

**Autor:** Riepe, Manfred.

**Titel:** Das Gespenst der Gewalt. Zur Geschichte der Gewaltdebatte. Ein Rückblick auf juristische und journalistische Praktiken sowie die Medienwirkung fragwürdiger Gewaltwirkungsstudien.

**Quelle:** Vortrag gehalten am 26.4.2003 auf der Tagung *Bodies that splatter* in der Berliner Akademie der Künste. Berlin 2003. S. 1-27.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

---

*Manfred Riepe*

## **Das Gespenst der Gewalt<sup>1</sup>**

Zur Geschichte der Gewaltdebatte. Ein Rückblick auf juristische und journalistische Praktiken sowie die Medienwirkung fragwürdiger Gewaltwirkungsstudien

Die immer wieder neu ausbrechende Dauerdebatte über Brutalisierung und „entsittlichende Verrohung“ durch zu viel Gewaltdarstellung ist eigentlich ein Untoter. Es genügt ein Tropfen (Film)Blut, und schon befürchten Jugendschützer, Lehrer, Politiker und die „Mafia der Sozialpädagogen“ in steter Regelmäßigkeit den Untergang des Abendlandes durch Videomassaker, Bildschirmmorde und Filmbrutalität. Nicht weniger als 5000 Studien wollen in den vergangenen 20 Jahren nachgewiesen haben, daß der Konsum gewalthaltiger Filminhalte sich auf die eine oder andere Weise sozialschädlich auswirkt. Und selbst wenn nach hartnäckiger Forschungsarbeit keine *direkte* Verrohung oder Abstumpfung durch Medienbrutalität nachgewiesen werden konnte, so besteht trotz allem noch ein diffuser Konsens darüber, daß Gewaltfilme ein „Restrisiko“ bergen, um den anonymen Psychopathen in unserer Nachbarschaft zu aktivieren, dem der Zombiefilm den letzten Kick liefert, um in Schulen und Kindergärten Amok zu laufen.

---

1 Vortrag, gehalten 26. 4. 2003 auf der Tagung „Bodies that splatter“ in der Berliner Akademie der Künste. Das Symposium Tagung fand vom 24. bis 26. 4. statt und wurde organisiert von Julia Köhne, Ralph Kusche und Arno Meteling vom Graduiertenkolleg „Codierung von Gewalt im medialen Wandel“ der Humboldt Universität zu Berlin. Eine frühere Fassung erschien in Rötzer, F. (Hsg.) : „Das Böse“, Steidl: Göttingen 1995, S. 290-327 und in Monkenbusch, H: „fernsehen. Meiden macht + Märkte“, Reinek: Rowohlt 1994, S. 226-240. Eine stark gekürzte Fassung des vorliegenden Textes: „Wer die Leichen zählt“ erschien am 24. 4. 2003 in der Tageszeitung.

---

Seit einigen Jahren jedoch – genauer gesagt seit 1994, als der Kölner Privatsender RTL aufgefordert wurde, seine angeblich gewaltverherrlichende Kinderserie „Power Rangers“<sup>2</sup> abzusetzen – ist die Gewaltdebatte merklich verstummt. Sie hat sich von filmischen Medien verlagert, und zwar zunächst auf Internetpornographie und schließlich auf Videospiele. Es bietet sich also die Möglichkeit, ein Fazit zu ziehen: Ist im Jahr 2003 ein gesamtgesellschaftlicher Zustand eingetreten, über den der renommierte Medienpädagoge Hans-Dieter Kübler 1984 orakelte, als er eine Generation vorhersagte, „die ihre Weltbilder und Verhaltensnormen aus einer gänzlich verrohten, brutalisierten und lebenszerstörerischen Videowirklichkeit bezieht, die mit perfidesten Methoden unaufhörlich angehalten wird, grausame und menschenverachtende Orgien von Gewalt und Terror, Kannibalismus und Rassenhaß, Pornographie und Kriegsverherrlichung als wenn nicht alltägliche, so doch unvermeidbare Umgangsformen zwischen Menschen anzusehen und einzuüben?“ (Kübler 1984a, S. 79)

Aufgrund der offensichtlichen Wirklichkeitsferne solcher Einschätzungen, die zu Beginn der 80er Jahre durchaus Konsens waren, stellt sich aus heutiger Sicht ein anderes Problem: Statt der Frage, ob der Konsum von Gewaltdarstellung nicht vielleicht doch irgendeine Spätwirkung birgt, ist man neugierig, zu erfahren, welche Mechanismen und Dynamiken die Gewaltdebatte so ausdauernd beseelen konnte. Im Rückblick lässt sich zeigen, daß Printmedien und Fernsehen dabei eine höchst unglückliche Rolle spielten. Anhand ausgewählter Presseberichte und Fernsehsendungen kann gezeigt werden, wie ein verzerrtes Bild sowohl über die Qualität als auch über die Quantität von gewaltdarstellenden Filmen die Debatte immer wieder emotionalisiert und simplifiziert. Medienwirksam ist die modellhafte Wirkung 1:1, die den Gewalttäter zur Marionette des Filminhalts macht. „Nach Horrorvideo: Schüler erstach 14jährige“, heißt es z.B. im „Express“ vom 28.2.1989. Anhand ausgewählter Presseberichte – vor allem die Zeitungsartikel über den Liverpool-Mord, den zwei zur Tatzeit 10jährige an einen Zweijährigen begingen – läßt sich jedoch zeigen, wie selbst die Berichte seriöser Zeitungen wie in der *FAZ* oder im *Spiegel* sehr fehlerbehaftet sind.

Solche Presseberichte stützen sich häufig auf die Wissenschaft. Ein Blick auf einschlägige Gewaltwirkungsstudien zeigt jedoch, wie wissenschaftlich fragwürdige und

---

<sup>2</sup> Vgl: „Kinder des Zorns“, M. Riepe in Die Tageszeitung vom 28.1. 1995

zum Teil mit unredlichen Methoden durchgeführte Untersuchungen den Mythos der Verrohung durch Gewaltdarstellung zementieren. Insbesondere die Fiktion der „70 Bildschirmmorde täglich“ spielt hier eine unrühmliche Rolle.

Bislang kaum beachtet wurde in diesem Zusammenhang die Funktion der Justiz und der juristischen Spruchpraxis im Hinblick auf das Totalverbot einzelner Filme. Die Novelle bestimmter Gesetzestexte erfolgt nicht zufällig als Parallelentwicklung zur Gewaltwirkungsdebatte. Eine sprachliche Analyse jener Gesetzestexte, die Gewaltdarstellung im Medium Film als strafbaren Tatbestand definieren, zeigt, daß die entsprechenden Paragraphen des Gesetzbuchs in ihrer Semantik genau jene verrohende Medienwirkung – über die ja eigentlich noch diskutiert wird – schon unmittelbar als gegeben definieren. Der Fall des Horrorfilms „The Evil Dead“, dessen Zensur erst vom Bundesverfassungsgericht wieder aufgehoben wurde, liefert hier einige Aufschlüsse.

Neben dem Zusammenspiel zwischen der Praxis der Rechtsbeugung, der emotionalisierenden Medienberichtserstattung und der fragwürdigen Wirkungsstudien gibt es noch einen weiteren, bislang unbeachteten Faktor, der zur Dynamik der Gewaltwirkungsdebatte erheblich beiträgt. Dabei zeigt es sich, daß die Auseinandersetzung von einer gewissen Doppelmoral geprägt ist. Ein Blick auf die rein zeitliche Interaktion zwischen der Markteinführung neuer technischer Distributionskanäle und Softwarestrukturen zeigt minuziös, daß die Debatte um schädliche Wirkungen immer erst dann aufflammt und zu Gesetzesnovellen führt, wenn die Markteinführung abgeschlossen und die entsprechenden Verbreitungskanäle etabliert sind. Das Ende der 70er Jahre eingeführte Medium Video wurde erst dann lautstark als „Horrorvideo“ inkriminiert, nachdem 1984 gewisse Marktstrukturen etabliert waren. Das Staffelholz wurde daraufhin weitergegeben als Privatfernsehen, das sich ab 1984 relativ unbehelligt u.a. mit Gewaltdarstellung durchsetzte, bis Anfang der 90er auch hier die Debatte wieder griff. Diese Struktur lässt sich vom Buchdruck bis zum Videospiele als „alternative Mediengeschichte“ nachzeichnen. Es zeigt sich also, daß die Debatte über Gewaltwirkung immer einen zyklischen Verlauf hat, der durch die technische Entwicklung und Markteinführung neuer Medien mitbestimmt wird.

Die systematische Verwirrung der Gemüter steigert sich dadurch, daß am Ende der Gewaltbegriff selbst äußerst diffus erscheint: Während der eine Zuschauer sich nur an der

Kettensäge im harten Horrorfilm stört, ist es dem anderen bereits zuviel, wenn im „Tatort“-Krimi die Musik anschwillt und der Bösewicht nach einem Schuß zu Boden sinkt oder Schweinchen Dick vom bösen Wolf gejagt wird. Die Gegner der Kettensäge und die Gegner von Schweinchen dick formierten sich jedoch nicht selten zu einer problematische Allianz im Kampf gegen: *das Gespenst der Gewalt*.

Im Rückblick wird so klar, daß die Gewaltdebatte eine diffuse Gemengelage ist zwischen ökonomischen Faktoren, arglosen Falschdarstellungen, fragwürdigen Wirkungsstudien und einer praktizierten Rechtsbeugung. Dieses Zusammenspiel soll nun im Einzelnen untersucht werden. Dabei werden alte bekannte wie Michael Myers, Freddy Krüger oder der Schlitzer Jason ebenso wieder lebendig wie Glogauer, Gröbel und Co. – die vor dem Video sitzen wie in William Friedkins gleichnamigem Horrorfilm die Exorzisten, die „das Böse“ austreiben, das offenbar – wie in Spielbergs „Poltergeist“ – aus dem Fernseher kommt.

