

Murad Erdemir und Matti Rockenbauch (Hg.)

Filme im Grenzbereich



Universitätsdrucke Göttingen

Murad Erdemir und Matti Rockenbauch (Hg.)
Filme im Grenzbereich

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)



erschieden in der Reihe der Universitätsdrucke
im Universitätsverlag Göttingen 2014

Murad Erdemir und
Matti Rockenbauch (Hg.)

Filme im Grenzbereich

Schriftliche Ausarbeitungen zu dem
medienrechtlichen Kolloquium
„Filme im Grenzbereich: Göttinger
Studenten diskutieren Kino kontrovers“,
abgehalten an der Juristischen Fakultät der
Georg-August-Universität Göttingen
am 8. Juli 2011 und am 14. Mai 2012



Universitätsverlag Göttingen
2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zitiervorschlag

Autor, in: Erdemir/Rockenbauch (Hg.), Filme im Grenzbereich, *Seite*

Herausgeberkontakt

Prof. Dr. Murad Erdemir
Hessische Landesanstalt für privaten Rundfunk und neue Medien – LPR Hessen
Wilhelmshöher Allee 262
34131 Kassel
Telefon (0561) 93586-15, Fax (0561) 93586-33
E-Mail: erdemir@lpr-hessen.de

Homepage: <http://www.uni-goettingen.de/erdemir>

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Matti Rockenbauch
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Titelabbildung: Scary eyes of a man spying through a hole in the wall close up
Korionov/Shutterstock.com

© 2014 Universitätsverlag Göttingen
<http://univerlag.uni-goettingen.de>
ISBN: 978-3-86395-182-5

Unter allen existierenden Medien ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die „Reflexion“ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an. Die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild.

— *Siegfried Kracauer*

Vorwort

Mit dem vorliegenden Band werden fünf schriftliche Ausarbeitungen veröffentlicht, die aus dem an der Juristischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen angebotenen Kolloquium „Filme im Grenzbereich: Göttinger Studenten diskutieren Kino kontrovers“ hervorgegangen sind. Inspiriert durch ein ähnlich gelagertes Projekt an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster¹ will die Ergänzungsveranstaltung zum Schwerpunkt „Privates und Öffentliches Medienrecht“ einen Eindruck über die mögliche Interpretations- und Meinungsvielfalt im Bereich von Filmfreigabe und Filmverbot und den Wandel von Sitten und moralischen Vorstellungen vermitteln. Hierzu werden einschlägige aktuelle Werke wie auch solche der Filmgeschichte, die nach ihrem Erscheinen nicht nur Beifall, sondern auch Abscheu oder Empörung hervorriefen und in ihrer Zeit zum Skandal wurden, aus medienrechtlicher, aber ebenso aus interdisziplinärer Sicht beleuchtet und im Plenum diskutiert.

Zur Wahrung größtmöglicher Authentizität wurde den Autoren formale und inhaltliche Eigenständigkeit zugebilligt. In entsprechend unterschiedlicher Art und Weise nähern sie sich „ihrem“ Skandalfilm und richten den Fokus auch auf solche Aspekte, die sie bei der Rezeption persönlich besonders bewegt haben. Dass die Aussagen und Schwerpunktbildungen der Autoren zum Teil divergieren, liegt in der Natur der Sache. Dabei machen doch sämtliche Beiträge deutlich, dass es im Zusammenhang mit Distributionsbeschränkungen und -verboten weniger auf das im Bild Gezeigte, sondern vielmehr auf den gesamten Kontext ankommt. Es geht nicht um Abbildung, es geht um Bearbeitung.

¹ *Hoeren/Meyer*, *Verbotene Filme*, Berlin 2007.

„Die Frage heißt nicht: Was darf ich zeigen? Sondern: Welche Chance gebe ich dem Zuschauer, das Gezeigte als das zu erkennen, was es ist?“² Diese zentrale Aussage Michael Hanekes, nachzulesen in seinem Essay „Gewalt und Medien“, beansprucht nicht allein bei einer medienethischen Betrachtung, sondern ohne Weiteres auch bei der konkreten medienrechtlichen Bewertung von Gewalt im Film Gültigkeit. Und – erweitert auf das Thema Pornografie – mit entsprechend anderer Akzentuierung auch bei der medienrechtlichen Bewertung von Sexualität im Film.

Ein so umfassendes Veranstaltungsprojekt wie das dem vorliegenden Band zugrunde liegende, bestehend aus Filmvorführungen, Vorträgen und Diskussionen, kann nur in gemeinschaftlicher Anstrengung gelingen. Ausdrücklich danken möchte ich daher auch an dieser Stelle dem Fachschaftsrat Jura der Georg-August-Universität Göttingen für die tatkräftige Unterstützung im Zusammenhang mit Vorbereitung und Durchführung des Kolloquiums in den Jahren 2011 und 2012. Dank gebührt zudem der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK) und der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) für das freundliche und hilfsbereite Miteinander mit auskunftssuchenden Studenten.

Den Autoren schließlich danke ich für ihre Beiträge herzlich. Neben universitären Pflichtveranstaltungen, Examensvorbereitung, zwischenzeitlich begonnenem Referendariat oder aufgenommenen Promotion ein solches Engagement an den Tag zu legen, kann nicht genug herausgehoben werden. Mein besonderer Dank gilt dabei Herrn Matti Rockenbauch. Er hat sich – neben Beiträgen aus eigener Feder – bei der Betreuung des Bandes in einer Art und Weise verdient gemacht, welche seine Nennung als Mitherausgeber rückhaltlos rechtfertigt.

Die Nachweise aller Print- und Online-Quellen in den Beiträgen sind auf dem Stand vom 30. Juni 2014. Impressionen von „Kino Kontrovers“ in Wort und Bild sowie kurze Abstracts zu sämtlichen gehaltenen Vorträgen sind abrufbar unter <http://www.uni-goettingen.de/erdemir>. Eine Fortsetzung der Veranstaltungsreihe ist in Planung.

Göttingen, im September 2014

Murad Erdemir

² *Haneke*, Gewalt und Medien, hervorgegangen aus einem Vortrag anlässlich einer Präsentation von „Benny’s Video“ (Österreich, Schweiz 1992) im Marstall des Residenztheaters München 1995, in: Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer, 2. Aufl., Berlin 2010, S. 193, 200.

Inhalt

Die Passion Christi.....	1
<i>Sarah Ebls</i>	
Mann beißt Hund.....	45
<i>Matthias Fromm / Matti Rockenbauch</i>	
7 Days.....	99
<i>Dirk Schuster</i>	
Im Reich der Sinne.....	133
<i>Matti Rockenbauch</i>	
9 Songs.....	197
<i>Thomas Stiefler</i>	
Epilog: Der Schrecken der Medusa.....	217
<i>Murad Erdemir</i>	
Abkürzungsverzeichnis.....	221
Zu den Herausgebern und Autoren.....	225

Die Passion Christi

Sarah Ehls

Filmografische Angaben: Originaltitel: The Passion of the Christ / USA 2004 / Regie: Mel Gibson / Produktion: Bruce Davey, Mel Gibson, Stephen McEveety, Enzo Sisti / Buch: Benedict Fitzgerald, Mel Gibson / Kamera: Caleb Deschanel / Musik: John Debney / Schnitt: Steve Mirkovich, John Wright / Darsteller: Jim Caviezel (Jesus), Maia Morgenstern (Maria), Monica Bellucci (Maria Magdalena), Luca Lionello (Judas), Christo Schiwkow (Johannes), Mattia Sbragia (Kaiphas), Christo Schopow (Pontius Pilatus), Claudia Gerini (Claudia Procula), Rosalinda Celentano (Satan), Jarreth J. Merz (Simon von Cyrene) / Länge: 127 Min. / dt. Kinostart: 18. März 2004.

Literatur: *Baarlink*, Zur Frage nach dem Antijudaismus im Markusevangelium, ZNW 1979, 166 ff.; *Babr/Heinig* (Hrsg.), Menschenwürde in der säkularen Verfassungsordnung, Tübingen 2006; *Bierly u.a.*, The 25 Most Controversial Movies Ever, Entertainment Weekly v. 09.06.2006, abrufbar unter: http://www.ew.com/ew/article/0,,1202224_6,00.html; *Böhme*, Jesus Horror Picture Show, Jüdische Allgemeine v. 04.03.2004, S. 58; *Böttrich*, Jesus und Maria im Christentum, in: Böttrich/Eissler/Ego (Hrsg.), Jesus und Maria in Judentum, Christentum und Islam, Göttingen 2009, S. 60 ff.; *Böttrich/Eissler/Ego* (Hrsg.), Jesus und Maria in Judentum, Christentum und Islam, Göttingen 2009; *Broder/Wolf*, Doku-Soap im Garten Gottes, Der Spiegel Nr. 10 v. 01.03.2004, S. 152 ff.; *Broer*, Einleitung in das Neue Testament, 3. Aufl., Würzburg 2010; *Dannowski*, Weder Glaube noch Hoffnung, epd Film 4/2004, 22 ff.; *Deutsche Bischofskonferenz*, Informationen über den Film „Die Passion Christi“ von Mel Gibson, abrufbar unter: <http://www.alt.dbk.de/stichwoerter/data/00610/index.html>; *Dillmann*, Gemeinsamer Protest gegen Gibsons Film, Zukunft 4/2004, 8; *Drobinski*, Weiden am Leiden, Süddeutsche Zeitung v. 01.03.2004, S. 4; *Durth*, Wer sich in Evangelien nicht auskennt, wird überfordert, epd Dokumentation 13/2004, 57; *Ebner*, Antijüdische Tendenzen in den neutestamentlichen Passionsgeschichten?, in: Zwick/Lentes (Hrsg.), Die Passion Christi,

Münster 2004, S. 139 ff.; *Eifert*, Menschenwürde im Medienrecht, in: Bahr/Heinig (Hrsg.), Menschenwürde in der säkularen Verfassungsordnung, Tübingen 2006, S. 321 ff.; *Erbs/Kohlhaas*, Strafrechtliche Nebengesetze (hrsg. von *Ambts*), 197. EL, München 2014 (zit. als *Erbs/Kohlhaas*, Strafrechtliche Nebengesetze); *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot. Eine Untersuchung zu den verfassungsrechtlichen Anforderungen an die strafrechtliche Filmkontrolle im Erwachsenenbereich, Marburg 2000 (zit. als *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot); *Erdemir*, Gewaltverherrlichung, Gewaltverharmlosung und Menschenwürde, ZUM 2000, 699 ff.; *Erdemir*, Killerspiele und gewaltbeherrschte Medien im Fokus des Gesetzgebers, K&R 2008, 223 ff.; *Erdemir*, Verbotene Gewalt in Spielfilmen und Computerspielen, JMS-Report 3/2011, 2 ff.; *Erzbischöfliches Ordinariat Freiburg*, epd Dokumentation 13/2004, 44 ff.; *EKHN*, »Die Passion Christi« – ein Film mit Diskussionsbedarf/Kirchenleitung bittet Gemeinden um Angebote für die Kinobesucher, epd Dokumentation 13/2004, 43 f.; *Fasel*, Dülmen goes to Hollywood, Welt Online v. 28.03.2004, abrufbar unter: http://www.welt.de/print-wams/article108267/Duelmen_goes_to_Hollywood.html; *Feldmeier*, Die synoptischen Evangelien, in: Niebuhr (Hrsg.), Grundinformation Neues Testament, 4. Aufl., Göttingen 2011, S. 75 ff.; *Fiedler*, Antijudaismus als Argumentationsfigur. Gegen die Verabsolutierung von Kampfesäußerungen des Paulus im Galaterbrief, in: Kampling (Hrsg.), „Nun steht aber diese Sache im Evangelium ...“, Paderborn 1999, S. 251 ff.; *Fischer*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen, 61. Aufl., München 2014 (zit. als *Fischer*, StGB); *Frankemölle*, Frühjudentum und Urchristentum, Stuttgart 2006; *Frankemölle*, Das jüdische Neue Testament und der christliche Glaube, Stuttgart 2009; *Frohnhofen* (Hrsg.), Christlicher Antijudaismus und jüdischer Antipaganismus, Hamburg 1990; *FSK*, Alterseinstufungen und FSK-Kennzeichen, abrufbar unter: <http://www.fsk.de/index.asp?SeitID=508&TID=72>; *Geyer*, Passioniert, FAZ v. 15.03.2004, S. 39; *Goldziber*, Zum islamischen Bilderverbot, ZDMG 74 (1920), 288; *Gräf* (Hrsg.), Festschrift Werner Caskel, Leiden 1968 (zit. als FS Caskel); *Haase* (Hrsg.), Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Bd. II.25.1, Berlin 1982; v. *Hartlieb*, Jugendmedienschutz auf dem Prüfstand, ZUM 1986, 111 ff.; *Hasenberg*, Die Passion Christi, film-dienst 6/2004, 42 f.; *Hengel*, Die vier Evangelien und das eine Evangelium von Jesus Christus, Tübingen 2008; *Hilutin*, „Passion“ uncut, but only for viewers over 18, Gulf News v. 23.03.2004, S. 7; *Hishmeb*, Confusing anti-Semitism with anti-Zionism, Gulf News v. 04.03.2004, S. 9; *Hollstein/Schwilk*, Dornenkronen-Massaker, epd Dokumentation 13/2004, 53; *Ischka*, Die Passion – Torheit oder Kraft?, epd Dokumentation 13/2004, 49 f.; *Jessen*, Keine Gnade, Die Zeit Nr. 11 v. 04.03.2004, S. 46; *Kähler*, Landesbischof Kähler zum Film „Die Passion Christi“ (Interview mit der Kirchenzeitung „Glaube und Heimat“), epd Dokumentation 13/2004, 41 ff.; *Kampling*, Neutestamentliche Texte als Bausteine der späteren Adversus-Judaeos-Literatur, in: Frohnhofen (Hrsg.), Christlicher Antijudaismus und jüdischer Antipaganismus, Hamburg 1990, S. 121 ff.; *Kampling* (Hrsg.), „Nun steht aber diese Sache im Evangelium ...“, Paderborn 1999; *Karasek*, Das Kreuz mit der Passion, Der Tagesspiegel v. 27.02.2004, S. 25; *Kindhäuser/Neumann/Paeffgen* (Hrsg.), NomosKommentar Strafgesetzbuch, Band 2, 4. Aufl., Baden-Baden 2013 (zit. als NK-StGB); *Kirchenamt der EKD*, „The Passion of the Christ“ weder empfehlen noch skandalisieren, epd Dokumentation 13/2004, 40 f.; *Köhler*, Geißelung, Kreuzigung und endlose Folterqualen, epd Dokumentation 13/2004, 53; *Kothenschulte*, Die letzte Versuchung, Frankfurter Rundschau v. 17.03.2004, S. 17; *Krebs*, Jesus Christus – mehr als ein Prügelknabe, epd Dokumentation 13/2004, 46 ff.; *Kuhn*, Die Kreuzesstrafe während der frühen Kaiserzeit. Ihre Wirklichkeit und Wertung in der Umwelt des Urchristentums, in: Haase (Hrsg.), Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Bd. II.25.1, Berlin 1982, S. 648 ff.; *Kul*, Sonntagsblatt Bayern v. 11.04.2004, abrufbar unter:

bayern.de/thema/passionchristi/artikel.php; *Lackner/Kühl*, Strafgesetzbuch Kommentar, 28. Aufl., München 2014 (zit. als *Lackner/Kühl*, StGB); *Lande-Nash*, 3000 Jahre Jerusalem: eine Geschichte der Stadt von den Anfängen bis zur Eroberung durch die Kreuzfahrer, Tübingen 1964; *Lehmann*, Zum Film »Die Passion Christi« von Mel Gibson, epd Dokumentation 13/2004, 51; *Lehming*, Der Jesus Krieg, Der Tagesspiegel v. 17.02.04, S. 3; *Lohse*, Das Urchristentum, Göttingen 2008; *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl., Stuttgart 1996; *Lüdemann*, Die ersten drei Jahre Christentum, Springe 2009; *Matt/Renzikowski* (Hrsg.), Strafgesetzbuch Kommentar, München 2013 (zit. als *Matt/Renzikowski*, StGB); *McAuliffe* (Hrsg.), Encyclopedia of the Qur'ān, Vol. 3, Leiden 2003; *Meirowitz*, Gewaltdarstellungen auf Videokassetten, Berlin 1993; *Mink*, Evangelium mit der Peitsche, Rheinischer Merkur v. 04.03.2004, S. 17; *Mockler*, Warum Moslems die „Passion“ lieben, idea Spektrum 25/2004, 20 f.; Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch, Band 3, §§ 80-184g StGB, 2. Aufl., München 2012 (zit. als *MüKo-StGB*); *Neumann/Untermann* (Hrsg.), Die Sprachen im römischen Reich der Kaiserzeit, Köln 1980; *Niebuhr* (Hrsg.), Grundinformation Neues Testament, 4. Aufl., Göttingen 2011; *Nikles/Roll/Spürck/Erdemir/Gutknecht*, Jugendschutzrecht, 3. Aufl., Köln 2011 (zit. als *Nikles u.a.*, Jugendschutzrecht); *Noxon*, Is the Pope Catholic... Enough?, nytimes.com v. 09.03.2003, abrufbar unter: <http://www.nytimes.com/2003/03/09/magazine/09GIBSON.html>; *Pare*, Nur für Erwachsene – Mel Gibsons „The Passion of the Christ“ schwelgt in Gewalt, epd Dokumentation 13/2004, 50 f.; *Paret*, Das islamische Bilderverbot und die Schia, in: Gräf (Hrsg.), Festschrift Werner Caskel, Leiden 1968, S. 224 ff. (zit. als *Paret*, in: FS Caskel); *Paschke/Berlit/Meyer* (Hrsg.), Hamburger Kommentar Gesamtes Medienrecht, 2. Aufl., Baden-Baden 2012; *Rein*, Das Johannesevangelium, in: Niebuhr (Hrsg.), Grundinformation Neues Testament, 4. Aufl., Göttingen 2011, S. 143 ff.; *Reuters*, Shiite cleric wants ban on film lifted, Gulf News v. 28.03.2004, S. 12; *Reuters*, Palestinians passionate, Israelis shun Gibson blockbuster, Gulf News v. 02.04.2004, S. 14; *Rosén*, Die Sprachsituation im römischen Palästina, in: Neumann/Untermann (Hrsg.), Die Sprachen im römischen Reich der Kaiserzeit, Köln 1980, S. 215 ff.; *Schall*, Die Juden im Römischen Reich, Regensburg 2002; *Schenke*, Die Urgemeinde, Stuttgart/Berlin/Köln 1990; *C. Schneider*, Der Film, in: C. Schneider (Hrsg.), Mel Gibson und The Passion of the Christ – Die Passion Christi, Düsseldorf 2004, S. 9 ff.; *C. Schneider* (Hrsg.), Mel Gibson und The Passion of the Christ – Die Passion Christi, Düsseldorf 2004; *N. Schneider*, Ein Kreuzigungsfilm, der die theologische Tiefe schuldig bleibt, epd Dokumentation 13/2004, 43; *Schreckenberg*, Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (1.-11. Jh.), 4. Aufl., Frankfurt a.M. u.a. 1999; *Schönke/Schröder*, Strafgesetzbuch Kommentar, 29. Aufl., München 2014 (zit. als *Schönke/Schröder*, StGB); *Seeflen*, Bad Religion im Popcorn-Palast, epd Film 4/2004, 24 ff.; *Spiegel/Lehmann/Huber*, Gemeinsame Stellungnahme vom Zentralrat der Juden, der Deutschen Bischofskonferenz und der Evangelischen Kirche vom 18.03.2004, epd Dokumentation 13/2004, 39; Spiegel Online v. 06.04.2004, Passion lockt auch Muslime ins Kino, abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,294275,00.html>; *Spindler/Schuster* (Hrsg.), Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl., München 2011; Staff Report, Pirated DVDs of Gibson's film hit Saudi streets, Gulf News v. 16.03.2004, S. 16; *Wasserberg*, Aus Israels Mitte – Heil für die Welt, Berlin/New York 1998; *Wensinck/Kramers* (Hrsg.), Handwörterbuch des Islam, Leiden 1941; *Worschech*, Der Mann mit den zwei Gesichtern – der Schauspieler und Regisseur Mel Gibson, epd Dokumentation 13/2004, 60; *Zwick*, Mel Gibson und Clemens Brentanos »Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus«, in: Zwick/Lentes (Hrsg.), Die Passion Christi, Münster 2004, S. 111 ff.; *Zwick/Lentes* (Hrsg.), Die Passion Christi, Münster 2004.

1	Einleitung	5
2	Inhalt des Filmes	5
3	Kontroversen um den Film	7
3.1	Stellungnahmen der Glaubensgemeinschaften.....	7
3.2	Pressespiegel.....	12
3.3	Historische Korrektheit.....	13
3.4	Der Regisseur.....	15
4	Rechtliche Betrachtung des Antisemitismusvorwurfs	
	i.S.d. § 130 Abs. 2 StGB	17
4.1	Aufstachelung zum Hass.....	18
4.2	Aufforderung zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen.....	25
4.3	Verletzung der Menschenwürde durch Beschimpfen, Verächtlichmachen oder Verleumdungen.....	25
4.4	Ergebnis zur rechtlichen Betrachtung des Antisemitismusvorwurfs i.S.d. § 130 Abs. 2 StGB.....	26
5	Rechtmäßigkeit der Freigabeentscheidung	27
5.1	Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 3 JuSchG.....	28
5.2	Exkurs: Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 4 JuSchG.....	34
5.3	Kennzeichnung gemäß § 14 Abs. 1 JuSchG.....	40
5.4	Ergebnis der rechtlichen Würdigung der Freigabeentscheidung.....	42
6	Resümee	43
6.1	Zum Antisemitismusvorwurf.....	43
6.2	Zum Gewaltvorwurf.....	43
6.3	Zur Altersfreigabe.....	44

1 Einleitung

Als der Film „Die Passion Christi“ im Jahre 2004 in die Kinos kam, galt er als eines der umstrittensten Filmprojekte von Mel Gibson, wenn nicht sogar als einer der umstrittensten Filme aller Zeiten.¹ Viele Zuschauer wurden bereits vor dem Filmstart durch Artikel, Kommentare und öffentliche Diskussionen beeinflusst, eine unvoreingenommene Betrachtung erschien kaum mehr möglich. Antisemitismus und brutale Gewaltdarstellungen waren die Hauptkritikpunkte, jedoch wurden auch die historische Darstellung sowie die Quellenverarbeitung bemängelt. Letztlich wurden sogar die familiären Hintergründe und Ansichten des Regisseurs selbst in die Filmbewertung einbezogen, wodurch der Vorwurf einer antisemitischen Tendenz des Filmes nur verstärkt wurde. Verschiedenste Vertreter der christlichen Kirche – katholisch wie evangelisch – und der jüdischen Gemeinde äußerten sich in der Folge zu Gibsons Werk. Auch Tageszeitungen und Wochenmagazine berichteten über den Film, ohne jedoch eine einheitliche Meinung zu vertreten.

Diese Betrachtung versucht, die Vorwürfe, Argumente und Probleme des Films herauszuarbeiten, um somit zu verdeutlichen, warum „Die Passion Christi“ trotz „Mainstream-Charakters“ als ein „Film im Grenzbereich“ betitelt werden kann. Ob die Kritik, insbesondere die des Antisemitismus und der Gewaltdarstellung, gerechtfertigt ist, wird im Rahmen einer rechtlichen Bewertung festgestellt. Hierzu wird nach einem Überblick über den Film (2) und einer Zusammenfassung der Kontroversen (3) eine rechtliche Prüfung zunächst hinsichtlich eines strafrechtlich relevanten Antisemitismus (4) und nachfolgend zur Kennzeichnungsmöglichkeit des Films (5.1 und 5.2) und der Altersfreigabe vorgenommen (5.3). Insbesondere für die Prüfung zur Altersfreigabe wird hierfür zeitlich wie gutachterlich die Vorlage des Films beim FSK-Arbeitsausschuss aus dem Jahr 2004 als Ausgangspunkt gewählt, um eine unvoreingenommene Betrachtung zu gewährleisten. Abschließend erfolgt ein kurzes Resümee (6).

2 Inhalt des Filmes

„Die Passion Christi“ zeigt die letzten zwölf Stunden im Leben von Jesus Christus. Der Regisseur inszeniert den blutigen Leidensweg Jesu, welchen er besonders realistisch und in den Originalsprachen (Aramäisch, Latein) mit Untertiteln darzustellen versucht. Einzig durch kurze Rückblenden, in denen Momente aus Jesus Leben gezeigt werden, wird dieser Leidensweg unterbrochen. Der Film beginnt mit düsteren Kameraeinstellungen im Garten Getsemani. Jesus betet zu „seinem Vater“, sein Schicksal zu überdenken. Hier taucht auch die Figur des Teufels als androgyne

¹ Zum letztgenannten Aspekt vgl. *Bierly u.a.*, Entertainment Weekly v. 09.06.2006.

Gestalt auf, die versucht, Jesus von seinem Weg abzubringen. Im weiteren Verlauf wird Jesus von Judas an die Tempelwächter verraten und abgeführt. Ab dieser Stelle muss Jesus brutale Misshandlungen der Tempelwächter über sich ergehen lassen, bis er vor dem Hohen Rat der Juden verhört wird. Dieses zweifelhafte Verhör ist geprägt von widersprüchlichen Zeugenaussagen und erneuter Gewalt gegen Jesus. Erst als Jesus selbst das Wort ergreift und sich als Sohn Gottes darstellt, wird das Verhör beendet und das Urteil der Gotteslästerung gefällt, ein Urteil, das nach damaligem jüdischem Gesetz die Todesstrafe zur Folge hat. Aufgrund der Tatsache, dass Jerusalem unter römischer Herrschaft steht, hat der hohe Rat keine eigene Gerichtsgewalt, sondern ist dem römischen Statthalter Pontius Pilatus unterstellt. Zu diesem wird Jesus gebracht, um ihn „offiziell“ richten zu lassen.

In der Folge wird dargestellt, wie Judas sein Handeln als Fehler ansieht, von Dämonen verfolgt wird und versucht, den Lohn seines Verrats an den Hohen Rat zurückzugeben. Unbeeindruckt schickt der Hohe Rat den gedemütigten Judas wieder fort. Vor den Toren der Stadt wird Judas von spielenden Kindern verfolgt, die die Gesichter von Dämonen annehmen. In seiner Verzweiflung erhängt er sich außerhalb der Stadt.

Pontius Pilatus verhört Jesus, kann aber keine Schuld an ihm finden. Durch das tobende, unruhige Volk, das immer wieder Jesus Tod fordert, befürchtet er jedoch einen Aufstand. Um das Volk zu beruhigen, beschließt Pilatus, Jesus zu bestrafen. Eine langanhaltende und grausame Geißelung ist die Folge, die einen zentralen Punkt in Gibsons Film darstellt. Doch auch mit dieser Bestrafung ist das Volk nicht zufrieden. Somit gibt Pilatus diesem letztlich die Wahl, ob er mit Barabbas einen stadtbekannten Mörder oder Jesus freilassen soll. Das Volk entscheidet sich für die Freilassung Barabbas und Pilatus übergibt Jesus an seine Soldaten, um ihn kreuzigen zu lassen.

Ab hier beginnt die Darstellung des Kreuzwegs: Jesus wird von den römischen Soldaten verhöhnt und der Dornenkrönung unterzogen. Er bricht auf dem Weg zum Kreuzigungsplatz mehrmals unter der Last des Kreuzes erschöpft zusammen. Immer wieder wird er erneut von den Soldaten geschlagen und getreten. Ein Vorbeikommender, Simon von Cyrene, wird beauftragt, Jesus beim Tragen des Kreuzes zu helfen. Nachdem Jesus erneut stürzt, bringt eine Frau ihm Wasser und ein Tuch. Unter weiteren Misshandlungen wird der restliche Weg nach Golgatha zurückgelegt. Immer wieder werden durch Personen, Gegenstände oder Blickwinkel kurze Rückblenden ausgelöst. So löst zum Beispiel der Anblick Golgathas die Rückblende zur Bergpredigt aus.

Auf dem Berg Golgatha angekommen, beginnt die Kreuzigung. Die Annagelung geschieht nicht weniger brutal als die Darstellung des Kreuzwegs. Jesus wird getreten und ihm wird offenbar die Schulter ausgerenkt. Als die Kreuze mit Jesus und den mitgekreuzigten Verbrechern (Dysmas und Gestas) aufgestellt sind, wird Jesus gleichermaßen von Soldaten, Kaiphas und Verbrechern verspottet. Als ein Unwetter aufzuziehen scheint, werden die Beine der beiden anderen Verurteilten zertrümmert.

Jesus scheint jedoch schon leblos. Zur Feststellung seines Todes wird ihm eine Lanze in die Rippen gestoßen. Die Kameraperspektive wechselt in die Vogelperspektive, als sich ein stilisierter Regentropfen vom Himmel löst. Beim Aufprall wird ein Erdbeben ausgelöst, das die Umstehenden vertreibt und den jüdischen Tempel in der Mitte zerbersten lässt. Die Figur des Teufels, der zwischendurch immer wieder versucht hat, Jesus von seinem Weg abzubringen, stößt einen gellenden Schrei aus.

Nach der Kreuzigungsszene wird Jesus vom Kreuz genommen und in seine Grabstätte gelegt. Von dieser steht er drei Tage später – bis auf die Kreuzigungsmale offenbar unverwundet – wieder auf.

