann. Denn Fernsehen stützt politische Macht oder stürzt sie. Daher ist Fernsehbesitz ein Politikum und kann die Demokratie fördern oder gefährden. Also braucht es Grenzen. 30% Zuschaueranteil für die großen Familien ist heute diese Grenze. Über ihre Einhaltung wacht die Aufsicht,

²⁰ Vgl. Grimm: Rundfunkfreiheit 2007, S.21.

²¹ Habermas 2007.

²² Vgl. Luhmann 1996, S. 9.

²³ Zit. Hamann 2006.

in der die Gesellschaft sich spiegelt und über deren Wirksamkeit gerade in diesen Tagen viel Kritisches gesagt und geschrieben wird. Zu recht, wie ich finde, weil sich diese Aufsicht zumindest im öffentlich-rechtlichen Bereich zu sehr mit ihrem Objekt verbunden hat. Und Fernsehen ist eine Macht für Vor-Bilder, solcher der Geschlechter, solcher der Gewalt, die zur Nachahmung reizt. Solcher des Wertvollen und Wertlosen, des Respektheischenden und des Vogelfreien. Es ist die Macht des Zeigens, die in Rede steht und Grenzen setzt. „Ich habe Sie im Fernsehen gesehen“ – dies ist ein Satz, mit dem man sogar den fernsehverachtenden Intellektuellen in Deutschland schmeicheln kann.

Rundfunkfreiheit ist zunächst Veranstalterfreiheit, Programmfreiheit. Sie ist begrenzt durch die allgemeinen Gesetze. Aber sie stößt auch dort an ihre Grenzen, wo die Wirkungsvermutung, wo die Risikobewertung einsetzt. Das ist so beim Jugendschutz. Das ist so etwa bei der Pornografie, die im Fernsehen verboten ist (StGB § 187). Kommt es zu einem Verbot, kommt es freilich auch zu juristischen Auseinandersetzungen darüber, was Pornografie ist, und am Ende entscheidet ein Gericht im Namen des Volkes und immer auch nach dem Geschmack der Richter. Rundfunkfreiheit wird schließlich begrenzt durch die allgemeinen Gesetze, auch durch andere Grundrechte, die etwa den Schutz der Persönlichkeit oder die Freiheit der Religion gewährleisten. Eine ganz zentrale Grenze ist, was die Kollision von Grundrechten betrifft, die Unantastbarkeit der Menschenwürde (Art.1 GG), die freilich nicht immer dann berührt ist, wenn es so aussieht.

Die Rundfunkfreiheit wird auch dadurch bedroht, dass zuviel davon in einer Hand liegt. Hier heißt die Frage: Wer verhindert man vorherrschende Meinungsmacht? Das ist ein Klassiker der Medienpolitik. Aber die Antworten stehen nicht ein für allemal fest. Auch weil der Typ des Besitzers sich ändert. Bisher waren es überwiegend Personen mit Adresse, mit Gesicht. Neuerdings sind es auch im Rundfunk Finanzinvestoren, vulgo: Heuschrecken. Für sie ist Rundfunkfreiheit ein Unterfall von Gewerbefreiheit. Es ist eine der entscheidenden Fragen von heute, wie man den Renditeerwartungen von Finanzinvestoren, die nicht dem Publikum, sondern den Aktionären gefallen müssen, eine publizistische Position entgegen setzt, die Erfolg nicht nur am Zählbaren misst. Etwas allgemeiner gesagt: Wie setzt man denen, die Rundfunk für eine x-beliebige Ware halten, eine Vorstellung von Öffentlichkeit entgegen, in der manches unbezahlbar und jedenfalls nicht alles käuflich ist?