## „Spiegel“-Bilder

Werfen wir also einen Blick in das Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“, das am 12. März 1984 mit folgender Geschichte aufmacht:

*Ein Chirurg klärt seine auf dem Operationstisch angeschnallte Patientin auf: 'Ich werde dir nun die Schlagader durchtrennen.' Er zieht ihr das Skalpell über den Hals, Blut fließt heraus. Dann quetscht der Doktor der schreienden eine Kiefersperre in den Mund und schnibbelt mit Scheren im Rachen herum, bis es zweimal hörbar knackt. 'Jetzt stört mich dein Gebrüll nicht mehr bei der Arbeit', grient er, 'ich habe deine Stimmbänder durchgeschnitten.' Er sägt dem nur noch glucksenden Opfer die Schädeldecke auf. Diabolisch lachend metzeln zwei Mädchen im Mini einen Mann nieder. Die Blonde rammt ihm den Eispickel durch den Kehlkopf, die Brünette schlägt ihm ein Beil zwischen die Beine, daß der Unterleib fast bis zum Bauchnabel aufgerissen wird. Grunzend und grinsend machen sich Kannibalen über eine schöne Weiße her, die nackt und gefesselt auf dem Boden liegt. Mit der Machete säbelt einer der kreischenden Frau die linke Brust ab und beißt in den blutigen Fleischbatzen. Ein anderer Kannibale schlitzt der Massakrierten mit einer Lanze den Bauch auf und macht sich schmatzend über die Gedärme her. [...] [Das Heimkino] vermittelt absonderliche Lustbarkeiten: Da werden, im 'Foltercamp der Liebeshexen' Mädchen mit dem Peitschenstiel entjungfert; 'Asphaltkannibalen' schänden Frauen und flambieren sie mit Flammenwerfern; irre Killer zertrümmern Krankenschwestern mit Schlagbohrern die Köpfe - 'Absurd', so steht es auch auf dem Einband.*

Diese hörbar *lustvoll* formulierten Sätze, die einen sublimierten Genuß am Gegenstand nicht verhehlen können, leiteten vor fast 20 Jahren die „Spiegel“-Titelgeschichte ein: *Horror-Video - Blutrausch im Kinderzimmer*. Die Autoren erwecken gezielt den Eindruck, die Videothek um die Ecke entführe den Zuschauer augenblicklich in eine audiovisuelle Hieronymus-Bosch-Hölle. Dabei stellt der Text sowohl die Filme als auch ihre Machart in

einer problematischen Verdichtung dar. Wer sich die beschriebenen Filme im Einzelnen ansieht – es handelt sich um fünf<sup>3</sup> – wird feststellen, daß es die beschriebenen Gewaltszenen zwar tatsächlich gibt. Aber nicht in der suggerierten Häufung – tatsächlich sind die Filme eher langweilig. Außerdem ist vieles eher unfreiwillig komisch.

Mit diesem Artikel verstärkte das Hamburger Nachrichtenmagazin die erste wirklich große landesweite Hysterie in bezug auf Gewaltdarstellung. Es ging damals nicht um gewalttätige Computerspiele, auch nicht ums Internet oder das Fernsehen oder das Kino. Stein des Anstoßes war das erst fünf Jahre zuvor eingeführte neue Distributionsmedium Video. Tatsächlich ausgelöst wurde die öffentliche Empörung über „Videoschund“ durch die zwei Wochen vor diesem Artikel in der ARD ausgestrahlte Jugendsendung „Klons“. In dieser Sendung wurde zur allerbesten Sendezeit nach der „Tagesschau“ einem Millionenpublikum ein minutenlanger Zusammenschnitt aus Horrorfilmen gezeigt. Dabei wurden die Ausschnitte in ähnlicher Weise aus dem Kontext gerissen und zu einem „best of“ verdichtet wie im oben zitierten Spiegel-Artikel. Anschließend bezeichnete die Moderatorin im Studio eher harmlos wirkende Jugendliche, die freimütig bekannten, solche Filme regelmäßig zu sehen, als krank.

Nach der ARD-Sendung und dem Spiegel-Artikel erreichte die öffentliche Debatte über die unterstellte Wirkung gewalthaltiger Filme eine neue Dimension. Diskutierten bislang Pädagogen, Jugendschützer und Medienwirkungsforscher weitgehend unbeachtet in Fachzeitschriften, so geriet die öffentliche Empörung über Horror-Videos nun zu einem Politikum. Aus der gezeigten Gewalttätigkeit wurde unmittelbar auf eine Verrohung und eine Tendenz zu Nachahmung der gesehenen Gewalttaten geschlossen. Intellektuelle reagierten gegen eine solche Haltung anfangs nur mit Spott. So räumte Diedrich Diederichsen in einer Glosse zur Jugendsendung Klons ein, daß auch er durch gewisse Filme zum blutrünstigen Mörder werden könnte. Als Beispiel nannte er Volker Schlöndorffs missratene Proust-Adaption „Eine Liebe von Swann“.<sup>4</sup>

3 Schaut man sich die einzelnen Titel an: „Zombies unter Kannibalen“ (F. Martin, Italien 1979), „Muttertag“ (Charles Kaufmann, USA 1980), „Foltercamp der Liebeshexen“ (Eduard Muller, Italien 1979), „Asphaltekannibalen“ (Anthony M. Dawson, Italien 1979) und „Absurd“ (= „Man Eater II“, Joe d’Amato, USA 1982) – so wird sogleich ein gewisser „Sachverstand“ der Spiegel-Autoren deutlich. Es handelt sich keineswegs um einen willkürlichen Griff ins Videoregal, ausgewählt wurden sehr gezielt Filme aus dem Sub-Sub-Genre des italienischen Splatterfilms, der selbst unter den „wirklich harten“ Horrorfilmen eine Ausnahme bildet (über die gesondert zu sprechen wäre). Fakt ist jedenfalls, daß besagtes Sub-Sub-Genre kaum mehr als eine, zwei Hände voll Filme umfasst.

4 Diedrich Diederichsen: „Tugend Terror“, in „Konkret“, Nr. 5/1984

Die Mehrheit der Verantwortungsträger reagierte jedoch humorlos. Die Forderung nach einem grundsätzlichen *Verbot* dieses „Schunds“ führte kaum ein Jahr später, also 1985, zu einer erstaunlichen Gesetzesnovelle. Bevor diese juristische Spruchpraxis vorgestellt wird, ist es erforderlich, die Möglichkeit eines grundsätzlichen Filmverbotes – also einer sogenannten „Nachzensur“ – zu unterscheiden von zwei weiteren Institutionen, die ebenfalls in der Lage sind, auf die Verbreitung von Filmen einzuwirken. Die 1949 gegründete „Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft“ hatte bis 1972 die Möglichkeit, Filme zu verbieten und machte davon reichlich Gebrauch. Doch seither vergibt sie nur noch sogenannte „Altersfreigaben“. Wird ein Film z.B. erst ab 18 Jahren frei gegeben, so bedeutet dies aber eine *wirtschaftliche Einschränkung*, deren Wirkung mit einer Zensur bedingt vergleichbar ist. Über eine ähnliche Beschränkung verfügt die sogenannte Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften (BjS). Für einen Film, der auf die schwarze Liste dieser Institution gerät und eine sogenannte „Indizierung“ erhält, darf nicht mehr geworben werden. Das Ergebnis ist ebenso eine wirtschaftliche Einschränkung, deren „Nebenwirkung“ ebenfalls einer Nachzensur ähnelt.

Die – bereits angedeutete – dritte Möglichkeit eines nunmehr kompletten Filmverbotes bezieht ihre Legitimation aus dem Strafgesetzbuch. Auf der bisherigen Rechtsgrundlage war es bis 1985 möglich, „Schriften“ – und darunter fallen auch Filme – zu verbieten, „die Gewalttätigkeiten gegen Menschen in grausamer oder sonst unmenschlicher Weise schildern und dadurch eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrücken“. So der Wortlaut des Paragraphen 131<sup>5</sup> des Strafgesetzbuches.

---

5 „Gewaltdarstellung und Aufstachelung zum Rassenhaß:

(1) Wer Schriften (Paragraph 11 Abs. 3), die zum Rassenhaß aufstacheln oder die grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen in einer Art schildern, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrücken oder die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellen,

1. verbreitet,

2. öffentlich ausstellt, anschlägt, vorführt oder sonst zugänglich macht,

3. einer Person unter 18 Jahren anbietet, überläßt oder zugänglich macht oder

4. herstellt, bezieht, liefert, vorrätig hält, anbietet, ankündigt, anpreist, in den räumlichen Geltungsbereich dieses Gesetzes einzuführen oder daraus auszuführen unternimmt, um sie oder aus ihnen gewonnene Stücke im Sinne der Nummern 1-3 zu verwenden oder einem anderen eine solche Verwendung zu ermöglichen, wird mit Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder mit Geldstrafe bestraft.

(2) Ebenso wird bestraft, wer eine Darbietung des in Absatz 1 bezeichneten Inhalts durch Rundfunk verbreitet.

(3) Die Absätze (1) und (2) gelten nicht, wenn die Handlung der Berichterstattung über Vorgänge des Zeitgeschehens oder der Geschichte dient. [...]

Merken wir im Vorbeigehen an, daß ein solches *Gesetz gegen Gewaltdarstellung* bereits einzigartig in der Welt ist. Bedingt durch die besondere Geschichte Deutschlands wurde es 1973 verabschiedet, um dem Aufkommen neonazistischer Propaganda Einhalt zu gebieten. Deswegen nennt der Paragraph „Gewaltdarstellung und Aufstachelung zum Rassenhaß“ in einem Atemzug. Interessanterweise ging man mit diesem Paragraphen aber auch gegen die Gewaltdarstellung im zeitgleich boomenden Italowestern vor (ich werde auf diesen Zusammenhang zurückkommen).