3 Kontroversen um den Film

Der Film wurde, wie eingangs erwähnt, kontrovers diskutiert. Es soll zunächst eine Zusammenstellung dieser Diskussionspunkte erfolgen, was als Hintergrundinformation für die anschließende juristische Würdigung hilfreich ist. Zunächst werden die Reaktionen der Glaubensgemeinschaften dargestellt, bevor auf die Auseinandersetzung um die historische Korrektheit und den Regisseur eingegangen wird.

3.1 Stellungnahmen der Glaubensgemeinschaften

Der Regisseur Mel Gibson soll sich während der Vorbereitungen mit mehreren Kirchenvertretern getroffen haben, um sich von diesen beraten zu lassen. Trotzdem konnte er nicht der mitunter harschen Kritik von Seiten unterschiedlicher Glaubensvertreter entgehen, die teilweise sogar vor dem Filmstart oder der Veröffentlichung einzelner Szenen einsetzte.² Die Diskussionen begannen, als ein Mitarbeiter Gibsons einer ad-hoc Kommission in den USA, bestehend aus Vertretern der christlichen Kirche und Experten für jüdisch-christliche Beziehungen, eine nicht autorisierte Drehbuchfassung zuspielte, zu der die Kommission ein Gutachten erstellte, welches dem Film antisemitische Tendenzen unterstellte.³ Erst nachdem Gibson mit rechtlichen Schritten drohte, entschuldigte sich die an der Kommission beteiligte US-Bischöfskonferenz und erklärte, dass die Stellungnahme nicht für die Öffentlichkeit gedacht gewesen war, sondern Gibson selbst lediglich auf eventuelle Probleme in seinem Film hinweisen sollte.⁴

² Deutsche Bischofskonferenz, Informationen über den Film „Die Passion Christi“ von Mel Gibson.

³ Deutsche Bischofskonferenz, Informationen über den Film „Die Passion Christi“ von Mel Gibson.

⁴ Deutsche Bischofskonferenz, Informationen über den Film „Die Passion Christi“ von Mel Gibson.

Hierdurch war das Interesse einer breiten Öffentlichkeit geweckt. Was folgte, war eine sich nahezu über alle Kontinente erstreckende Diskussion, die im Spätsommer 2003 durch Vorabaufführungen mit einer Arbeitsversion vor ausgewählten Kirchenvertretern weiter angefacht wurde.⁵

3.1.1 *Christliche Kirchen*

Das wohl bekannteste Statement zum Film – „Es ist, wie es war“ – kam angeblich von Papst Johannes Paul II., nachdem er den Film gesehen hatte. Dies wurde jedoch von Seiten des Vatikans dementiert.⁶

3.1.1.1 Reaktionen auf die Gewaltszenen

Die evangelische wie die katholische Kirche kritisierten gleichermaßen die übermäßige Gewaltdarstellung. Von der evangelischen Seite wurde mehrfach betont, dass sich der Film nicht zur Vorbereitung für Konfirmandinnen und Konfirmanden eigne.⁷ Auch die katholische Seite betonte dies und befürwortete eine Altersfreigabe erst ab 16 Jahren.⁸ Die US-Bischöfskonferenz empfahl sogar eine Altersfreigabe erst ab 18 Jahren.⁹ Der Film „verharre im Blutrausch“,¹⁰ die Gewaltszenen wurden als „massiv“, „kaum aushaltbar“ oder „unerträglich“ beschrieben und als ein „Stilmittel, das die Gewalt hemmungslos zur Schau stellt“, kritisiert.¹¹ Sogar Warnungen an Gemeinden werden herausgegeben, dass einige der Szenen traumatisieren könnten,¹² oder dass viele Kinobesucher, von dem vielen Blut erschreckt, angewidert und mit offenen Fragen, das Kino verlassen könnten, schlimmstenfalls sogar vorzeitig.¹³ Auch in einer gemeinsamen Stellungnahme der Deutschen Bischofskonferenz, der evangelischen Kirche und des Zentralrats der Juden werden als Reaktionen auf den Film unter anderem auch Schock und Verstörung genannt, sowie eine unaufhaltbare Spirale der Grausamkeit in den Medien befürchtet.¹⁴

⁵ Deutsche Bischofskonferenz, Informationen über den Film „Die Passion Christi“ von Mel Gibson.

⁶ Deutsche Bischofskonferenz, Informationen über den Film „Die Passion Christi“ von Mel Gibson; siehe zudem Kirchenamt der EKD, epd Dokumentation 13/2004, 40.

⁷ Siehe Kirchenamt der EKD, epd Dokumentation 13/2004, 40; *Kähler*, epd Dokumentation 13/2004, 41; Pressemitteilung der EKHN, epd Dokumentation 13/2004, 43, 44.

⁸ Siehe die Stellungnahme des Erzbischöflichen Ordinariates Freiburg, epd Dokumentation 13/2004, 44, 45.

⁹ *Pare*, epd Dokumentation 13/2004, 50.

¹⁰ *Krebs*, epd Dokumentation 13/2004, 46.

¹¹ Stellungnahme des Erzbischöflichen Ordinariates Freiburg, epd Dokumentation 13/2004, 44.

¹² *Kähler*, epd Dokumentation 13/2004, 41.

¹³ Pressemitteilung der EKHN, epd Dokumentation 13/2004, 43.

¹⁴ *Spiegel/Lehmann/Huber*, epd Dokumentation 13/2004, 39.

3.1.1.2 Antisemitismusvorwurf

In der gemeinsamen Stellungnahme wird davor gewarnt, dass, unabhängig davon, ob der Film von der Intention her antisemitisch sei, dieser zumindest als antisemitische Propaganda instrumentalisiert werden könne.¹⁵

In der Tat scheinen sich Vertreter der christlichen Kirche einig zu sein, dass es durchaus möglich sei, antisemitische Züge in den Film hineinzulesen, wobei es sich jedoch wohl mehr um eine selbsterfüllende „Prophetie [i.S.v.] ‚Ach, jetzt wo Sie es sagen, merke ich es auch‘“¹⁶ handle und weniger um ein wirklich offenkundiges Problem des Films selbst. Trotzdem wird eingeräumt, dass den kirchlichen Gemeinden eine große Verantwortung zukomme und sie sich um Aufklärung und Begleitung zum Film bemühten.¹⁷ In diesem Zusammenhang wird auch gern auf die offizielle Haltung der Kirche verwiesen und sich ausdrücklich von antisemitischen Haltungen distanziert.¹⁸

Andere wiederum sprechen sich gegen die Erkennbarkeit von Antisemitismus aus: Römer wie Juden würden gleichermaßen grausam handeln, und auch andere gesellschaftliche Gruppen würden als Mischung aus Gut und Böse dargestellt.¹⁹ *Krebs* führt an, dass der Film nicht erkläre, wer die verschiedenen Leute und Gruppen sind, die den Tod von Jesus fordern und dass, selbst wenn die Wirkung antijudaistisch sei, vergessen würde, dass die Mehrzahl der Beteiligten, und so auch Jesus, seine Mutter und seine Jünger, selbst Juden waren.²⁰ Auch *Kähler* weist darauf hin, dass es im Film immer Einzelne seien, „die agieren, und die sind nicht namenlos, man kann sie identifizieren und muss nicht auf eine Gruppe ausweichen“.²¹

3.1.1.3 Fehlende theologische Tiefe

Der Antisemitismusvorwurf leitet weiter zum wohl am stärksten von christlicher Seite kritisierten Punkt in Gibsons Film: Es wird durchweg bemängelt, dass Gibson es nicht schaffe, die theologische Forschung von mehreren Jahrzehnten in seinen Film aufzunehmen und dieser generell eine theologische Tiefe vermissen lasse.²² Oft

¹⁵ *Spiegel/Lebmann/Huber*, epd Dokumentation 13/2004, 39.

¹⁶ *Ischka*, epd Dokumentation 13/2004, 49.

¹⁷ *Lebmann*, epd Dokumentation 13/2004, 51.

¹⁸ Siehe Kirchenamt der EKD, epd Dokumentation 13/2004, 40, 41; *Lebmann*, epd Dokumentation 13/2004, 51.

¹⁹ *Pare*, epd Dokumentation 13/2004, 50, 51.

²⁰ *Krebs*, epd Dokumentation 13/2004, 46, 47.

²¹ *Kähler*, epd Dokumentation 13/2004, 41, 42.

²² *Seeßlen*, epd Film 4/2004, 24, 26; Kirchenamt der EKD, epd Dokumentation 13/2004, 40; *N. Schneider*, epd Dokumentation 13/2004, 43; Pressemitteilung der EKHN, epd Dokumentation 13/2004, 43, 44; *Krebs*, epd Dokumentation 13/2004, 46, 47.

wird kritisiert, dass Gibson lediglich die letzten zwölf Stunden im Leben Jesus aufgreife und so den Anschein erwecke, dass hierin allein sein Erlösungswerk liege.²³ Der „Zusammenhang zwischen Jesus Leben, Wirken, Sterben und den Menschen“ erscheint bei Gibsons Darstellung hingegen auf diesen Zeitraum reduziert.²⁴ Die Darstellung bade in einer „Schmerzensmann-Frömmigkeit“, die alles Gewicht auf die Äußerlichkeit des Leidens von Jesus in seinen letzten Stunden lege.²⁵ Nicht diese Art zu leiden unterscheide ihn von anderen, sondern die „Wunde“, die er getragen habe – nämlich die Sünde der Gottesferne – sei das Geheimnis der Erlösung.²⁶

3.1.2 Jüdische Gemeinde

Stimmen aus der jüdischen Gemeinde widmen sich vorrangig einem möglichen Antisemitismus. Schon in der gemeinsamen Stellungnahme des Zentralrats der Juden, der Deutschen Bischofskonferenz und der evangelischen Kirche wird eindringlich vor der möglichen propagandistischen Instrumentalisierung des Films gewarnt. Die damalige Vizepräsidentin (später Präsidentin) des Zentralrats der Juden, *Charlotte Knobloch*, und der Vizepräsident, *Salomon Korn*, fanden noch härtere Worte und bezeichneten den Film als eine „Mischung aus überwunden geglaubtem ‚christlichem Antijudaismus‘ und ‚filmischer Gewaltverherrlichung‘“.²⁷ *Korn* sprach sogar von einer „Zumutung“, die von der Erkenntnis der christlichen Botschaft durch lauter Grausamkeit nicht viel durchscheinen lasse und zudem starke antisemitische Tendenzen habe, die durch die verschlagenen hohen Priester und deren dargestellte Schuld an Jesus Tod sowie seiner Tortur verstärkt würden.²⁸ Der Schriftsteller und Publizist *Rafael Seligmann* sagte, die biblische Botschaft diene als „Alibi der Gewalt“ und er sei erschüttert von der gezeigten Gewalt und Unmenschlichkeit.²⁹

Andere Stimmen meinen jedoch, dass es sich nicht um ein übles antisemitisches Machwerk handele, sondern dass lediglich die Evangelien übernommen worden seien und sich eben durch den gesamten Film „Stereotypen à la Hollywood“ zögen, sowohl auf jüdischer wie auch auf römischer Seite.³⁰

²³ Pressemitteilung der EKHN, epd Dokumentation 13/2004, 43, 44; *Krebs*, epd Dokumentation 13/2004, 46, 47; *N. Schneider*, epd Dokumentation 13/2004, 43; Kirchenamt der EKD, epd Dokumentation 13/2004, 40.

²⁴ *N. Schneider*, epd Dokumentation 13/2004, 43.

²⁵ Kirchenamt der EKD, epd Dokumentation 13/2004, 40.

²⁶ Kirchenamt der EKD, epd Dokumentation 13/2004, 40.

²⁷ Zit. nach *Dillmann*, *Zukunft* 4/2004, 8.

²⁸ Zit. nach *Dillmann*, *Zukunft* 4/2004, 8.

²⁹ Zit. nach *Dillmann*, *Zukunft* 4/2004, 8.

³⁰ *Böhme*, *Jüdische Allgemeine* v. 04.03.2004, S. 58.

3.1.3 *Muslime Sicht*

Interessant ist, dass der Film in der arabischen Welt ebenfalls zu einer großen Kontroverse geführt hat, und das nicht nur aufgrund der Tatsache, dass die künstlerische Darstellung heiliger Figuren im muslimischen Glauben des Islams und anderer monotheistischer Religionen verboten ist.³¹

Dass Jesus eine heilige Figur des Islams ist, wird hierbei leicht übersehen. Jesus reiht sich in die Prophetenkette ein, die schließlich bei Muhammed endet, und gehört sogar zu denjenigen, die eine eigene Schrift empfangen haben.³² Es wird ebenfalls von der Jungfrauengeburt berichtet³³ und von Wundertaten, die Jesus vollbracht hat.³⁴ Jedoch ist er nach muslimischer Vorstellung nicht Sohn Gottes, sondern Prophet.³⁵ Ein weiterer Unterschied zum christlichen Glauben ist, dass nicht Jesus selbst, sondern ein anderer an seiner Stelle gekreuzigt worden ist.³⁶ Wann dieser Austausch stattfand, mit wem und was danach geschah, ist umstritten.³⁷

3.1.3.1 *Gewaltszenen*

Die Gewaltszenen sind nach den muslimischen Stellungnahmen ebenfalls schwer zu ertragen.³⁸ So ist es auch wenig verwunderlich, dass die Aussagen zum Film in diese Richtung zielen: „It looked like more of a horror movie than a historical one“.³⁹

3.1.3.2 *Antisemitismus*

Die Schuldfrage über den Tod Jesu, die letztlich zur Diskussion um den Antisemitismus führt, ist auch aus Sicht muslimischer Kommentatoren nicht ganz verständlich dargestellt: Gab es einen freien Willen der Beteiligten oder war alles von Gott

³¹ Vgl. zum letzten Aspekt *Goldziher*, ZDMG 74 (1920), 288; *Paret*, in: FS Caskel, 1968, S. 224, 224 f.

³² Siehe Sure 5, Vers 110; *Robinson*, in: McAuliffe, Encyclopedia of the Qur'ān, Vol. 3, 2003, Stichwort: Jesus, S. 7.

³³ Siehe Sure 19, Vers 17-21; *Robinson*, in: McAuliffe, Encyclopedia of the Qur'ān, Vol. 3, 2003, Stichwort: Jesus, S. 7.

³⁴ Siehe Sure 5, Vers 110; *Robinson*, in: McAuliffe, Encyclopedia of the Qur'ān, Vol. 3, 2003, Stichwort: Jesus, S. 7.

³⁵ Siehe Sure 4, Vers 171; *Robinson*, in: McAuliffe, Encyclopedia of the Qur'ān, Vol. 3, 2003, Stichwort: Jesus, S. 7.

³⁶ *Robinson*, in: McAuliffe, Encyclopedia of the Qur'ān, Vol. 3, 2003, Stichwort: Jesus, S. 7, 17 ff.; siehe auch *Macdonald*, in: Wensinck/Kramers, Handwörterbuch des Islam, 1941, Stichwort: Īsā, S. 215, 216 f.

³⁷ Vgl. *Robinson*, in: McAuliffe, Encyclopedia of the Qur'ān, Vol. 3, 2003, Stichwort: Jesus, S. 7, 17 ff.; *Macdonald*, in: Wensinck/Kramers, Handwörterbuch des Islam, 1941, Stichwort: Īsā, S. 215, 216 f.

³⁸ Vgl. *Kul*, Sonntagsblatt Bayern v. 11.04.2004.

³⁹ Zit nach Reuters, Gulf News v. 02.04.2004, S. 14.

vorherbestimmt, sodass die Agierenden gar nicht anders konnten, als sich ihrem Schicksal zu ergeben?⁴⁰ Die in Bezug auf den Film begonnene Diskussion entwickelte in den streng islamischen Staaten eine eigene Dynamik: Raubkopien wurden massenweise auf dem Schwarzmarkt in Saudi-Arabien verkauft.⁴¹ In allen Golfstaaten wurden offizielle Anfragen gestellt, ob der Film gezeigt werden könne, und trotz sonst sehr strikter Zensur geschah dies nahezu unzensuriert.⁴² Woher kam dieses große Interesse an dem Film unter Teilen der streng islamischen Bevölkerung? Dass Jesus einer der Propheten ist, wird nicht der alleinige Auslöser gewesen sein, zumal der Film entgegen der muslimischen Vorstellung die Kreuzigung und das Martyrium in den letzten zwölf Stunden des Lebens Jesus zeigt. In mehreren Zeitungen, deutsch- und englischsprachig, wurde immer wieder geäußert, dass der Auslöser des großen Interesses am Film die Debatte um den Antisemitismus sei.⁴³ Erst durch das Medienecho der westlichen Welt sei die streng-islamische Bevölkerung neugierig auf den Film geworden.⁴⁴ In Kuwait forderte ein hoher Angehöriger des streng schiitischen Klerus: „Kuwait should lift a ban on Mel Gibson’s film *The Passion of The Christ* because it exposes the role of Jews in his death“.⁴⁵ Auch in der konfliktgeprägten Region Palästinas scheint der Film von der Bevölkerung mehr als Propaganda gesehen zu werden: „[T]hey hope *The Passion* will rouse angry emotions against Jews by Christian audiences around the world.“⁴⁶

3.2 Pressespiegel

Aus dem Presseecho der Tageszeitungen und unzähligen Internetforen bildet sich nichts anderes heraus: Der Film wird einerseits stark kritisiert und andererseits für harmlos befunden. Teils wird sogar fast gelangweilt berichtet. Ohne den bekannten Regisseur und die Medienpräsenz sei der Film sogar ein „Nichts von einem Film“.⁴⁷ Er wird als auf „unvorstellbare Weise dumpf, dumm und blasphemisch“ bezeichnet

⁴⁰ Vgl. *Kul*, Sonntagsblatt Bayern v. 11.04.2004.

⁴¹ Staff Report, Gulf News v. 16.03.2004, S. 16.

⁴² Siehe *Hilotin*, Gulf News v. 23.03.2004, S. 7.

⁴³ Vgl. Staff Report, Gulf News v. 16.03.2004, S. 16; Spiegel Online v. 06.04.2004; *Mockler*, *idea Spektrum* 25/2004, 20, 21.

⁴⁴ *Mockler*, *idea Spektrum* 25/2004, 20, 21; Reuters, Gulf News v. 28.03.2004, S. 12.

⁴⁵ Reuters, Gulf News v. 28.03.2004, S. 12.

⁴⁶ Reuters, Gulf News v. 02.04.2004, S. 14. Zu beachten ist, dass insbesondere von muslimischer Seite der Grund für die Äußerungen mehr in einem Antizionismus anstatt einem Antisemitismus gesehen werden. Beide Begriffe scheinen hier miteinander vermischt oder gar verwechselt zu werden (siehe *Hishmeh*, Gulf News v. 04.03.2004, S. 9).

⁴⁷ *Kothenschulte*, Frankfurter Rundschau v. 17.03.2004, S. 17.

und gehe völlig an der Botschaft des Evangeliums vorbei.⁴⁸ Die Gefahr des Antisemitismus wird jedoch gesehen.⁴⁹ Dass sich die Kirche erst mit dem II. Vatikanischen Konzil gegen eine antijudaistische Auslegung stellte, wird hier jedoch oft schon fast als eine Entschuldigung verstanden, da Gibson sich streng an die biblischen Vorgaben gehalten habe.⁵⁰ Festgestellt wird überdies von *Geyer* weiter, dass ein Film, dessen Drehbuch auf den vier Evangelien beruht, sehr wohl eine antisemitische Stoßrichtung haben könne, selbst wenn den Evangelien selbst diese Aussage durch eine theologisch verbindliche Deutung verbaut sein sollte.⁵¹ Wie auch schon von anderer Seite eruiert, kommt es nach den Pressestimmen auf das Auge und vor allem die Interpretation und Gesinnung des Betrachters an.⁵²

Die drastische Darstellung „von Leid und Tod Jesu weicht deutlich von den Grundaussagen beider Kirchen ab“.⁵³ Es wird geschrieben, der Film sei „dazu angehtan, jedwedem Glauben auf immer abzuschwören“.⁵⁴ Begründet liege dies in der ausufernden Gewalt. Etwas weniger Gewalt zu Gunsten von mehr „Story“ und mehr Hintergrund hätte dem Film wohl gut getan: „Wer sich im Evangelium nicht auskennt, wird überfordert.“⁵⁵ Letztlich gehe Gibsons Film den Weg, dem jeder Jesusfilm verfallt,⁵⁶ und der sich wie andere Bibelfilme einzig der Illustration verschrieben habe.⁵⁷

3.3 Historische Korrektheit

Gibson werden trotz intensiver Recherchen zudem historische Ungenauigkeiten in seinem Film vorgeworfen, obwohl er höchste Authentizität für ihn beansprucht. Es besteht Einigkeit darüber, dass Jesus gelebt hat und unter Pontius Pilatus gekreuzigt wurde.⁵⁸ Dies ist aber letztlich alles, was sich über den historischen Jesus sicher sagen lässt. Alles andere basiert auf Forschungen, die in Bezug auf Leben, Sitte und Machtgefüge in dieser Zeit gemacht wurden. Als auffälligstes Stilmittel, welches historische Authentizität erzeugen soll, dient im Film die Sprache. Gibson versucht, den Be-

⁴⁸ *Jessen*, Die Zeit Nr. 11 v. 04.03.2004, S. 46.

⁴⁹ Vgl. *Geyer*, FAZ v. 15.03.2004, S. 39; *Karasek*, Der Tagesspiegel v. 27.02.2004, S. 25.

⁵⁰ *Geyer*, FAZ v. 15.03.2004, S. 39.

⁵¹ *Geyer*, FAZ v. 15.03.2004, S. 39.

⁵² Vgl. *Karasek*, Der Tagesspiegel v. 27.02.2004, S. 25; *Broder/Wolf*, Der Spiegel Nr. 10 v. 01.03.2004, S. 152, 153.

⁵³ *Drobinski*, Süddeutsche Zeitung v. 01.03.2004, S. 4.

⁵⁴ *Köhler*, epd Dokumentation 13/2004, 53.

⁵⁵ *Durth*, epd Dokumentation 13/2004, 57.

⁵⁶ *Hollstein/Schwilke*, epd Dokumentation 13/2004, 53.

⁵⁷ *Kothenschulte*, Frankfurter Rundschau v. 17.03.2004, S. 17.

⁵⁸ Siehe *Frankemölle*, Das jüdische Neue Testament und der christliche Glaube, 2009, S. 104.

trachter durch Nutzung der Sprachen Aramäisch und Latein stärker in das Geschehen hineinzusetzen und mehr Authentizität zu schaffen. Bereits hier gibt es erste Kritikpunkte zur historischen Korrektheit: Jerusalem befand sich damals unter römischer Herrschaft, die Amtssprache war Griechisch.⁵⁹ Latein hingegen konnte sich gegen das Griechische in diesem Teil des römischen Reiches nicht durchsetzen.⁶⁰ Es wäre daher korrekter gewesen, die Dialoge – zumindest mit Pilatus – auf Griechisch stattfinden zu lassen. Weiterhin erscheint es fragwürdig, dass Jesus sich auf Latein mit Pilatus unterhalten konnte, stammte er doch aus einfachen Verhältnissen, wo das Erlernen der lateinischen Sprache nicht üblich war.⁶¹ Auch Unterredungen zwischen Kaiphas und Pilatus sind wohl eher in der damaligen griechischen Amtssprache anzunehmen.

Weiterhin wird die Darstellung des Pontius Pilatus oftmals kritisiert. Im Film scheint er als unsicherer Regent aufzutreten, der sich stark vom Volk beeinflussen lässt. Historisch war Pontius Pilatus jedoch eher für eine grausame und unbarmherzige als für eine wankelmütige Haltung bekannt.⁶²

Bei der Kreuzigungsszene sind einige Details fragwürdig. Während die beiden Verbrecher Dysmas und Gestas lediglich den Querbalken des Kreuzes tragen müssen, was für historisch korrekt gehalten wird,⁶³ hält Gibson bei der Figur des Jesus an der symbolhaften Darstellung des Kreuzes fest, welches von Jesus in seiner Gesamtheit mit Längsbalken getragen werden muss. Dabei ist nicht ersichtlich, wieso bei Jesus von der herkömmlichen Vorgehensweise des Tragens lediglich des Querbalkens abgewichen wird. Bei den Kreuzigungen im Römischen Reich zur damaligen Zeit wurden zudem die Nägel nicht durch die Handflächen oder Füße getrieben, sondern vielmehr durch die Handwurzelknochen.⁶⁴ Dies war nötig, damit das Körpergewicht der Verurteilten überhaupt getragen werden konnte.⁶⁵ Im Film werden die Nägel jedoch durch die Handflächen und Füße geschlagen. Gibson bedient sich

⁵⁹ *Frankemölle*, *Das jüdische Neue Testament und der christliche Glaube*, 2009, S. 102, 117; *Schall*, *Die Juden im Römischen Reich*, 2002, S. 109 ff.; *Lande-Nash*, *3000 Jahre Jerusalem: eine Geschichte der Stadt von den Anfängen bis zur Eroberung durch die Kreuzfahrer*, 1964, S. 117; zum letzten Aspekt siehe *Rosén*, in: Neumann/Untermann, *Die Sprachen im römischen Reich der Kaiserzeit*, 1980, S. 215, 222.

⁶⁰ *Rosén*, in: Neumann/Untermann, *Die Sprachen im römischen Reich der Kaiserzeit*, 1980, S. 215, 219.

⁶¹ *Böttrich*, in: Böttrich/Eissler/Ego, *Jesus und Maria in Judentum, Christentum und Islam*, 2009, S. 60, 63.

⁶² *Lüdemann*, *Das Unheilige in der Heiligen Schrift*, 1. Aufl. 1996, S. 94.

⁶³ Vgl. *Kubn*, in: Haase, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Bd. II.25.1, 1982, S. 648, 755 ff.

⁶⁴ Kirchenamt der EKD, *epd Dokumentation 13/2004*, 40; *Kubn*, in: Haase, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Bd. II.25.1, 1982, S. 648, 755 ff.

⁶⁵ Kirchenamt der EKD, *epd Dokumentation 13/2004*, 40; *Kubn*, in: Haase, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Bd. II.25.1, 1982, S. 648, 755 ff.

hier eines „Kunstgriffes“ und lässt die Verurteilten zusätzlich mit Stricken festbinden, sodass die symbolische Nagelung durch Hände und Füße dargestellt werden konnte. Als weiteres Detail ist das Schild zu bemängeln, welches an Jesus Kreuz befestigt wurde. Im Film trägt es lediglich die lateinische und aramäische Aufschrift. Warum Gibson hier von den Evangelien abweicht, die einstimmig berichteten, dass es in drei Sprachen – Griechisch, Latein und Hebräisch – angebracht wurde, bleibt unklar. Dass Jesus in seinem Beruf als Handwerker als ein Erfinder des Tisches gezeigt wird, kann schlussendlich wohl auch von Gibson nicht als ernsthafter historischer Bezug zu werten sein.

Sicherlich handelt es sich nicht um schwerwiegende historische Verzerrungen, jedoch fallen sie umso mehr ins Gewicht, je größer der Anspruch auf Authentizität ist. Diesen Anspruch hat Gibson offenbar an seinen Film gestellt. Offensichtlich ist er hierbei in die „Realismus-Falle“⁶⁶ getappt und versucht, etwas aufgrund von Quellen als real darzustellen, was lediglich auf einem dünnen historischen Fundament beruht und mit theologischem Beiwerk ausgeschmückt wurde.

3.4 Der Regisseur

Auch um die Person des Regisseurs selbst entwickelten sich Kontroversen. Mel Gibson ist als Schauspieler mit Filmen wie „Mad Max“ und „Lethal Weapon“ bekannt geworden. Nach seinem schauspielerischen Durchbruch gründete er eine eigene Produktionsfirma und wurde auch zum Produzenten und Regisseur. Einer seiner bekanntesten Filme ist das 1995 mit fünf Oscars ausgezeichnete Werk „Braveheart“, für das er als Produzent, Regisseur und Schauspieler auftrat. Wie er auf einer Pressekonferenz im September 2002 bekanntgab, arbeitete er bereits ab ca. 1992 – „a decade ago“⁶⁷ – an den Vorbereitungen zu „Die Passion Christi“.⁶⁸

Gibson trägt jedoch weniger durch seine Karriere im Filmgeschäft als vielmehr wegen seines privaten Hintergrundes zu kontroversen Diskussionen bei. Er ist strenggläubiger Katholik und gehört einer kleinen Traditionalistengemeinde in Kalifornien an („The Holy Family“), die unter anderem sehr enge Beziehungen zur ultrakonservativen „Priesterbruderschaft St. Pius X.“ pflegt.⁶⁹ Er ließ 2002 in Los Angeles für diese Gemeinde eine kleine Kirche für 5 Mio. Dollar bauen, in der die Messe nun auch nach dem trinitarischen Ritus abgehalten wird.⁷⁰ Nicht immer war

⁶⁶ *Dannowski*, epd Film 4/2004, 22, 24.

⁶⁷ Zit. nach *Noxon*, nytimes.com v. 09.03.2003.

⁶⁸ *Noxon*, nytimes.com v. 09.03.2003.

⁶⁹ Siehe *Zwick*, in: *Zwick/Lentes*, Die Passion Christi, 2004, S. 111, 113; *Worschech*, epd Dokumentation 13/2004, 60; *C. Schneider*, in: *C. Schneider*, Mel Gibson und die Passion Christi, 2004, S. 9, 10.

⁷⁰ *Zwick*, in: *Zwick/Lentes*, Die Passion Christi, 2004, S. 111, 113.