Es war einmal die Sorge, es sei der Staat, der die Rundfunkfreiheit bedrohe. Diese Bedrohung hält sich indes in westlichen Demokratien in Grenzen. Sie scheint ein wenig dort auf, wo Ministerien sendefertige Beiträge anbieten, kostenlos natürlich, und sparsame Redaktionen sie senden. Aber der große staatliche Übergriff wäre derzeit undenkbar. Machbar ist stattdessen der Übergriff des großen Geldes. Hier zeigt sich, was Rundfunkfreiheit tatsächlich noch wert ist. Die Politik schweigt sich weit hin aus. Gäbe es nicht das höchste Gericht, dann wäre unsere Rundfunkordnung, die Rundfunk als Wirtschaftsgut *und* als Kulturgut sieht, vermutlich schon am Ende. Zumal die EU-Kommission Rundfunk schon immer als einen Fall für den Verkehr von Waren- und Dienstleistungen gesehen hat. Sollte dieser Gedanke vollends Praxis werden, sollte, was ich den deutschen Sonderweg nenne, auf dem Altar der Warengesellschaft geopfert werden, sollte das nach dem Ende des Sozialismus einsam gewordene Kapital die Öffentlichkeit nach und nach aufkaufen, weil das Geld dafür reicht

und die gesetzlichen Regeln ebenfalls, dann ginge etwas ohne Not, einfach aus Gründen des Gewährenlassens, zu Ende, worum man Deutschland weltweit beneidet.

Die ökonomische Problematik wird durch eine Problematik in der Arbeit der Grundrechtsträger, der Journalisten, begleitet und verschärft. Die Presse- und Rundfunkfreiheit wird durch Überdehnung gewissermaßen von innen ausgezehrt. Das geschieht so, dass man sich auf die Freiheit, die man verliehen bekommt, zwar fortgesetzt beruft, sie offensiv im Munde führt, sie aber zugleich einem fortgesetzten Härtest aussetzt, indem man fragt: Wie weit kann ich gehen? Man vertritt Positionen oder zeigt Produkte, die zwar nicht verboten sind, die gleichwohl den Zuschauer zu den Frage provozieren: Dürfen die das? Man verletzt kalkulierte Gefühle, etwa religiöse. Oder man berührt um eines größeren Aufsehens willen bestimmte Tabus, stets unter Berufung auf die Presse- und Rundfunkfreiheit, unter Berufung auf die meistens heilige Pflicht, aufzuklären, unbequem sein zu müssen. Es handelt sich bei dieser Gefährdung in juristischer Hinsicht um die Differenz von legal und legitim, ethisch betrachtet um die Verwechslung von Freiheit und Grenzenlosigkeit. Freiheit wird auch dadurch verkürzt, dass immer mehr Journalisten von der Vorstellung bewegt werden, dass sie ihre Arbeit erst dann als getan ansehen, wenn *sie* sich wohlfühlen. Es geht um so etwas wie wellness durch Arbeit. Selbstbeschneidung der Freiheit ist im Spiel, wenn nicht mehr die Gesellschaft als ganze, sondern die Branche der Adressat der Arbeit ist. Die Freiheit leidet, wo sie überwiegend zur Steigerung der Auflage bzw. zum Anwachsen der Quote benutzt wird. Wenn also nicht einfach ein Publikum, sondern permanent ein möglichst großes Publikum adressiert wird.

Um Geld vor allem geht es, wenn aus der journalistischen Aufgabe des Ordners und Deuters durch Zuspitzung nur noch Zuspitzung wird, wenn aus der Reduktion von Komplexität eine Reduktion der Wahrheit wird. Das ist nicht leicht zu beurteilen, weil man paradoxerweise die Wahrheit nur von denen kennen kann, die sie beschneiden. Ein verlässlicher Indikator für die Dominanz des Geldes ist das Aufheizen von Gefühlen mittels Feindbildern, ist, wenn das Komplizierte als das Langweilige diskriminiert wird, ist, wenn die Vermittlung von harten Informationen im Mantel der Unterhaltung geschieht, was nicht per se zu tadeln wäre, wenn nicht der Mantel dabei attraktiver wird als sein Inhalt. Auch die Rhetorik der Botschaft verrät ihr Interesse. Um Quote allein geht es, wenn Alarmismus herrscht, Alltagsapokalypse, wenn die Tage zu einer endlosen Abfolge kleiner und großer Katastrophen umgeschrieben werden, wenn jeder Tag annonciert wird, als wäre es der jüngste, wenn Deutschland bei *Sabine Christiansen* über Jahre hin jeden Sonntagabend am Abgrund steht.