Trotz seiner weltweiten Einzigartigkeit und inhaltlichen Unbestimmtheit bestand das Problem darin, daß man mit diesem „Gewalt-Paragraphen“ die im oben zitierten Spiegel-Artikel inkriminierten Horrorvideos nicht verbieten konnte. Denn obwohl die meisten dieser Filme Grausamkeiten und Brutalitäten schildern, fehlt in ihnen jedoch der Tatbestand, diese Gewalt auch zu *verherrlichen und zu verharmlosen*. Ganz im Gegenteil zeigen die hier zitierten „Klassiker“ des Splatterfilms – etwa „Muttertag“ und „Cannibal Holocaust“ – wie brutal Gewalt gegen Menschen *tatsächlich* sein kann.

Der genannte *Spiegel*-Artikel bewirkte daher unter Politikern einen Handlungsbedarf. Nur kurze Zeit später führte die Gesetzesnovelle vom 25. Februar 1985 zu einer erheblichen Verschärfung des Gewaltparagraphen 131 durch einen bedenklichen Zusatz: Verboten werden können nun Filme, „die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die *Menschenwürde verletzenden Weise* darstellen.“ Der hier eingeführte Schlüsselbegriff ist die „Würde des Menschen“, die aus zwei Gründen in den Wortlaut der Vorschrift aufgenommen wurde. Zum einen ist die „Würde des Menschen“, wie jedermann weiß, gemäß Artikel 1, Absatz 1 des Grundgesetzes „unantastbar“. Diese explizite Bezugnahme auf das *höchste Rechtsgut* zeigt, daß die Videodebatte im wahrsten Sinn staatstragend wurde. Der Bezug auf die Menschenwürde hat aber vor allem den strategischen Zweck, die Reichweite der Vorschrift so weit auszudehnen, daß die in Artikel 5 garantierte Kunst- und Pressefreiheit *grundsätzlich nachrangig* ist. Fortan wurde jeder Horrorfilm stereotyp zur Kunst erklärt, denn verbieten konnte man ihn trotzdem. Welche Konsequenzen dieser juristische „Kunst“-Griff für die Freiheit der (Film)Kunst hat, soll am Ende an einen Fallbeispiel untersucht werden.

Zunächst ist ein weiterer Aspekt der in den Gesetzestext eingeführten Menschenwürde von Interesse. Ein nicht sofort ersichtlicher Effekt dieses neuen Bezuges auf die Würde

des Menschen ist die damit implizierte unmittelbare Unterstellung einer sehr spezifischen Form von *Medienwirkung*. Denn ob Medien überhaupt wirken – und wenn ja, wie – darüber wurde bislang nur *diskutiert*. Nun schreibt die Novelle des Paragraphen 131 eine sehr spezifische Medienwirkung fest: gewaltdarstellende Filme verletzen die Menschenwürde. Um diesen Schritt zu überblicken, ist ein kurzer Rückblick auf die Hauptströmungen der Medienwirkungsdebatte erforderlich.

## Medienwirkung

Am ältesten ist die auf Aristoteles zurückgehende *Katharsisthese*. Sie besagt, daß Anschauen von Gewaltdarstellung eine Ventilfunktion erfüllt und tendenziell zum Abreagieren von Aggressivität führt. Diese These wird nur sehr selten vertreten, ebenso wie die sogenannte *Inhibitionsthese*, nach der Gewaltdarstellung abschreckend wirkt, da sich der Zuschauer ihr zufolge eher mit dem Opfer als mit dem dargestellten Aggressor identifiziert. Vom genauen Gegenteil geht nun die der *Stimulationsthese* aus. Nach dieser Auffassung führt Gewaltdarstellung zur Enthemmung und reizt zur Nachahmung des Gesehenen. Das prominenteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist Stanley Kubricks Klassiker „Urwerk Orange“. Obwohl ein Zusammenhang zwischen den im Film gezeigten Gewalthandlungen und Jugendkriminalität nie nachweisbar war, forderte die englische Presse Anfang der 70er gemeinsam mit konservativen Abgeordneten nach jeder Vergewaltigung und jedem Raubüberfall regelmäßig das Verbot des Films. Nachdem ein Jugendlicher – der den Film übrigens gar nicht gesehen hat – einen alten Mann zu Tode getreten hatte, wuchs der öffentliche Druck so sehr, daß Kubrick selbst seinen Film in England auf Lebzeiten verbieten ließ.

Kommen wir zur vierten und wichtigsten Medienwirkungs-These, die *Habitualisierungsthese*. Nach ihr führt regelmäßiges Anschauen von Gewaltdarstellung zur sogenannten „entsittlichenden Verrohung“. Dieser Begriff geht auf die Filmzensur der 20er Jahre zurück und unterstellt ähnlich wie die Stimulationsthese auch eine Identität zwischen Medieninhalt und Medienwirkung. Diese Identität zwischen dem filmischen Modell und seiner Nachahmung wird lediglich weiter und unbestimmter gefasst, und zwar nach folgendem Argumentationsklischee: Wird Gewalt im Film als „probates Mittel zur Konfliktlösung“ propagiert, so führt dies beim Zuschauer auf die Dauer zu einer Gleichgültigkeit gegenüber realer Gewalt und schließlich zu einer Abstumpfung. Diese

Argumentationsfigur ist weit verbreitet und wird mehr oder weniger unumstritten als gültig akzeptiert; nachlesen kann man sie etwa im Parteiprogramm der CDU.

Übersehen wird gerne, daß diese These so unbestimmt ist, daß sie vom harten Horrorfilm bis zum langweiligen „Tatort“-Krimi gleichermaßen anwendbar ist. Die psychologische Ambivalenz dieser Argumentation schafft also eine latente Erwartungshaltung, besonders bei Politikern und Journalisten. Wir stoßen so auf folgendes Paradox: Obwohl niemand ernsthaft die These der *direkten* Nachahmung zu vertreten scheint, besteht doch das latente Bedürfnis danach, ein einzelnes Gewaltverbrechen zum Präzedenzfall einer Nachahmungshandlung zu machen.

### **Chucky 3: das Böse kommt aus dem Fernseher**

Genau dies geschah im Herbst 1993. Der brutale Mord, den die zur Tatzeit 10jährigen John Venables und Robert Thompson an dem zweijährigen James Bulger begangen hatten, erregte internationales Aufsehen. Man erinnert sich noch heute an das gespenstische Szenario. Die grobkörnig verschwommenen Bilder der Video-Überwachungskamera eines Liverpools Einkaufszentrums zeigen zwei 10-Jährige, die einen zweijährigen Jungen mit sich führen. Niemand der Passanten nimmt daran Anstoß, daß der kleine Junge blutet. Jeder glaubt, die zwei Jungs führen ihren kleinen Bruder nach Hause. Dreieinhalb Kilometer weiter prügeln die beiden den Kleinen mit einer Eisenstange zu Tode. Um die Tat als Unfall zu tarnen, legen sie ihn auf die Gleise eines Bahndammes.

Nicht minder spektakulär wie der Mord selbst erschien die Erklärung des Tatmotivs, die umgehend zur Hand war: „Das Video ‘Child’s Play 3’ verwirrte die Zehnjährigen Robert Thompson und Jon Venables aus Liverpool so, daß sie den zweijährigen James Bulger umbrachten“, erklärte *Der Spiegel* im Jahresrückblick 1993 kategorisch. Als die beiden jugendlichen Täter knapp 10 Jahre später im Februar 2001 entlassen wurden, berichtete nicht einmal mehr die Boulevardpresse über den seinerzeit als sicher geltenden Zusammenhang zwischen einem Horrorfilm und der Mordtat.

Es handelte sich um den Horrorfilm mit dem deutschen Titel „Chucky 3“, der gelegentlich im Fernsehen wiederholt wird – übrigens ohne daß irgendjemand davon Notiz nähme. Die dramaturgisch nicht sehr geschickt erzählte Story dieses B-Movies ist eine Variation des

Pinocchio-Motivs. Die beliebte Kinderpuppe „Good Guy“ ist zunächst ein Verkaufsschlager, doch in ihr wohnt der Geist eines Mörders, der es mit Gewalt darauf anlegt, sich in einem menschlichen Körper zu reinkarnieren. Wie im Horrorfilm üblich, erkennt nur ein einiger Junge die Gefahr und wird dadurch zum Helden. In der dritten Fortsetzung, um die es hier geht, besucht Andy, der frühere Besitzer der Puppe, eine Militärakademie. Bis der Held des Films die böse Puppe am Ende im Ventilator einer Geisterbahn zerstückt, sterben insgesamt fünf Personen – einer davon übrigens an Herzversagen.