Gibson jedoch ein solch strenger Christ. Er selbst sagt, dass ihm bis zum Alter von 35 Jahren die Glaubensfrage völlig egal war.⁷¹ Was änderte sich ab diesem Zeitpunkt? Seine Frau hatte ihn aufgrund seiner Drogen-, Alkohol- und Sexaffären vor die Wahl gestellt, ob er sich für oder gegen sie und seine Kinder entscheiden wolle.⁷² Diese „Lektionen“, wie Gibson sie nennt, veranlassten ihn, über die Glaubensfrage nachzudenken.⁷³ Letztendlich fand er zu einer Art des katholischen Glaubens zurück, mit dem er schon in seiner Kinderzeit durch seinen Vater Hutton Gibson in Berührung gekommen war.⁷⁴ Es erscheint dadurch zumindest als möglich, dass seine Glaubensvorstellungen durch die seines Vaters geprägt sein könnten. Eben dieser fiel durch Veröffentlichungen und Interviews negativ auf. Das II. Vatikanische Konzil bezeichnetete er etwa als „a Masonic plot backed by the Jews“.⁷⁵ Über Hitler und die Juden sagte er: „[He] had this deal where he was supposed to make it rough on them so they would all get out and migrate to Israel because they needed people there to fight the Arabs“.⁷⁶ Dies sind nur zwei ausgewählte Zitate von vielen, in denen der Vater sich ganz offen als Antisemit, Holocaust-Leugner und Sedisvakantist⁷⁷ zu erkennen gibt.

Sicherlich beeinflusste Hutton Gibson das Filmprojekt zur Passion Christi nicht direkt, jedoch bleibt offen, inwiefern die Erziehung und Glaubensvorstellungen seines Vaters sich auch in Mel Gibsons eigenem Glaubensverständnis widerspiegeln. Zwar distanziert sich Mel Gibson öffentlich ausdrücklich von den Ansichten seines Vaters, und auch ein Ältester der Gemeinde, der Gibson angehört, äußerte sich wie folgt: „He doesn't go along with a lot of what his dad says“.⁷⁸ Hutton Gibson selbst sagte allerdings zu dem Glaubensverständnis seiner Familie: „I've got to say that my whole family is with me – all 10 of them.“⁷⁹ Vor diesem Hintergrund lieferte Gibson seinen Kritikern, besonders in Bezug auf den Antisemitismus, eine gute Argumentationsgrundlage.

Für den Film selbst erscheint Mel Gibsons Einstellung nicht zuletzt deswegen bedeutsam, da er in seiner Funktion als Autor, Regisseur und Produzent natürlich größten Einfluss auf die Darstellung nimmt. Eigene Erfahrungen, Sichtweisen und Einstellungen zu Gunsten einer objektivierten Wiedergabe auszublenden, dürfte sich schwierig gestalten. Bestärkt wird dies durch Äußerungen Gibsons, wie jener,

⁷¹ Siehe *Zwick*, in: *Zwick/Lentes, Die Passion Christi*, 2004, S. 111.

⁷² Siehe *Zwick*, in: *Zwick/Lentes, Die Passion Christi*, 2004, S. 111, 113.

⁷³ *Zwick*, in: *Zwick/Lentes, Die Passion Christi*, 2004, S. 111.

⁷⁴ Siehe *Mink*, *Rheinischer Merkur* v. 04.03.2004, S. 17.

⁷⁵ Zit. nach *Noxon*, *nytimes.com* v. 09.03.2003.

⁷⁶ Zit. nach *Noxon*, *nytimes.com* v. 09.03.2003.

⁷⁷ Sedisvakantisten erkennen den Papst ab dem II. Vatikanischen Konzil nicht mehr als legitim an und halten unter anderem die Messe immer noch im trinitarischen Ritus ab.

⁷⁸ Zit. nach *Noxon*, *nytimes.com* v. 09.03.2003.

⁷⁹ Zit. nach *Noxon*, *nytimes.com* v. 09.03.2003.

dass die von ihm gezeigten Grausamkeiten gegenüber Jesus seinen eigenen Meditationen über Jesus Leid entstammten.⁸⁰ An anderer Stelle führte Gibson als Impuls zum Film an: „Ich entdeckte, dass ich die Wunden Christi und seine Leiden betrachten muss, damit die Wunden in meinem Leben heilen.“⁸¹

4 Rechtliche Betrachtung des Antisemitismusvorwurfs i.S.d. § 130 Abs. 2 StGB

Da „Die Passion Christi“ sich insbesondere starken Antisemitismusvorwürfen ausgesetzt sah, erscheint es sinnvoll, auf diese im Rahmen des § 130 StGB näher einzugehen. Ob der hohen Relevanz für die Freigabeentscheidung durch die FSK und der Komplexität der Thematik soll die Prüfung des § 130 Abs. 2 StGB hier der gutachterlich nachempfundenen Prüfung der FSK auf eine Freigabeentscheidung vorangestellt werden, um festzustellen, ob eine strafrechtlich relevante Volksverhetzung vorliegt.

Der objektive Tatbestand des § 130 Abs. 2 StGB beinhaltet das Aufstacheln zum Hass oder das Auffordern zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen gegen eine in § 130 Abs. 2 Nr. 1 i.V.m. § 130 Abs. 1 Nr. 1 StGB bezeichneten Gruppe oder Person.⁸² Diese Wirkungen müssen durch eine „Schrift“ i.S.v. § 11 Abs. 3 StGB erzielt werden, womit nicht nur Schriften im eigentlichen Sinne, sondern auch Ton- und Bildträger, Abbildungen und andere Darstellungen gemeint sind. Entscheidend ist im Übrigen der Inhalt der Schrift, im vorliegenden Fall daher der Film „Die Passion Christi“. Weiterhin ist der Tatbestand erfüllt, wenn durch eine Schrift die Menschenwürde anderer dadurch angegriffen wird, dass sie eine vorbezeichnete Gruppe, Teile der Bevölkerung oder einen Einzelnen wegen seiner Zugehörigkeit zu einer vorbezeichneten Gruppe oder zu einem Teil der Bevölkerung beschimpft, böswillig verächtlich macht oder verleumdet.

Geschützt werden von § 130 Abs. 2 StGB folglich Teile der Bevölkerung oder nationale, rassische, religiöse oder durch ihr Volkstum bestimmte Gruppen.⁸³ Vorliegend erscheint eine Überprüfung in Bezug auf die religiöse Gruppe der Juden als sinngerecht. Der Film müsste somit zum Hass gegen Juden aufstacheln (dazu 4.1), zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen gegen sie auffordern (dazu 4.2) oder die Menschenwürde dadurch angreifen, dass Juden beschimpft, böswillig verächtlich gemacht oder verleumdet werden (dazu 4.3).

⁸⁰ Siehe *Parv*, epd Dokumentation 13/2004, 50, 51.

⁸¹ Zit. nach *Lehming*, Der Tagesspiegel v. 17.02.04, S. 3.

⁸² Zu beachten ist, dass im Jahr 2004 im Rahmen der Volksverhetzung noch keine Einzelpersonen als Tatbestandsmerkmal erfasst waren, BT-Drs. 17/3124, S. 6.

⁸³ *Sternberg-Lieben*, in Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 130 Rn. 12 f.; *Gercke*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 130 StGB Rn. 3.

4.1 Aufstachelung zum Hass

Die Tatbestandsalternative des Aufstachelns zum Hass korreliert mit den bereits kontrovers behandelten Antisemitismusvorwürfen, welchen sich „Die Passion Christi“ ausgesetzt sah. Entscheidend ist daher, worauf der Antisemitismusvorwurf gegen den Film exakt zurückzuführen ist. An dieser Stelle sollte klargestellt werden, dass es sich um eine spezielle Situation handelt: Der Film basiert auf einer Zusammenstellung einzelner Szenen der Evangelien. Als sehr weit verbreitete religiöse Schrift hat die Bibel einen enormen Einfluss auf die Betrachtung der Geschichte vieler Menschen und historischer Ereignisse.

Bei der Beurteilung des vorliegenden Films muss demnach sehr sorgfältig vorgegangen werden. Dieser bietet die Herausforderung sowie gleichermaßen den Reiz, dass es sich eben nicht um ein völlig „fiktives“ Drehbuch handelt, das in der heutigen Zeit erdacht wurde. Gibson nutzt nach seiner Aussage die Evangelien der Bibel selbst als Drehbuch. Für eine fundierte Beurteilung ist es unerlässlich, die Quellen des Films kurz darzulegen und herauszuarbeiten, welche Aspekte der jeweiligen Evangelien Gibson übernimmt. Durch diese Vorgehensweise ist es möglich, einen „subtileren“ Antisemitismus zu überprüfen, als dies durch bloße Analyse der gezeigten Szenen für sich ohne Exzerpt-Hintergrund möglich ist. Es wird daher zunächst die Quellenauswahl untersucht, um zu sehen, ob und inwieweit diese für die Überprüfung der Vorwürfe des Antisemitismus bzw. der Aufstachelung zum Hass fruchtbar gemacht werden kann.

Welchen Ursprung Bilder und Szenen des Films haben, ist in der Tat nicht so deutlich, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Natürlich sind als Ausgangspunkt die vier Evangelien der Bibel – Markus, Matthäus, Lukas und Johannes – wegweisend, die von Gibson beliebig kombiniert werden, als wären es Augenzeugenberichte.⁸⁴ Es gibt aber neben den Evangelien noch eine wichtige weitere Quelle, die Beschreibungen Brentanos über die Visionen der Nonne Emmerich, die unter einem gesonderten Punkt behandelt werden.

4.1.1 *Die Evangelien als Quelle*

Bereits den Evangelien als solchen werden teilweise antisemitische Tendenzen unterstellt. Naturgemäß ist eine abschließende fundierte Untersuchung der jeweiligen Evangelien auf solche Tendenzen nicht möglich, ohne den Rahmen dieser Betrachtung zu sprengen. Die Hauptaspekte werden gleichwohl zumindest in dem Umfang dargestellt, wie Gibson sie in den jeweiligen Szenen nutzt.

⁸⁴ So werden zum Beispiel die letzten „Worte“ beziehungsweise Sätze Jesus am Kreuz im Film einfach hintereinander gesetzt, wobei die Sätze in den Evangelien jeweils für sich genommen die letzten Worte bilden.

4.1.1.1 Geschichtliche Einordnung der Evangelien als Quelle

Die inhaltliche Bewertung der Evangelien ist schwerlich von ihrer Entstehungsgeschichte im historisch-theologischen Kontext zu trennen. Die Evangelien entstanden nach dem herrschenden Stand der Forschung zwischen 70 und 100 n. Chr.⁸⁵ Zu dieser Zeit gab es nicht das *eine* Christentum, sondern viele kleine Gruppierungen, die sich in ihren Lehren und Ansichten unterschieden.⁸⁶ Am Anfang des sich herausbildenden Christentums wurde noch die Ideologie von einer gemischten Gemeinde aus Judenchristen und Heidenchristen verfolgt, wobei zu beachten ist, dass sich zu dieser Zeit noch nicht die Bezeichnung als Christen etabliert hatte, sondern die sogenannten Urchristen sich auch weiterhin als jüdisch verstanden.⁸⁷ Einige Gruppierungen standen den jüdischen Traditionen näher als andere.⁸⁸ Nach und nach zeichnete sich jedoch ab, dass diese Ideologie nicht kohärent aufrechterhalten werden konnte; ein innerjüdischer Disput war die Konsequenz.⁸⁹

Das ursprüngliche jüdische Volk verschloss nach Ansicht der „Christen“ seine Augen vor dem Willen Gottes.⁹⁰ Um den Wahrheitsanspruch jedoch für sich zu bewahren, wurde es unumgänglich, sich mit entsprechend scharfen Worten von der ursprünglichen Gemeinde abzugrenzen.⁹¹ Dass eine Existenz beider Religionen nebeneinander nicht bestehen konnte, wird durch den Absolutheitsanspruch der Christen deutlich.⁹² Dieser richtete sich nicht allein gegen das jüdische Volk, sondern auch gegen andere Religionen, was durch den übernommenen Monotheismus zwingend erforderlich war.⁹³ In dieser theologisch schwierigen Zeit bedurfte es rhetorischer Argumente, um das Volk, Heiden wie Juden, für sich zu gewinnen, sodass es

⁸⁵ Broer, Einleitung in das Neue Testament, 3. Aufl. 2010, S. 92, 121, 144, 218 f.; Hengel, Die vier Evangelien und das eine Evangelium von Jesus Christus, 2008, S. 181 f.; Feldmeier, in: Niebuhr, Grundinformation Neues Testament, 4. Aufl. 2011, S. 75, 83, 106, 118; Rein, in: Niebuhr, Grundinformation Neues Testament, 4. Aufl. 2011, S. 143, 155.

⁸⁶ Frankemölle, Frühjudentum und Urchristentum, 2006, S. 222 f.; Lüdemann, Die ersten drei Jahre Christentum, 2009, S. 153 f.

⁸⁷ Lobse, Das Urchristentum, 2008, S. 86; Schenke, Die Urgemeinde, 1990, S. 67, 85; Lüdemann, Die ersten drei Jahre Christentum, 2009, S. 155, 158; Lüdemann, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 113.

⁸⁸ Frankemölle, Frühjudentum und Urchristentum, 2006, S. 222 f.; Schenke, Die Urgemeinde, 1990, S. 67; Lüdemann, Die ersten drei Jahre Christentum, 2009, S. 153 ff.

⁸⁹ Frankemölle, Frühjudentum und Urchristentum, 2006, S. 246 ff.; Lüdemann, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 77.

⁹⁰ Lüdemann, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 111 f.; Schenke, Die Urgemeinde, S. 289 f.

⁹¹ Lüdemann, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 111 f.

⁹² Lüdemann, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 111 f.

⁹³ Lüdemann, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 112.

sich bei den antijüdischen Formulierungen der Evangelien vielmehr um „Argumentationsfiguren“⁹⁴ handelt. Von einigen Anhängern der Kirche, so z.B. Paulus, wurde im Nachhinein versucht, diese Aussagen zu relativieren. Jedoch wurden oft gerade von den Heidenchristen⁹⁵ die weltanschaulichen Voraussetzungen einer gemeinsamen Kirche nicht geteilt, sodass ein Antijudaismus in die Überlieferungen hineingelesen wurde und insbesondere die Christen das Heil Israels allein für sich beanspruchten. Dies verstärkte sich im Laufe der Zeit durch die Übernahme und Umgestaltung einzelner Textstellen. Erkennt man an, dass es sich bei den antijüdisch verstehbaren Aussagen um eine situationsbedingte Argumentationsfigur handelt, muss darauf verzichtet werden, sie in kirchlicher Tradition weiterhin als grundsätzlich gemeinte Behauptung zu lesen.⁹⁶ Dies wird durch das II. Vatikanische Konzil nur bestätigt, das ausdrücklich festhält, dass das Christentum im Judentum wurzelt, und es als eine von Gott gestiftete Religion anerkennt. Der Absolutheitsanspruch wurde somit fallengelassen und ein wichtiger Schritt für den christlich-jüdischen Dialog gegangen.

4.1.1.2 Die Passionsgeschichte nach Markus

Aus der Passionsgeschichte nach Markus greift Gibson diverse Aspekte auf, die einen antijüdischen Tenor besitzen. Das Markusevangelium entstand nach herrschender Meinung um 70 n. Chr. und gilt als das älteste Evangelium, es lag zudem den anderen Verfassern der Evangelien vor.⁹⁷ Man kann daher die Passionsgeschichte nach Markus als Grundlage für die nachfolgenden Evangelisten betrachten.

Seiner Erzählung nach findet das Verhör vor dem Hohen Rat mit fadenscheinigen und sich widersprechenden Zeugenaussagen statt.⁹⁸ Letztlich verurteilt der Rat Jesus wegen Gotteslästerung, nachdem dieser selbst das Wort ergriffen hat.⁹⁹ Jesus wird Pilatus übergeben, der erkennt, dass dieser nur aus Neid ausgeliefert wurde. Pilatus versucht, Jesus freizusprechen, die Hohepriester wiegeln jedoch die Volksmenge so sehr auf, dass diese seine Kreuzigung fordert. Letztlich beugt sich Pilatus dem Willen des Volkes, lässt Jesus geißeln und übergibt ihn zur Kreuzigung.¹⁰⁰

⁹⁴ *Fiedler*, in: Kampling, „Nun steht aber diese Sache im Evangelium ...“, 1999, S. 251, 276.

⁹⁵ Dies waren Personen, die nicht ursprünglich dem Judentum angehörten, sondern sich als Heiden der neuen Bewegung anschlossen. Eine Vereinigung von Heiden- und Judenchristen wurde vor allem von Paulus angestrebt.

⁹⁶ So auch *Fiedler*, in: Kampling, „Nun steht aber diese Sache im Evangelium ...“, 1999, S. 251, 276.

⁹⁷ *Feldmeier*, in: Niebuhr, Grundinformation Neues Testament, 4. Aufl. 2011, S. 75, 84, 106, 118; *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 76; *Broer*, Einleitung in das Neue Testament, 3. Aufl. 2010, S. 79, 92.

⁹⁸ Siehe Mk 14,53-59.

⁹⁹ Siehe Mk 14,61-64.

¹⁰⁰ Siehe Mk 15,1-15.

Die in der Passionsgeschichte nach Markus enthaltenen antijudaistischen¹⁰¹ Tendenzen bestehen folglich darin, Pilatus als gutmütigen, schwachen und beeinflussbaren Herrscher darzustellen und die eigentliche Macht auf den Hohen Rat zu übertragen. Dieser scheint auch die „Macht über das Volk“ zu besitzen. Beides sind Darstellungen, die sich nach der historischen Betrachtung kaum halten lassen.¹⁰² Diese Grunddarstellung wird von Gibson jedoch übernommen.

4.1.1.3 Die Passionsgeschichte nach Matthäus

„Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“¹⁰³ – laut Matthäus ausgerufen von der größtenteils jüdischen Menschenmenge während des Urteils über Jesus – ist seit vielen Jahren einer der verhängnisvollsten Sätze in der christlich-jüdischen Beziehung. Gerade an dieser Stelle des Matthäusevangeliums entzündet sich seit dem späten zweiten Jahrhundert immer wieder die theologisch motivierte christliche Judenfeindschaft und ein Antisemitismus, der religiöse Argumente als Vorwand nutzt.¹⁰⁴ Signifikant ist, dass dieser Satz allein bei Matthäus vorkommt. Dieser übernimmt den Text von Markus, der, wie gezeigt, auch schon antijudaistische Züge aufweist, fast identisch und ergänzt ihn um einige Passagen.

Dem jüdischen Volk wird durch den obigen Satz eine Alleinschuld am Tod Jesus zugewiesen und es wird als kollektiv verflucht betrachtet, was in der Kirchengeschichte Mord, Elend und Verzweiflung unter den Juden zur Folge hatte.¹⁰⁵ Schon

¹⁰¹ Antijudaismus wird hier als eine pauschale, abwehrende Grundeinstellung gegenüber Juden und jüdischem Leben, jedoch aus religiösen Motiven, verstanden (so auch *Lüdemann*, *Das Unheilige in der Heiligen Schrift*, 1. Aufl. 1996, S. 78). Antisemitismus hat den politisch-ideologischen Klang einer Ablehnung bestimmter völkischer bzw. rassistischer Gruppierungen bekommen (siehe *Baarlink*, *ZNW* 1979, 166, 167). Antijudaismus ist prägnanter, weil es um das eine der vielen semitischen Völker geht und vor allem die spezifischen Hintergründe und Faktoren hervorgehoben werden, die die Kirche in ihrer oft antithetischen Haltung gegenüber dem Jesus Christus ablehnenden Judentum bestimmt haben (siehe *Baarlink*, *ZNW* 1979, 166, 167). Somit betont der Antijudaismus zwar nicht einen vermeintlich rassistischen Differenzpunkt, doch bezeichnet das Präfix „Anti-“ auch im Antijudaismus eine Jüdischem gegenüber negative Grundhaltung (*Wasserberg*, *Aus Israels Mitte – Heil für die Welt*, 1998, S. 25). Antijudaismus ist demnach nicht gleichzusetzen mit Antisemitismus, stellt aber schon eine Vorstufe zum rassistischen Antisemitismus dar (siehe auch *Wasserberg*, *Aus Israels Mitte – Heil für die Welt*, 1998, S. 30).

¹⁰² Siehe dazu *Lüdemann*, *Das Unheilige in der Heiligen Schrift*, 1. Aufl. 1996, S. 94.

¹⁰³ Mt 27,25.

¹⁰⁴ *Schreckenberg*, *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (1.-11. Jh.)*, 4. Aufl. 1999, S. 129; *Kampling*, in: Frohnhofen, *Christlicher Antijudaismus und jüdischer Antipaganismus*, 1990, S. 121, 123.

¹⁰⁵ *Feldmeier*, in: Niebuhr, *Grundinformation Neues Testament*, 4. Aufl. 2011, S. 75, 98; *Lüdemann*, *Das Unheilige in der Heiligen Schrift*, 1. Aufl. 1996, S. 90.

vor dem Einfügen des Satzes verdeutlicht Matthäus durch den Selbstmord von Judas, dass ein Vorgehen gegen Jesus verwerflich und unentschuldigbar ist, selbst wenn später Reue gezeigt werde.¹⁰⁶ Weiter baut Matthäus die Unschuldsüberzeugung von Pilatus Frau Claudia ein, was die Aufstachelung des jüdischen Volkes als noch verwerflicher erscheinen lässt und die Römer in ein besseres Licht rückt.¹⁰⁷ Dies setzt er mit der Händewaschung von Pilatus fort und verdeutlicht dadurch eindeutig, wer aus seiner Sicht Schuld am Tode Jesus trägt.¹⁰⁸

Alle diese Beschreibungen finden sich nicht im Markusevangelium, sie wurden erst von Matthäus hinzugefügt. Entscheidend ist, dass Gibson eben diese Änderungen, die einen noch klareren antijudaistischen Grundklang haben, übernimmt. Zwar verzichtet Gibson auf die Untertitelung des Satzes „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“, nichtsdestotrotz ist er im Film – auf Aramäisch – vorhanden.¹⁰⁹

4.1.1.4 Die Passionsgeschichte nach Lukas

Auch Lukas orientiert sich stark an Markus und fügt wie Matthäus Passagen hinzu. Er verdeutlicht eine mögliche Schuld des jüdischen Volkes am Tode Jesus zusätzlich, indem er die Passionsgeschichte durch das Urteil von Herodes und Pilatus (die Jesus beide für unschuldig halten) und fadenscheinige Anschuldigungen gegen Jesus durch den Hohen Rat ergänzt.¹¹⁰ Auf die Geißelungsszene wird verzichtet und direkt zur Kreuzigung übergeleitet.¹¹¹ Die Misshandlungen durch die römischen Soldaten werden ausgelassen. Stattdessen ergänzt Markus die Geschichte um eine Misshandlung und Verspottung durch die Tempelwächter, die Jesus gefangen halten, bevor dieser zum Verhör vor den Hohen Rat gebracht wird.¹¹²

Gibson übernimmt für seinen Film jeweils das Urteil von Herodes und Pilatus, die Anschuldigungen gegen Jesus vor dem Hohen Rat und die Misshandlung und Verspottung durch die Tempelwächter. Andererseits werden im Film auch die Misshandlungen durch die römischen Soldaten gezeigt.

4.1.1.5 Die Passionsgeschichte nach Johannes

Johannes lässt das Verhör vor dem Hohen Rat aus, lediglich eine Befragung durch Hannas findet statt, der Jesus an Kaiphas und dann anschließend an Pilatus überstellt.¹¹³ Dieser lässt sich nach Johannes nicht auf ein öffentliches Verhör ein, son-

¹⁰⁶ Siehe Mt 27,4-5; *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 88.

¹⁰⁷ Siehe Mt 27,19; *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 89.

¹⁰⁸ Siehe Mt 27,24; *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 89.

¹⁰⁹ *Zwick*, in: *Zwick/Lentes*, Die Passion Christi, 2004, S. 111, 132; *Hasenberg*, film-dienst 6/2004, 42, 43.

¹¹⁰ Siehe Lk 23,1-15.

¹¹¹ Siehe Lk 23,4; 23,13-16.

¹¹² Siehe Lk 22,63-65.

¹¹³ Siehe Joh 18,19-24; *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 91 f.

den befragt Jesus unter vier Augen und berichtet jeweils dem Volk.¹¹⁴ Die Juden sind für Johannes auch hier Ankläger und – indirekt – Prozessbeteiligte.¹¹⁵ Beachtlich sind die nach Johannes von Jesus an Pilatus gerichteten Worte „Der mich dir überantwortet hat, der hat größere Sünde“.¹¹⁶ Johannes entlastet damit Pilatus und betont dies mit der Tatsache, dass dieser offenbar versucht, Jesus freizulassen,¹¹⁷ sowie nicht zuletzt mit dessen Frage an das Volk, warum er denn mit Jesus den König des jüdischen Volkes kreuzigen solle. Anstatt an der Aussage selber zu zweifeln, Jesus sei ihr König, entgegnen die Hohepriester Pilatus: „Wir haben keinen König außer dem Kaiser“, offenbar, um die Kreuzigung weiter voran zu treiben. Dies kommt einer Gottesverleugnung durch den Hohen Rat gleich, wird doch im jüdischen Glauben gerade Gott in Psalmen und Gebeten als „einziger König“ bezeichnet.¹¹⁸

Für seinen Film übernimmt Gibson teilweise die Befragung unter vier Augen, den Satz „Der mich dir überantwortet hat, der hat größere Sünde“ und weiterhin die Aussage des Hohen Rates „Wir haben keinen König außer dem Kaiser“. Dies verstärkt den Eindruck von Pilatus Unschuld und legt nahe, der Hohe Rat und die jüdische Bevölkerung seien verantwortlich für den Tod Jesus, selbst unter Verleugnung von Glaubensgrundsätzen.

4.1.2 *Weitere Quellen*

Einige Szenen aber haben einen anderen Ursprung als den der Evangelien. Auch hier stellt sich die gleiche Frage: Welche Tendenzen hat diese genutzte Quelle und welche Szenen wählt Gibson aus, um ihnen eine verstärkte Wirkung zukommen zu lassen?

Schon früh hat sich Gibson mit dem Werk „Die Leiden unseres Herrn Jesus Christus“ des deutschen Schriftstellers Clemens Wenzeslaus Brentano de La Roche¹¹⁹ auseinandergesetzt. In diesem Buch berichtet Brentano von den Visionen der Anna Katharina Emmerich, einer Nonne aus einem Dülmener Kloster. Dass Gibson sich von Brentanos Werk inspirieren ließ, dieses ihn sogar beeindruckte, sagte er selber.¹²⁰ Die ausführlich durch Brentano beschriebenen Szenen werden oft

¹¹⁴ Siehe Joh 18,28-38.

¹¹⁵ Siehe Joh 18,28-19, 16a.

¹¹⁶ Joh 18,11; vgl. *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 92.

¹¹⁷ Siehe Joh 18,38-39; 19,1-5.12; siehe dazu *Lüdemann*, Das Unheilige in der Heiligen Schrift, 1. Aufl. 1996, S. 92.

¹¹⁸ Ps 5,3; 44,5; 47,7-9; Jes 26,13; Dtn 6,4 f.; siehe *Ebner*, in: Zwick/Lentes, Die Passion Christi, 2004, S. 139, 141.

¹¹⁹ Kurz: Clemens Brentano.

¹²⁰ Siehe *Zwick*, in: Zwick/Lentes, Die Passion Christi, 2004, S. 111; *Fasel*, Welt Online v. 28.03.2004.

eins-zu-eins von Gibson auf die Leinwand gebracht und helfen, den Film dort auszuschnürceln, wo die Evangelien offenbar zu wenig Material für die Verfilmung lieferten. Gibson übernimmt hierbei zwangsläufig auch Brentanos Glaubensvorstellungen und die Visionen der Nonne Emmerich, die teils lediglich nur aus Stichworten bestanden.¹²¹

Gibson übernimmt aus den Beschreibungen Brentanos beispielsweise die Szene, in der die Schergen der Hohepriester Jesus auf dem Weg zum Hohen Rat misshandeln und über eine Brücke stoßen. Im Anschluss an die Geißelung bringt Claudia, die Frau von Pilatus, Maria und Maria Magdalena Tücher, um Jesus Blut aufwischen zu können. Durch die Auswahl dieser Szene könnte der Eindruck entstehen, dass römische Beteiligte als unschuldig und jüdische Beteiligte als „böse“ dargestellt werden. Auf Brentanos Werk beruht auch eine der Schlusszenen des Films, in der in Folge eines Erdbebens der jüdische Tempel zerstört wird, was als eine Verwerfung des Judentums gedeutet werden kann.¹²²

Neben den Evangelien übernimmt Gibson also auch Schilderungen Brentanos und greift hier auch einige Szenen auf, die jedenfalls kein gutes Licht auf die jüdischen Beteiligten werfen. Dies kann als Fortsetzung der Quellenauswahl aus den Evangelien gesehen werden.