Quotenfixiertheit wird sichtbar, wenn der Faktor Geschwindigkeit die höchste Priorität beim Vermitteln von Informationen bekommt, wenn die Recherche unterbleibt, weil sie der Rendite im Wege steht, weil eine wahre Geschichte in der Regel mindestens doppelt so teuer ist wie die halbe Wahrheit, wenn die Auswahl an Informationen dadurch bestimmt wird, dass primär eine Neusucht, eine Neomanie bedient wird. Besonders eindeutig werden die Verhältnisse, wenn darauf verzichtet wird, Informationen am Faktor ihrer Relevanz zu messen, und stattdessen die höchste erreichbare Aufmerksamkeit zum Kriterium von Form und Inhalt wird. Aber vielleicht ist Rundfunk, der klassische *broadcaster*, in dessen Welt es nur Sender und

Empfänger gibt, ohnehin in mancher Hinsicht ein auslaufendes Modell. Denn es gibt ja noch ein Medium, von dem man so recht noch nicht weiß, wozu es, erst einmal erwachsen, wirklich gut sein wird.

IV. Das elektronische Zeitalter, die digitale Welt, die Welt des Internet, ist neben der Technologie der Digitalisierung ein Resultat weiterer lang anhaltender gesellschaftlich wirksamer Faktoren wie Beschleunigung, Komplexität, Individualisierung und Globalisierung.²⁴ Mit der Digitalität ändert sich die Materialität des Mediums, einst in Gestalt des Ältesten, dann der ausgelagerte Informationsspeicher Buch, ein weiteres Mal. Die Schrift war bis dahin etwas Bleibendes – noch heute gilt der Spruch: „Wer schreibt, bleibt“. Am Bildschirm und auf den Monitoren weicht das Bleibende jedoch nun der Dynamisierung des Textes.²⁵ Jede Arbeit am PC dokumentiert diesen Sprung. Das Geschriebene wird ein potentiell endloser Prozess, nach oben offen. Die Unterscheidung von Original und Kopie hat ausgedient, mit unabsehbaren Folgen für das Copyright. Verbunden mit technisch raffinierten Verbindungen und Verknüpfungen von Information und ihren Trägern verschiebt sich der Umfang des Wissens endgültig ins Unendliche und damit ins Unvorstellbare. Bei der Beschreibung des Tatsächlichen setzen sich als Folge der neuen Unübersichtlichkeit Naturmetaphern durch: Flut, Überschwemmung, negativ konnotierte Beschreibungen, in denen sich zunächst eher ein generelles Unbehagen Ausdruck verschafft.

Ein weiteres Mal ist das Thema Freiheit und Grenze neu aufgerufen. Und wieder finden wir die Beseelten und die Besorgten. Fröhlicher Anarchismus, bis heute, die Schadenfreude über die faktische Unregulierbarkeit, jedenfalls über massive Probleme, die dabei entstehen, und unabweisbare Besorgnisse gehen gegeneinander vor, verbal, juristisch, weltweit. Nur sehr langsam zeigt sich, vor allem im Kontext von Web 2.0, als den Portalen zum Einstellen und Vernetzen, dass es überwiegend die alten Probleme im digitalen Gewand sind, die gelöst werden müssen. Dabei stehen die Wirkungsprobleme noch etwas zurück hinter den Problemen des geistigen Eigentums, hinter dem Persönlichkeitsrecht, hinter Fragen wie denen nach einem virtuellen Hausrecht – wer darf einen Chatter entfernen? Wie bisher werden ökonomisch bezügliche Themen schneller aufgearbeitet. Etwa die allgemeinen Geschäftsbedingungen bei e-commerce. Ganz allmählich schafft sich die Erkenntnis Raum, dass die Paarung von Freiheit und Grenze, die wir seit der Einführung der