Unglücklicherweise wurde die deutsche Erstaussstrahlung dieses Films kurz nach der Tatzeit des Liverpool-Mords im November 1993 angekündigt. Obwohl er nur verschlüsselt auf dem Pay-TV-Sender Premiere ausgestrahlt werden sollte, löst diese Ankündigung schon im Vorfeld eine vehemente Debatte aus. Die als sicher geltende Annahme einer unmittelbaren Parallele zwischen diesem Spielfilm und dem Liverpool-Mord erregte große Empörung. „Wie Sie wissen“, teilte die damalige Bundesministerin für Familie und Frauen, Hannelore Rönsch, Premiere „mit Betroffenheit“ per Telefax mit, „hat der Richter [in Liverpool] Parallelen zwischen Szenen des Films und dem Tathergang gesehen.“<sup>6</sup>

Diese Information hatte tags zuvor (am 26.11. 1993) die Süddeutsche Zeitung verbreitet. Dort war allerdings nur von einer „Vermutung“ die Rede: „Es ist nicht meine Aufgabe“, so der Richter, „über die Erziehung der beiden (Venebles und Thompson) zu urteilen, aber ich vermute, daß sie Gewalt-Videos konsumiert haben, was ein Teil der Erklärung sein könnte.“ In derselben Zeitung vom Tag darauf wird dies dementiert. Der leitende Polizeiermittler erklärt: „Ich weiß nicht, wie [der Richter] auf diese Idee kommt' ... Während der Untersuchung haben Beamte 200 Videos angeschaut, die Johns Mutter ausgeliehen hatte. 'Darunter waren manche, die Sie und ich nicht sehen würden, aber es gab nichts - keinen Plot, kein Dialog - worauf man zeigen und wovon man sagen könnte: das hat den Jungen beeinflusst.'“

Ogleich sich die Parallele zwischen Film und Mord nach der Äußerung des Richters auf eine reine „Vermutung“ reduziert, setzte der damalige medienpolitische Sprecher des Bündnis 90/Die Grünen, Konrad Weiß, auf die Entrüstung der Familienministerin Rönsch noch eins drauf: „Es ist eine unglaubliche Mißachtung der öffentlichen Debatte über

---

6 Eine Kopie liegt mir vor, M.R.

Gewalt im Fernsehen“, hieß es in einem Fax an Premiere, „wenn der Pay-TV-Kanal (...) ausgerechnet den Film ausstrahlt, der für den Mord an einem zweijährigen Jungen in England offensichtlich als Vorlage diente.“<sup>7</sup>

Die bloße Vermutung wird hier zur Tatsache verklärt, wie auch in einer Fernsehreportage vom 28.11.93. *Spiegel TV* berichtete, die beiden zehnjährigen Mörder hätten „nach einem Drehbuch gehandelt.“ Der Vater des einen Jungen habe den Spielfilm „Chucky 3“ ausgeliehen, der, so die Bundesministerin Rönsch, „nach allem, was darüber bekannt ist, an entsetzlicher Brutalität nicht zu überbieten“ ist.

Aus dieser Formulierung der Bundesministerin wird ersichtlich, daß sie selbst den Film nicht gesehen hat und sich daher nur auf Informationen Dritter stützt. Dabei kann es sich nur um den Indizierungsbescheid der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften vom 8. Februar 1993 handeln. Gestützt auf eine extrem kurze Inhaltswidergabe aus der Zeitung „Videowoche“, bewertet die Bundesprüfstelle auf den Antrag zweier Jugendämter hin den Film mit der üblichen Monotonie als „gewaltverherrlichend und verrohend.“

Begründung: „Die Handlungsarmut bewirkt es, daß die Tötung der Menschen besonders langatmig ausgemalt wird...“ Da die Handlung des Films aber ebenso verschwiegen wird wie die Motive der Figuren, entsteht durch die ohne Kontext wiedergegebenen Tötungsszenen ein Bild, das keiner realistischen Zuschauersituation entspricht, sondern erst durch die verzerrte Wahrnehmung der Prüfer geschaffen wird. Auf diese Weise wird im BPjS-Urteil bereits die dramaturgische Konfliktsituation des Films als „pervers“ denunziert: „Besonders pervers scheint mir hier die Tatsache, daß eine Puppe eine Metzelei nach der anderen ausübt, wobei im wirklichen Leben die Kinder den Puppen viel Vertrauen schenken.“

Problematisch ist nun, daß dieser Indizierungsbescheid bei der Chucky-Debatte offenbar als Diskussionsgrundlage diente. Rekonstruiert man den Film aufgrund der Fehlinformationen, die seinerzeit über ihn in der Presse kursierten, so entsteht der Eindruck, Journalisten hätten selbst die Regie geführt. Vor allem der Autor des zitierten *Spiegel-TV*-Beitrags<sup>8</sup> hat den Film anscheinend nicht gesehen. Dort heißt es nämlich, „Chucky 3“ zeige die Entführung einer Puppe. Als Beleg für diese Behauptung sehen wir

---

7 Kopie des Fax liegt vor, M.R.

8 Spiegel TV vom 28. 11. 1993

eine Szene, in der ein Soldat eine Kinderpuppe durchs Bild trägt. „Chucky 3“ handelt aber nicht von der Entführung einer Puppe: Umgekehrt entführt eine Puppe ein Kind – es handelt sich um jenes Kind, das in der Spracharmut des Indizierungsbescheides übrigens als „der kleine Negerjunge“ bezeichnet wird. Auch die Frankfurter Allgemeine Zeitung (vom 26.11. 1993) geht dem Indizierungsbescheid auf den Leim, wenn sie schreibt: Chucky „zeigt, wie ein Kind zerstückelt wird.“ Umgekehrt erzählt der Film davon, wie am Ende die *Puppe* zerstückelt wird.

Der hartnäckige Versuch, Parallelen zwischen dem Film und dem Liverpool-Mord zu konstruieren, führte auch zu eigentümlichen Interpretationsversuchen. Daß der zweijährige James Bulger von seinen Mördern auf Eisenbahnschienen gelegt wurde, ist für die britische Journalistin Sally Weale<sup>9</sup> Grund genug, die Geisterbahn im Film als Vorbild zu erkennen, in der auch Gleise zu sehen sind. Aber die Puppe wird im Film weder auf diese noch auf irgendwelche anderen Gleise gelegt...

In der englischen Zeitung *The Guardian* spekulierte die selbe Journalistin über einen weiteren Kurzschluß zwischen Fiktion und Realität: „Zu den augenfälligen Details gehört die blaue Farbe, mit der John Venables und Robert Thompson den zweijährigen James bewarfen.“ Nach Meinung der Autorin entspricht dies einer unmittelbaren Nachahmung des Films. Dazu muß nachgetragen werden: In „Chucky 3“ geht es unter anderem um militärische Geländespiele, bei denen rote und blaue Farbpatronen benutzt werden. Da nun die beiden 10jährigen Mörder Thompson Venables ihr Opfer mit blauer Farbe bewarfen, verdrehten die Verfechter der Nachahmungshypothese kurzerhand den Sachverhalt der Filmhandlung: „Im Film werden Chucky und andere mit blauer Farbe besprüht, die für ein Kriegsspiel vorgesehen ist“, behauptet die Journalistin. Fakt ist zwar, daß die Puppe im Film ein einziges Mal – und zudem ohne Zeitlupe nicht erkennbar – von einer blauen Farbpatrone getroffen wird. Die Puppe ist aber zu keiner Zeit des Films signifikant blau. Im Gegenteil, sie wird einmal mit einem *roten* Lippenstift angemalt. Thompson und Venables hätten ihr Opfer also mit roter Farbe anmalen müssen...

Parallelen zwischen Film und Mord bleiben in jedem Fall zufällig. Das vermeintliche „Drehbuch“ für den Mord existierte seinerzeit allein in den Köpfen der Journalisten. Aber damit ist die Frage noch nicht beantwortet: Wer kam überhaupt auf die Idee,

---

<sup>9</sup> „Child’s Play Teil drei - der Film zum Mord?“, Nachdruck in „Wochenpost“, Nr. 49/2.12.1993.

ausgerechnet diesen Film mit dem Mord in Liverpool in Verbindung zu bringen? In einer Diskussionssendung, die der Pay-TV-Sender Premiere auf den öffentlichen Druck hin nach der Erstausstrahlung des Films am 10. 12. 1993 sendete, bekannte sich der Augsburger Pädagoge Werner Glogauer freimütig, er habe den District Court in Liverpool brieflich auf den Zusammenhang zwischen Film und Mord hingewiesen. – Wer ist Glogauer? – Mit programmatisch überschriebenen Publikationen wie „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“<sup>10</sup> vertritt dieser emeritierte Augsburger Pädagogikprofessor die selbst im konservativen Lager umstrittene These, daß „mindestens jedes zehnte Gewaltverbrechen, das jugendlichen Tätern angelastet wird, ... eigentlich aufs Konto der Medien“ geht. Für diesen Forscher steht fest, daß das Böse tatsächlich aus dem Fernseher kommt.

Mit nicht wenig Stolz spricht Glogauer davon, diese Nachricht habe „wie eine Bombe eingeschlagen“. Auf die Nachfrage von Journalisten, wie er überhaupt auf diese Parallele gekommen sei, spricht Glogauer nur vage von einer „Ahnung“. Als man insistiert, den Film stichprobenartig nacherzählt, um die offensichtliche motivische Divergenz zwischen Film und Mord offen zu legen, sieht Glogauer nicht einmal die Notwendigkeit, seine These durch präzise Inhaltswiedergabe zu erhärten. Für ihn besteht der Film aus einer „Aneinanderreihung von Gewalttaten.“ Vage spricht der Pädagoge von „Identifikation“ und von Wirklichkeitsverlust. Die äußerst grobe Übereinstimmung, daß im Film zeitweilig zwei Jungs der Puppe Chucky gegenüber stehen, genügt Glogauer, um hier ein Handlungsmodell zu unterstellen.