4.1.3 *Beurteilung der Quellenauswahl in Bezug auf die Aufstachelung zum Hass*

Fraglich ist, ob die herausgearbeiteten antijudaistischen Aspekte ausreichen, um die Schwelle des Aufstachelns zum Hass zu überschreiten. Entscheidend bei der objektiv-tatbestandlichen Beurteilung ist dabei, ob der Hass gegen den Angehörigen des Bevölkerungsteils oder die Gruppe allein wegen seiner/ihrer Zugehörigkeit intendiert ist¹²³ und die Medieninhalte nachhaltig auf Sinne, Gefühle oder Intellekt¹²⁴ anderer mit dem Ziel einwirken, über die bloße Ablehnung und Verachtung hinaus eine feindselige Haltung zu erzeugen oder zu verstärken.¹²⁵

Der Film könnte durch die eventuelle Aussage, die Juden seien schuld am Tod Jesus, in Verbindung mit den intensiven Bildern des Leidens Jesus nachhaltig auf die Sinne und Gefühle des Rezipienten einwirken. Sicherlich sind die Bilder im Film gerade darauf angelegt, auch auf die Gefühle des Rezipienten einzuwirken. Dass hierdurch ein Hass, der über bloße Ablehnung oder Verachtung hinausgeht, beim

¹²¹ Zwick, in: Zwick/Lentes, Die Passion Christi, 2004, S. 111, 117.

¹²² Zwick, in: Zwick/Lentes, Die Passion Christi, 2004, S. 111, 120.

¹²³ BayObLG NJW 1990, 2479, 2480; BGH NSTZ 1981, 258; BGH NSTZ 1994, 140.

¹²⁴ Sternberg-Lieben, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 130 Rn. 5a; Schäfer, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 130 Rn. 40.

¹²⁵ BGHSt 21, 371, 372; BGH NSTZ 1981, 258; Fischer, StGB, 61. Aufl. 2014, § 130 Rn. 8; Erdemir, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 4 JMStV Rn. 4; Schäfer, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 130 Rn. 40.

Zuschauer hervorgerufen wird, ist allerdings mehr als fraglich: An den einzelnen Textpassagen der Evangelien selbst ist unbestritten eine antijüdische Tendenz zu erkennen. Auffällig ist, dass Gibson offenbar aus den Evangelien gerade diese Punkte herausgreift, in denen Juden negativ dargestellt werden. Es ist jedoch nicht zu erkennen, dass eine Schwelle des tatbestandlichen Aufstachelns alleine durch diese Auswahl der, zugegeben sehr kontroversen, Stellen erreicht wird. Die Umsetzung im Film lässt eine Herausstellung des jüdischen Volkes in der Gesamtschau nicht erkennen. Für den durchschnittlichen Betrachter ist zum einen nicht allzu offensichtlich, dass die Aneinanderreihung der Ereignisse aus verschiedenen Evangelien entnommen wurde. Zum anderen vermischen sich im Film die verschiedenen Bevölkerungsgruppen, sodass nicht allein auf das jüdische Volk abgestellt werden kann. Die Gefühle, die beim Rezipienten erzeugt werden, sind vielmehr Folge der grausamen Behandlungen durch die Römer. Die Tatbestandsalternative des Aufstachelns zum Hass ist somit nicht erfüllt.

4.2 Aufforderung zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen

Die Tatbestandsvariante des Aufforderns zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen ist gegenüber dem Aufstacheln zum Hass insofern direkter, als hierunter nur die ausdrückliche oder schlüssig erfolgende Willensäußerung zu verstehen ist, mit der von den Adressaten eine Handlungsweise gegen die Gebote der Menschlichkeit und Gerechtigkeit erhofft wird.¹²⁶

Eine schlüssige oder ausdrücklich erfolgende Willensäußerung, die zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen auffordert, ist vorliegend nicht ersichtlich, wird doch in keiner Sequenz zu einem direkten Vorgehen gegen die Juden aufgerufen. Abgesehen davon wirkt der Film durch ein Vieles an Gewalt auch eher abschreckend, mit einem Opfer nach Zwecken Dritter zu verfahren, ohne die Grundsätze der Gerechtigkeit und Menschlichkeit zu beachten. Eine Aufforderung zu Gewalt oder Willkürmaßnahmen liegt somit ebenfalls nicht vor.

4.3 Verletzung der Menschenwürde durch Beschimpfen, Verächtlichmachen oder Verleumden

Weiterhin könnte die Tatbestandsvariante der Verletzung der Menschenwürde durch Beschimpfen, Verächtlichmachen oder Verleumden vorliegen. Das unbestimmte Merkmal der Menschenwürdeverletzung kann nur als Korrektiv besonders

¹²⁶ BGHSt 1, 392; 32, 310, 313; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 130 Rn. 5, § 111 Rn. 3; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 130 Rn. 46; *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 130 Rn. 10.

heftiger Äußerungen gesehen werden.¹²⁷ Dennoch würde sich eine Überprüfung der weiteren Tatbestandsmerkmale erübrigen, wenn eine Verletzung der Menschenwürde erst gar nicht vorläge.

Ein Angriff auf die Menschenwürde liegt nur vor, wenn der Angriff sich nicht nur gegen einzelne Persönlichkeitsrechte (z.B. Ehre) richtet, sondern den Menschen im Kern seiner Persönlichkeit trifft, indem er diesen unter Missachtung des Gleichheitssatzes als unterwertig darstellt und ihm das Lebensrecht in der Gemeinschaft bestritten wird.¹²⁸ Dass der Film eine solche Aufforderung beinhaltet, ist höchst zweifelhaft. Dass die Evangelien in der Geschichte durchaus Legitimation für solches Handeln waren und menschenwürdeverachtend gedacht und gehandelt worden ist, sei unbestritten. Dies lässt sich aber kaum pauschal auf die heutige Zeit übertragen, insbesondere da der Stand der Forschung und das Verständnis der Gesellschaft sich verändert haben. Eine direkte Aufforderung zu menschenverachtendem Handeln ergibt sich aus dem Film nicht. Im Film wird die Gruppe der Juden in keiner Weise als unterwertig dargestellt. Auch wird das Lebensrecht dieser nicht bestritten.

Da insofern schon keine Menschenwürdeverletzung vorliegt, erübrigt sich die Prüfung der tatbestandlichen Handlungsalternativen.

4.4 Ergebnis zur rechtlichen Betrachtung des Antisemitismusvorwurfs i.S.d. § 130 Abs. 2 StGB

Wie aufgezeigt wurde, ist die Überprüfung der Antisemitismusvorwürfe i.S.d. § 130 Abs. 2 StGB vielschichtiger, als es auf den ersten Blick erscheint. Jedoch ist § 130 Abs. 2 StGB tatbestandlich (noch) nicht erfüllt. Es liegt weder ein Aufstacheln zum Hass noch ein Auffordern zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen gegen Juden vor. Auch kann eine Menschenwürdeverletzung nicht festgestellt werden. Somit besitzt „Die Passion Christi“ insofern keine strafrechtliche Relevanz.

¹²⁷ BT-Drs. 12/6853, S. 24; BT-Drs. 12/7960, S. 6; BT-Drs. 12/8411, S. 6; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 130 Rn. 55; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 130 Rn. 14; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 130 Rn. 6.

¹²⁸ BVerfG NJW 2001, 61, 63; BGHSt 21, 371; BGHSt 29, 26; BT-Drs. 12/6853, S. 24; BT-Drs. 12/7960, S. 6; BT-Drs. 12/8411, S. 6; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 130 Rn. 55; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 130 Rn. 6; *Erdemir*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 4 JMStV Rn. 5; *Lackner/Kühbl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 130 Rn. 3; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 130 Rn. 14.

5 Rechtmäßigkeit der Freigabeentscheidung

Nach Ablehnung der strafrechtlichen Relevanz der Antisemitismusvorwürfe bleibt die Frage, ob die von der FSK erteilte Freigabe ab 16 Jahren rechtmäßig war. Hierbei ist zu beleuchten, ob überhaupt und wenn ja, welche Kennzeichnung gemäß § 14 JuSchG in Betracht kommt. Im Folgenden dient die Vorlage des Films am 4. März 2004 als Ausgangspunkt, um die einzelnen Prüfschritte der FSK zur Erteilung einer Altersfreigabe besser nachzeichnen und verdeutlichen zu können.¹²⁹ Etwaige spätere Reaktionen auf den Film müssen somit unbeachtet bleiben; „Die Passion Christi“ wird als völlig neuer, noch nicht in Deutschland geprüfter oder veröffentlichter Film betrachtet. Der tatsächliche Werdegang des Films in der FSK-Prüfung bildet lediglich die Hintergrundreferenz: Beantragt wurde eine Freigabe ab 12 Jahren.¹³⁰ Diesem Antrag wurde nicht entsprochen, die Prüfstelle gab den Film vielmehr ab 16 Jahren frei.¹³¹ Allerdings wurde diese Einstufung von den Betrachtern äußerst kritisch aufgenommen. Wie schon oben verdeutlicht, forderten einige Stimmen vor dem Hintergrund der gewaltgeprägten Bilder und eines etwaigen einseitigen Schuldvorwurfs an Jesus Tod eine Freigabe ab 18 Jahren. Es ergibt sich daraus also eine zweistufige Prüfung. Zunächst wird geprüft, ob überhaupt eine Kennzeichnung erfolgen kann (unter 5.1 und 5.2), wobei inzident Indizierungsgründe untersucht werden. Sodann wird in einem zweiten Schritt gefragt, welche Altersfreigabe gemäß § 14 Abs. 1 und 2 JuSchG als angemessen erscheint (unter 5.3).

Es stellt sich zunächst die Frage, ob der Film generell eine Kennzeichnung erhalten kann. Keine Kennzeichnung erhalten gemäß § 14 Abs. 3 JuSchG die nach § 18 JuSchG auf Antrag indizierten sowie solche Trägermedien, die nach § 15 Abs. 2 JuSchG aufgrund schwer jugendgefährdender Inhalte kraft Gesetzes den gleichen Vertriebs- und Werbebeschränkungen unterliegen („automatische“ Indizierung). Für Film- und Spielprogramme auf Bildträgern oder Bildschirmspielgeräten wird die Kennzeichnung durch § 14 Abs. 4 JuSchG bereits dann ausgeschlossen, wenn sie, ohne indiziert zu sein, wegen jugendgefährdenden Inhalts die Voraussetzungen für die Aufnahme in die Liste der jugendgefährdenden Schriften erfüllen.

Zur öffentlichen Vorführung vorgesehene Kinofilme, wie vorliegend „Die Passion Christi“, sind mithin von der FSK auch darauf zu überprüfen, ob sie schwer jugendgefährdend i.S.v. § 15 Abs. 2 JuSchG sind. Zur Distribution auf Bildträgern wie DVD und Blu-ray Disc vorgesehene Spielfilme erhalten dagegen bereits dann keine Kennzeichnung, wenn eine einfache Jugendgefährdung zu besorgen ist.

¹²⁹ FSK-Arbeitsausschuss, Jugendscheid zum Spielfilm „Die Passion Christi“, Prüfsitzung v. 04.03.2004, Prüf-Nr. 97225/K, S. 1.

¹³⁰ FSK-Arbeitsausschuss, Jugendscheid zum Spielfilm „Die Passion Christi“, Prüfsitzung v. 04.03.2004, Prüf-Nr. 97225/K, S. 2.

¹³¹ FSK-Arbeitsausschuss, Jugendscheid zum Spielfilm „Die Passion Christi“, Prüfsitzung v. 04.03.2004, Prüf-Nr. 97225/K, S. 4.

5.1 Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 3 JuSchG

Fraglich ist somit zunächst, ob „Die Passion Christi“ einen der in § 15 Abs. 2 Nr. 1 bis 5 JuSchG bezeichneten Inhalte hat, die das Gesetz als schwer jugendgefährdend einstuft.

5.1.1 *Volksverhetzung*

Vorliegend kommt für „Die Passion Christi“ der Indizierungsgrund des § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG in Verbindung mit den Inhalten des § 130 Abs. 2 StGB (Volksverhetzung) in Betracht. Es müssten die objektiv-tatbestandlichen Merkmale des § 130 Abs. 2 StGB einschlägig sein. Wie bereits oben ausführlich geprüft, wird diese tatbestandliche Schwelle nicht überschritten. Ein Indizierungsgrund wegen eines Inhalts gemäß § 130 Abs. 2 StGB (i.V.m. § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG) ist folglich nicht einschlägig.

5.1.2 *Gewaltdarstellung in verherrlichender, verharmlosender oder die Menschenwürde verletzender Weise*

Denkbar erscheint allerdings auch eine schwere Jugendgefährdung aufgrund von Inhalten, die tatbestandsmäßig i.S.v. § 131 StGB sind. Sollte Gibsons Film in diesem Sinne gewaltverherrlichend oder -verharmlosend sein oder die Menschenwürde verletzen, so wäre dies ebenfalls ein Indizierungsgrund gemäß § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG, der zu einem Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 3 JuSchG führen würde. Der objektive Tatbestand des § 131 StGB beinhaltet, dass durch Schriften grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen oder menschenähnliche Wesen in einer Art geschildert werden, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrückt oder die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellt.

5.1.2.1 Gewaltverherrlichung oder Gewaltverharmlosung

Für eine Gewaltverherrlichung müsste eine unverhohlene, direkte Glorifizierung von Gewalttätigkeiten erfolgen.¹³² Unverhohlen scheint die Darstellung der Gewalt vorliegend zu sein: Besonders die Geißelungssequenz wird direkt in all ihrer Gewalt

¹³² Zu beachten ist, dass beim Vorliegen einer Gewaltverherrlichung diese im Rahmen einer Tatbestandsrestriktion erkennbar über den Grad hinaus geht, der bestimmten Filmtypen bereits genreimmanent ist, siehe *Erdemir*, JMS-Report 3/2011, 2, 3 f.; *ders.*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 85; ausdrücklich für die Tatbestandsvariante der Gewaltverharmlosung auch *Altenhain*, in: *Matt/Renzikowski*, StGB, 2013, § 131 Rn. 19 („Tatbestandsreduktion bei genretypischen Schilderungen“).

und Grausamkeit dargestellt, es wird die Zeitlupe als stilistisches Mittel genutzt, die die Geißelung in eine fast unerträgliche Länge zieht. Auch bei der Kreuzigung wird nicht abgeblendet, es werden alle Details gezeigt. Ob die Darstellung in besonderer Weise glorifizierend erscheint, ist jedoch mehr als fraglich. Das Übermaß an Gewalt lässt den Betrachter vielmehr mitfühlen, diese erscheint nicht als erstrebens- oder nachahmenswert. Eine Glorifizierung ist somit nicht zu erkennen. Vielmehr scheint die Darstellung nachvollziehen zu wollen, zu welchen Grausamkeiten der Mensch fähig ist oder welche unheilvolle Rolle die Gewalt im menschlichen Zusammenleben spielt. Ist dies die Wirkung eines Filmes, scheidet eine Gewaltverherrlichung aus.¹³³

Für eine Gewaltverharmlosung bedürfte es einer Bagatellisierung der Gewalttätigkeiten als eine übliche, jedenfalls aber akzeptable oder nicht verwerfliche Form menschlichen Verhaltens oder gesellschaftlicher Auseinandersetzung.¹³⁴ Am Anfang des Films, als Jesus abgeführt wird, schlagen ihn die Tempelwachen und prügeln ihn über eine Brücke. Über dieses Vorgehen wird lediglich gelacht, um dann sogleich den Leidensweg fortzusetzen. Auch im ersten Verhör vor Kaiphas wird teilweise grundlos auf Jesus eingeschlagen, ohne dass es hierfür eine Rüge der Umstehenden gibt. Auch während des Kreuzweges wird die Figur des Jesus durch die römischen Soldaten vorangeprügelt, obwohl er kaum noch laufen kann. Die Kreuzigung selbst findet unter entsprechender Gewaltanwendung mit einer gewissen Selbstverständlichkeit statt.

Ob in alledem allerdings eine Bagatellisierung von Gewalt gesehen werden kann, ist zweifelhaft: Es greift zwar nicht immer jemand in das Geschehen ein oder tadelt es, jedoch spiegelt sich bei der Kreuzigung und Geißelung in den Gesichtern der Umstehenden, aber besonders von Maria, Maria Magdalena sowie den noch anwesenden Jüngern, Entsetzen wider. Hier scheint der Rezipient einen Spiegel seiner selbst im Angesichts des Leidens Jesu vorgehalten zu bekommen, was teilweise nur schwer auszuhalten ist. Auch Pilatus rügt die Priester, als ihm Jesus vorgeführt wird. Hieraus lässt sich erkennbar schließen, dass ein solches Verhalten gerade nicht der Norm entspricht und gesellschaftlich im Regelfall (auch zu der damaligen Zeit) nicht akzeptiert wird. Vielmehr wird die Gewalt teilweise als verurteilenswerter Sadismus einzelner Beteiligten gekennzeichnet. Somit ist eine Gewaltverharmlosung ebenfalls nicht einschlägig.

¹³³ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 9; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 30.

¹³⁴ BT-Drs. VI/3521, S. 7; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 9; *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 31; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10; kritisch *Erdemir*, ZUM 2000, 699, 703 f.

5.1.2.2 Gewaltdarstellung in einer die Menschenwürde verletzenden Weise

Weiterhin könnte aber die zweite Tatbestandsalternative einschlägig sein, indem die Gewalt in einer die Menschenwürde verletzenden Weise dargestellt wird. Die Verletzung der Menschenwürde ist nicht am Opfer der geschilderten Gewalt oder gar am Zuschauer zu messen, es kommt allein auf den abstrahierten, objektivierten Begriff der Menschenwürdeverletzung an.¹³⁵ Die Verknüpfung der Gewalttätigkeiten mit dem Merkmal der Menschenwürdeverletzung wird jedoch im Hinblick auf seine Unbestimmtheit als problematisch erachtet.¹³⁶ Durch Rechtsprechung und Literatur wurden hier die Merkmale der bejahenden Anteilnahme,¹³⁷ der Selbstzweckhaftigkeit¹³⁸ und der hiermit im Zusammenhang stehenden sogenannten Sadismusaffirmation¹³⁹ geprägt. Viel Kritik wird in diesem Zusammenhang an dem Aspekt der Selbstzweckhaftigkeit geäußert.¹⁴⁰ Die „Selbstzweckhaftigkeit“ meint das In-den-Vordergrund-Rücken der Gewaltdarstellung um ihrer selbst willen ohne sozial sinnhafte Motivation sowie unter Ausklammerung sonstiger menschlicher Bezüge.¹⁴¹ Das Bundesverfassungsgericht hat sich aufgrund der Unbestimmtheit dieses Merkmals gegen eine Feststellung der Menschenwürdeverletzung anhand der Selbstzweckhaftigkeit ausgesprochen.¹⁴² Infolge der tatbestandlichen Nähe der Sadismusaffirmation zur Gewaltverherrlichung bleibt für die Menschenwürdeverletzung

¹³⁵ BVerfGE 87, 209, 228 ff. – Tanz der Teufel; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 31; *Erdemir*, ZUM 2000, 699, 704; *ders.*, JMS-Report 3/2011, 2, 4.

¹³⁶ BVerfGE 87, 209, 228 ff. – Tanz der Teufel; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 29; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 11; *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 93 ff.

¹³⁷ BVerfGE 87, 209, 229 f. – Tanz der Teufel; VG Köln JMS-Report 3/2011, 63 ff., m. zust. Anm. *Erdemir*; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 11; *Erdemir*, ZUM 2000, 699, 706; *ders.*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 96 f.; *Altenbain*, in: *Matt/Renzikowski*, StGB, 2013, § 131 Rn. 20.

¹³⁸ Siehe *v. Hartlieb*, ZUM 1986, 111, 114 f.; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 38; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11; *Meironütz*, Gewaltdarstellungen auf Videokassetten, 1993, S. 333; AG München BPS-Report 2/1991, 45 f.; AG München BPS-Report 4/1991, 43.

¹³⁹ *Erdemir*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 4 JMStV Rn. 17; *ders.*, K&R 2008, 223, 227; *Lackner/Kübl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 7; *Ostendorf* in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 11; siehe auch VG Köln JMS-Report 3/2011, 63, 65, m. zust. Anm. *Erdemir* („dass hiermit dem Betrachter ein sadistisches Vergnügen an dem Geschehen [...] vermittelt werden soll“).

¹⁴⁰ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 14, m.w.N.; *Erdemir*, ZUM 2000, 699, 705.

¹⁴¹ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11.

¹⁴² BVerfGE 87, 209, 229 – Tanz der Teufel; so auch VG Köln JMS-Report 3/2011, 63, 65, m. zust. Anm. *Erdemir*.

nur noch ein marginaler originärer Anwendungsbereich.¹⁴³ Für fiktionale Gewaltdarstellungen ist nach einer Teilmeinung die Menschenwürde-Alternative überhaupt nicht mehr verfassungsrechtlich vertretbar.¹⁴⁴

Auch ungeachtet der letztgenannten Ansicht wird durch „Die Passion Christi“ nicht die Menschenwürde verletzt. Von einer bejahenden Anteilnahme an den Grausamkeiten kann aus oben genannten Gründen nicht die Rede sein. Eine unverhohlene Ansprache an den Sadismus könnte aufgrund der Kameraeinstellungen, der Vorführung von Folterwerkzeugen, Zeitlupen und der Gestik, Mimik und dem Habitus der Folterknechte in Betracht gezogen werden. Aber auch hier wird durch die insgesamt als ablehnenswert und negativ dargestellte Flut von Gewalttaten gegen eine Person und der systematischen Zerstörung eines Körpers etwaigen sadistischen Zügen schnell der Boden entzogen. Der fundamentale Wert- und Achtungsanspruch eines Menschen wird hier nicht geleugnet, sondern vielmehr herausgestellt. Denn auch bei § 131 StGB genügt es nicht, die einzelnen Sequenzen isoliert zu betrachten, das Gesamtgefüge des Films muss vielmehr insgesamt diesen Wert- und Achtungsanspruch leugnen. Die kurzen Rückblenden auf Jesus Leben, seine Worte während des Martyriums, aber auch die Handlungen seiner engsten Begleiter unterstreichen gerade diesen Wert- und Achtungsanspruch eines jeden Menschen. Genau dieser Anspruch ist beständig von der ersten bis zur letzten Minute des Films als roter Faden erkennbar. Eine Affirmation an den Sadismus liegt nicht vor.

Somit ist eine „Selbstzweckhaftigkeit“ der Gewaltdarstellung, wollte man an diesem Kriterium weiter festhalten, ebenfalls abzulehnen. Demzufolge ist auch die Tatbestandsalternative des § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG in Verbindung mit den Inhalten des § 131 StGB nicht einschlägig.

5.1.2.3 Zum Berichterstattungsprivileg

Obleich sich aufgrund der bereits fehlenden Tatbestandsmäßigkeit eine Prüfung des Berichterstattungsprivilegs des § 131 Abs. 3 StGB erübrigt, sei wegen der historischen Verankerung des Films der Vollständigkeit halber darauf hingewiesen, dass dieses im vorliegenden Fall auch nicht greifen würde: Dass es sich um einen Spielfilm handelt, wäre für ein Vorliegen der Privilegierungsvoraussetzungen zwar unschädlich;¹⁴⁵ unwahre Darstellungen, Verzerrungen und Übertreibungen fallen jedoch nicht mehr unter dieses Privileg, da sie nicht der Berichterstattung dienen.¹⁴⁶ Trotz

¹⁴³ *Erdemir*, JMS-Report 3/2011, 2, 4.

¹⁴⁴ *Eijfert*, in: Bahr/Heinig, Menschenwürde in der säkularen Verfassungsordnung, 2006, S. 321, 332 f.

¹⁴⁵ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 15 f.; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 52; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 13.

¹⁴⁶ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 15 f.

ausführlicher Recherche gilt für den Film von Gibson, dass er, wie festgestellt, die Darstellung historisch unwahrer Vorgänge sowie Verzerrungen und Übertreibungen zu Gunsten theologischer Überzeugungen ohne historische Grundlage beinhaltet.¹⁴⁷

5.1.3 *Verletzung der Menschenwürde bei Wiedergabe eines tatsächlichen Geschehens*

Der Indizierungsgrund des § 15 Abs. 2 Nr. 3 JuSchG erfordert, dass Menschen, die sterben oder schweren körperlichen oder seelischen Leiden ausgesetzt sind oder waren, in einer die Menschenwürde verletzenden Weise dargestellt werden und ein tatsächliches Geschehen wiedergegeben wird, ohne dass ein überwiegendes berechtigtes Interesse gerade an dieser Form der Berichterstattung vorliegt. Da es sich vorliegend nicht um eine reale, sondern inszeniert-filmische Darstellung handelt, scheidet dieser Indizierungsgrund aus.

5.1.4 *Gewaltbeherrschte Darstellung*

§ 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG erfasst im Unterschied zu Nr. 3 auch inszeniert-filmische Darstellungen.¹⁴⁸ Erforderlich wären zur Erfüllung des Tatbestands „besonders realistische, grausame und reißerische Darstellungen selbstzweckhafter Gewalt“, die „das Geschehen beherrschen“. Die Tatbestandsmerkmale müssen zudem kumulativ vorliegen.¹⁴⁹ Alle Merkmale sind unbestimmt.¹⁵⁰ Insbesondere die Kritik an dem Tatbestandsmerkmal der Selbstzweckhaftigkeit ist massiv. Schon im Rahmen des § 131 StGB wurde die Unbestimmtheit vom Bundesverfassungsgericht stark kritisiert¹⁵¹ und ist somit eng im Sinne einer Sadismusaffirmation auszulegen.¹⁵²

Die Gewalt in qualitativer und quantitativer Hinsicht ist eines der beherrschenden Elemente in Gibsons Film. Auch ist sie grausam und besonders realistisch dargestellt. Die reißerische Darstellung kann ebenfalls noch durch die Kameraeinstellungen bejaht werden. Für die Selbstzweckhaftigkeit der Darstellung bedarf es, im

¹⁴⁷ Siehe oben 3.3 zur historischen Korrektheit sowie 4.1.1, 4.1.2 und 4.1.3 zur Quellenauswahl.

¹⁴⁸ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 46; *Erdemir*, K&R 2008, 223, 226 f.; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 15 JuSchG Rn. 34.

¹⁴⁹ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 58.

¹⁵⁰ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 46; *Erdemir*, K&R 2008, 223, 226 f.; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 15 JuSchG Rn. 34.

¹⁵¹ BVerfGE 87, 209, 229 – Tanz der Teufel; siehe oben 5.1.2 zu den Inhalten des § 131 StGB.

¹⁵² *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 56.

Sinne einer Sadismusaffirmation, dass Gewalt zur Befriedigung entsprechender voyeuristischer Interessen der Zuschauer veranschaulicht wird.¹⁵³ Die römischen Folterknechte lassen ihre Lust an der Gewalt offen erkennen. Allein hieraus erwächst jedoch nicht der selbstzweckhafte Charakter. Ein voyeuristisches Interesse des Zuschauers ist nicht zu vermuten. So ist der Film nicht darauf angelegt, derartige Interessen zu befriedigen, sondern will vielmehr herausstellen, wie grausam menschliches Handeln sein kann. Diese Zielrichtung wird beispielsweise durch die Zeitlupeneinstellungen auf die Gesichter der Folterknechte verstärkt, welche genau diese menschlichen Abgründe verdeutlichen. Darüber hinaus soll mit dem Film gerade bezweckt werden, sich ob der drastischen Szenen abzuwenden, um das Leiden Jesus' zu verdeutlichen und das menschliche Handeln zu kritisieren. Eine alleinige Zurschaustellung von Gewalt für voyeuristische Zwecke kann folglich nicht festgestellt werden. Somit ist auch § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG nicht einschlägig.

5.1.5 *Offensichtlich schwere Jugendgefährdung*

Letztlich könnte § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG einschlägig sein. Die Tatbestandsmäßigkeit ist in diesem Fall gegeben, wenn das Medium offensichtlich geeignet ist, die Entwicklung von Kindern oder Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit schwer zu gefährden. Dies ist der Fall, „wenn die Erziehung der jungen Menschen zu sittlich verantwortungsbewussten Persönlichkeiten unmittelbar in Frage gestellt wird, weil die Jugendlichen durch die Wahrnehmung oder Nutzung von Trägermedien dieser Art der nahen Gefahr ausgesetzt werden, dass sie eine dem Erziehungsziel entgegengesetzte Haltung einnehmen“.¹⁵⁴ Demnach bedarf es der Gefahr einer offensichtlich schweren sozial-ethischen Desorientierung.¹⁵⁵ § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG stellt einen Auffangtatbestand dar, für den die in Nr. 1 aufgezählten Straftatbestände sowie Nr. 2 bis 4 Indizwirkung aufweisen.¹⁵⁶ Hierzu haben sich vor allem in der Literatur Fallbeispiele

¹⁵³ *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 15 JuSchG Rn. 34; *Erdemir*, K&R 2008, 223, 227; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 7; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 11; *Erdemir*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 4 JMStV Rn. 17.

¹⁵⁴ BGHSt 8, 80, 83; BVerfG NStZ 1988, 412, 413; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 15 JuSchG Rn. 38.

¹⁵⁵ Siehe *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 15 JuSchG Rn. 38a; *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 72.

¹⁵⁶ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 71, 75; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 15 JuSchG Rn. 38a.

entwickelt.¹⁵⁷ In Betracht kommt erneut die Gruppe der exzessiv gewalthaltigen und die Menschenwürde tangierenden Inhalte sowie die Darstellung zahlreicher sadistischer bzw. masochistischer Verhaltensweisen. Jedoch scheidet – wie schon zuvor – im Rahmen der Gesamtbetrachtung eine derartige sozialetische Desorientierung aus. Weiter fallen unter § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG auch Inhalte, die die Aufforderung oder Bejahung zur Tötung eines Menschen oder zum Suizid zum Gegenstand haben.¹⁵⁸ Dass der durchschnittlich entwickelte Jugendliche jedoch der Gefahr einer offensichtlich gravierenden sozialetischen Desorientierung ausgesetzt ist, etwa dass die Schuld an Jesus Tod auf den Schultern aller Menschen lastet und somit zum Suizid auffordert, ganz im Sinne von Judas, erscheint realitätsfern.