²⁴ Mindestens drei Effekte fallen dabei ins Auge: Der erste Effekt ist die Datenkompression. Die Verschickung von digitalisierten Daten ist, verbunden mit enormen Rechnerleistungen, in Größenordnungen möglich, von denen die analoge Welt nur träumen konnte. Es ist ungefähr die Differenz zwischen einem Möbelwagen, der ganze Möbel transportiert und einem Möbelwagen, der die zu Mehl zerriebenen Möbel transportiert. Der zweite Effekt liegt in der extremen Beschleunigung bei der Verbreitung von Daten. Man kann dies leicht an der Zeit ablesen, die ein Brief braucht und der Zeit, die eine e-mail in Anspruch nimmt. Dazwischen liegen nicht nur Tage, sondern Welten. Der dritte Effekt der Digitalisierung, sein ökonomisch wichtigster, besteht darin, dass die Kosten für den Transport des Signals, noch vor 50 Jahren eine Wasserscheide zwischen arm und reich, immer mehr gegen null gehen. Diese Effekte haben das Internet als ein Medium für jeden Einzelnen und zugleich alle auf den Weg gebracht. Es wächst zwanzigmal so schnell wie das Radio und zehn mal so schnell wie das Fernsehen (vgl. Castells 2001, S. 398).

²⁵ Vgl. Assmann 1994, S. 138.

Schrift kennen, auch das digitale Signal nicht unbehelligt lässt, auch wenn sich neue Antworten nahe legen, die dem digitalen Rahmen geschuldet sind. Weltweit hatten wir es in diesem harten Sinne bisher noch nie.

Das Internet sei unkontrollierbar, jubeln die einen mit einem schadenfreudigen Unterton. Und simulieren das Spiel von Hase und Igel, ihre technologische Expertise voll ausspielend. Und die andern bestehen darauf, dass es sich nicht um einen rechtsfreien Raum handelt. Viele raten dazu, sich den Risiken auszusetzen und nun endlich auf Kontrolle zu verzichten. Andere sind vorsichtiger. Sie erkennen Machtkonglomerate, die größer und mächtiger denn je herrschen und gerade deshalb mehr denn je kontrolliert werden müssen. Dabei muss für alle, die von einem Risikopotential der Medien, von der Gefahr des Kontrollverlustes ausgehen, die digitale Welt fürs Erste wie ein Alptraum erscheinen.

Das Feld, von dem ich rede, ist wahrhaftig weit. Ich wähle zwei Beispiele, um zu zeigen, was das Netz dem Thema der medialen Freiheit und ihren Grenzen hinzufügt. Ich werfe erstens einen Blick auf die Suchmaschine, eine Art Vorort in einer Wissensgesellschaft, in der die Beschaffung und Verarbeitung von Wissen zu den wesentlichen Aufgaben der Mitglieder dieser Gesellschaft gehören, in der der Umgang mit Wissen die gesellschaftliche Rolle, den sozialen Status und die politische Mündigkeit der Menschen definiert. Diesen Umgang kann Google steuern, mit Subsystemen wie Wikipedia im Klicktau. Google ist weder Sender noch Netz noch Endgerät. Auch keine Plattform. Dafür von allem etwas. Die Suchmaschine gehört kategorial zu den Gatekeepern einer Wissensgesellschaft. Gatekeeper sind bekanntlich mächtige Erhebungen in der Topographie der Medien. An ihnen kondensiert sich gesellschaftliche Macht. Solche Kondensationspunkte der Macht brauchen Kontrolle. Aber wie sieht die dann aus? Zumal, wenn Google jeden Machtverdacht von sich weist und auf Algorithmen abhebt, die alles steuern würden. Es war ein langer Weg von Athen nach Wikipedia. Aber das wäre kein Problem, wenn es noch andere Wege gäbe. Gibt es sie noch? Wo beobachten wir Gegenbewegungen?