## **70 Bildschirm-Morde pro Tag**

Um einem Mißverständnis vorzubeugen: Es geht hier nicht darum, Glogauers Ansichten zum alleinigen Repräsentanten der seriösen Medienwirkungsforschung zu verklären. Statt dessen geht es um den Hinweis, daß sich Glogauers vollkommen dekontextualisierte Wahrnehmung von Horrorfilmen methodisch sehr präzise in einschlägigen Gewaltwirkungsstudien widerspiegelt – die nicht zufällig in der Diskussion sehr meinungsbildende Auswirkungen zeitigte. In diesem Zusammenhang ist die ungefähr zeitgleich zur Chucky-Diskussion entstandene Schlüsselstudie von Jo Groebel zu

---

<sup>10</sup> Werner Glogauer u.a. „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, Baden-Baden 1991.

erwähnen, die von der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein Westfalen (LfR) in Auftrag gegeben, und deren erste Ergebnisse bereits im Januar 1992 veröffentlicht wurden. Vor allem konservative Politiker profilierten sich mit diesem Ergebnis: „Als Prof. Jo Groebel Anfang 1992 seine Untersuchung zur Analyse der Gewaltprofile deutscher Fernsehanstalten veröffentlichte, schreckte die bundesdeutsche Öffentlichkeit auf: Das Gefühl, der Zuschauer werde im Fernsehprogramm mit zuviel Gewalt konfrontiert, ließ sich jetzt in Zahlen ausdrücken. 750 Programmstunden der Sender ARD, ZDF, RTL plus, SAT 1, Tele 5 und Pro 7 wurden so aufgezeichnet, daß im nachhinein eine vollständige Fernsehwoche rekonstruiert werden konnte. Das Ergebnis damals: In fast der Hälfte aller deutschen Fernsehprogramme (47,7 Prozent) werden Aggressionen und/oder Bedrohungen in irgendeiner Weise thematisiert“, erklärte die damalige Familienministerin Angela Merkel auf einer Fachtagung.<sup>11</sup>

Berühmt-berüchtigt wurde das sogenannte „Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms“<sup>12</sup> durch die griffige Zahl von „70 Morden“ die das Fernsehen tagtäglich zeige. Um auf diese alarmierende Zahl zu kommen, hat Groebel im Zeitraum zwischen dem 17.6. bis und dem 11.8. 1991 insgesamt 1219 Sendungen aufgezeichnet. Diese Sendungen wurden nach einem Schema begutachtet, das zu Aussagen führte wie: „Stündlich werden im Fernsehen durchschnittlich fast fünf aggressive Handlungen gezeigt.“<sup>13</sup>

Da die Studie empirisch ist, erweckt das – übrigens bis heute unhinterfragte – Ergebnis von 70 Bildschirm-Morden den problematischen Eindruck, als wäre ein *realer* Zuschauer *tatsächlich* einem Programm-Angebot ausgesetzt, bei dem er täglich im Durchschnitt 70 Tote auch wirklich beobachten und mitzählen könne. Doch die rein statistisch ermittelte Gewalthäufigkeit von 70 Leichen pro Tag ist, wenn überhaupt, nur gültig für einen fiktiven Zuschauer, den es real nicht nur nicht gibt, sondern gar nicht geben kann. Denn dieser fiktive Zuschauer müsste täglich rund um die Uhr ohne Unterbrechung fern sehen – und zwar in einem Setting, wie Nicholas Roeg es in seinem Spielfilm „Der Mann, der vom

---

11 Diese These hat Angela Merkel häufig wiederholt, u.a. in RTL Explosiv: „der heiße Stuhl“ vom 15. 9. 1992

12 Jo Groebel mit Ulli Gleich: „Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender“, Opladen 1993.

13 Ebd., S. 62.

Himmel fiel“ zeigt, wo David Bowie vor einer ganzen Batterie flimmernder Bildschirme sitzt.

Gehen wir jedoch von einer „normalen“ Fernsehsituation aus, in der jeder Zuschauer nur *ein* Gerät gleichzeitig beobachtet – und nicht ARD, ZDF, Sat1, RTL, Tele5 und Pro7 simultan – so reduziert sich die suggerierte Häufigkeit von 70 Bildschirm-Morden nach der Logik, die die Studie selbst vorgibt, bereits zu einem Sechstel, nämlich auf 11,6. Gehen wir ferner davon aus, daß der einzelne Zuschauer pro Tag nicht einen 24-Stunden-TV-Marathon absolviert, sondern durchschnittlich „nur“ etwa vier Stunden fern sieht, so reduzieren sich diese 11,6 Tote noch einmal um ein Viertel auf 2,9 Morde, die ein Zuschauer während seines täglichen Fernsehkonsums im Schnitt wahrnehmen *könnte*.

Das von Angela Merkel vertretene Argument, der Zuschauer sei ja durch die Möglichkeit des Hin- und Herzappens trotzdem dem gesamten Programmangebot ausgesetzt, muß ebenfalls zurück gewiesen werden. Der Zuschauer, der im Programm A verfolgt, wie John Wayne sein Gegenüber niederstreckt, kann nicht gleichzeitig sehen, wie Schimanski im Programm B einen Übeltäter vermöbelt. Genau diesen Sachverhalt verschleiert die Studie zugunsten der reißerisch klingenden „70 Morde täglich“. Die Studie ist also unseriös, weil sie bewusst den falschen Eindruck erzeugt, ein *realer* Zuschauer mit *einem* Fernseher könne im Idealfall tatsächlich 70 Bildschirmleichen mitzählen.

Nicht minder problematisch ist die fehlende Unterscheidung zwischen fiktiven Gewaltszenen in Spielfilmen und der Darstellung von Gewaltopfern in Nachrichten und Dokumentationen. Fragwürdig ist bereits der hier verwendete Neologismus „Nachrichtenaggression“. (S. 101) Da der Erhebungszeitraum der Studie mit dem Jugoslawienkrieg koinzidiert, ist davon auszugehen, daß das Bild eines Toten im Konzentrationslager von Srebrenica bei der Arithmetik der „Leichenzählerei“ den gleichen Summeneffekt zeitigt wie der im Western nach dem Schuß umfallende Revolverheld. Nicht unterschieden wird auch, ob Obelix ein paar Römer platt macht oder Lothar Matthäus mit Kreuzbandriss vom Fußballplatz getragen wird. Unfreiwillig komisch wird die Studie nämlich, wenn die Autoren versuchen, Aggressionshandlungen in Sportsendungen quantitativ zu erfassen. Nicht gewertet wurden „leichtere Fouls im Fußball ... auch wenn diese z.B. mit der roten Karte bestraft wurden.“ (S. 54) Gezählt wurden hingegen Gewalthandlungen auf dem Fußballrasen, „wenn z.B. Personen so schwer verletzt

wurden, daß sie z.B. vom Platz getragen ... werden mussten. Ebenfalls kodiert werden sollten außergewöhnliche aggressive Handlungen unter Zuschauern ... oder Ereignisse, die ähnlich wie im Heysel-Stadion zu Katastrophen führten. Dies kam allerdings im Analysezeitraum nicht vor.“ (Ebd.)

Als dritter Kritikpunkt ist zu monieren, daß die Studie auch von einem irrationalen Rezeptionsverhalten der einzelnen Sendungen ausgeht, indem sie nämlich Gewalthandlung und deren Folgen aus ihrem jeweiligen Kontext herauslöst. Im Hinblick auf die rein quantitative Erfassung von Gewalthandlungen durch die sogenannten „Rater“ heißt es explizit: „Subjektive Interpretationen oder Hinweise/Merkmale, die sich nur aus dem Gesamtkontext der Sendung ergeben ... blieben unberücksichtigt.“ (S. 48) Der systematische Ausschluß qualitativer Kriterien bildet tatsächlich die methodische Voraussetzung, ohne die „Leichenzählerei“ gar nicht möglich ist. Durch diese fragwürdige Methode, Gewalthandlungen aus dem jeweiligen Kontext zu isolieren, um sie zu einer zählbaren Größe zu operationalisieren, wird unterstellt, der Zuschauer zu Hause vor dem Fernseher würde nichts anderes tun als Morde registrieren nach dem Muster, das Gröbel in seiner Studie als Direktive an seine Prüfer vorgibt: „Die Rater sollten möglichst ‚naiv‘ an die Sendung selbst herangehen, also möglichst nicht schon durch das frühere Anschauen eines Films bereits ein Bedeutungskonzept des Gesamtkontexts entwickelt haben.“

Wenn also die Betreiber dieser Studie das Fernsehprogramm zunächst in Gewalthandlungen atomisieren, um hinterher zu behaupten, „die Tötung von Menschen [sei] zum Teil zu einem selbstverständlichen Programmelement geworden“<sup>14</sup> – so ist dies allein die Bestätigung ihrer eigenen laborhaften Wahrnehmungssituation. Wenn es heißt: „21 Stunden Programm kann dann zum Beispiel für täglich 40 Minuten purer Gewaltakte stehen, als Einzelbilder ohne größere szenische Einbindung“<sup>15</sup> – so bestätigt die Studie nur ihre eigene synthetische Wahrnehmung. Die Studie erzeugt im ersten Schritt eine Art fiktiven Zusammenschnitt, eine Art Gewaltclip, um im zweiten Schritt die von ihnen *selbst erzeugte* irrealen Wahrnehmungssituation eines Non-Stop-Gewalt-Bombardements als objektive Darstellung des Fernsehangebotes zu erklären. Behaupten die Autoren z.B.

---

14 Ebd., S. 73.

15 Ebd., S. 71.

daß in zwei Dritteln der Fälle „keine Gründe für den Einsatz von Gewalt hervor[gehen]“<sup>16</sup> – so widersprechen sie ihren eigenen methodischen Voraussetzungen, naiv fern zu sehen und nicht nach Kontexten und Begründungen zu suchen.