Somit beinhaltet der Film nach allen Alternativen auch keine Gefahr einer schweren Jugendgefährdung im Sinne von § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG.

5.1.6 *Zwischenergebnis zum Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 3 JuSchG*

„Die Passion Christi“ ist nicht schwer jugendgefährdend. Der Film hat keinen der in § 15 Abs. 2 Nr. 1 bis 5 JuSchG bezeichneten Inhalte, sodass das Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 3 JuSchG nicht einschlägig ist.

5.2 Exkurs: Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 4 JuSchG

Im Rahmen der Zweitverwertung eines Kinofilms auf DVD und Blu-ray Disc führt dagegen bereits eine „einfache“ Jugendgefährdung zu einem Kennzeichnungsverbot. Denn nach § 14 Abs. 4 JuSchG wird ein zur Veröffentlichung vorgesehener Bildträger bereits dann nicht gekennzeichnet, wenn er wegen einfach jugendgefährdenden Inhalts die Voraussetzungen für die Aufnahme in die Liste der jugendgefährdenden Schriften, der sogenannten Indizierung, erfüllt. Das Kennzeichnungsverbot des § 14 Abs. 4 JuSchG ist hierbei im Zusammenhang mit der Indizierungssperre des § 18 Abs. 8 JuSchG zu sehen. Kennzeichnet die FSK einen Bildträger trotz Vorliegen eines jugendgefährdenden Inhalts, so ist eine spätere Indizierung gemäß § 18 Abs. 8 JuSchG gleichwohl ausgeschlossen. § 18 Abs. 1 JuSchG bildet das Kernstück des gesetzlichen Jugendmedienschutzes, der als Grundprinzip die Indizierung jugendgefährdender Medien konstituiert.¹⁵⁹ Hiernach sind solche Inhalte zu

¹⁵⁷ Dazu ausführlich *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 76.

¹⁵⁸ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 76; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 15 JuSchG Rn. 41.

¹⁵⁹ *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 1; *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 1.

indizieren, die geeignet sind, die Entwicklung von Kindern oder Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit zu gefährden. Gemäß § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG sind darunter vor allem unsittliche, verrohend wirkende, zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizende Medien zu fassen. Ergänzt wurde dieser Katalog im Jahr 2008 durch § 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 1 und 2 JuSchG, wonach auch solche Medien als jugendgefährdend gelten, in denen „Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen selbstzweckhaft und detailliert dargestellt werden“ oder „Selbstjustiz als einzig bewährtes Mittel zur Durchsetzung der vermeintlichen Gerechtigkeit nahe gelegt wird“.

In Betracht kommen hier die Alternative der verrohend wirkenden Medien sowie ein Anreizen zu Gewalttätigkeit oder Rassenhass. Auch die Darstellung von Mord- und Metzelszenen nach Maßgabe des § 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 1 JuSchG ist in Betracht zu ziehen. Zu beachten ist in jedem dieser Fälle, dass sich ein positives Vorliegen der genannten Merkmale letztlich nur im Rahmen einer Gesamtbetrachtung feststellen lässt.¹⁶⁰

5.2.1 *Verrohend wirkende Medien*

Fraglich ist, ob die Alternative der verrohend wirkenden Medien für „Die Passion Christi“ gegeben ist. Dies könnte aufgrund der Gewaltdarstellungen in Erwägung gezogen werden.

Unter einer Verrohung versteht man die Desensibilisierung von Kindern und Jugendlichen im Hinblick auf das Verständnis der im Rahmen des gesellschaftlichen Zusammenlebens gezogenen Grenzen der Rücksichtnahme und der Achtung anderer Individuen, die in dem Außerachtlassen angemessener Mittel der zwischenmenschlichen Auseinandersetzung ihren Ausdruck findet.¹⁶¹ Filme können verrohend wirken, wenn sie Gewaltdarstellungen enthalten, die Brutalität fördern bzw. ihr entschuldigend das Wort reden.¹⁶² Vorliegend ist Gewalt einer der beherrschenden Aspekte des Films. Eine Desensibilisierung auf die im Rahmen des gesellschaftlichen Zusammenlebens gezogenen Grenzen der Rücksichtnahme und der Achtung anderer Individuen ist jedoch kaum erkennbar: Durchgehend wird Entsetzen über das brutale Vorgehen der Soldaten gezeigt. Weiterhin zeigt der Film wiederholt auf, dass Individuen gerade die Grenzen im gesellschaftlichen Zusammenleben zu wahren versuchen, beginnend mit einigen Mitgliedern des Hohen Rates, die das Vorgehen

¹⁶⁰ BVerwGE 27, 21, 26; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 12.

¹⁶¹ *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 15; *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5; siehe auch BT-Drs. II/3565, S. 2.

¹⁶² BPJS-Entscheidung Nr. 4881 v. 31.03.1999; siehe auch *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 15.

gegen Jesus rügen. So auch bei der Szene mit Simon von Cyrene, der für Jesus das Kreuz trägt oder der Frau von Pilatus, die versucht, diesen so zu beeinflussen, dass er kein Todesurteil fällt. Auch ist sie es, die Maria und Maria Magdalena Tücher zum Aufwischen des Blutes reicht und somit ihr Mitgefühl zum Ausdruck bringt. Auch ist nicht zu erkennen, dass der Gewalt entschuldigend das Wort geredet wird. So rügt beispielsweise selbst Pilatus die Misshandlungen an Jesus durch die Tempelwachen. Die römischen Folterknechte und Soldaten werden ebenfalls jeweils von ihrem Vorgesetzten für ihr zu gewaltsames Vorgehen mit energischen Worten getadelt. Eine verrohende Wirkung ist daher abzulehnen.

5.2.2 *Anreizen zu Gewalttätigkeit oder Rassenhass*

Fraglich ist weiterhin, ob die Variante des Anreizens zu Gewalttätigkeiten oder Rassenhass gegeben ist. Unter Anreizen versteht man eine mittelbare Beeinflussung des Willens anderer, also eine Einwirkung auf Sinn und Leidenschaften, die einen Reiz zum Handeln erwecken und den Angereizten kraft eigenen Entschlusses zum Handeln bewegen soll:

Eine solche Willensrichtung wird man den Verfassern und Produzenten von zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizenden Träger- und Telemedien nur in Ausnahmefällen nachweisen können. Es ist daher notwendig, den Begriff des „Anreizens“ zu *objektivieren* und bei seiner Auslegung lediglich darauf abzustellen, ob ein Träger- oder Telemedium seinem Inhalt nach *geeignet* ist, in Kindern oder Jugendlichen eine positive Einstellung oder gar eine *Bereitschaft* zu strafbaren Handlungen (Verbrechen, Gewalttätigkeit) oder zum Rassenhass hervorzurufen.¹⁶³

Das Vorliegen eines zur Gewalttätigkeit anreizenden Mediums steht in einem engen Zusammenhang zu der bereits untersuchten Verrohung. Der Begriff der zu Gewalttätigkeit anreizenden Medien zielt auf die „äußere“ Verhaltensweise von Kindern und Jugendlichen ab.¹⁶⁴ Es soll möglichen Nachahmungseffekten bei Kindern und Jugendlichen entgegengewirkt werden, welche Gefahr laufen, „in den die Phantasie aufreizenden Bildern die Wiedergabe wirklicher Geschehnisse zu sehen und sich, teilweise sogar in einer unmittelbare Tatstimmung erzeugenden Weise, weit mehr beeindruckt zu lassen als erwachsene Menschen“.¹⁶⁵ Eine Nachahmung, insbeson-

¹⁶³ *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 19 (Hervorhebung im Original); ähnlich auch *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 1.; zum Begriff des Anreizens (nicht im jugendschutzrechtlichen Kontext) siehe schon RGSt 63, 170, 173.

¹⁶⁴ Siehe *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 16; *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 1.

¹⁶⁵ BGHSt 8, 80, 85 f.; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 16.

dere der Folterszenen, ist nicht zu erwarten. So erzeugen die Bilder des geschundenen Körpers vielmehr abstoßende Gefühle. Auch ist keine Sympathie mit den misshandelnden Personen zu erwarten. Dass Kinder und Jugendliche sich von den Bildern der prügelnden, schlagenden und misshandelnden Personen mehr beeindruckt lassen als Erwachsene, erscheint nicht ersichtlich. Im Gegenteil ist wohl sogar ein höheres Maß der Abschreckung bei Kindern zu erwarten. Ein Nachahmungseffekt steht daher nicht zu befürchten; es liegt kein Anreizen zu Gewalttätigkeiten vor.

„Die Passion Christi“ könnte allerdings zum Rassenhass anreizen. Unter derartigen Medien versteht man solche, die geeignet sind, eine gesteigerte, über die bloße Ablehnung oder Verachtung hinausgehende feindselige Haltung gegen eine durch ihre Nationalität, Religion oder ihr Volkstum bestimmte Gruppe zu erzeugen¹⁶⁶ und unter Kindern und Jugendlichen einen „geistigen Nährboden für die Bereitschaft zu Exzessen“¹⁶⁷ gegenüber diesen Gruppen schaffen könnten.¹⁶⁸ Der Begriff der „Rasse“ ist weit auszulegen, erfasst werden daher nicht nur unter rein ethnologischen Gesichtspunkten differenzierbare Bevölkerungsgruppen sondern auch Angehörige einer bestimmten Religion, Glaubensgemeinschaft oder Nationalität.¹⁶⁹ Hier kommen, wie schon bei § 130 StGB i.V.m. § 15 Abs. 2 Nr. 1 Alt. 2 JuSchG, die Angehörigen der jüdischen Religion in Betracht.

Anreizen ist im Vergleich zum Aufstacheln in § 130 StGB i.V.m. § 15 Abs. 2 Nr. 1 Alt. 2 JuSchG weiter auszulegen. Die Schwelle des Aufstachelns wird, wie bereits erörtert, nicht erreicht. Die weitere Auslegung des Begriffes des Anreizens senkt diese Schwelle jedoch, der Beurteilungsmaßstab ist ein anderer. Insofern könnte der Anreiz zum Rassenhass doch bereits in der Auswahl und Kombination der Quellen bestehen.

Durch die jeweilige Kombination der einzelnen Szenen aus den Evangelien und der Schrift Brentanos wird größtenteils ein „Worst-of“ in Bezug auf die Darstellung der Juden erzeugt. Die Quellenauswahl verstärkt den Eindruck, dass die jüdische Bevölkerung größtenteils (von den genannten Ausnahmen abgesehen) als „böse“ dargestellt wird. Somit könnte in der einzelnen Auswahl der Szenen durchaus der Nährboden für die Bereitschaft zu Exzessen bei Kindern und Jugendlichen gegeben sein, insbesondere wenn eine religiöse und geschichtliche Vorbildung fehlt. Diese Bereitschaft könnte dann eben auch in einen über die Verachtung und Ablehnung hinausgehenden Hass umschlagen.

¹⁶⁶ BGHSt 21, 372; 40, 102; OLG Frankfurt NJW 1995, 143; *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5.

¹⁶⁷ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 130 Rn. 5a; *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5.

¹⁶⁸ *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5.

¹⁶⁹ *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 18.

Wenn schon kein Anreizen zu Gewalttaten durch „Die Passion Christi“ zu besorgen ist, kann doch ein Anreizen zum Rassenhass in Bezug auf einzelne Szenen – für sich betrachtet – auf den ersten Blick nicht abgelehnt werden. Entscheidend ist für eine abschließende Beurteilung jedoch eine Gesamtbetrachtung.¹⁷⁰ Ansonsten würde dem Bearbeiter paradoxerweise eventuell sogar eben jenes Vorgehen vorgeworfen werden können, für das Gibson selber im Rahmen seiner Szenenauswahl kritisiert wurde.

Im Rahmen einer Gesamtwürdigung bekommen die betreffenden Szenen, die der Anreizung zum Rassenhass dienen könnten, einen anderen, geringeren Stellenwert. Abgesehen von Pontius Pilatus und seiner Frau werden auch die anderen römischen Soldaten als grobschlächtig, sadistisch und verhöhrend dargestellt. Ebenso wie die Tempelwächter demütigen, quälen und foltern sie Jesus. Es werden, genauer betrachtet, alle Gräueltaten von Beginn des Prozesses an von Römern begangen. Und auch die Forderung, Jesus zu kreuzigen, wird zwar von Kaiphas angeleitet, jedoch ist im Film nicht klar ersichtlich, ob es sich beim mitgeifernden Volk um Juden, Römer oder eine andere Bevölkerungsgruppe handelt. Auch das Tadeln des Verhaltens des Hohen Rates durch Juden und jüdische Mitglieder des Rates selber spräche gegen eine kollektive Verächtlichmachung der Juden. Im Film wird durch die Beschimpfung des Simon von Cyrene durch einen römischen Soldaten als „Juden“ verdeutlicht, dass auch barmherzige Beteiligte zum im Film dargestellten jüdischen Volk zählten. Gegen einen zu Rassenhass anreizenden Charakter spräche eventuell auch, dass die Selbstverfluchung des jüdischen Volkes („Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“) nicht untertitelt wurde.

Bei der Gesamtbetrachtung des Films überwiegt somit insgesamt die Darstellung des geschundenen Körpers. Der Fokus des Betrachters wird nicht auf die ausgewählten Szenen der jüdischen Protagonisten beschränkt. Weiterhin scheinen nicht nur die Juden für den Tod an Jesus allein die Schuld zu tragen, sondern auch andere Beteiligte für diesen kausal zu sein.¹⁷¹ Gibson wählt zwar mit der Passion lediglich den Ausschnitt aus den Evangelien, der schon seit jeher bekanntlich für Zündstoff zwischen jüdischen und christlichen Gemeinden sorgt, der Film in seiner Gesamtheit ist jedoch nicht antisemitisch im Sinne eines Anreizes zum Rassenhass gemäß § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG. Gibson versäumt es zwar, eine genauere und ausgewogenere Auswahl an Textstellen zu treffen; dies wäre wohl zu Lasten der gewaltigen und gewalthaltigen Bilder gegangen. So hat Gibson schließlich offenbar die Szenen aus den Evangelien und von Emmerich bzw. Brentano übernommen, die sich am dramatischsten und wirkungsvollsten darstellen lassen.

¹⁷⁰ BVerwGE 27, 21, 26; *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 12.

¹⁷¹ So auch FSK-Arbeitsausschuss, Jugendentscheid zum Spielfilm „Die Passion Christi“, Prüfsitzung v. 04.03.2004, Prüf-Nr. 97225/K, S. 3.

In der Gesamtbetrachtung wird somit der Eindruck einzelner Szenen dahingehend korrigiert, dass insgesamt die Schwelle des Anreizes zum Rassenhass gemäß § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG nicht überschritten wird.

5.2.3 *Selbstzweckhafte und detaillierte Darstellung von Mord- und Metzelszenen*

Letztlich könnte § 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 1 JuSchG für eine Indizierung des Films einschlägig sein. Hierzu müssten im Film Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen selbstzweckhaft und detailliert dargestellt werden.

Derartige Szenen sind zwar lediglich exemplarisch aufgeführte Gewalthandlungen, aus denen sich aber schließen lässt, dass allein drastische Formen dargestellter Gewalttätigkeiten erfasst werden, die mit erheblichen Verletzungen der Gewaltopfer einhergehen.¹⁷² Solche Darstellungen sind im Film durch das erneute Misshandeln Jesus' unter Umständen vorhanden: Im Film wird sein Körper sukzessive und systematisch verletzt. Durch Folterwerkzeuge und Peitschenhiebe hängen schon Fetzen der Haut vom Körper. Bereits blutüberströmt – das Gesicht ist in seinem natürlichen Aussehen durch zugeschwollene Augen, aufgeplatzte Lippen und Wunden der Dornenkrone fast nicht mehr erkennbar – muss Jesus weitere Gewalt über sich ergehen lassen. Trotz völlig entkräfteten Körpers wird bei der Kreuzannagelung nicht von weiteren Misshandlungen abgesehen. So wird ihm beispielsweise eine Schulter ausgerenkt. Längst festgenagelt am Kreuz, wird er mitsamt diesem umgedreht, sodass er fast erdrückt wird.

Weiterhin stellt sich die Frage nach der detaillierten Darstellung. Eine solche liegt vor, wenn der Vorgang der Gewaltausübung in allen Einzelheiten minutiös anschaulich gemacht wird. Dies wird insbesondere bei filmischen Werken durch die Verwendung stilistischer Mittel, z.B. durch fokussierte Nahaufnahmen und/oder eine verlangsamte Bildfolge erreicht.¹⁷³ Eben dieser Stilmittel bedient sich Gibson, um die Gewaltszenen noch detailreicher, noch intensiver darzustellen.

Letztlich müsste aber für die Erfüllung der Alternative des § 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 1 JuSchG auch eine Selbstzweckhaftigkeit vorliegen. Genau diese Selbstzweckhaftigkeit der Gewalt wurde bereits im Rahmen der Prüfung des § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG abgelehnt, hier könnte insofern kein anderer Maßstab gelten. Somit wäre auch die Alternative des § 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 1 JuSchG nicht einschlägig.

¹⁷² *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 19a.

¹⁷³ *Liesching*, in: Erbs/Kohlhaas, Strafrechtliche Nebengesetze, 197. EL 2014, § 18 JuSchG Rn. 19a.

5.2.4 *Zwischenergebnis Exkurs zum Kennzeichnungsverbot nach § 14 Abs. 4 JuSchG*

Folglich ist insgesamt auch keine „einfache“ Jugendgefährdung zu erkennen. Zwar liegen einzelne Szenen vor, die für sich genommen einer Anreizung zum Rassenhass dienen könnten, im Rahmen einer Gesamtbetrachtung sind diese jedoch derart relativiert zu betrachten, dass man dem Film insgesamt dieses Merkmal absprechen muss. Somit würde einer Kennzeichnung einer DVD oder Blu-ray Disc von „Die Passion Christi“ bei gleichzeitiger Veröffentlichung auch nicht § 14 Abs. 4 JuSchG im Wege stehen.

5.3 Kennzeichnung gemäß § 14 Abs. 1 JuSchG

Der Film ist, wie dargelegt, weder schwer noch „einfach“ jugendgefährdend. Lässt man auch hier außer Betracht, dass der Film bereits veröffentlicht wurde, und nimmt man, wie festgelegt, das Jahr 2004 als Ausgangspunkt, als der Film vor Veröffentlichung lediglich der FSK vorlag, kommt man somit zu dem Ergebnis, dass für eine Kinoauswertung und eine (Zweit-)Verwertung auf einem Bildträger ein Kennzeichnungsverbot weder nach § 14 Abs. 3 JuSchG noch nach § 14 Abs. 4 JuSchG greift.

Somit stellt sich im zweiten und abschließenden Schritt die Frage, ob eine Entwicklungsbeeinträchtigung gemäß § 14 Abs. 1 JuSchG gegeben sein könnte. Dies ist das entscheidende Kriterium im Rahmen der Altersfreigabe. Ob ein Film auf Kinder oder Jugendliche entwicklungsbeeinträchtigend wirkt, bestimmt sich unter anderem nach § 18 der FSK-Grundsätze.¹⁷⁴ Ebenso sind diese der Maßstab dafür, ob dem Antrag zur Freigabe des Films ab 12 Jahren¹⁷⁵ zuzustimmen ist.

5.3.1 *Freigabe ab 12 Jahren*

Ob der Film als für 12- bis 15-Jährige geeignet erscheint, ist äußerst fraglich. Nicht geeignet für eine solche Altersstufe ist ein Film, wenn er beispielsweise die Nerven überreizt, übermäßige Belastungen hervorruft, die Phantasie über Gebühr erregt oder die charakterliche, sittliche (einschließlich religiöse) oder geistige Erziehung hemmt, stört oder schädigt. Dabei wird die Fähigkeit distanzierter Wahrnehmung und rationaler Verarbeitung bereits angenommen und erste Genrekenntnisse werden vorausgesetzt.¹⁷⁶ Als problematisch wird jedoch die Bilderflut harter, gewaltbezogener Action-Filme betrachtet.¹⁷⁷ Auch muss in dieser Altersstufe die besondere

¹⁷⁴ Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, 21. Fassung v. 01.12.2012.

¹⁷⁵ FSK-Arbeitsausschuss, Jugendentscheid zum Spielfilm „Die Passion Christi“, Prüfsitzung v. 04.03.2004, Prüf-Nr. 97225/K, S. 2.

¹⁷⁶ FSK, Alterseinstufungen und FSK-Kennzeichen.

¹⁷⁷ FSK, Alterseinstufungen und FSK-Kennzeichen.

Entwicklungsstufe der Pubertät Berücksichtigung finden.¹⁷⁸ Vor dem Hintergrund der vorstehenden Erörterungen zum Film erscheint eine Freigabe ab 12 Jahren aus mannigfaltigen Gründen somit klar als nicht angemessen:

Der Film kann aufgrund der Gewaltszenen für Kinder dieses Alters verstörend wirken. Die blutigen und realistischen Bilder können gerade bei jüngeren Rezipienten dazu führen, dass diese – eventuell verängstigt und schockiert – nicht mehr in der Lage sind, zwischen Film und der realen Welt zu unterscheiden, wodurch Belastungen hervorgerufen würden. Die Sequenz, in der Judas von spielenden Kindern verfolgt wird, deren Gesichter immer wieder fratzenhafte Züge annehmen, kann die Phantasie insbesondere der erst 12-Jährigen über Gebühr beanspruchen. Es besteht die Gefahr, dass Kinder in diesem Alter in ihren Spielgefährten ähnliche Dämonen befürchten. Gerade in dieser Altersstufe wird, wenn überhaupt, der Kreuzweg zwar erörtert und erklärt, aber nicht mit solch gewalthaltigen und realistischen Bildern. Diese Bilder sind in der Lage, die entsprechenden Altersgruppen zu überfordern, wenn nicht sogar zu traumatisieren. Ohne Betreuung und Begleitung können sie der Entwicklung der Kinder und dem Verständnis von der christlichen Religion, eventuell auch anderer Religionen, in dieser kindlichen Entwicklungsstufe eher schadhaft sein. Gemäß § 18 Abs. 2 Nr. 4 FSK-Grundsätze ist hier auf den gefahrgeneigten Minderjährigen abzustellen. Unter diesem Aspekt ist eine Beeinträchtigung für Kinder bis 15 Jahren zu befürchten. Ein Antrag auf Freigabe ab 12 Jahren ist daher eindeutig abzulehnen.¹⁷⁹

5.3.2 *Freigabe ab 16 Jahren*

Fraglich ist nunmehr, ob der Film für die Altersgruppe der 16- und 17-Jährigen geeignet ist oder aufgrund seiner Inhalte lediglich einem Erwachsenenpublikum zugänglich gemacht werden sollte. Auch hier ist ein Film nicht geeignet für die Altersstufe der 16- bis 17-Jährigen, wenn er die Nerven überreizt, übermäßige Belastungen hervorruft, die Phantasie über Gebühr erregt oder die charakterliche, sittliche (einschließlich religiöse) oder geistige Erziehung hemmt, stört oder schädigt. Im Gegensatz zu der Altersgruppe der 12- bis 15-Jährigen ist bei dieser Altersgruppe von einer entwickelten Medienkompetenz auszugehen, jedoch bleibt die Vermittlung sozial schädigender Botschaften problematisch.¹⁸⁰

Dass die Bilder des Films Gewalt nicht verharmlosen oder verherrlichen, wurde bereits erörtert. Dies sollte auch auf einen 16-Jährigen nicht anders wirken, sodass eine übermäßige Belastung nicht zu erwarten ist. Dass die Phantasie über die Gebühr erregt wird, beispielsweise durch die fratzenhaften Gestalten, ist für diese Altersstufe

¹⁷⁸ FSK, Alterseinstufungen und FSK-Kennzeichen.

¹⁷⁹ Zum gleichen Ergebnis kommt auch der FSK-Arbeitsausschuss, Jugendentscheid zum Spielfilm „Die Passion Christi“, Prüfsitzung v. 04.03.2004, Prüf-Nr. 97225/K, S. 4.

¹⁸⁰ FSK, Alterseinstufungen und FSK-Kennzeichen.

nicht mehr erkennbar. Fraglich ist, ob eine fehlende Betreuung und Begleitung der Heranwachsenden für deren Entwicklung und ihr Verständnis von der christlichen oder jüdischen Religion wegen des bereits angesprochenen Problems der tendenziösen Quellenauswahl schadhaft sein kann.

Eine problematische Quellenauswahl sollte in diesem Alter jedoch keine Beeinträchtigung mehr auf die charakterliche oder sittliche Erziehung darstellen. Bei 16- bis 17-Jährigen ist ein Mindestmaß an religiöser, charakterlicher und sittlicher Erziehung bereits gefestigt oder abgeschlossen. Dass in Extremfällen eine solche Erziehung noch nicht vorliegt, kann generell bei einer derartigen Bewertung nicht berücksichtigt werden.¹⁸¹ Dass die Erziehung durch den Film nachteilig beeinträchtigt wird, etwa durch den Umgang mit Gewalt, ist nicht zu erkennen. Im Gegenteil, der Film zeigt ebenfalls auf, wie groß die Bedeutung sozialer Strukturen ist, etwa von Freunden und Familie, und dass ein unmenschliches, grausames Verhalten nicht lobens-, sondern verachtenswert ist. Eine Einordnung der Quellen, auf denen der Film basiert, sollte auch selbst für den gefährdungsgeneigten Minderjährigen (siehe § 18 Abs. 2 Nr. 4 FSK-Grundsätze) möglich sein. Eine sittliche „Verirrung“ hin zu antisemitischen Einstellungen ist aufgrund der Gesamtkonzeption des Films nicht zu erwarten.

Ändern jedoch die gefundenen Ergebnisse bei der kursorischen Prüfung eines etwaigen Indizierungsgrundes nach § 18 Abs. 1 JuSchG etwas an dieser Einschätzung im Sinne dahin, dass Merkmale vorliegen könnten, die gegen eine Freigabe ab 16 Jahren sprechen? Eine verrohende Wirkung und ein Anreiz zur Gewalt wurden hier zwar abgelehnt, problematischer erschien aber der Aspekt der Aufstachelung zum Rassenhass. Diese konnte erst im Rahmen einer Gesamtbetrachtung zurückgewiesen werden. Hier wurde jedoch festgestellt, dass die Grenze zur Aufstachelung zum Rassenhass nach einer Gesamtwürdigung nicht als überschritten anzusehen ist, was auch eine Indizwirkung im Rahmen der Altersfreigabeentscheidung zu entfalten vermag.

Nach einer Gesamtschau der Argumente erscheint eine Freigabe ab 16 Jahren als angemessen.¹⁸²

5.4 Ergebnis der rechtlichen Würdigung der Freigabeentscheidung

Der Film kann eine Kennzeichnung erhalten, die Kriterien einer Indizierung kraft Gesetzes gemäß § 15 Abs. 2 JuSchG erscheinen nicht einschlägig. Auch verkörpert der Film keine „einfache“ Jugendgefährdung i.S.d. § 18 Abs. 1 JuSchG, was den Weg zu einer Freigabe des Films und Kennzeichnung durch die FSK auch auf DVD oder

¹⁸¹ § 18 Abs. 2 Nr. 4 FSK-Grundsätze.

¹⁸² So auch die Beurteilung des FSK-Arbeitsausschusses, Jugendentscheid zum Spielfilm „Die Passion Christi“, Prüfsitzung v. 04.03.2004, Prüf-Nr. 97225/K, S. 4.

Blu-ray Disc frei macht. Im Rahmen der Alterseinstufung nach § 14 Abs. 1 JuSchG ist eine Entwicklungsbeeinträchtigung nur für unter 16-Jährige zu erwarten, weshalb eine Filmfreigabe ab 16 Jahren angebracht ist.

6 Resümee

Mel Gibson hat mit seinem Film „Die Passion Christi“ ein bildgewaltiges Werk geschaffen. Er formt die Geschichte Jesus, die sonst filmisch wohl nur einen vergleichsweise überschaubaren Zuschauerkreis für sich beanspruchen kann, mit „modernen“ filmischen Mitteln und Anleihen im Splatter-Genre kunstgerecht zu einem massenkompatiblen Kinogeschehen. Das Zusammenspiel von Gibsons privatem Hintergrund, der neuen Inszenierung und des Themas des Films an sich sorgen für eine Mischung, die viel Potential für Diskussionen und Kritik bietet. Die unzähligen Wortbeiträge in Bezug auf den Film behandeln die Themen Antisemitismus, Gewalt, historische Korrektheit und, von Seiten der christlichen Kirche, auch den Vorwurf der fehlenden theologischen Tiefe. Nicht jeder dieser Punkte findet seinen Niederschlag in der Analyse im Rahmen der rechtlichen Würdigung. Die relevantesten im Rahmen der Frage nach Indizierung und Alterseinstufung sind letztlich die Antisemitismus- und Gewaltvorwürfe.

6.1 Zum Antisemitismusvorwurf

Gibson wählt für „Die Passion Christi“ lediglich die Abschnitte aus den Evangelien, die schon seit jeher bekanntlich für Zündstoff zwischen jüdischen und christlichen Gemeinden sorgen. Eine ausgewogenere Auswahl der Szenen wäre möglicherweise zu Lasten der beeindruckenden Bilder gegangen, und so hat Gibson schließlich genau jene Szenen aus den Evangelien und von Emmerich bzw. Brentano übernommen, die sich am dramatischsten und wirkungsvollsten inszenieren ließen. Aus rechtlicher Sicht ist der Film in Bezug auf eine Indizierung hingegen nicht zu beanstanden: Weder eine Indizierung kraft Gesetz (§ 15 Abs. 2 JuSchG) noch auf Antrag (§ 18 Abs. 1 JuSchG) erscheinen angebracht. Nicht zuletzt die Gesamtwirkung des Films lässt den Vorwurf der Anreizung zum Rassenhass im Rahmen der Prüfung des § 18 Abs. 1 JuSchG entfallen.