Mein zweites Beispiel ist seit Jahrhunderten das Lieblingsobjekt der Fürsorglichen, der Nutzerschutz. Man kann ihn, wie bisher nur per Post oder Telefon, digital direkt adressieren, direkt Angebote machen, er bezahlt dafür einzeln und gibt sich dadurch als Liebhaber von diesem oder jenem zu erkennen. Anschließend wird er passgenau beworben. Diese Individualisierung der medialen Kommunikation ist zunächst ein großes Plus an Freiheit. Sie macht ein Stück weit autonom, zeitlich, räumlich und auch inhaltlich. Doch sie macht den Nutzer auch gläsern. *Hans-Jürgen Papier*, der Präsident des Bundesverfassungsgerichtes beklagt die freiwillige Preisgabe von teils sehr persönlichen Daten durch die Betroffenen. Der Persönlichkeitsschutz genieße in der Öffentlichkeit offenbar keinen großen Stellenwert mehr, meinte er kürzlich und fügte ein wenig fassungslos hinzu: Das verwundere ihn schon sehr. Winfried Hassemer, einer seiner Kollegen, resümiert resigniert: Der Datenschutz habe eine glorreiche Vergangenheit, eine bedrohte Gegenwart und eine offene Zukunft. Ein dritter Verfassungsrichter, Wolfgang Hoffmann-Riem, zeigt sich besorgt über Steuermöglichkeiten, die in immer raffinierterer, Inhalte und Medien übergreifender Weise nutzbar gemacht werden. Er hält dies vor allem deshalb für prekär, weil die Rezipienten glaubten und es ihnen immer wieder suggeriert werde, dass sie mündiger als bisher

entscheiden könnten. Damit würden Selektion und Manipulationsrisiken womöglich schwerer erkannt.

Aber was soll man machen, wenn die Natur keinen Naturschutz will? *Chris de Wolfe*, einer der Gründer von *My Space*, hält seine Seite für eine Plattform, auf der jeder der ganzen Welt zeigen könne, wer er sei. Damit drückt *de Wolfe* ein offenbar weit verbreitetes Gefühl aus. Ist es altmodisch, dagegen an die Leitdifferenz von privat und öffentlich zu erinnern? Altbacken, wenn man feststellt, dass dieser Wille zur Selbstaussstellung auch der Verzicht auf jedes Geheimnis ist, und die Frage sich stellt, ob der Mensch ohne Geheimnisse leben kann? Ist es überholt abendländisch, wenn man fragt, ob es hier nicht Grenzen geben müsste? Auch solche für Individuen, die sich auf ihre Selbstbestimmung berufen? Woher kommt es, dass mit dem Exhibitionismus im Netz eine schier altjüngferliche Scheu des sich Anonymisierens konkurriert? Ist dies Scham vor der eigenen Schamlosigkeit?²⁶

V. Das Verhältnis von Freiheit und Begrenzung stellt sich für das Internet wie für den Rundfunk prinzipiell nicht anders dar als sonst auch. Eine schrankenlose Freiheit ist eine Horrorvorstellung. Alles, was Kultur zuwege gebracht hat, wäre damit verspielt: Ordnung, soziales Verhalten, ziviles Verhalten. Stattdessen wären einzelne Interessen dominant und würden sich die Macht suchen, die man zur Durchsetzung braucht – wofür heute weniger das Militär, kaum die Wissenschaft, stattdessen in erster Linie die Medien in Frage kommen. Weil sie zu den mächtigsten Agenturen der Gesellschaft aufgewachsen sind, muss darauf geachtet werden, dass sie nicht im Übermaß in eine Hand fallen. Sie ebnet sonst den Weg in die Verwahrlosung, der mit einer grenzenlosen Freiheit gepflastert ist. Er muss gesperrt werden durch akzeptable und akzeptierte Begrenzungen. Sie zu finden ist freilich kein geringes Problem, seit Gott tot ist und die Metaphysik ins Reich der Unaufgeklärten entsorgt wurde. Hätte man sie, dann hätte man nichts weniger als eine Ethik der Medien. Der Weg zu dieser Ethik verläuft zwischen einem engmaschigen, wenn auch unsichtbaren Kontrollsystem und einem als liberal geltenden, faktisch aber eher furchtsamen Beiseitreteten und Laufenlassen. Zwischen der Kontrollfrage des *Warum* und der scheinbaren Freiheitsfrage des *Warum nicht?* Näheres über die Möglichkeiten sublimierender Kontrolle kann man bei *Michel Foucault* nachlesen, etwa zum Bereich Gefängnis oder Krankenhaus. Aber wo liest man etwas über das heute zu Begrenzende?