Unseriös erscheint daher die Schlussfolgerung der Autoren: „Gewalt [ist] in vielen Fällen Selbstzweck, bzw. wird sie nur sehr fragmentarisch, diffus, jedenfalls nicht erkennbar begründet.“<sup>17</sup> „Dies könnte für die Wirkung bedeuten, das Aggression häufig als ‚l’art pour l’art‘ erscheint.“<sup>18</sup> 70 Tote pro Tag tragen „zumindest zur Selbstverständlichkeit und Gewöhnung an ‘Tod in den Medien’ bei ...“<sup>19</sup> All diese Schlüsse basieren alle auf jenen *qualitativen* Bewertungen, die ihre Studie ja systematisch auszuschließen versuchte. Der methodische Kurzschluß spiegelt sich am Ende in einem Satz von Jo Groebel: „Quantität [...] wird zu Qualität.“<sup>20</sup> Wie sehr diese Studie die öffentliche Meinung prägte und gleichzeitig konservativen Politikern Munition lieferte, zeigt folgender Ausschnitt aus einer Fernsehdiskussion vom September 1992:

(Ausschnitte aus Fernsehdiskussionen)

## Eine kurze Mediengeschichte

Der öffentliche Konsens über eine Gefahr, die durch eine suggerierte Häufigkeit von Gewaltdarstellungen im Kino, auf Video oder im Fernsehen ausgeht, wird verständlicher, wenn die zyklisch wiederkehrenden Debatten über „mediale Abrüstung“ im Kontext einer kurzen Mediengeschichte betrachtet wird. Betrachten wir nämlich Buchzensur, Theaterzensur, Filmzensur, das Verbot von Videofilmen und schließlich den Wunsch nach Gewaltbereinigung des Fernsehens in ihrer strukturellen Abfolge, so zeigt sich immer das gleiche Muster: Die Abschaffung der Buchzensur führte im 19. Jahrhundert zu dem Paradox, daß Dramen nun unzensuriert gelesen werden konnten, ihre Aufführung auf dem Theater jedoch eingeschränkt wurde. Denn durch die Versammlung einer Menschenmenge während der Aufführung erreicht ein Theaterstück auf der Bühne viele Menschen *gleichzeitig*. Der Gefahr einer unwillkommenen Verbreitung unstatthafter

<sup>16</sup> Ebd., S. 66.

<sup>17</sup> Ebd., S. 89.

<sup>18</sup> Ebd., S. 89.

<sup>19</sup> Ebd., S. 66.

<sup>20</sup> Groebel in „Focus“ Nr. 26/1994.

Botschaften begegnete man dadurch, daß die Theateraufführung rein technisch als Versammlung definiert wurde, die einem sogenannten Polizeiverbot mit Erlaubnisvorbehalt unterlag. Auf die Abschaffung der Theaterzensur im Jahr 1918 folgte zwei Jahre später die Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes vom 12.5.1920: „Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden.“

In einer bemerkenswerten juristischen Studie aus dem Jahr 1958 faßt Johanne Noltenius diesen Vorgang wie folgt zusammen: „Es hat also den Anschein, als ob [jedemal] in dem Augenblick, in dem die Wirkung und Verbreitung eines Kommunikationsmittels durch die *technische Entwicklung*<sup>21</sup> besonders gefördert wird, ganz automatisch die Forderung nach Kontrolle des Kommunikationsmittels erhoben wird.“<sup>22</sup> Betrachten wir nun die jüngere Geschichte insbesondere der sogenannten Neuen Medien, so zeigt es sich, daß sich diese Hypothese auf sehr verblüffende Weise immer wieder neu bestätigt.

Daß die FSK von 1949 bis 1972 trotz grundgesetzlich garantierter Kunstfreiheit zahlreiche Filme verbot, ist hier nicht das Thema. Entscheidend für die Gewaltdebatte ist folgender Einschnitt, auf den bereits hingewiesen wurde. Mit der Liberalisierung der Zensur, die es seit 1972 erlaubt, Filme mit der Kennzeichnung „ab 18 Jahren“ auch ohne FSK-Vorlage öffentlich aufzuführen, geht seit dem 23.11. 1973 fast unmittelbar die Einführung einer neuen gesetzlichen Handhabe einher, die es fortan jedem Staatsanwalt ermöglichte, Filme zu verbieten, „die Gewalttätigkeiten gegen Menschen in grausamer oder sonst unmenschlicher Weise schildern und dadurch eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrücken.“

Der bereits zitierte Paragraph 131 StGB wurde 1973 eigentlich nur deswegen verabschiedet, um eine gesetzliche Handhabe gegen das wiederaufkommende neonazistische Schrifttum zu installieren. Der Wortlaut der Vorschrift nennt „Gewaltdarstellung und Aufstachelung zum Rassenhaß.“ Es ist jedoch kein Zufall, daß die Verabschiedung der neuen Vorschrift mit dem Boom des „Spaghetti-Westerns“ zusammenfällt: „Es fing, glaube ich, an“, so der FSK-Veteran Horst von Hartlieb<sup>23</sup>, „mit

---

21 [Hervorhebung von mir, M.R.]

22 Noltenius, S. 110.

23 In: „Sex, Gewalt und FSK“, 22.11.90., 1Plus.

dem Italowestern. Der Mythos des Western wurde umgewandelt in Brutalität.“ Doch diese „Umwandlung“ kam eigentlich der Entlarvung des bis dahin in der Tat „gewaltverharmlosenden und gewaltverherrlichenden“ Darstellungsprinzips des traditionellen Western gleich: Im Hollywood-Western wurden „serielle Unmenschen“<sup>24</sup> (Indianer) maschinell niedergemetzelt: Der Mann fiel, bühnenreif. An dieser recht eigentlichen Gewaltverharmlosung störte sich keiner, bis der Italowestern vormals antiseptischen Einschußlöchern die Lupe vorhielt. Von da an fiel der Mann nicht nur vom Pferd, *er fiel auseinander*. Die Western von Sergio Corbucci und Sergio Leone zerstörten den Mythos des Revolverhelden als Pionier amerikanischer Zivilisation und entlarvten die verlogene Darstellung von Gewalt. Die US-amerikanische Version des Spätwesterns drehte 1969 Sam Peckinpah mit „The Wild Bunch“, der vom *Spiegel* als „einer der folgenreichsten und fatalsten Tabubrüche in der Menschheitsgeschichte“ bezeichnet wurde.<sup>25</sup>

Zwischen dem Spaghetti-Western in den 70ern und der Debatte über Horror-Videos klafft erneut eine Zäsur. Die erste große Debatte über Gewaltdarstellung verlief zu Beginn der 80er Jahre jedoch signifikant zeitversetzt gegenüber dem Absatz von Videorekordern. Man darf nicht vergessen, daß das Video-Abspielgerät als neue Distributionsform in Deutschland so rasch boomten wie in keinem anderen Land. Ab 1977 avancierte der VHS-Videorekorder in Deutschland erstmals zum Verkaufsschlager. Zwischen 1977 und 1984 erfolgte eine kontinuierliche Absatzsteigerung, die interessanterweise im Jahr 1985 erstmals stagnierte – also genau zu einem Zeitpunkt, als die Horrorvideo-Debatte ihren Höhepunkt erreicht.

Der Absatzerfolg des Videorekorders basierte auf zwei Nutzungsarten: zeitversetztes Fernsehen und vor allem *Leihkassetten* aus der Videothek. Bei letzterer Nutzungsart ist auffällig, daß der Videorekorder und der Verleih von Filmen gleiche Absatzkurven aufweisen<sup>26</sup>. Jene 1000 Videotheken, die es 1980 in Deutschland gab, verliehen aber hauptsächlich sogenannte B-Titel: „Video war ein neues Medium, das dem Verbraucher ein Programm bot, das er sonst nicht sehen konnte. Dabei handelte es sich in den

---

24 Vgl. dazu: Friedrich Kittler, „Grammophon Film Typewriter“, Berlin 1986, S. 190.

25 „Der Spiegel“, Nr. 2/1993, S. 167.

Anfangsjahren zunächst um harte Action-Ware, Horrorfilme und Pornokassetten.<sup>27</sup> Die Marktkapazität dieser B-Titel war jedoch 1984 erschöpft. Das wirklich große Verleih-Geschäft war jetzt nur noch mit nach dem Hit-Prinzip möglich. Von nun an begann man damit, die Zweitverwertung große Kinoerfolge, sogenannte A-Titel, auf Video voranzutreiben. Der Einstieg der Major-Companies<sup>28</sup> im Jahr 1982 führte rasch zu einer Monopolisierung des Marktes. Schmuttelige B-Titel, die als tatsächliche Programmalternative den Verkaufserfolg des Rekorders bis dahin mitbewirkt hatten, wurden angesichts des angekündigten exorbitanten Verleih-Geschäftes mit Hollywood-A-Titeln bald lästig. Obgleich der Hardcore-Horrorfilm im B-Titel-Angebot bis dahin einen zahlenmäßig geringen Anteil belegte, avancierten vereinzelt, im Fernsehen zwecks „Abschreckung“ gezeigte Ausschnitte<sup>29</sup> zum Leitbild des *gesamten* Mediums: „Obwohl lediglich ein kleiner Teil der Titel indiziert<sup>30</sup> ist, gelten Videos ,in der Öffentlichkeit als eine primitive, ein wenig schmuttelige Unterhaltung mit zweifelhaftem Niveau.“<sup>31</sup>

Es fällt auf, daß die schon seit längerem in Gang befindliche Gewaltdebatte erst dann Wirkung zeigte, *nachdem* das Rekordergeschäft im wesentlichen abgeschlossen war. Nun kam es zu einer mehr oder weniger unauffälligen Verschiebung. Denn nach Einführung des Privatfernsehens im Jahr 1984 zirkulierte *dieselbe* B-Film-Masse zwischen Sat1 und RTL (später auch Pro7). Konservative Politiker, die maßgeblich an der Einführung des Privatfernsehens beteiligt waren, störten sich zunächst nicht daran, daß hier verhältnismäßig mehr „Gewaltfilme“ gezeigt wurden als in den Öffentlich Rechtlichen. Denn genau wie zuvor der Rekordermarkt, etablierte sich der Privatfernsehmarkt mit den nämlichen B-Titeln: „Wir haben Spielfilme gesendet, die vor uns zu Recht keiner gezeigt hatte“, erklärte mit seinen populistischen Zynismus der frühere RTL-Chef Helmut

---

26 Vgl. dazu: Kay Hoffmann: „Am Ende Video - Video am Ende?“, Berlin 1990, S. 204-221.

27 Ebd., S. 208.

28 . Warner, CBS/Fox, CIC, Euro Video [=u.a. MGM/U.A., Disney, Touchstone, Buena Vista und Lorimar], RCA/Columbia.