6.2 Zum Gewaltvorwurf

Der Schwerpunkt des Films liegt auf der Leidensdarstellung Jesus Christus. Insbesondere die Geißelungs- und Kreuzigungsszenen stellen zentrale Punkte des Films dar, in denen Gewalt in hohem Maße sowie über eine längere Dauer gezeigt wird. Wiederum ist dies aus rechtlicher Sicht, gemessen am Maßstab der §§ 15 Abs. 2 und 18 Abs. 1 JuSchG, nicht ausreichend für eine Indizierung. Insbesondere der äußerst

kritisch zu wertende Aspekt der Selbstzweckhaftigkeit der Gewaltdarstellungen ist hier nicht gegeben. Vielmehr wird der Zuschauer auf emotionaler Ebene im Sinne einer Erzeugung von Empathie angesprochen. Auch in Bezug auf die Gewaltdarstellungen erscheint eine Indizierung kraft Gesetzes oder durch Antrag daher nicht erforderlich.

6.3 Zur Altersfreigabe

Im Rahmen der Altersfreigabe ist es möglich, die Kritikpunkte der aufgezeigten öffentlichen Kontroversen stärker in die Bewertung mit einfließen zu lassen, als dies wegen der strengeren, starrereren Prüfungsmaßstäbe bei der Frage möglich ist, ob überhaupt gekennzeichnet werden darf. So stellen Tendenzen zum Antisemitismus und die Gewaltszenen, selbst wenn sie noch nicht die strafrechtliche oder für die Indizierung relevante Schwelle überschreiten, durchaus Faktoren dar, die nicht für alle Kinder und Jugendliche verständlich und aushaltbar sind. Aber auch schlichtes christlich-religiöses Hintergrundwissen, historische Korrektheit bzw. deren Fehlen können bei der Alterseinstufung berücksichtigt werden. Dass bei all der Kritik ein Antrag auf eine Altersfreigabe ab 12 Jahren gestellt wurde, ist nicht verständlich. Im Hinblick auf Entwicklungsstand, Phantasie und nervliche Belastung erscheint eine Freigabe ab 12 Jahren als klar nicht angemessen. Keine Jugendfreigabe, also eine Freigabe ab 18 Jahren, erscheint im Lichte der vorhergegangenen Prüfung wiederum zu restriktiv. Eine Freigabe ab 16 Jahren ist der Entwicklungsstufe angemessen und berücksichtigt ausreichend den Bildungsstand in Bezug auf die entsprechenden historischen und religiösen Themen, sowie die visuelle Wirkung des Films auf Nerven und Phantasie der Jugendlichen. Eine Kennzeichnung ab 18 Jahren wäre somit zu weitgehend.

Die gesellschaftliche und rechtliche Analyse zeigt, dass beide Beurteilungen nicht immer parallel verlaufen. Es gibt einige Elemente, die in der rechtlichen Würdigung weniger eine Rolle spielen als in einer gesellschaftlichen Kontroverse. Die Divergenz zwischen der öffentlichen Kritik und der rechtlichen Wertung verdeutlicht einerseits, dass das Empfinden der Öffentlichkeit, was bestimmte Grenzen im Film angeht, fließend und nicht klar abgrenzbar ist, und andererseits, dass nicht der Film selbst das Problem darstellt, sondern die Empörung, die der Film ausgelöst hat, auch zu größeren Kontroversen führen kann. Gerade bei einem Film, der in letzter Hinsicht auf einer Schrift beruht, die große Teile der Menschheit und diverse geschichtliche Ereignisse geprägt hat, ist dies aber auch nicht verwunderlich. In dieser Betrachtung und Analyse liegt gerade der Reiz von „Die Passion Christi“. Aufgrund beider Kontroversen handelt es sich – gesellschaftlich wie auch rechtlich – wahrlich um einen „Film im Grenzbereich“.

Mann beißt Hund

Matthias Fromm / Matti Rockenbauch

Filmografische Angaben: Originaltitel: C'est arrivé près de chez vous / Belgien 1992 / Regie: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde / Produktion: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde / Buch: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, Vincent Tavier / Kamera: André Bonzel / Musik: Jean-Marc Chenut, Laurence Dufrene, Philippe Malempré / Schnitt: Rémy Belvaux, Eric Dardill / Darsteller: Benoît Poelvoorde (Ben), Rémy Belvaux (Rémy), André Bonzel (André), Jean-Marc Chenut (Patrick), Alain Oppezzi (Franco), Vincent Tavier (Vincent), Jacqueline Poelvoorde-Pappaert (Bens Mutter), Nelly Pappaert (Bens Großmutter), Hector Pappaert (Bens Großvater), Jenny Drye (Jenny), Valérie Parent (Valérie) / Länge: 95 Min. / dt. Kinostart: 25. März 1993.

Literatur: *Arnold*, Mann beißt Hund, epd Film 4/1993, 41; *Bartlett*, Familiar Quotations, 14. Aufl., Boston/Toronto 1968; *Bopp*, Wollen Sie wirklich aufhören, Monsieur Poelvoorde?, FAZ.net v. 23.01.2011, abrufbar unter: <http://www.faz.net/artikel/C31443/im-gespraech-benoit-poelvoorde-wollen-sie-wirklich-aufhoeren-monsieur-poelvoorde-30325359.html>; *Degenhart*, Verfassungsfragen des Jugendschutzes beim Film, UFITA 2009, 331 ff.; *Eisermann*, Mediengewalt, Wiesbaden 2001; *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot. Eine Untersuchung zu den verfassungsrechtlichen Anforderungen an die strafrechtliche Filmkontrolle im Erwachsenenbereich, Marburg 2000 (zit. als *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot); *Erdemir*, Gewaltverherrlichung, Gewaltverharmlosung und Menschenwürde, ZUM 2000, 699 ff.; *Erdemir*, Killerspiele und gewaltbeherrschte Medien im Fokus des Gesetzgebers, K&R 2008, 223 ff.; *Fachreferat Film und AV-Medien im Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V.*, *Jury der Evangelischen Filmarbeit*, Film des Monats, Juni 1993, Mann beißt Hund, epd Film 7/1993, 12; *Felix* (Hrsg.), *Moderne Film Theorie*, 1. Aufl., Mainz 2002; *Fischer*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen, 61. Aufl., München 2014 (zit. als *Fischer*, StGB); *Gerber*, Wirkungen von Gewaltdarstellungen auf dem Bildschirm, Bonn 1971, zit. nach *Eisermann*, Mediengewalt, 2001,

S. 66; Greger, Die Video-Novelle 1985 und ihre Auswirkungen auf StGB und GJS, NStZ 1986, 8 ff.; Hackenberg/Hajok/Humberg/Pathé, Konzept zur Einbeziehung des Kriteriums der »Gefährdungsneigung« in die Prüfpraxis der FSM, JMS-Report 6/2009, 2 ff.; Hickethier, Genretheorie und Genreanalyse, in: Felix (Hrsg.), Moderne Film Theorie, 1. Aufl., Mainz 2002, S. 62 ff.; Hießnauer, Fernsehdokumentarismus, Konstanz 2011; Hoffmann, Die Fälschung von Wirklichkeit. Vom Vergnügen, mit dokumentarischen Erwartungen zu spielen, in: Hoffmann/Kilborn/Barg (Hrsg.), Spiel mit der Wirklichkeit, Konstanz 2012, S. 41 ff.; Hoffmann/Kilborn/Barg (Hrsg.), Spiel mit der Wirklichkeit, Konstanz 2012; Hobenberger, Die Kunst, von der Wirklichkeit zu sprechen, film-dienst 4/1993, 16 f.; Hollensteiner, Mann beißt Hund, medien praktisch 1/1994, 40 ff.; Hölgen, Schnittstellen. Serienmord im Film, Marburg 2010; Kindhäuser/Neumann/Paeffgen (Hrsg.), NomosKommentar Strafgesetzbuch, Band 2, 4. Aufl., Baden-Baden 2013 (zit. als NK-StGB); Kniep, Keine Jugendfreigabe, Göttingen 2010; Kublbrodt, Gegen die Einrichtung gewaltfreier Zonen, epd Film 7/1993, 8 f.; Kuuczik/Zipfel, Gewalt und Medien, 5. Aufl., Köln/Weimar/Wien 2006; Lackner/Kühl, Strafgesetzbuch Kommentar, 28. Aufl., München 2014 (zit. als Lackner/Kühl, StGB); Laufhütte/Rissing-van Saan/Tiedemann (Hrsg.), Strafgesetzbuch Leipziger Kommentar, Fünfter Band, 12. Aufl., Berlin 2010 (zit. als LK-StGB); Liesching, Der Jugendschutztatbestand »gewaltbeherrschter Medien« nach § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG, JMS-Report 6/2009, 8 ff.; Liesching, Tatbestände der Jugendgefährdung, BPjM-Aktuell 4/2012, 4 ff.; Liesching/Schuster, Jugendschutzrecht, 5. Aufl., München 2011; Lipkin/Paget/Roscoe, Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons, in: Rhodes/Springer (Hrsg.), Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, Jefferson, NC/London 2006, S. 11 ff.; Löffler, Presserecht (hrsg. von Sedelmeier/Burkhardt), 5. Aufl., München 2006 (zit. als Löffler, Presserecht); Lux, Mann beißt Hund, film-dienst 6/1993, 30 f.; Meironitz, Gewaltdarstellungen auf Videokassetten, Berlin 1993; Mikos, Der „Viewing Contract“. Genre, Konventionen und Aktivitäten der Zuschauer, in: Moltke/Sudmann/Wortmann (Hrsg.), FFK 8, Hildesheim 1996, S. 19 ff.; Moltke/Sudmann/Wortmann (Hrsg.), FFK 8, Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995, Hildesheim 1996 (zit. als Moltke/Sudmann/Wortmann, FFK 8); Müller, Real Life – Real Death?, in: Stiglegger (Hrsg.), Kino der Extreme, St. Augustin 2002, S. 175 ff.; Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch, Band 3, §§ 80-184g StGB, 2. Aufl., München 2012 (zit. als MüKo-StGB); Nikles/Roll/Spiürck/Erdemir/Gutknecht, Jugendschutzrecht, 3. Aufl., Köln 2011 (zit. als Nikles u.a., Jugendschutzrecht); Rhoades/Springer (Hrsg.), Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, Jefferson, NC/London 2006; Roscoe, Man Bites Dog: Deconstructing the Documentary Look, in: Rhodes/Springer (Hrsg.), Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking, Jefferson, NC/London 2006, S. 205 ff.; Roscoe/Hight, Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality, Manchester/New York 2001; Schäfer, Der kriminologische Hintergrund des (Jugend-)Medienschutzes im Hinblick auf mediale Gewaltdarstellungen, Hamburg 2008; Schmitt, Die Allmacht des Blickes, Köln 2001; Schneider, Die Ästhetisierung der Gewalt, epd Film 7/1993, 10 f.; Schönke/Schröder, Strafgesetzbuch Kommentar, 29. Aufl., München 2014 (zit. als Schönke/Schröder, StGB); Seeßlen, Frankfurter Rundschau, 25.03.1993, zit. nach Schneider, epd Film 7/1993, 10 f.; Sextro, Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms, Berlin 2009; Spiegel Online v. 11.12.2011, Scripted Reality im TV: Knapp die Hälfte der Zuschauer glaubt an echte Fälle, abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/scripted-reality-im-tv-knapp-die-haelfte-der-zuschauer-glaubt-an-echte-faelle-a->

803049.html; *Spürck*, Gewaltdarstellungen, BPjM-Aktuell 1/2011, 19 ff.; *Stettner*, Verfassungsbindungen des experimentierenden Gesetzgebers, NVwZ 1989, 806 ff.; *Stiefler*, Auslegung des Tatbestands »gewaltbeherrschter Medien« nach § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG, JMS-Report 1/2010, 2 ff.; *Stiglegger* (Hrsg.), Kino der Extreme, St. Augustin 2002; *Stumpf*, Jugendschutz oder Geschmackszensur? Die Indizierung von Medien nach dem Jugendschutzgesetz, Berlin 2009; Systematischer Kommentar zum Strafgesetzbuch (hrsg. von *Wolter*), 140. EL, Köln 2013 (zit. als SK-StGB); *Tudor*, Film-Theorien, Frankfurt a.M. 1977.

1	Einleitung	48
2	Inhaltsangabe zum Film	49
3	Werdegang des Films im Verfahren der Alterskennzeichnung	50
3.1	Grundlagen der Kennzeichnung	50
3.2	FSK-Entscheidungen von 1993 und 2013	51
4	Reaktionen der Filmkritik und filmwissenschaftliche Aufnahme von „Mann beißt Hund“	54
5	Überprüfung der Kennzeichnung von „Mann beißt Hund“	58
5.1	Wirkungsforschung.....	59
5.2	Kennzeichnungsverbot bei (schwerer) Jugendgefährdung.....	62
5.3	Kennzeichnung nach § 14 JuSchG	84
6	Mockumentaries in der jugendschutzrechtlichen Prüfung	85
6.1	Mockumentary – das etwas andere Filmgenre.....	85
6.2	Besonderheiten bei der jugendschutzrechtlichen Prüfung von Filmen des Mockumentary-Genres?.....	92
7	Fazit	96

1 Einleitung

Welcher von meinen anderen Filmen in Deutschland gelaufen ist, weiß ich gar nicht. Nur für „Mann beißt Hund“ war ich in ein paar deutschen Städten, aber der Film kam nicht gut an bei den Deutschen. Ich glaube, er war zu gewalttätig.¹

„Mann beißt Hund“ ist ein belgischer Film aus dem Jahr 1992 von Rémy Belvaux, André Bonzel und Benoît Poelvoorde. Im Stile einer realistischen Dokumentation wird eine Geschichte von einem brutalen Serienkiller in Begleitung einer Filmcrew erzählt. Die fiktionale audiovisuelle Darstellung ist heutzutage von gängigen Formaten wie den Reality-Shows oder einigen Dokumentationen nur schwer abzugrenzen, denn egal ob man Polizisten bei ihrer täglichen Arbeit begleitet oder Kriminellen bei ihren „Machenschaften“ über die Schulter schaut: Dokumentationen aus dem „wahren Leben“ werden immer beliebter, und je drastischer die Darstellung, desto eher wird der Zuschauer auf diese aufmerksam.

In „Mann beißt Hund“ werden jedoch weitaus härtere Szenen dargestellt, als der Titel vermuten lässt: Die skrupellose Ermordung von alten Leuten, von kleinen Kindern und eine Vergewaltigungsszene, wie sie wohl nur in dem Film „Irreversibel“ (Frankreich 2002) noch drastischer dargestellt wird. Trotzdem ist der Titel der deutschen Fassung ein Hinweis darauf, dass dieser Film bewusst polarisieren und die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich ziehen soll, denn die Bezeichnung „Mann beißt Hund“ ist eine journalistische Floskel, welche besagt, dass „Hund beißt Mann“ im Gegensatz zu „Mann beißt Hund“ keine Schlagzeile darstellt.² Auch der Originaltitel „C'est arrivé près de chez vous“, zu Deutsch „Es geschah in Ihrer Nähe“, spielt mit den Gepflogenheiten der Boulevardmedien, indem nicht nur deren nach Aufmerksamkeit heischender Tonfall nachgeahmt wird, sondern zugleich den Geschehnissen im Film ein vermeintlich realitäts- oder gar alltagsnaher Anstrich verpasst wird.³

Der hohe Grad an Brutalität und die Art und Weise der Darstellung in Form einer sehr realistischen Dokumentation machen den Film „Mann beißt Hund“ so umstritten. Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich, neben der Alterskennzeichnung

¹ Benoît Poelvoorde, einer der Regisseure von „Mann beißt Hund“, im Interview mit *Bopp*, FAZ.net v. 23.01.2011.

² *Bartlett*, Familiar Quotations, 14. Aufl. 1968, S. 808; *Roscoe*, in: Rhodes/Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 2006, S. 205; eine andere Deutung findet sich bei *Müller*, in: Stiglegger, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 188, die darin einen Verweis „auf die Gleichsetzung der im Film gezeigten Gewaltakte mit den alltäglichen und banalen Ereignissen der faits divers in bestimmten Zeitungen oder Nachrichtenmagazinen“ sieht, wo man „Meldungen nach Art des Hunde beißenden Mannes, der gleich um die Ecke wohnt“, finde.

³ Siehe *Schmitt*, *Die Allmacht des Blickes*, 2001, S. 27; ebenso *Höltgen*, *Schnittstellen. Serienmord im Film*, 2010, S. 266 Fn. 714.

und den Reaktionen auf den Film, im Schwerpunkt mit dessen Beurteilung nach den heute geltenden jugendschutzrechtlichen Gesetzesvorschriften und mit der Frage, wie sich hierbei insbesondere die stilistischen Besonderheiten und die Zugehörigkeit zum sogenannten Mockumentary-Genre auswirken.

2 Inhaltsangabe zum Film

Der Film handelt von dem Berufsmörder Benoît („Ben“), der während des gesamten Films von einem Kamerateam begleitet wird. Die Filmemacher werden im Laufe des Films in die Aktivitäten des Killers einbezogen, bis sie selbst zu Vergewaltigern und Mördern werden.

Die Eröffnungsszene spielt in einem Zug. Ben erdrosselt mit Hilfe eines Drahtes eine Frau. Die Leiche, versehen mit einem ihrem Gewicht entsprechenden Ballast, entsorgt Ben in einem Fluss. Daraufhin werden Bens Großvater und seine Mutter in den Film eingeführt, welche Ben als lebensfroh, freundlich und warmherzig charakterisieren. Die Ermordung eines Briefträgers beschreibt Ben als Alltagsjob, um an das Geld von Rentnern zu gelangen. Dieses Wechselspiel zwischen Gewaltszenen und Szenen aus Bens Privatleben ist ein Schema, das in dem gesamten Film verfolgt wird. Zu diesen Szenen gesellen sich Bens philosophische Monologe über Architektur, Kunst, Gesellschaft und Frauen.

Das Kamerateam wird erstmals bei der Beseitigung einer Leiche eines Wachmanns zu Mittätern. In der Folge wird es von Ben wiederholt für seine Zwecke instrumentalisiert. So verschafft sich Ben unter dem Vorwand, eine Dokumentation über die Einsamkeit allein lebender Rentner zu drehen, Eintritt in die Wohnung einer alten Dame, um diese anschließend zu erschießen und auszurauben. In einer anderen Szene wird der Zoom der Kamera genutzt, um den Standort eines Opfers festzustellen. Die Abhängigkeit der Filmleute von Ben wird bei einem gemeinsamen Essen klar: Sie leiden unter Geldproblemen. Unter großem Beifall erklärt sich Ben bereit, die Finanzierung des Films zu gewährleisten.

Ein Einschnitt erfolgt mit dem Tod des Tontechnikers Patrick. Dieser wird vom Regisseur Rémy zwar zunächst schockiert aufgenommen, aber letztendlich aufgrund des „Berufsrisikos“ hingenommen. Als ein „Geschäftskonkurrent“, welcher ebenfalls von einem Filmteam begleitet wird, versucht, in das verfallende Haus einzudringen, in dem Ben sein „Einkommen“ versteckt hält, erschießt dieser seinen Rivalen. Die Tötung eines der Mitglieder des konkurrierenden Filmteams übernimmt Rémy diesmal eigenhändig. Dieser Erfolg wird feuchtfröhlich in Bens Stammkneipe gefeiert. Der Abend endet mit einer Vergewaltigungsszene, an der das gesamte Team beteiligt ist. In der Folge sendet die Gang des ermordeten „Geschäftskonkurrenten“ Todesdrohungen an Bens Familie und Freunde. Kurz darauf wird Ben festgenommen, ihm gelingt allerdings bald die Flucht. Er muss aber feststellen, dass inzwischen seine Freundin und seine Familie ermordet wurden. Letztendlich werden auch Ben und das Kamerateam erschossen.

3 Werdegang des Films im Verfahren der Alterskennzeichnung

3.1 Grundlagen der Kennzeichnung

Unter welchen Voraussetzungen Kindern und Jugendlichen der Zugang zu Veranstaltungen gewährt werden darf, bei welchen Filme vorgeführt werden, wird maßgeblich in § 11 JuSchG bestimmt. Hiernach ist der Zugang für Kinder und Jugendliche nur dann erlaubt, wenn es sich um Filme handelt, die von den obersten Landesbehörden oder von einer Organisation der freiwilligen Selbstkontrolle entsprechend gekennzeichnet wurden. Vergleichbare Regelungen und Vertriebsbeschränkungen finden sich in § 12 JuSchG für Bildträger, in welchem bestimmte Anforderungen an Verkauf, Verleih und Bewerbung von Videofilmen, DVDs und Blu-ray Discs gestellt werden. Die Kennzeichnung übernimmt im Filmbereich die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK), die der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO) angegliedert ist, dem Dachverband der deutschen Film-, Fernseh- und Videowirtschaft.⁴

Grundsätzlich besteht für eine etwaige Vorlage von Filmen bei der FSK jedoch keinerlei Zwang. Anbieter und Hersteller, welche eine Jugendfreigabe anstreben, legen diese der FSK freiwillig vor. Eine Art Selbstverpflichtung ergibt sich aus § 1 Abs. 2 Nr. 1 und 2 FSK-Grundsätze⁵, wonach nicht von der FSK gekennzeichnete Filme von den Mitgliedern der SPIO weder zur öffentlichen Vorführung weitergegeben noch öffentlich vorgeführt werden dürfen. Damit ein Film eine realistische Chance besitzt, in den Kinos vorgeführt zu werden, ist eine FSK-Kennzeichnung somit faktisch unumgänglich. In diesem Zusammenhang wird immer wieder ein etwaiger Verstoß gegen das Zensurverbot gemäß Art. 5 Abs. 1 Satz 3 GG thematisiert,⁶ denn der jeweilige Filmverleih hat mithin faktisch keine andere Option, als den Film der FSK zur Prüfung vorzulegen. Da sich die Landesjugendbehörden ausnahmslos der FSK als Freigabeinstanz bedienen,⁷ wird die freie wirtschaftliche Verwertbarkeit durch § 1 Abs. 1 Nr. 2 FSK-Grundsätze deutlich reguliert, da ein Film ohne eine Alterskennzeichnung praktisch nicht zur Aufführung gelangen wird. Deshalb kann der Vorwurf des Verstoßes gegen das Zensurverbot nicht vollumfänglich ausgeräumt werden. Zwar muss dem Umstand zugestimmt werden, dass etwaige

⁴ Die FSK wurde im Jahre 1949 nach dem Vorbild der Amerikaner, welche unbedingt eine Selbstkontrollereinrichtung der Filmbranchen wünschten, und mit Unterstützung der Filmwirtschaft und der Länder in Deutschland, die eine zuverlässige Filmkontrolle anstrebten, ins Leben gerufen, siehe *Kniep*, Keine Jugendfreigabe, 2010, S. 38.

⁵ Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, 21. Fassung v. 01.12.2012.

⁶ Siehe *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 178 ff., m.w.N.

⁷ Siehe § 21 Abs. 2 und 3 sowie § 26 Abs. 2 FSK-Grundsätze.

Verbreitungsbeschränkungen zum Zwecke des Jugendschutzes nicht gegen das Zensurverbot verstoßen, jedoch wird bezüglich der Alterskennzeichnung „Keine Jugendfreigabe“ die Vereinbarkeit mit dem Zensurverbot teilweise in Frage gestellt, da auf eine Freigabe bezüglich einer etwaigen Veröffentlichung der Filme, die ohnehin lediglich nur an Erwachsene erfolgen soll, grundsätzlich verzichtet werden könnte.⁸ Es besteht somit ein berechtigtes wirtschaftliches Interesse der Antragsteller an einer Kennzeichnung durch die FSK und ein faktischer Zwang zur Vorlage.

Die Antragsteller von „Mann beißt Hund“ beantragten ursprünglich eine Kennzeichnung mit „Freigegeben ab sechzehn Jahren“, wohingegen im Rahmen des Prüfverfahrens eine Kennzeichnung mit „Keine Jugendfreigabe“ festgesetzt wurde. Dadurch kann der Film nur einem begrenzten Publikum zugänglich gemacht werden. Hierin ist grundsätzlich ein Eingriff in die Kunstfreiheit zu sehen, sofern der Film als Kunst i.S.v. Art. 5 Abs. 3 GG anzusehen ist. Da die Kunstfreiheit zu den vorbehaltlos gewährleisteten Grundrechten gehört, können nur kollidierende Grundrechte Dritter und andere mit Verfassungsrang ausgestattete Rechtsgüter dieses Grundrecht wirksam einschränken.⁹ Ein kollidierendes Verfassungsrecht in diesem Sinne ist im allgemeinen Persönlichkeitsrecht zu sehen, Art. 2 Abs. 1 i.V.m. Art. 1 Abs. 1 GG, denn in einem solchen Fall darf das Persönlichkeitsrecht der Minderjährigen (auch in Form des Jugendschutzes) die freie Verbreitung von Kunst und Wissenschaft beschränken.¹⁰ Letztendlich hat auch das Bundesverfassungsgericht in der Mutzenbacher-Entscheidung den Jugendschutz als verfassungsrechtlich geschütztes Rechtsgut anerkannt,¹¹ wodurch er als Schranke der Kunstfreiheit dienen kann. Jedoch ist auch hier im Rahmen einer Einzelfallabwägung vorzugehen.

3.2 FSK-Entscheidungen von 1993 und 2013

Die Kinofassung von „Mann beißt Hund“ wurde von der FSK am 11. März 1993 mit „Nicht freigegeben unter achtzehn Jahren“ gekennzeichnet. Ursprünglich wurde von dem Antragsteller (Pandora Film GmbH & Co. KG, Frankfurt a.M.; Hersteller des Films ist Les Artistes Anonymes, Brüssel) für die Kinofassung (öffentliche Filmveranstaltung gemäß § 6 JÖSchG¹²) jedoch eine Freigabe ab 16 Jahren beantragt.

⁸ Siehe *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 183.

⁹ BVerfGE 30, 173, 193; BVerfGE 67, 213, 228.

¹⁰ BVerfGE 83, 130, 139 – Josefine Mutzenbacher.

¹¹ BVerfGE 83, 130, 139 f. – Josefine Mutzenbacher.

¹² Gesetz zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit vom 25. Februar 1985 (BGBl. I S. 425) in der Fassung des Dritten Rechtsbereinigungsgesetzes vom 28. Juni 1990 (BGBl. I S. 1221), aufgehoben durch § 30 Abs. 1 JuSchG (BGBl. I S. 2730).

Der Antrag wurde dem Arbeitsausschuss der FSK vorgelegt, der eine entsprechende Freigabe am 26. Januar 1993 ablehnte, darüber hinaus aber auch nicht einmal eine Kennzeichnung mit „Nicht freigegeben unter achtzehn Jahren“ vorschlug. Als Grund hierfür wurde vom Arbeitsausschuss hauptsächlich eine menschenverachtende Gesamttendenz des Filmes genannt:

Die Radikalität und Amoralität von massenhaften Morden wird in ihrer ganzen Perversion gelebt und gezeigt. Es gibt kein Tabu, das nicht gebrochen wird. Vor dem Hintergrund der ständig wachsenden Gewaltbereitschaft wirken die einzelnen Sequenzen des Filmes als doppelt menschenverachtend. Dem Killer wird bei seinem Job über die Schulter geschaut – ein Job, wie jeder andere. Der Killer – ein Poet, ein Schöngest.

Auch wenn am Ende des Filmes davon nicht mehr viel stehenbleibt, so bleibt doch der Kontext zur täglich zunehmenden Gewalt auf unseren Straßen.

Der Film ist in seiner Gesamtaussage auch durch auszugsweise Veränderungen nicht revidierbar.¹³

Die Begründung dieses Bescheides basierte auf § 2 FSK-Grundsätze a.F.¹⁴, der unter anderem die Kennzeichnung von Filmen und Bildträgern verbot, die „das sittliche und religiöse Empfinden oder die Würde des Menschen verletzen, entsittlichend oder verrohend wirken“. Hiergegen ging der Antragsteller vor, legte mit Schreiben vom 22. Februar 1993 Berufung gemäß § 16 FSK-Grundsätze a.F. ein und beantragte erneut eine Freigabe ab 16 Jahren. Er sprach dabei dem Film eine kritische Funktion zu und wies ferner auf die Preise hin, die dieser im Vorfeld errungen hatte.¹⁵ Der Film sei lediglich eine „bitterböse Satire über die letzten Konsequenzen der neueren TV-Berichterstattung und der damit einhergehenden Sucht nach dem ‚immer Extremeren‘“. ¹⁶ Das satirische Element trete insbesondere in der Hauptfigur zutage, welche sowohl den Kleinbürger und Familienmenschen als auch den skrupellosen Mörder in sich vereinige, der selbst nicht davor zurückschreckt, Kinder zu töten. Der Film zeige in künstlerischer Weise die Problematik von TV-Reality-Shows auf und rege zur Reflektion des Rezipienten über sich selbst und sein persönliches Verhältnis zu (medialer) Gewalt an: „Das Totschweigen von Gewalt und die

¹³ Arbeitsausschuss der FSK, Jugendentscheid zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 26.01.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 1.

¹⁴ Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, Fassung v. 01.02.1992.