Es gilt als unzeitgemäß, Disziplinierungsgrenzen zu formulieren. Es gilt als unzeitgemäß, nach Begründungen zu verlangen. Es gilt als riskant, sich auf eine Position festzulegen. Sie könnte unter dem Diktat von Kontingenz dazu führen, dass man die falsche Tür bewacht. Ich bin kein Fachmann für ethische Fragen, aber ich leide als Regulierer, der sich zum Beispiel mit ganz bestimmten anstößigen Programmen befassen muss, an einem Mangel an Optionen. Das führt irgendwann zu einem Akt der Selbstversorgung. Man nimmt sich, was einen überzeugt und hofft, richtig zu handeln. Wenn alles erlaubt ist, was nicht verboten ist, funktioniert Ethik wie der Lazarettzug, der hinter der Front die Verwundeten einsammelt. Wenn die Zeit für das Begründen und für das Denken Zeitverlust ist, wenn jemand, der nach

²⁶ Vgl. dazu das Urteil des Bundesverfassungsgerichtes vom 27. Februar 2008, das erstmals die Notwendigkeit von Grenzen postuliert und die Schließung einer Schutzlücke anmahnt.

Gründen fragt, als Bedenkenträger einsortiert wird, hat sich die Sache erledigt. Aber dagegen steht die ethische Frage, die sich bei aller Abneigung nicht dauerhaft unterdrücken lässt. Wie stark, wie geradezu eruptiv sie sich trotz dieser Mischung aus fidelem Zynismus, politischer Verharmlosung und forscher Ahnungslosigkeit ins Spiel bringen kann, erlebt man immer dann, wenn sich wieder ein Dilemma für Handeln bemerkbar macht. Vor einiger Zeit war es der Verbrauch von Embryonen für einen guten Zweck. Derzeit ist es zum Beispiel die unsinnige Abwägung zwischen terrorismusbedrohten Flugzeugpassagieren und flugzeugbedrohten Hochhausbewohnern.

Natürlich fehlt es dann an dem Sicherheitsgriff einer Metaphysik. Aber nicht an Fällen. Doch das macht nicht mittellos. Hilfsweise, unterhalb des Absoluten, geht es am Fuße einer Überflusgesellschaft um den Rückruf einiger weit verbreiteter Lebensmodelle aus der Grenzenlosigkeit in die Werkstatt der Begründung. Ethik verlangsamt. Sie schützt den Menschen vor der Idee des flexiblen Menschen (*Richard Sennett*). Sie geht zwar aus von der Freiheit des Einzelnen, aber sie endet mehr denn je bei der durch andere begrenzten Freiheit. Dies ist derzeit ihr Tenor. Mit ihm kollidiert der Gedanke einer unbegrenzten, von Autoritäten nicht mehr geregelten Freiheit. Ethik bedeutet auf dieser Folie Rückkehr der Regulierung. Über-Mut zum Standpunkt. Im Kontext von Medien bedeutet es, den Markt zur Ordnung zu rufen. Speziell den Medienmarkt. Individuell gesehen richtet sich eine zeitgemäße Ethik gegen einen Narzissmus, der in der Selbstaussstellung und Selbstinszenierung stehen bleibt. Das ist gegen den Strom geredet. Denn die Menschen wollen sich zeigen. Davon unterscheidet sich das Projekt der Verantwortung, und zwar für das, was ich tue, primär denen gegenüber, auf die sich mein Tun auswirkt. Im Kontext von Medien, deren Wirkungen denen der Kernspaltung vergleichbar sind (*Ernst Albrecht*), hat dieser Ansatz lebenspraktische Folgen. Ich bleibe mit dem, was ich tue, nicht bei mir, bleibe nicht, wie *Martin Luther* ihn nannte, der homo in se incurvatus. Oder mit *Max Weber*: Der Mensch steht für die Folgen seines Handelns ein, weil er verantwortlich ist für seine Tat.