29 Besonders die pseudoaufklärerische Jugendsendung „Klons“, April 1984; vgl.: dazu Diedrich Diederichsen: „Tugend Terror“, in „Konkret“, Nr. 5/1984.

30 Eine Indizierung wird von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften (BPJS) vorgenommen. Ein indizierter Film ist nur noch ab 18 Jahren zugänglich. Es darf nicht für ihn geworben werden.

31 Hoffmann, S. 220.

Thoma<sup>32</sup>. Einen Grund dafür, warum die vehemente Horrorvideo-Debatte zunächst nicht – nach dem Motto: Wehret den Anfängen – aufs Privatfernsehen ausgedehnt wurde, spricht 1993 der bayrische Ministerpräsident Edmund Stoiber aus: „Das Ziel, die ‚Monopolanstalten‘ ARD und ZDF durch Programmvielfalt zu entautorisieren, wurde erreicht.“<sup>33</sup> Aber diese „Programmvielfalt“ bestand, zumindest in der Anfangsphase, in genau jenem „Schund“, den später Angela Merkel als moralisch verwerflich inkriminieren sollte. Kaum hatte auch das Privatfernsehen das B-Filmpaket ausgewertet, spukte zwischen Ende der 80er bis Anfang der 90er Jahre dasselbe Gespenst der Gewalt, nachdem es aus dem Video ausgetrieben wurde, nun auf der Mattscheibe. Denn nun wurden jene täglichen 70 Bildschirm-Tote lebendig, von denen vorhin die Rede war.

## Der Fall Evil Dead

Nachdem die zyklischen Etappen der Gewaltdebatte in groben Zügen nachgezeichnet wurden, soll zum Schluß an einem Einzelfall die Konsequenzen der juristischen Spruchpraxis verdeutlicht werden. Es geht um den Horrorfilm *Evil Dead* von 1982, der unter dem deutschen Titel *Tanz der Teufel* bekannt ist – und dessen Regisseur Sam Raimi nicht erst seit dem Welterfolg von *Spider Man* zu den bekanntesten seines Faches zählt. Der mit einem Minimalbudget von 380.000 Dollar gedrehte Film ist trotz einiger heftiger Szenen kein typisches Beispiel für einen Hardcore-Horrorfilm. Nicht umsonst wird die Lizenz im Oktober 1983 erworben vom Münchner Kunstfilm-Verleih „Prokino“, der bislang hauptsächlich Filme von Godard, Kluge, Resnais, Visconti oder Wertmüller im Programm hatte. Mit nur 12 Kopien startet er am 10. Februar 1984 – unglücklicherweise einen Monat vor der oben zitierten Spiegel-Geschichte über die Horrorvideos. Durch Mund-zu-Mund-Propaganda erreicht der – wohlgemerkt erst ab 18 Jahren zugängliche – Film *ohne Werbung* in nur drei Monaten sensationelle 160.000 Besucher. Der Verleih ist vom Erfolg dieses Außenseiters begeistert. Weitere 30 Kopien werden gezogen – jedoch vergeblich, denn nach seiner Veröffentlichung auf Kassette durch VCL Video wird er am 6. Juli 1984 von der Staatsanwaltschaft München wegen Verstoßes gegen Paragraph 131 StGB bundesweit beschlagnahmt.

---

32 In „Der Spiegel“, Nr. 34/1993.

33 In „Gong“, Nr. 41/1993.

Begründung des Münchners Amtsgerichts: Der Film „lebt überwiegend von brutalen, grausamen und geschmacklosen Szenen. In diesem Film werden anderen Menschen besondere Schmerzen und Qualen zugefügt, dabei wird von den Akteuren aus gefühlloser und unbarmherziger Gesinnung gehandelt, und die menschenverachtende, rücksichtslose und gleichgültige Tendenz findet in der Darstellung der gewalttätigen Vorgänge greifbaren Ausdruck ... Rohe Gewalttaten werden in aufdringlicher Weise anreißerisch und ohne jegliche Motivation um ihrer selbst Willen zum bloßen Unterhaltungsanreiz und zur Stimulierung von Emotionen gezeigt. Die Darstellung exzessiver Gewalt und Grausamkeit wird mithin zum Selbstzweck erhoben.“ Das Gericht schließt: „Der Film liefert insbesondere keinen Denkanstoß hinsichtlich der Problematik der Ursachen von grausamer Gewalt“.<sup>34</sup>

In ihrer Verfassungsbeschwerde vom 09. Juni 1989 rügen die Anwälte fünf Jahre später, die Münchner Justiz habe „die Filmhandlung ... nicht einmal cursorisch wiedergegeben.“ Dieses Versäumnis dient vor allem der Bestätigung der Auffassung, der Film zeige nichts als eine sinnlose Aneinanderreihung von Gewalttaten ohne erkennbaren Sinn. Bereits zwei stichprobenartige Beobachtungen aus dem Film verdeutlichen hingegen, daß diese Auffassung wohl kaum haltbar ist. *Evil Dead* schildert die Geschichte von fünf College-Studenten, die das Wochenende auf eine abgelegenen Berghütte verbringen wollen, wo sie nacheinander von „dämonischen“ Kräften heimgesucht werden. Diese genretypische Grundsituation variiert der Film bereits durch seine hoch artifizielle Kameraführung, die stilbildend wirkte und viele Nachahmer fand.

[Filmausschnitt]

Die formale Besonderheit dieser Kameraführung spiegelt der Film sehr geschickt in seine Geschichte hinein. Denn das „Böse“ bricht hier nicht ein durch das Auftreten konkreter Figuren wie z.B. Vampire, Werwölfe, Mörder etc. Durch die extrem suggestiven subjektiven Kamerafahrten wird der Zuschauer selbst in die Position eines „unheimlichen Beobachters“ versetzt. Doch dieser gleichsam über dem Geschehen schwebende Beobachter kann das Unheil interessanterweise nicht direkt im Sinne einer Gewalthandlung über diese fünf Studenten hereinbrechen lassen. Sehr phantasievoll ist

---

<sup>34</sup> Nachzulesen sind die Prozeßunterlagen in „Enzyklopädie des Phantastischen Films“, Corian Verlag (Lose-BlattSammlung), 28. Erg.Lieferung, S. 57.

die Art und Weise, wie der Film nun den Hereinbruch des Bösen plausibel zu machen versteht. Einer der fünf Studenten findet im Keller der Blockhütte ein Tonbandgerät. Durch das Abspielen des Bandes erfahren die Bewohner der Hütte von einem Archäologen, der durch einen „Zauberspruch“ jene Geister rief, die ihn selbst daraufhin töteten. Aber das Tonband, über das die College-Studenten von diesem Vorfall erfahren, fungiert hier nicht wie eine neutrale Nachrichtenquelle, es wirkt vielmehr wie eine Art Büchse der Pandora. Zu spät bemerken die fünf Hüttenbewohner, daß das laute Abspielen des Zauberspruchs *hier und jetzt* einer erneuten Beschwörung jener Geister gleichkommt, denen der Archäologe *damals* zum Opfer fiel. – Das vom Körper abgelöste Sprechen, nämlich die via Tonband automatisierte Stimme, führt gewissermaßen zu einer *unheimlichen Begegnung der medialen Art*.

Diese vielseitig deutbare Geschichte erinnert unter anderem an die Psychoanalyse der Psychosen, aus der bekannt ist, daß der Psychotiker Worte wie Dinge behandelt. Subtil ist der Film, weil seine Dramaturgie der narrativen Umsetzung der Logik einer auditiven Halluzination entspricht. Durch den laut ausgesprochenen Zauberspruch verwandelt sich der reduzierte Kosmos der Blockhütte sehr eindrucksvoll in das visuelle Pendant einer hermetischen Weltsicht, wie man sie in klinischen Fallbeispielen psychotischer Patienten nachlesen kann...

Wir können die Deutung dieses kunstvollen Films hier abbrechen<sup>35</sup>, denn das Landgericht München lässt auch den sogenannten „Kunstvorbehalt“ nicht gelten: „Es kann dahingestellt bleiben, ob dieser Film ... als ‚Werk der Filmkunst‘ einzustufen ist. [Denn] selbst wenn man dem Film überwiegend künstlerische Darstellung zubilligen würde, [müsste trotzdem] die Kunstfreiheit hinter die Menschenwürde anderer zurücktreten...“

Mit diesem Argument wurde nicht nur *Tanz der Teufel*, sondern nahezu jeder Horrorfilm verboten, der nach der Gesetzesnovelle von 1985 Gegenstand einer Verhandlung wurde.

Rekapitulieren wir den bisherigen Verlauf der Argumentation: Eine problematische Darstellung wie diejenige aus dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* führt zu einem verzerrten Bild im Hinblick auf die Machart und die Quantität bestimmter Horrorfilme. Es kommt zu einer öffentlichen Empörung, Politiker sehen Handlungsbedarf. Um Horrorfilme

---

<sup>35</sup> Eine ausführlichere, wenn auch vorläufige Analyse des Films findet sich in „Das Gespenst der Gewalt“, Riepe 1995

verbieten zu können, wird im zweiten Schritt das Gesetz gegen Gewaltdarstellung dahingehend novelliert, daß die in Artikel 1 des Grundgesetzes geschützte Menschenwürde den Wortlaut der Vorschrift dominiert. Durch diese Konstruktion wird der Schutzgedanke über die in Artikel 5 garantierte Kunstfreiheit gehoben. Gleichzeitig wird der Gewalt-Paragraph extrem unbestimmt und interpretationsbedürftig.