¹⁵ Der Film gewann in Cannes 1992 den Preis der Woche der Kritik und den Prix de la Jeunesse. Ferner wurde der Film von der Jury der Evangelischen Filmarbeit als besonders wertvoll empfohlen.

¹⁶ Zit. nach FSK-Hauptausschuss, Berufungsentscheidung mit Begründung zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 1.

ohnmächtige Konsumierung von dargestellter Gewalt sind gefährlich, nicht die Auseinandersetzung damit.“¹⁷ In diesem Sinne solle der Film „Ekel vor Gewalt und vor der Reproduktion dieser Gewalt im Medienbereich“ erzeugen.¹⁸

In der Berufungsentscheidung des Hauptausschusses der FSK vom 11. März 1993 wurde, unter Berücksichtigung der Erwägungen der Antragsteller, letztendlich beschlossen, dass die Berufung der Antragsteller teilweise Erfolg habe mit der Folge, dass der Film schließlich mit „Nicht freigegeben unter achtzehn Jahren“ gekennzeichnet wurde. Aus der Berufungsbegründung des Hauptausschusses geht deutlich eine von der Ansicht des Arbeitsausschusses abweichende Einschätzung der Gesamtaussage des Films hervor. Insgesamt sah die Mehrheit des Hauptausschusses den Film als „künstlerisches, jedenfalls tief moralisches Werk“ an, dessen Intention es sei, „Kritik an gesellschaftlichen Missständen zu üben, diese anzuprangern und Auseinandersetzungen darüber anzuregen“.¹⁹ Folglich wurde ein Verstoß gegen § 2 FSK-Grundsätze a.F. mehrheitlich abgelehnt, wodurch einer Kennzeichnung des Filmes grundsätzlich nichts mehr im Wege stand. Dennoch wollte auch der Hauptausschuss dem Antrag auf eine Freigabe ab 16 Jahren nicht stattgeben und entschied sich für die Kennzeichnung mit „Nicht freigegeben unter achtzehn Jahren“. Im entsprechenden Jugendentscheid führte der Hauptausschuss aus, dass es dem Zuschauer durch die konsequente dokumentarische Aufnahmetechnik schwerfalle, sich bewusst zu werden, dass es sich bei dem Mockumentary „Mann beißt Hund“ um reine Fiktion handele, und die Grenze zwischen Realität und Fiktion in Form einer Art „Reality-TV“ nur schwer zu ziehen sein werde. Das somit erforderliche ständige Reflektieren der dargestellten „perversen Gewaltdarstellungen“ falle gerade den möglicherweise noch jugendlichen Rezipienten sehr schwer und sei ihnen nur begrenzt zumutbar. Ferner führt der Hauptausschuss aus, dass der künstlerische Charakter des Films und die satirischen Elemente eine Kenntnis der Diskussion um Reality-TV und Gewalt in der Gesellschaft und ein reflektorisches Vermögen auf hohem Niveau voraussetzten, welches nach Ansicht des Ausschusses bei Jugendlichen nicht vorhanden sei. Ohne die Auseinandersetzung würden Jugendliche aber durch den Film „desorientiert“. Deshalb wurde eine Freigabe für Jugendliche ab 16 Jahren mit großer Mehrheit abgelehnt.²⁰

¹⁷ Zit. nach FSK-Hauptausschuss, Berufungsentscheidung mit Begründung zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 1.

¹⁸ Zit. nach FSK-Hauptausschuss, Jugendentscheid zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 2.

¹⁹ FSK-Hauptausschuss, Berufungsentscheidung mit Begründung zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 2.

²⁰ FSK-Hauptausschuss, Jugendentscheid zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 2.

Am 9. Januar 2013 wurde „Mann beißt Hund“ erneut von der FSK geprüft, diesmal in der „Special Edition“ auf DVD und Blu-ray Disc, und im Ergebnis unverändert mit „Keine Jugendfreigabe“ gekennzeichnet.²¹ Da der Film bereits zuvor im Fernsehen ausgestrahlt worden war, erfolgte die Entscheidung gemäß § 24 Abs. 1 Nr. 1 FSK-Grundsätze im 3er Arbeitsausschuss, der keine schriftlichen Begründungen seiner Beschlüsse anfertigt.

4 Reaktionen der Filmkritik und filmwissenschaftliche Aufnahme von „Mann beißt Hund“

„Mann beißt Hund“ rief in den Medien im Anschluss an seine Veröffentlichung ein breites, aber geteiltes Echo hervor. Wie zu erwarten war, sorgte die drastische Gewalt und insbesondere deren Verbindung mit der ungewohnten formalen Gestaltung für erregte Debatten. Unter den kritischen Besprechungen des Films sind insbesondere die Artikel der kirchlichen Filmzeitschriften „epd Film“ des Evangelischen Pressedienstes und „film-dienst“ der Katholischen Filmkommission für Deutschland erwähnenswert, in denen die Charakterisierung der Hauptfigur Ben jeweils im Vordergrund steht.

Ein Durchschnittsmensch, indes voller Widersprüche: Einerseits feinsinniger Pianospieleer und Rezipient selbstverfaßter Gedichte, der angesichts von Vorstadtarchitektur Gaudí und Frank Lloyd Wright zitiert und jederzeit in der Lage ist, über die Dinge des täglichen Lebens ebenso wie über das große Ganze zu philosophieren. Andererseits neigt er zu cholерischen Wutanfällen, kann furchtbar ordinär und ausfallend werden und erweist sich als Rassist [...].²²

Hinzu kommt Bens untypisches Berufsbild des Serienkillers, welches nicht nur in allen Varianten von der Kamera aufgezeichnet, sondern auch von ihm selbst mit unverhohlenem Stolz auf seine „Kreativität“ geschildert wird.

Der nötige Ballast beim Versenken einer Leiche, die Auswahl des Opfers und die angemessene Tötungsmethode sind seine Spezialgebiete: Das Erschrecken einer Herzkranken spart Kugeln und vermeidet Lärm.²³

Die kirchlichen Filmzeitschriften sparten nicht mit Lob für den Film und die Jury der evangelischen Filmarbeit wählte „Mann beißt Hund“ sogar zum Film des Monats Juni 1993.

²¹ Siehe die Freigabebescheinigung der FSK zum Bildträger „Mann beißt Hund – Special Edition“ v. 09.01.2013, Prüf-Nr. 69072-V.

²² Arnold, epd Film 4/1993, 41.

²³ Lux, film-dienst 6/1993, 30, 31.

Die ästhetische Konstruktion, die fortwährenden Verstöße gegen die langläufig akzeptierten Gesetze der Gewaltinszenierung machen MANN BEISST HUND zu einem Film, der eine verbindliche Stellungnahme nicht zuläßt. Die Stellungnahme des Zuschauers kann sich legitimerweise auch in Abscheu äußern. Zugleich aber zwingt der Film dem Betrachter die Frage nach der eigenen Komplizenschaft mit bestimmten Formen medialer Wirklichkeitsvermittlung auf.²⁴

Aus Sicht der Autoren heißt das: Entweder der Rezipient verläßt das Kino oder er schaut sich den Film ein zweites Mal an. Tatsächlich waren die Ansichten über „Mann beißt Hund“ in den Gremien der kirchlichen Filmkritik keinesfalls einhellig positiv. Vielmehr entspann sich ein leidenschaftlich geführter Streit über „Mann beißt Hund“, aber auch über Gewalt im Film im Allgemeinen. Die einander gegenüberstehenden Positionen wiesen dabei eine frappierende Ähnlichkeit zur Debatte zwischen den Ausschüssen der FSK auf.

Hohenberger bestritt im *film-dienst* zwar nicht, dass es den Regisseuren von „Mann beißt Hund“ um eine Medienkritik ging, attestierte dem Film jedoch Zynismus und mangelnde Tiefe, denn über die Ausbeutbarkeit menschlicher Gefühle sage jede „Verzeih-Mir“-Episode mehr.²⁵ Es sticht auf Seiten der Gegner von „Mann beißt Hund“ vor allem die Stimme von *Schneider* heraus, der als Vorsitzender der Jury der evangelischen Filmarbeit von der Mehrheit des Gremiums überstimmt wurde, sich aber unter dem Titel „Die Ästhetisierung von Gewalt“ vehement gegen eine positive Bewertung des Films wandte:

MANN BEISST HUND stellt für mich keine mediale Selbstreflexion dar, sondern eine geschmacklose Selbstentblößung medialer Wirklichkeitswahrnehmung, der auch der billigste Gag für ihre Ästhetisierung der Gewalt nicht zu schade ist. Der intellektuelle Gestus der Selbstaufklärung des Mediums Film bleibt leer, weil er trotz Parodie und Witz auf die sensationelle Aktion und Information fixiert bleibt. Die Idee der Filmemacher, die zynisch die Möglichkeiten des Reality-TV ausreizen, verkommt zum belanglosen Spiel abstruser Effekte, die noch zum Lachen reizen mögen oder zur Äußerung von Abscheu, kaum jedoch zur Reflexion, die von den Bildern getragen wird.²⁶

Die „Leere dieser geschwätzigen Bilder“ verleite die Filmkritik dazu, im Stile des Sensationsjournalismus jenen Filmen eine Bedeutung und Funktion zuzusprechen, welche sich lediglich selbst inszenierten und Gewalt ästhetisierten und sich dabei auf zynische Art und Weise einer eigenen Positionierung enthielten:

²⁴ Fachreferat Film und AV-Medien im Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., Jury der Evangelischen Filmarbeit, Film des Monats, Juni 1993, epd Film 7/1993, 12.

²⁵ *Hohenberger*, *film-dienst* 4/1993, 16, 17.

²⁶ *Schneider*, epd Film 7/1993, 10.

Ich möchte mich in dieser Form weder von diesem Film angreifen lassen noch halte ich seinen Besuch für besonders mutig: Eher ist es feige, sich der notwendigen ethischen Reflexion im Zusammenhang mit Gewaltdarstellungen im Film zu entziehen und mit dem Verweis auf mediales Funktionieren bereits ein Verständnis von medial verfaßter Wirklichkeit liefern zu wollen. Für kirchliche Filmarbeit ist nach meinem Verständnis Ethik und Ästhetik kein Gegensatz.²⁷

In derselben Ausgabe der epd Film wandte sich *Kublbrodt* wiederum „Gegen die Einrichtung gewaltfreier Zonen“, die sich aus einer ethisch vorgefassten Bewertung von Gewaltdarstellungen ergebe. Schon die Zensurgeschichte lehre, dass „die positive Welt sich nicht herbeifilmen und Gewaltprohibition kein Mittel zu moralischer Genesung ist“. „Mann beißt Hund“ und andere zum damaligen Zeitpunkt ebenso kontrovers diskutierte Filme wie „Romper Stomper“ (Australien 1992), „Terror 2000“ (Deutschland 1992) und „Warheads“ (Deutschland 1993) betrieben vielmehr eine „Entdämonisierung der Gewalt“:

Gemeinsam ist diesen sehr verschiedenen Filmen, daß sie uns zum Zusehen, Zuhören, Erfahren veranlassen. Deshalb fehlt auch hier das voreilige Sich-mit-Bekanntem-Zufriedengeben, nämlich die psychologische und gesellschaftliche Erklärung und Verdammung, vor allem aber der moralische Kommentar. Dergleichen Korsetts und Krücken ledig, ist es dann möglich, dem anderen ins Auge zu sehen. [...] Wer hier hinguckt, wird damit belohnt, daß der Blick entdämonisiert wird. Er wird freilich dadurch gestört, daß das liebgewonnene Feindbild beeinträchtigt wird.²⁸

Letztlich standen sich auch innerhalb der Filmkritik die gleichen Lager gegenüber, die bereits im Arbeits- und Hauptausschuss der FSK jeweils die Mehrheiten gestellt hatten: Auf der einen Seite diejenigen, welche bereit waren, sich auf das provokante Spiel von Belvaux, Bonzel und Poelvoorde einzulassen, und auf der anderen Seite jene, die – ungeachtet etwaiger Intentionen der Filmemacher – das Fehlen einer moralischen Positionierung aus dem Inneren des Films heraus bereits per se als unverträglich, gleichsam als inakzeptablen Regelverstoß betrachteten.

Die Gesamtaussage des Films ist nicht nur in den Medien der Filmkritik, sondern auch in der weiteren Fachliteratur eingehend diskutiert worden, wobei der Fokus stärker als in der Filmkritik auf den filmtechnischen Mechanismen liegt, die „Mann beißt Hund“ so umstritten machen.²⁹ *Roscoe* und *Hight* untersuchen „Mann beißt Hund“ etwa unter Genreaspekten und ordnen ihn den sogenannten „Mock-

²⁷ *Schneider*, epd Film 7/1993, 10, 11.

²⁸ *Kublbrodt*, epd Film 7/1993, 8, 9.

²⁹ *Müller*, in: Stiglegger, Kino der Extreme, 2002, S. 175; *Schmitt*, Die Allmacht des Blickes, 2001, S. 33 f.

documentaries“ zu, kurz „Mockumentaries“, also dem Genre der „gefälschten Dokumentationen“.³⁰ In der Tat wirkt „Mann beißt Hund“ wie eine Dokumentation. Mit Interviews, einer wackeligen Kameraführung und Originalton wirkt er authentisch, insbesondere die Darstellung des Protagonisten als Dokumentationsobjekt lässt eine gewisse Realitätsnähe erkennen. Der Protagonist wird hierbei zum eigentlichen Produzenten des Filmes.³¹ Auch *Müller* diskutiert „Mann beißt Hund“ als Vertreter des Mockumentary-Genres und weist ihm, entsprechend der Ansicht des Hauptausschusses der FSK, eine kritische Funktion zu:

Dadurch versucht der Film gleichzeitig, auf die zweifelhafte Rolle der Produzenten und TV-Redakteure hinzuweisen, die dafür verantwortlich zeichnen, was der Zuschauer sieht; dahinter steht die Aussage, dass es nur ein kleiner Schritt ist vom Produzieren oder Zulassen solcher Bilder zur aktiven Ausübung der gezeigten Greuelthaten, was ja das Kamerateam durchexerziert.³²

Der Rezipient werde im Laufe des Films vom Schaulustigen zum Beteiligten: Sofern man sich auf den Film einlasse, fühle man sich selbst schuldig. Dieser Umstand rühre daher, dass Ben häufig direkt in die Kamera spricht und damit den Zuschauer unmittelbar einbezieht. So wie die Filmemacher werde auch der Zuschauer von Bens Art und Eigenschaft erfasst:

Die dokumentarische Form, wenn es auch nur eine gefälschte ist, schafft unbewusst eine grössere [sic!] Involvierung seitens des Zuschauers, denn sie wirkt auf subtile Weise realistischer als Spielfilme, bei denen man schneller mit der Einstellung „es ist ja nur ein Film“ zur Hand ist.³³

Hinzu komme, dass Ben während eines Großteils des Films von Ermittlungsbeamten bei seiner Arbeit nicht gestört und der Anschein erweckt werde, dass dies Resultat der mangelnden Motivation oder einfach die Unfähigkeit der Polizei und der anderen Justizapparate ist.³⁴

Schmitt hingegen hinterfragt hauptsächlich die moralische Wertung des Filmes. Er merkt an, dass der Film sich einer eigenen Haltung zur dargestellten Gewalt verweigere:

Wenn die fehlende Wertung der Filmemacher in moralischen Maßstäben überhaupt zu beurteilen ist, dann ist sie vormoralisch, debil, aber gerade nicht amoralisch. Hier wird nicht bewußt auf moralische Kategorien verzichtet, hier sind sie schlichtweg

³⁰ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 170 ff.

³¹ Siehe *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 174 ff.

³² *Müller*, in: *Stiglegger*, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 193.

³³ *Müller*, in: *Stiglegger*, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 176.

³⁴ *Müller*, in: *Stiglegger*, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 193.

abwesend [...]. Wenn es zu den Aufgaben des Filmes gehört, die Darstellbarkeit grauenhafter Geschehnisse zu reflektieren, dann stellt „Mann beißt Hund“ alle Merkmale konsequent in den Dienst dieser Fragestellung.³⁵

Der Zuschauer müsse sich daher seine eigene Meinung über das Dargestellte bilden. Hier ähnele der Film wiederum einer echten Dokumentation.

Der Zuschauer ist alleine. Die filmische Distanzlosigkeit, ihre Sprödeheit legt den jähen Schrecken bloß, wie er unerklärt und unbewertet auftritt und allerorten hingenommen wird.³⁶

In seiner Aussage, moralische Kategorien seien in „Mann beißt Hund“ abwesend, widerspricht *Schmitt* der Einschätzung des Hauptausschusses der FSK, der den Film, wie erwähnt, noch als „tief moralisches Werk“ bezeichnet hatte.³⁷ Dennoch leugnet er nicht dessen kritische Funktion. Im Gegenteil, er betont noch den Charakter der Reflexion über Mediengewalt, stellt aber auch klar – insofern wieder auf der Linie des Hauptausschusses –, dass der dokumentarische Charakter von „Mann beißt Hund“ eine intellektuelle Herausforderung für den Zuschauer bedeute. Im Folgenden wird zu sehen sein, dass es gerade diese Herausforderung ist, an der sich die jugendschutzrechtliche Bewertung entscheidet.

5 Überprüfung der Kennzeichnung von „Mann beißt Hund“

Wie gesehen, handelt es sich bei „Mann beißt Hund“ um ein äußerst kontrovers diskutiertes Werk, dessen kritische Gesamtaussage zwar überwiegend nicht in Zweifel gezogen wird, das aber aufgrund seiner Machart und der Härte der Einzelszenen unter jugendschutzrechtlichen Gesichtspunkten dennoch diskussionswürdig ist. Es soll daher an dieser Stelle eine Überprüfung der Freigabeentscheidungen der FSK erfolgen.

Die FSK prüft gemäß § 17 FSK-Grundsätze, ob die Grenzen des § 2 Abs. 1 FSK-Grundsätze eingehalten werden, d.h. ob die im Grundgesetz geschützten Werte beachtet werden, und ob eine Kinder- oder Jugendfreigabe, mithin eine Kennzeichnung gemäß § 14 JuSchG in Betracht kommt. Seit der Neuordnung des Jugendmedienschutzes im Jahr 2002³⁸ ist eine Kennzeichnung über § 14 JuSchG somit auch an weitere jugendschutzrechtliche Kriterien geknüpft, indem gemäß § 14 Abs. 3 Satz 1 JuSchG ein Kennzeichnungsverbot für Trägermedien besteht, wenn

³⁵ *Schmitt*, Die Allmacht des Blickes, 2001, S. 32 f.

³⁶ *Schmitt*, Die Allmacht des Blickes, 2001, S. 30.

³⁷ FSK-Hauptausschuss, Berufungsentscheidung mit Begründung zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 2.

³⁸ Jugendschutzgesetz vom 23. Juli 2002 (BGBl. I S. 2730), zuletzt geändert durch Art. 4 Abs. 36 des Gesetzes vom 7. August 2013 (BGBl. I S. 3154).

diese bereits gemäß § 18 JuSchG indiziert oder aber schwer jugendgefährdend im Sinne von § 15 Abs. 2 JuSchG sind. Gemäß § 14 Abs. 4 Satz 2 JuSchG greift zudem bei Bildträgern, d.h. etwa DVDs und Blu-ray Discs, das Kennzeichnungsverbot bereits bei Vorliegen der Voraussetzungen für eine Aufnahme in die Liste (Indizierung) gemäß § 18 JuSchG ein, mithin schon bei sogenannter „einfacher“ Jugendgefährdung. Diese Kennzeichnungsverbote finden sich entsprechend auch in § 18 Abs. 3 und 4 FSK-Grundsätze wieder. Begründet wird die verschärfte Handhabung im Bereich der Bildträger gegenüber anderen Trägermedien wie z.B. Filmen für die Kinobewertung damit, dass bei Trägermedien, die zur Weitergabe geeignet sind, die Wahrscheinlichkeit des Zugangs Jugendlicher höher ist als bei Kinofilmen, bei denen eine wirksamere Alterskontrolle am Kinooingang erfolgt.³⁹

Die Maßstäbe für die Beurteilung der Eignung eines Films für Kinder und Jugendliche sind in § 18 Abs. 2 FSK-Grundsätze festgehalten. Eine Entwicklungsbeeinträchtigung ist nach dessen Nr. 3 insbesondere durch Filme zu besorgen, „welche die Nerven überreizen, übermäßige Belastungen hervorrufen, die Phantasie über Gebühr erregen, die charakterliche, sittliche (einschl. religiöse) oder geistige Erziehung hemmen, stören oder schädigen oder zu falschen und abträglichen Lebenserwartungen führen“. Gemäß § 18 Abs. 2 Nr. 2 FSK-Grundsätze sind „alle Beeinträchtigungen, die vom Film oder Trägermedium im Ganzen oder ihren Einzelheiten ausgehen können“ zu berücksichtigen, „wobei die Gesamtwirkung nicht außer Acht zu lassen ist“. Gemäß § 18 Abs. 2 Nr. 4 FSK-Grundsätze ist nicht nur der durchschnittliche, sondern auch der gefährdungsgeneigte Minderjährige zu berücksichtigen.

Daran anknüpfend ist zunächst zu hinterfragen, welche Effekte der Konsum entsprechender Medien bei den Rezipienten auslösen kann. Denn die Erkenntnisse der Wirkungsforschung bilden hierbei die Grundlagen und Maßstäbe, an die die jugendschutzrechtliche Bewertung anknüpft.

5.1 Wirkungsforschung

5.1.1 Einleitung

„Mann beißt Hund“ entfaltet einen „Strudel an immer härter werdender Gewalt“.⁴⁰ Dies kann als Anspielung auf die häufig gestellte Frage nach einer durch Medienkonsum bedingten Zunahme von Aggression und Gewaltbereitschaft, insbesondere bei Minderjährigen, gesehen werden. Vor dem Hintergrund der dargestellten Brutalität in „Mann beißt Hund“ ist die Frage von großer Bedeutung.

³⁹ *Gutknecht*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 14 JuSchG Rn. 17.

⁴⁰ *Müller*, in: Stiglegger, Kino der Extreme, 2002, S. 175, 184.

Was Kinder und Jugendliche dazu bewegt, gewaltbeherrschte Medien zu konsumieren, ist Gegenstand zahlreicher unterschiedlicher Theorien in der Medienforschung. So kann der Grund hierfür beispielsweise in Gruppenzugehörigkeit und Identitätsbildung liegen. Ferner können Angstbewältigung und Angstlust der Auslöser sein, oder das sogenannte „Sensations-Seeking“, wonach es Individuen gibt, die sich „chronisch“ auf der Suche nach Erregung befinden, um eine optimale Stimmung zu erreichen.⁴¹ Wie sich Mediengewalt möglicherweise auf die zu schützenden Rezipienten auswirkt, wird seit jeher anhand verschiedenster Thesen und Theorien diskutiert. Bereits vor der Einführung des Straftatbestands der Gewaltdarstellung gemäß § 131 StGB im Jahr 1973 wurde die Frage diskutiert, ob Mediengewalt reale Gewalt bewirkt. Diesbezüglich wurde festgehalten:

Gewaltdarstellungen, wenn sie beim Zuschauer auf bestimmte Prädispositionen treffen, [können] zum handlungsauslösenden Moment für kriminelles Verhalten werden [...]. Gewaltdarstellungen der Medien sind insoweit also nicht alleinige Ursache für kriminelles Verhalten, aber sie gehen nachweislich als einer von mehreren Faktoren in den Wirkungszusammenhang ein [...]. Noch nicht mit Sicherheit geklärt werden konnte die Frage, ob Mediengewalt generell, d.h. auch ohne Hinzutreten weiterer Faktoren aggressive Tendenzen der Zuschauer stimuliert.⁴²

Einzelne Theorien zur Wirkung gewalthaltiger Medien werden im Folgenden kurz und ohne Anspruch auf Vollständigkeit dargestellt.

5.1.2 Theorien

Nach der These der Wirkungslosigkeit ist Mediengewalt für die Entstehung realer Gewalt bedeutungslos, da sich bisher keine anderslautende These in geeigneten Studien zweifelsfrei habe belegen lassen.⁴³ Vertreter dieser These billigen Gewaltdarstellungen lediglich die Fähigkeit zu, kurzfristige emotionale Erregung zu bewirken, dies könne aber auch durch andere Inhalte geschehen. Eine solche Ansicht, nach welcher ein Zusammenhang zwischen medialer Gewalt und realer Gewalt letztendlich abgelehnt wird, ist jedoch nicht haltbar. Im Übrigen konnten sich noch keine zwingenden Beweise für die Wirkungslosigkeit des Konsums von Gewaltdarstellungen erbringen lassen.⁴⁴

⁴¹ *Kunczike/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 61 ff., m.w.N., dort auch mit einer umfangreichen Übersicht der vertretenen Theorien.

⁴² *Gerber*, Wirkungen von Gewaltdarstellungen auf dem Bildschirm, 1971, S. 16, zit. nach *Eisermann*, Mediengewalt, 2001, S. 66.

⁴³ *Kunczike/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 84.

⁴⁴ Ablehnend daher *Schäfer*, Der kriminologische Hintergrund des (Jugend-)Medienschutzes im Hinblick auf mediale Gewaltdarstellungen, 2008, S. 119; *Kunczike/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 85.

Nach der Katharsis- und Inhibitionsthese bewirkt die Ausführung eines jeden aggressiven Aktes eine Verminderung des Anreizes zu weiterer Aggression, d.h. dass durch die nur rein visuell-fiktive Darstellung von Gewalthandlungen die Bereitschaft des Zuschauers abnimmt, selbst aggressives Verhalten zu zeigen.⁴⁵ Dies würde bedeuten, dass Kinder gezielt Gewalt in den Medien konsumieren sollten, um selbst Aggressionen abzubauen.

Nach der Suggestionsthese führt die Beobachtung von Mediengewalt beim Rezipienten zu einer mehr oder weniger direkt anschließenden Nachahmungstat, was insbesondere bei Selbstmordtaten oder auch aufgrund von Boxkämpfen und anderen gewaltreichen Mediendarstellungen der Fall sein soll.

Nach der Lerntheorie wird davon ausgegangen, dass sich Menschen Handlungsmuster aneignen, indem sie das Verhalten anderer Personen verfolgen und daraus Regeln abstrahieren.⁴⁶ Hiernach weist Fernsehgewalt Eigenschaften auf, die ein Erlernen gewaltbeherrschter Handlungsmuster und auch deren Umsetzung fördern können, was nicht zuletzt daran liege, dass Gewalthandlungen oft spannend sind, viel Action beinhalten, leicht nachzumahnen sind und auch die „guten“ Protagonisten Gewalt anwenden.⁴⁷ Als Ergebnis der auf Grundlage der Lerntheorie durchgeführten Untersuchungen lässt sich festhalten, dass Verhaltensmuster eher nachgeahmt werden, je realitätsnäher sie sind.⁴⁸

Der empirisch gesicherte Ausgangspunkt der Habitualisierungsthese ist schließlich, dass keine dauerhaften Folgen des Konsums einzelner Medienangebote für die inneren Einstellungen des Konsumenten zu erwarten sind, weder in positiver noch in negativer Hinsicht.⁴⁹ Bei wiederholtem und gehäuftem Konsum jedoch seien Anpassungen des Konsumenten zu beobachten, die sich auch als Desensibilisierung oder Abstumpfung bezeichnen ließen, da die anfänglichen kurzfristig-emotionalen Reaktionen auf die Gewaltdarstellung mit der Zeit abnehmen.⁵⁰ Ausdruck davon sei beispielsweise, wenn eine Gewaltszene, die Angst erzeugt, vom Rezipienten automatisch mit einer konkurrierenden Reaktion (z.B. Entspannung) verbunden werde, die etwa durch den Gewaltdarstellungskonsum in einem entspannten räumlichen Umfeld hervorgerufen werden könne.⁵¹ Auch die Habitualisierungsthese ist jedoch nicht unumstritten und keineswegs in sich konsistent.⁵²

⁴⁵ *Kunczyk/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 85 f.

⁴⁶ *Schäfer*, Der kriminologische Hintergrund des (Jugend-)Medienschutzes im Hinblick auf mediale Gewaltdarstellungen, 2008, S. 125 f., m.w.N.

⁴⁷ *Kunczyk/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 151.

⁴⁸ *Kunczyk/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 155.

⁴⁹ *Kunczyk/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 113.

⁵⁰ *Schäfer*, Der kriminologische Hintergrund des (Jugend-)Medienschutzes im Hinblick auf mediale Gewaltdarstellungen, 2008, S. 93, 124.

⁵¹ *Kunczyk/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 115 f.

⁵² Siehe die Kritik von *Kunczyk/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 117.