Rundfunkfreiheit ist ein Unterfall von Freiheit, Programm-Verantwortung ist ein Stück angewandte Verantwortung. Woran richten sie sich aus? Kriterien von absoluter Verbindlichkeit gibt es keine. Auch das klassische Paar von Gut und Böse lässt sich nicht einfach reanimieren, soweit es gebunden war an metaphysische Entwürfe (*Walter Schulz*). Allerdings lässt sich umschreiben, was damit gemeint ist. Das Gute entspricht der Mündigkeit, der Ordnung, der Gerechtigkeit, dem Mitleid: Inklusiven Kategorien also. Das Böse ist demgegenüber Unterdrückung, Egoismus, Unbarmherzigkeit, Grausamkeit, Aggression, Ignoranz, Gleichgültigkeit. Zerstörung des Lebens, wie *Sigmund Freud* es genannt haben würde: Exklusivität. Wie viel Lebensläufe muss man plündern, um den einen unsterblich zu machen? fragt *Stanislaw Lec*. Sucht man nun nach einer ethischen Formel, auf die viele sich verständigen könnten, dann scheint mir noch immer die Formel von *Albert Schweitzer* die brauchbarste zu sein: Ethik ist ins Grenzenlose erweiterte Verantwortung gegen alles, was lebt oder noch berühmter: Ethik ist Ehrfurcht vor dem Willen zum Leben in mir und außer mir.

Diese Formel erinnert an Art.1 des Grundgesetzes: Die Würde des Menschen ist unantastbar. Dies ist für mich die Mitte einer jeden Medienethik. Wer selbst nicht zum Mittel werden darf, darf andere auch nicht dazu machen. Gerade den Medien ist

der Gedanke, Menschen aus einem Zweck zu einem Mittel zu machen, nicht fremd. Man kann Unterhaltung im Fernsehen an diesem Kriterium entlang führen und wird bald die Spreu vom Weizen getrennt haben. Respekt, Ehrfurcht vor einem Sterbenden als die Spitze einer Ehrfurcht vor dem Leben sind so aktuell wie zu Schweitzers Zeiten. Inhalte werden heute im Kontext einer Ökonomie der Aufmerksamkeit (*Georg Franck*) hergestellt. Sie müssen sich um schier jeden Preis und paradox genug im Überfluss als Mittel zur Stillung eines Mangels bemerkbar machen. Es passiert leicht im Interesse höchster Aufmerksamkeit: Egoismus, Grausamkeit im Detail, Aggression und Anstachelung zur Aggression, Unterdrückung – solcher von Frauen etwa. Auch solcher von Nachrichten. Kommerzialiserte Medien neigen, um es vorsichtig zu sagen, nicht dazu, im Zweifel auf den Gewinn zu verzichten. Wie sieht dann eine ethische Debatte aus, die sich von einer in die Irre führenden Kapitalismuskritik erholt hat? Es geht ihr um *minima moralia* (*Theodor W. Adorno*). Respektiert sie eine Gesellschaft nicht, dann verwahrlost sie, sozial, religiös, politisch. Politik, die diese Frage nicht ernst nimmt, riskiert nicht weniger als die Gewöhnung an die Barbarei, wie *Eric Hobsbawm* prophezeit.

Es ist und bleibt heikel, mit Blick auf Medien von Grenzen zu sprechen. Rundfunkfreiheit ist – unter das Vorzeichen von Grenzziehungen gestellt – immer auch eine Größe, die fassen muss, was man als Einzelner für unfassbar hält. Einschränkungen bleiben in hohem Maße begründungspflichtig. Aber ebenso gilt: Wer seine Vorstellung von Rundfunkfreiheit überdehnt, etwa durch das pure kommerzielle Kalkül, beschädigt sie. Wer sich auf sie beruft, muss wissen: Er verbraucht sie auch immer. Wer sich zu Unrecht auf sie beruft, macht sie als Freiheit schlecht. Es ist diese schlechte Rundfunkfreiheit, gegen die das ethische Argument angeht, um die gute Rundfunkfreiheit zu schützen. Eine Erfolgsgeschichte ist das nicht. Wer es mit Ethik versucht, lernt die Vergeblichkeit von allen Seiten kennen. Auch dazu sagt *Albert Schweitzer*, was zu sagen ist: Resignation ist die Halle, durch die man in die Ethik gelangt. Ein Schlusswort ist das nicht. Aber ein schönes allemal.