Genau diese Unbestimmtheit machte sich nun das Bundesverfassungsgericht zu nutze, indem es am 20. Oktober 1992 das Verbot von Sam Raimis *Evil Dead* aufhob. Von den zahlreichen Gründen, die zu dieser Entscheidung führten, sollen nur die zwei Wesentlichen hervorgehoben werden. Das Landgericht München verbot den Film u.a. deswegen, weil unmenschliche Gewalt gegen „vier reale menschliche Körper“ ausgeübt wird, die „nicht nur Phantome oder Hirngespinnste“ seien. Wörtlich heißt es: „Das Verbot der Darstellung grausamer Gewalttätigkeiten gegen Menschen kann nicht dadurch umgangen werden, daß die Menschen als ‚Besessene‘ oder etwa nur noch als menschenähnliche Ungeheuer dargestellt werden. Nach dem Willen des Gesetzgebers ... sollen unter dem Begriff Menschen auch menschenähnliche Wesen verstanden werden, wie sie in den Videofilmen als ‚Zombies‘ ... vorkommen.“

Hiergegen widerspricht das Bundesverfassungsgericht wie folgt mit dem denkwürdigen Satz: „Wenn der Gesetzgeber die filmische Darstellung von Gewalt gegen [...] Zombies hätte unter Strafe stellen wollen, hätte er dies im Wortlaut der Vorschrift zum Ausdruck bringen müssen.“<sup>36</sup> Das BVerfG widerspricht aber auch der zur *Norm* erhobenen Filminterpretation des Landgerichts München, das *Tanz der Teufel* nicht als Filmfiktion, sondern als eine Art Dokumentarfilm bewertet. Der Münchner Richter befand in seinem Urteil: „Der Film stellt *reale* Personen und *realen* Handlungen dar; die Darstellung von Gewalttätigkeiten sind *nicht* ins Groteske verfremdet.“ Zwar widerspricht sich das Landgericht hier, denn es gesteht dem Film einige Ansätze weiter durchaus eine „dramaturgisch eingebaute ‚Komik‘“ zu. Aber diese Komik sei „nur für die Zuschauer nachvollziehbar, die sich an Gewaltdarstellungen dieser Art ergötzen können.“ Deshalb ist „*Tanz der Teufel* ... keine echte Filmgroteske.“

Daß die Justiz hier den normativen Straftatbestand auf der Grundlage eines explizit *ästhetischen Urteils* fällt, wäre Thema für einen eigenen Vortrag. Interessanterweise ist

---

<sup>36</sup> BVerfG-Urteil vom 20.10.1992, vgl.: „Enzyklopädie des Phantastischen Films“, ebd.

das BVerfG anderer Meinung, doch die Karlsruher Richter argumentieren nicht auf einer anderen Ebene, wenn sie nach dem Gesamteindruck des Films einräumen, daß ein Betrachter „das Geschehen wegen seiner bizarren Überzeichnung durchaus als lächerlich und grotesk erleben kann.“ Im Gegensatz zum Münchner Landgericht stellt das Verfassungsgericht aber unmissverständlich fest: „Gewalttätigkeit in Filmen verletzt für sich genommen die Menschenwürde nicht“. Diese Formulierung bedeutet den Durchbruch im Hinblick auf die bereits skizzierte Medienwirkung, die durch Paragraph 131 als *gegeben* definiert wurde. Bezogen auf *Tanz der Teufel* bedeutet das ganz konkret: „Es fehlen Feststellungen, daß der Betrachter zur Bejahenden Anteilnahme an den Schreckensszenen angeregt wird.“<sup>37</sup>

Mit diesem Verfassungsurteil vom Oktober 1992 beginnt auch die Debatte um filmische Gewaltdarstellung allmählich abzuebben. Nachdem 1994 der Kölner Privatsender RTL durch den öffentlichen Druck gezwungen wurde, ein Symposium über seine angeblich gewaltverherrlichende Kinderserie „Power Rangers“ abzuhalten, verstummte die Debatte über Gewaltdarstellung in visuellen Medien ab Mitte der 90er Jahre zusehends. Gelegentliche Schlagzeilen der Boulevardpresse – etwa zum Bundesstart von Oliver Stones „Natural Born Killers“ – führten nicht mehr zur entsprechenden Breitenwirkung. Der Grund dafür ist der gleiche wie der, den Johanne Noltenius schon 1958 nannte: Inzwischen boomten erneut neue Medien: der Computer und das Internet. Obwohl der Kinderschänder Dutroux selbst noch keinen Internet-Zugang hatte, richtete sich die Aufmerksamkeit seit der belgischen Kinderschänder-Affäre verstärkt auf Kinderpornographie im Netz. Die vermeintliche Negativ-Wirkung von filmischer Gewalt wird indessen kaum noch erwähnt. Lediglich nach den dramatischen Ereignissen vom 11. September 2001 hatte die Stimulationstheorie eine kurze Renaissance. In den Feuilletons blühten erneut die Spekulationen über Spielfilme wie „Independence Day“ oder „King Kong“, die den Selbstmordattentätern als Modell gedient hätten. Aber das Hollywood-Kino als Ursache des Bösen vermag die Gemüter nicht mehr so recht zu erhitzen. Denn gegenwärtig geht die verrohende Wirkung wieder von einem neuen Medium aus, das die Jugendschützer zwar schon seit vielen Jahren im Visier haben. Doch erst seitdem das

---

<sup>37</sup> Den rein juristischen Aspekt dieser Debatte über Kunstfreiheit hat der Verfasser ausführlich diskutiert auf der Fachtagung der deutschen Sektion der internationalen Juristen-Kommission vom 3., bis 5. September 1993 im Kloster Banz. Vgl.: Berka/Häberle/Heuer/Lerche: „Kunst und Recht im In- und Ausland“, C.F. Müller Juristischer Verlag: Heidelberg 1994, S. VI

virtuelle Töten beim Computerspiel durch die stets Verbesserung der graphischen Benutzeroberfläche jenen Grad von Realismus eines harten Horrorfilms erreicht, ziehen Videospiele die Gewaltdebatte auf sich.

Als am 26. April 2002 der ehemaliger Schüler Robert Steinhäuser in einem Erfurter Gymnasium mit automatischen Waffen ein Blutbad anrichtete, war in der Presse von Gewaltfilmen keine Rede mehr. Der Schütze benutzte – zumindest wenn wir der FAZ glauben – das Computerspiel „Half Life: Counter Strike“ als „Trainingssoftware“. Auch im Hinblick auf das Schulmassaker von Littleton (Colorado), dem im April 1999 zwölf Schüler und ein Lehrer zum Opfer fielen, wird gemutmaßt, daß die beiden Täter sich auf ihre Tat u.a. mit dem Computerspiel „Doom“ vorbereitet hätten.

Ein Ende der Debatte ist nicht in Sicht. Im Rückblick auf die Geschichte der Gewaltdarstellung sollte jedoch klar geworden sein, daß die Debatte jeweils ausgelöst wird durch die ein ums andere Mal wie ein Schock wirkende Einführung eines neuen Mediums. In dem Maße, in dem das neue Verbreitungsmedium Teil der Alltagskultur wird, verändert sich aber auch die Sicht- und Bewertungsweise der jeweiligen Ausdrucksformen von Gewalt. Diese Veränderung der Sichtweise impliziert keine „Abstumpfung“. Video-Kids, die vor 20 Jahren als erste mit dem Videorekorder und dem *Zombie am Glockenseil* aufwuchsen, haben sich keinesfalls zu einer Generation von Kettensägen schwingenden Massenmördern und Psychopathen entwickelt. Man muß Horrorfilme nicht mögen, aber ihr Verbot zu fordern, weil sie, wie gelegentlich behauptet wurde, auch Rechtsradikalen zur Stimulanz dienten, hat sich im nachhinein als nicht richtig erwiesen.

### **Literatur:**

Glogauer, W.: „Videofilm-Konsum der Kinder und Jugendlichen. Erkenntnisstand und Wirkungen“, Bad Heilbrunn/Obb: Klinkhardt <sup>2</sup>1989

Glogauer, W.: „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, Baden Baden: Nomos 1991

Groebel, J/ Gleich, U.: „Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms. Eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender“, Leske und Budrich: Opladen 1993

Hofmann, K.: „Am Ende Video – Video am Ende? Aspekte der Elektronisierung der Spielfilmproduktion“, Berlin: Edition Sigma 1990

Kübler, Hans-Dieter: „Angstlust vor dem Bildschirm. Aspekte der Gewaltproblematik bei Video“, in: Hüther, J./Schorb, B, (Hrsg): „Gewalt im Fernsehen – Gewalt des Fernsehens“, Sindelfingen 1984, S. 77-96

Noltenius, J, „Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft und das Zensurverbot des Grundgesetzes“, Otto Schwartz: Göttingen 1958

Ott, S.: „Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur“, München: dtv 1968

Riepe: M: „Das Gespenst der Gewalt. Was Sie schon immer über Gewaltdarstellung wissen wollten, sich aber bislang nicht zusammensetzen trauten“, in: Rötzer, F. (Hsg.): „Das Böse“, Steidl: Göttingen 1995, S. 290-327.

Vogelgesang, Waldemar: „Jugendliche Video-Cliquen. Action- und Horrorvideos als Kristallisationspunkte einer neuen Fankultur“, Westdeutscher Verlag: Opladen 1991

*Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.*