Literatur

- ASSMANN, ALEIDA und JAN: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: MERTEN, KLAUS u.a. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Opladen 1994, S.114-140.
- CASTELLS, MANUEL: Das Informationszeitalter. Bd. 1. Die Netzwerkgesellschaft. Opladen 2001.
- HABERMAS, JÜRGEN: Medien, Märkte und Konsumenten. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 16./17. Mai 2007.
- HAMANN, GÖTZ: Eine Katze verändert die Welt. In: *Die Zeit* vom 28.12.2006, S. 45.
- HELLWIG, ALBERT: Beiträge zur Kinderforschung und Heilerziehung (Beihefte zur Zeitschrift für Kinderforschung 119). Langensalza 1914.
- HIEBEL, HANS H.: Kleine Medienchronik. Von den ersten Schriftzeichen bis zum Mikrochip. München 1997.

- GRIMM, DIETER: Rundfunkfreiheit in der vernetzten Gesellschaft. In: MAINZER TAGE DER FERNSEHKRITIK (Hg.): Macht und Medien. Mainz 2007, S. 24/25.
- KOSCHORKE, ALBRECHT: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.
- LUHMANN, NIKLAS: Die Realität der Massenmedien. 2. erweiterte Auflage. Opladen 1996.
- PLATON: Hamburger Ausgabe nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Bd. V. Hamburg 1958.
- SCHNEIDER, IRMELA: Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Tübingen 1984.
- SCHNEIDER, IRMELA: Zur Konstruktion von Mediendiskursen. Platons Schriftkritik als Paradigma. In: KREWANI, ANGELA (Hg.): Artefakte, Artefiktionen. Heidelberg 2000, S.25-38.
- SONTAG, SUSAN: Das Leiden anderer betrachten. München / Wien 2003.

Autoren

Prof. Dr. Christoph Bläsi ist Professor der Buchwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

www.buchwissenschaft.uni-mainz.de

Prof. Dr. Hans Dickel ist Professor für neueste Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

www.kunstgeschichte.uni-erlangen.de/institut/personen/prof.-dr.-hans-dickel.shtml

Prof. Dr.-Ing. Reinhard German ist Inhaber des Lehrstuhls Informatik 7 (Rechnernetze und Kommunikationssysteme) an der Technischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

<http://www7.informatik.uni-erlangen.de>

Dr. Sven Grampp ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

www.theater-medien.de/index.cfm?cat=2&subcat=102&module=3&tree=YES&personal_id=15

Prof. Johanna Haberer leitet die Abteilung Christliche Publizistik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

www.christliche-publizistik.de

Prof. Dr. Carola Jäggi ist Inhaberin des Lehrstuhls für Christliche Archäologie und Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

<http://www.theologie.uni-erlangen.de/institut/institut-fuer-historische-theologie/lehrstuhl-fuer-christliche-archaeologie-und-kunstgeschichte/mitarbeiter/prof-dr-carola-jaeggi.html>

Prof. Dr. Rudolf Kammerl ist Professor für Erziehungswissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Medienpädagogik an der Universität Hamburg.

www.epb.uni-hamburg.de

Prof. Dr. Kay Kirchmann ist Professor für Medienwissenschaft am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

http://theater-medien.de/index.cfm?cat=2&subcat=102&module=3&tree=YES&personal_id=5

Dr. Daniel Meier ist Akademischer Rat an der Abteilung Christliche Publizistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

www.christliche-publizistik.de

Ursula Nagy ist Lehrbeauftragte und Doktorandin des Instituts für Theater- und Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

www.theater-medien.de

Dr. Jens Ruchatz ist Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

http://www.theater-medien.de/index.cfm?cat=2&subcat=102&module=3&tree=YES&personal_id=6

Dr. Sandra Rühr ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Buchwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

www.buchwiss.uni-erlangen.de

Prof. Dr. Norbert Schneider ist Direktor der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen.

www.lfm-nrw.de/aktuelles/landesmedienanstalten/bio.php3

Prof. Dr. Henri Schoenmakers leitete das Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

www.theater-medien.de/index.cfm?cat=2&subcat=102&module=3&tree=YES&personal_id=1

Dr. Joseph von Westphalen ist freier Schriftsteller und Journalist.

www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=971&mid=1#tabbox