Die Schwierigkeiten der Einigung auf eine einheitlich vertretene These sind nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass die Frage der Medienwirkung zahlreiche Variablen beinhaltet, wodurch eine Aussage darüber, was die Auswirkungen des Gewaltdarstellungskonsums „sind“, von Grund auf erschwert wird.⁵³ Eine allgemeingültige Antwort auf die Frage, ob Gewaltdarstellungen in Medien überhaupt negative Folgen haben oder nicht, kann somit nicht mit Sicherheit getroffen werden.⁵⁴ Dies bedeutet in der Konsequenz allerdings nicht, dass gesetzliche Maßnahmen gegen gewalthaltige Medien von vornherein unzulässig wären. Vielmehr durfte der Gesetzgeber in verfassungsrechtlicher Hinsicht bei der Schaffung von Rechtsnormen, die die Verbreitung gewalthaltiger Medien einschränken, aufgrund seiner Einschätzungsprärogative im Fall einer wissenschaftlich ungesicherten Sachlage von negativen Wirkungen auf den Rezipienten grundsätzlich ausgehen.⁵⁵ Dementsprechend hat er sich von einem lerntheoretischen Ansatz leiten lassen.⁵⁶

5.2 Kennzeichnungsverbot bei (schwerer) Jugendgefährdung

Die „Special Edition“ von „Mann beißt Hund“ auf DVD und Blu-ray Disc hätte bei einer Eignung zur schweren oder „einfachen“ Jugendgefährdung nicht von der FSK gekennzeichnet werden dürfen (§ 14 Abs. 3 und 4 JuSchG, § 18 Abs. 3 und 4 FSK-Grundsätze). Diese Regelung korrespondiert mit dem Indizierungsschutz für von der FSK gekennzeichnete Trägermedien, sodass die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) diese nicht mehr indizieren kann. Diese Schutzwirkung ergibt sich aus § 18 Abs. 8 Satz 1 JuSchG, nach welchem § 18 Abs. 1 JuSchG keine Anwendung auf Filme, Film- und Spielprogramme findet, die nach § 14 Abs. 2 Nr. 1 bis 5 JuSchG gekennzeichnet sind. Für sogenannte Altfälle vor Inkrafttreten des JuSchG gilt die Regelung des § 29 JuSchG, wonach § 18 Abs. 8 Satz 1 JuSchG mit der Maßgabe Anwendung findet, dass an die Stelle der Angabe „§ 14 Abs. 2 Nr. 1 bis 5“ die Angabe „§ 14 Abs. 2 Nr. 1 bis 4“ tritt. Diese Regelung ermöglicht, dass

⁵³ Siehe dazu speziell in Bezug auf die Lerntheorie *Kunczik/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 155; *Schäfer*, Der kriminologische Hintergrund des (Jugend-)Medienschutzes im Hinblick auf mediale Gewaltdarstellungen, 2008, S. 126.

⁵⁴ *Eisermann*, Mediengewalt, 2001, S. 60.

⁵⁵ Zur Einschätzungsprärogative im Jugendmedienschutzrecht (zu sexuellen Darstellungen, deren Fall vergleichbar ist mit dem der Gewaltdarstellung) siehe BVerfGE 83, 130, 141 f. – Josefine Mutzenbacher; eingehend in jugendmedienschutzrechtlicher Hinsicht *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, Einl. JuSchG Rn. 37 f., m.w.N.; allgemein zur Einschätzungsprärogative des Gesetzgebers BVerfGE 50, 290, 332 f. – Mitbestimmung; BVerfGE 57, 139, 159 – Schwerbehindertenabgabe; zum „experimentierenden Gesetzgeber“ siehe *Stettner*, NVwZ 1989, 806 ff., m.w.N.

⁵⁶ Für § 131 StGB: BT-Drs. 10/2546, S. 21; *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 1.

die nach altem Recht mit „Nicht freigegeben unter achtzehn Jahren“⁵⁷ gekennzeichneten Bildträger von der BPjM in die Liste jugendgefährdender Medien aufgenommen werden können.⁵⁸ Dies hätte bis zur Neukennzeichnung der „Special Edition“ für vorherige Veröffentlichungen von „Mann beißt Hund“ (etwa auf VHS) gegolten. Eine Indizierung hat zur Folge, dass nur Personen ab 18 Jahren die Möglichkeit besitzen, Zugang zu den betroffenen Trägermedien zu erhalten. Es gelten sodann die Verbreitungsbeschränkungen des § 15 Abs. 1 JuSchG. Erfolgt hingegen eine Freigabe durch die FSK, besteht bei Vorliegen strafrechtlich relevanter Tatbestände trotz Kennzeichnung die Möglichkeit, Filme im Wege der Beschlagnahme und Einziehung aus dem Verkehr zu ziehen, was bis jetzt jedoch noch nicht geschehen ist.

Fraglich ist, ob die Voraussetzungen für eine entsprechende Jugendgefährdung bei „Mann beißt Hund“ vorliegen. Die schwere Jugendgefährdung ist in § 15 Abs. 2 JuSchG geregelt. Im Falle von „Mann beißt Hund“ könnte eine solche gemäß § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG in Form der Gewaltdarstellung gemäß § 131 StGB verwirklicht sein (siehe 5.2.1). Daneben kommt aber auch die seit 2008 gültige Variante des § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG in Betracht, der sich auf Trägermedien bezieht, die „besonders realistische, grausame und reißerische Darstellungen selbstzweckhafter Gewalt beinhalten, die das Geschehen beherrschen“ (siehe 5.2.2). Zudem ist noch die „offensichtlich schwere“ Jugendgefährdung gemäß § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG denkbar (siehe 5.2.3). Diese stellt eine graduelle Steigerung der „einfachen“ Jugendgefährdung nach der Generalklausel des § 18 Abs. 1 JuSchG dar (siehe 5.2.4).

5.2.1 Schwere Jugendgefährdung nach § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG i.V.m. § 131 StGB

§ 131 StGB bezieht sich auf Schriften, die grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen oder menschenähnliche Wesen in einer Art schildern, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrückt (Alt. 1) oder die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellt (Alt. 2). Somit wird nicht die Darstellung von Gewalt schlechthin unter Strafe gestellt; die Norm verlangt vielmehr eine Ermittlung der Aussage dieser Darstellung.

5.2.1.1 Grausame oder unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen

Dass in „Mann beißt Hund“ Gewalttätigkeiten gegen Menschen geschildert werden, kann zunächst als unstrittig gelten. Ben erschießt, erdrosselt, erstickt, erschlägt und vergewaltigt seine Opfer (teilweise unter Beteiligung des ihn begleitenden Filmteams), während die Kamera alles detailliert festhält, in der Regel ohne den

⁵⁷ § 6 Abs. 3 Nr. 5 JÖSchG in der Fassung des Dritten Rechtsbereinigungsgesetzes vom 28. Juni 1990 (BGBl. I S. 1221).

⁵⁸ BT-Drs. 14/9013, S. 30.

„Blick“ abzuwenden oder durch Schnitte etwas auszulassen. Dies ist schließlich auch das Grundprinzip der Dokumentation der Filmemacher, und zwar sowohl jener, die Ben begleiten, sowie der Macher von „Mann beißt Hund“ – soweit sich beide überhaupt voneinander unterscheiden lassen (dazu sogleich). Die geschilderten Gewalttätigkeiten müssen grausam oder sonst unmenschlich sein. Grausam ist ein Handeln, wenn eine brutale, unbarmherzige Haltung desjenigen erkennbar ist, der diese verübt, und die Gewalthandlungen unter Zufügung besonderer Schmerzen oder Qualen ausgeführt werden.⁵⁹ Wird hingegen mit einer rücksichtslosen und menschenverachtenden Gesinnung gehandelt, sind die Gewalttätigkeiten „sonst unmenschlich“, was zum Beispiel vorliegt, wenn der Täter einen anderen Menschen bloß aus Spaß tötet.⁶⁰

Bens Morde erfüllen regelmäßig beide Varianten. Die Grausamkeit kommt insbesondere in den Szenen zum Ausdruck, in denen Ben auf langsame Art und Weise tötet. So etwa, als er den kleinen Jungen mit einem Kissen erstickt, nicht zuletzt aber auch während der Vergewaltigung, an der auch das Filmteam beteiligt ist und die den Höhepunkt der Gewaltanwendung darstellt. Hierbei wird eine Frau in ihrer Wohnung von dem betrunkenen Ben und der gesamten Filmcrew vor den Augen ihres Freundes vergewaltigt und anschließend ermordet (ab 01:05:30h⁶¹). Auch ist Ben rücksichtslos und lässt eine menschenverachtende Gesinnung erkennen. Zwar erweckt er nicht unmittelbar den Eindruck, dass ihm das Töten als solches Spaß bereitet, Töten ist für Ben stets Mittel zum Zweck. Für ihn steht der finanzielle Gewinn im Vordergrund, da er das Töten anderer Menschen gewissermaßen als Beruf betrachtet. So beklagt er nach dem Mord an der Familie in deren Wohnhaus auch, dass ihr Tod sinnlos und die drei Opfer „unschuldig“ gewesen seien, weil sich kein Bargeld im Haus befindet. Doch vollbringt Ben diese Morde, wie alle anderen auch, ohne jede emotionale Regung, die zeigen könnte, dass ihm die Grausamkeit seiner Handlung etwas bedeutet. Im Gegenteil, in einigen Szenen, in denen Ben seine Opfer tötet, lässt er es sich nicht nehmen, erneut in selbstherrlicher Weise über seine Gerissenheit und seinen Einfallsreichtum bei der Ausübung seines „Berufs“ zu referieren. Es ist diese Freude über seine eigene Person im Angesicht der Opfer, die seine Rücksichtslosigkeit und Menschenverachtung verdeutlicht. Als er den Mord an dem Familienvater begeht, vergleicht Ben die Situation mit einer Szene aus einem seiner Lieblingsfilme und lässt die Geräusche des zusätzlichen Genickbruchs vom

⁵⁹ BVerfGE 87, 209, 226 – Tanz der Teufel; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 20; *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 5; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 8.

⁶⁰ BT-Drs. VI/3521, S. 7; *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 5.

⁶¹ Den Zeitangaben liegt die Fassung der „Special Edition“ auf Blu-ray Disc von Studio-canal zugrunde.

Filmteam aufnehmen (ab 00:45:00h). Das aus seiner Sicht Spielerische seines Treibens wird auch in einer weiteren Szene deutlich, in der Ben einen anderen bewaffneten Mann in einer Fabrik verfolgt. Er bricht dabei schlagartig die Suche ab, um nach seinem Kommuniionsarmband zu suchen, welches er bei der Jagd verloren hat (ab 00:33:27h). Unbeeindruckt von der Situation und ohne Angst, erschossen zu werden, kommentiert er den Abbruch damit, dass ein solches Armband sehr selten und „schwer zu stehen“ sei, denn „einen Jungen mit meinem Vornamen findet man nicht alle Tage“. Obwohl er den Mann gleich darauf noch tötet, ist Ben in diesem Moment völlig gleichgültig, ob er diesen nun erwischt – mit anderen Worten, ob der Mann stirbt oder nicht.

5.2.1.2 Verherrlichung, Verharmlosung oder Verletzung der Menschenwürde

Die Schilderung der genannten Gewalttätigkeiten muss darüber hinaus eine Verherrlichung oder Verharmlosung der Gewalttätigkeiten ausdrücken oder das Grausame und Unmenschliche in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellen. Eine Gewaltverherrlichung liegt dann vor, „wenn eine unverhohlene, direkte Glorifizierung der einschlägigen Gewalttätigkeiten vorliegt, die erkennbar über den Grad hinausgeht, der bestimmten Filmtypen allein schon genrebedingt immanent ist“.⁶² Das bedeutet, dass nicht schon jeder actiongeladene Film die Kriterien des § 131 StGB erfüllt, vielmehr muss die Darstellung gerade für ein solch violentes Verhalten werben.⁶³ Es genügt demgegenüber nicht bereits, dass die geschilderten Gewalttätigkeiten „als verdienstvoll, als erstrebenswertes Abenteuer, als Bewährungsprobe für männliche Tugenden oder Fähigkeiten oder als billigenswerte Möglichkeit zur Erlangung von Ruhm, Anerkennung oder Auszeichnung“ dargestellt werden,⁶⁴ da sich ansonsten gegenüber Filmen mit entsprechenden etablierten und genrebedingten Rollenbildern nicht mehr abgrenzen ließe.⁶⁵

⁶² *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 83 ff.; *ders.*, ZUM 2000, 699, 702 f.

⁶³ *Erdemir/Spürcke*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 9; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10; in diese Richtung auch *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 20: „Übersteigerung der positiven Sinngebung“ statt „jede[r] positive[n] Bewertung“.

⁶⁴ So aber *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 6 unter Verweis auf BT-Drs. VI/3521, S. 7; ebenso *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 28; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 29; *Rudolphi/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 10; ähnlich *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 9.

⁶⁵ Die restriktive Auslegung des § 131 StGB zugunsten bestimmter gesellschaftlich akzeptierter Genres vertreten im Anschluss an *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 83 ff., etwa auch *Rudolphi/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 11a mit beachtenswerter Begründung, wenn auch insofern nicht ganz konsequent; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 30; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 StGB Rn. 9; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 29. Auch der Gesetzgeber hat im Übrigen im Vorfeld der Einführung des § 131 StGB angemerkt: „Auch in

Unter Verharmlosen verstand der Gesetzgeber im Zuge der Einführung des § 131 StGB dagegen das „Herunterspielen der Gefährlichkeit und der unheilvollen Folgen der Gewalt“, also vor allem, dass die Gewalt „als eine akzeptable oder jedenfalls nicht verwerfliche Möglichkeit zur Lösung von Konflikten hingestellt wird“. ⁶⁶ Dem folgt ein Großteil der Literatur, ⁶⁷ teilweise wird aber bereits diesem Ansatz eine „Tendenz zur Uferlosigkeit“ bescheinigt. ⁶⁸ Auf nahezu einhellige Ablehnung stößt hingegen – zurecht – die später geäußerte Auffassung des Gesetzgebers, dass der Begriff der Verharmlosung extensiv zu interpretieren sei und auch „Fälle der ‚beiläufigen‘, ‚emotionsneutralen‘ Schilderung [...] ohne ein ‚Herunterspielen‘“ umfasse, sofern diese „selbstzweckhaft“ seien. ⁶⁹ Dies hätte zur Folge, dass unter den Begriff der Verharmlosung eine Unzahl an Gewaltszenen fiel, da es bereits genügen würde, wenn ein Film die Schilderung entsprechender Gewalttätigkeiten nicht zugleich auch aktiv durch die Vermittlung einer gewaltkritischen Botschaft ausgleichen würde. Hier greifen erneut die zur Verherrlichung genannten Bedenken bezüglich der Erstreckung der Norm auf einschlägige Genrefilme. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass auch die Verharmlosung eine Bewertung der Gewalttätigkeiten voraussetzt; die Unterschiede zwischen den Literaturmeinungen sind grundsätzlich lediglich gradueller Natur, sofern sie nicht ohnehin nur sprachlich bedingt sind. ⁷⁰

allen [...] literarischen, bildlichen und sonstigen Darstellungsformen gehört die Gewalt zu den notwendigen Darstellungselementen“, siehe BT-Drs. VI/3521, S. 7.

⁶⁶ BT-Drs. VI/3521, S. 7.

⁶⁷ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 31; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 StGB Rn. 9; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 30; *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10; ähnlich auch *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 6, § 130 Rn. 8.

⁶⁸ *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 109; *ders.*, ZUM 2000, 699, 703 f.; *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 10; ähnlich *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10.

⁶⁹ BT-Drs. 10/2546, S. 22; zustimmend *Greger*, NStZ 1986, 8, 10; a.A. *Rudolphi/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 10; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 31; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 22; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 32; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 9; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 130 Rn. 8; *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 87 f.; unklar *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10.

⁷⁰ Exemplarisch sei hier nur der Streitpunkt genannt, ob das Bagatellisieren und Herunterspielen i.S.d. Verharmlosung auch ein „Werben“ für die Gewalttätigkeiten erfordert: Dagegen *Rudolphi/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 10; dafür *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10; ähnlich i.E. *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 89, 109 f., der den Begriff der Verharmlosung wegen Verstoßes gegen den Bestimmtheitsgrundsatz gemäß Art. 103 Abs. 2 GG für verfassungswidrig hält, ohnehin aber weitgehende Überschneidungen mit der Verherrlichung sieht, die ein Werben erfordere; ebenso *ders.*,

Das Merkmal einer die Menschenwürde verletzenden Darstellungsart ist hingegen am problematischsten und wurde auch vom Bundesverfassungsgericht kritisch betrachtet.⁷¹ Unabhängig von der Grausamkeit und der Unmenschlichkeit kommt es bei der die Menschenwürde verletzenden Darstellungsart darauf an, ob die Art und Weise der Darstellung „darauf angelegt ist, beim Betrachter eine Einstellung zu erzeugen oder zu verstärken, die den fundamentalen Wert- und Achtungsanspruch leugnet, der jedem Menschen zukommt“.⁷² Dies kann auch dann vorliegen, wenn die gezeigten Gewalttätigkeiten als einziges beherrschendes Motiv dargestellt werden, auch wenn die violenten Handlungen in eine rein fiktive Gesamthandlung eingefügt sind.⁷³ Eine bloße Häufung oder eine aufdringliche Darstellung von Gewalt reicht für sich allein noch nicht aus. Zu beachten ist ferner, dass die Menschenwürde in diesem Zusammenhang als „abstrakter Rechtswert“ verstanden wird, d.h. dass es weder auf die Menschenwürde des Rezipienten selbst noch auf die eines anderen konkreten Individuums ankommt, sondern auf die in dem betreffenden Medium enthaltene Bewertung der Menschenwürde.⁷⁴ Insofern darf ein Mensch nicht zum „bloßen Objekt fremder Willkür, Belustigung oder Unterhaltung gemacht werden“.⁷⁵ Das Bundesverfassungsgericht sieht die Alternative der Menschenwürdeverletzung insbesondere dann als erfüllt an, „wenn grausame oder sonstwie unmenschliche Vorgänge gezeigt werden, um beim Betrachter ein sadistisches Vergnügen an dem Geschehen zu vermitteln, oder um Personen oder Gruppen als menschenunwert erscheinen zu lassen“. Dem Gesetzgeber schwebten etwa „exzessive Schilderungen von Gewalttätigkeiten“ vor, „die u.a. gekennzeichnet sind durch das Darstellen von Gewalttätigkeiten in allen Einzelheiten, z.B. das (nicht nur) genüßliche Verharren auf einem leidverzerzten Gesicht oder den aus einem aufgeschlitzten Bauch herausquellenden Gedärmen“.⁷⁶

Teilweise wird des Weiteren gefordert, dass das „Selbstzweckhafte der Gewaltdarstellung“ als entscheidendes Kriterium der Menschenwürde-Alternative herangezogen werden müsse. Hiernach ist die Menschenwürde nur dann verletzt, wenn die Gewaltdarstellung um ihrer selbst willen, mithin unter Ausklammerung aller sonstigen menschlichen Bezüge und ohne jegliche sozial sinnhafte Motivation „die geschundene Menschenkreatur in widerwärtiger Weise in den Vordergrund rückt, und dies lediglich zu dem Zweck, dem Leser oder Betrachter Action und Nervenkitzel

ZUM 2000, 699, 703 f.; auch der Gesetzgeber hat zunächst von der Erforderlichkeit einer „werbende[n] Aussage“ gesprochen, siehe BT-Drs. VI/3521, S. 8.

⁷¹ BVerfGE 87, 209, 227 ff. – Tanz der Teufel.

⁷² BVerfGE 87, 209, 227 – Tanz der Teufel.

⁷³ Fischer, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 12.

⁷⁴ Siehe BT-Drs. 10/2546, S. 23.

⁷⁵ Fischer, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 13.

⁷⁶ BT-Drs. 10/2546, S. 23.

besonderer Art, genüsslichen Horror oder sadistisches Vergnügen zu bieten“.⁷⁷ Dieser Auslegung hat jedoch das Bundesverfassungsgericht, und mit ihm weite Teile der Literatur, eine klare Absage erteilt, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Schilderung von Gewalt – auch zum sogenannten Selbstzweck⁷⁸ – wesentlicher Bestandteil bestimmter Filmgenres ist.⁷⁹ Eine an der Selbstzweckhaftigkeit der Gewaltdarstellung orientierte Auslegung lasse „keine hinreichend bestimmten Konturen mehr erkennen“.⁸⁰ Nach dem Bundesverfassungsgericht ist es vielmehr erforderlich, dass der „Betrachter zur bejahenden Anteilnahme an den Schreckensszenen angeregt wird“.⁸¹ Effektiv verbleibt der Alternative der Menschenwürdeverletzung damit allerdings praktisch kein nennenswerter Anwendungsbereich, der nicht bereits von der Alternative der Gewaltverherrlichung abgedeckt wird, da eine Aufforderung zur bejahenden Anteilnahme stets auch die dargestellte Gewalt verherrlicht.⁸²

Entscheidend ist somit, dass alle Varianten des § 131 StGB voraussetzen, dass eine Bewertung der Gewalttätigkeiten zum Ausdruck kommt. Das bedeutet, deren Schilderung führt allein noch nicht zur Tatbestandsmäßigkeit nach § 131 StGB, sondern muss in irgendeiner Weise „kommentiert“ werden. Dies wird letztlich auch zusätzlich durch das gesetzliche Erfordernis deutlich, dass die Art der Schilderung eine Verherrlichung oder Verharmlosung „ausdrückt“ oder das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise „darstellt“. Damit wird, wie eingangs bereits bemerkt, auf den „Aussagegehalt“ der Schilderung verwiesen.⁸³

Ein etwaiges Werben für Gewalttätigkeiten der geschilderten Art spielt für die Attraktivität des Gewaltausübenden als Identifikationsfigur eine gewichtige Rolle. Was dies angeht, muss Ben als schillernde Persönlichkeit angesehen werden. Der Betrachter ist zwangsläufig zwischen den wechselnden Identifikationsangeboten hin- und hergerissen. In den ersten Szenen von „Mann beißt Hund“ steht Ben in inhaltlicher und visueller Hinsicht im Fokus. Dabei wird von Anfang an eine Kluft zwischen den widersprüchlichen Eigenschaften seiner Person aufgerissen:⁸⁴ Auf die

⁷⁷ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11; ähnlich *Meirowitz*, *Gewaltdarstellungen auf Videokassetten*, 1993, S. 333.

⁷⁸ Ausdrücklich *Degenhart*, UFITA 2009, 331, 391; *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., *Jugendschutzrecht*, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 14.

⁷⁹ *Erdemir*, *Filmzensur und Filmverbot*, 2000, S. 95 f.; *ders.*, ZUM 2000, 699, 705; *Liesching*, JMS-Report 6/2009, 8, 12; *Stiefeler*, JMS-Report 1/2010, 2, 5.

⁸⁰ BVerfGE 87, 209, 229 – *Tanz der Teufel*.

⁸¹ BVerfGE 87, 209, 228 ff. – *Tanz der Teufel*; ebenso *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 11; *Lackner/Kübl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 7; *Erdemir*, K&R 2008, 223, 227: „Sadismusaffirmation“; dem folgend *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 23.

⁸² *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., *Jugendschutzrecht*, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 14.

⁸³ Siehe auch *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10.

⁸⁴ *Hollensteiner*, *medien praktisch* 1/1994, 40, 42 spricht treffend von „widersprüchlichen Identifikationsangeboten“.

Strangulierung der Frau im Zug und die Erklärung, wie man Leichen zu beschweren habe, damit sie nach dem Versenken im Wasser nicht wieder an die Oberfläche trieben, folgt unmittelbar die Vorstellung von Bens Familie, die seine kleinbürgerliche Herkunft offenlegt und ihn als warmherzigen und liebenswürdigen Menschen beschreibt. Freilich ohne von seinem „Beruf“ zu wissen. Ben selbst fügt diesem Bild in der Folge durch seine Monologe über Architektur, Musik und Kunst noch eine weitere Facette hinzu, die des gebildeten Schöngeltes, den der unbefangene Betrachter niemals mit einem Serienmörder in Verbindung bringen würde. Selbst wenn vieles davon inhaltsleere Prahlerei sein mag, gelangt die Figur „Ben“ durch diese beiläufigen Schilderungen seines Privatlebens doch zu einer Menschlichkeit, die den Betrachter zur Identifikation einlädt. Wenn Ben daneben immer wieder dabei gezeigt wird, wie er seinem „Beruf“ nachgeht, stößt dies zunächst trotz der Unmenschlichkeit nicht gänzlich ab, sondern wirkt eher grotesk und zutiefst schwarzhumorig. So etwa, wenn Ben während des Todeskampfes der alten, zu Tode erschreckten Frau erläutert, dass er gerne „neue Techniken“ ausprobieren und das Medikament für Herzkranken gleich beim Betreten der Wohnung auf dem Tisch entdeckt habe (ab 00:17:57h).

Das widersprüchliche Bild des „sozialisierten Soziopathen“ wird durch die Vorstellung zweier Frauen schließlich vervollständigt, die Ben in unterschiedlicher Weise nahestehen. Die erste ist Jenny, eine alternde Prostituierte, die Ben offenbar zumindest früher gelegentlich besucht hat, woraus ein freundschaftliches Verhältnis entstanden ist. Aus Bens Erzählungen, die mit eingeschnittenen Aufnahmen verbunden werden – bei denen nicht ganz klar wird, wann sie entstanden sein sollen, da Ben die Geschichte schließlich dem Filmteam erzählt – geht hervor, dass er nicht gezögert hat, einen Bauunternehmer zu töten, der Jenny auf die Straße setzen wollte. Auch hier wieder der Zwiespalt: Auf der einen Seite der fürsorgliche Ben, der sich engagiert über gesellschaftliches Unrecht beklagt, auf der anderen Seite seine tödliche Art der Problemlösung. Die zweite Frau ist Valérie, mit der Ben eine Beziehung zu führen scheint. Das Verhältnis der beiden wird nur in wenigen Szenen beleuchtet, doch tritt auch hier Ben als väterlicher Freund auf, der stets weiß, was das Beste für Valérie ist, und im wahrsten Sinne des Wortes den Ton angibt, wenn sie gemeinsam an Klavier und Querflöte musizieren.⁸⁵ Valérie weiß im Gegensatz zu Bens Familie von seinem „Beruf“, stört sich aber nicht daran. Jeder müsse irgendwie sein Geld verdienen, da mische sie sich nicht ein. Spätestens hier werden in „Mann beißt Hund“ die krassen Widersprüche in Bens Person eingegebenet, und von der Gesellschaftsfeindlichkeit des Berufsbilds des Mörders bleibt scheinbar nichts weiter übrig als ein potentieller Familienkonflikt über die Berufswahl des Sohnes bzw. Freundes.

⁸⁵ Siehe Müller, in: Stiglegger, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 180.

Es bleibt die Frage, ob sich aus dieser Schilderung des Protagonisten Ben eine verherrlichende oder verharmlosende Aussage über dessen Gewalttaten ergibt. Als problematisch erweist sich, dass Ben aufgrund der dokumentarischen Fokussierung auf seine Person kein Antagonist entgegengesetzt wird, der all das Positive verkörpern würde, was Ben nicht ist, wodurch seine charakterlichen Abgründe nicht nur offenbart, sondern auch implizit einer negativen Bewertung unterzogen würden. „Mann beißt Hund“ ist über weite Strecken auch kein narrativer Film im eigentlichen Sinne, aus dessen Handlungsverlauf und Charakterzeichnung sich entsprechende Schlüsse ziehen ließen. Zwar erweist sich Ben im weiteren Verlauf immer mehr als notorischer Rechthaber, Choleriker, Rassist und Egozentriker. Der Betrachter wird aber aufgrund eines formalen Kunstgriffs über lange Zeit daran gehindert, daraus eine echte Ablehnung gegenüber Ben zu generieren. Die stilistische Besonderheit von „Mann beißt Hund“ im Vergleich zu den meisten anderen Spielfilmen – und auch den meisten Mockumentaries – liegt darin, dass nicht einfach nur die „Geschichte“ eines Filmteams erzählt wird, welches einen Berufsmörder bei seiner Arbeit begleitet. Was der Betrachter zu sehen bekommt, sind vielmehr ausschließlich die Aufnahmen der fiktiven Filmemacher. Dies äußert sich in erster Linie darin, dass die vom Filmteam verwendete Kamera niemals (oder allenfalls im Spiegel) zu sehen ist, da sie – und nur sie allein – auch gleichsam als „Auge“ des Betrachters dient. Konsequenterweise endet „Mann beißt Hund“ daher auch mit dem Ablauf der Filmrolle der zu Boden gefallenen Kamera, wenige Momente nachdem Ben und seine Begleiter erschossen wurden. Der ganze Film erhält dadurch eine Art Rohschnittcharakter (wenn auch dieses Prinzip an einigen Stellen durchbrochen wird⁸⁶). Zum Vergleich: Im deutschen Film „Muxmäuschenstill“ aus dem Jahr 2004, der ebenfalls dem Mockumentary-Genre zugerechnet werden kann, wird der Protagonist, Herr Mux, ein selbsternannter Weltverbesserer und Moralapostel, bei seinen Kreuzzügen gegen die Unmoral in der Gesellschaft von einem Assistenten mit einer Kamera begleitet. Die Aufnahmen dieser Kamera und einer zweiten, für den Betrachter nie sichtbaren Kamera, wechseln sich während des Films ab und legen so den künstlichen Charakter des Films „Muxmäuschenstill“ offen. Anders bei „Mann beißt Hund“ – hier gibt es keinen „Film im Film“, da beide Filme miteinander identisch sind. Eine zusätzliche Kamera, die Ben und das Filmteam „von außen“ beobachtet und so dem Betrachter die Möglichkeit gibt, auf Distanz zum Geschehen zu bleiben, existiert nicht. Zusammen mit dem dokumentarischen, nur lose narrativ geprägten Verlauf der Erzählung gelangt „Mann beißt Hund“ durch diesen Kunstgriff zu einer deutlich unmittelbareren Wirkung als etwa „Muxmäuschenstill“.

Der Betrachter wird dadurch zunächst gezwungen, sich einzig und allein auf das Agieren des Filmteams zu verlassen und sich, wenn schon nicht mit Ben selbst, dann doch zumindest mit den Filmemachern zu identifizieren. Diese stellen jedoch zu

⁸⁶ Siehe dazu unten 5.2.3.

keinem Zeitpunkt ernsthaft kritische Fragen, was in subtiler Weise dazu führt, dass auch der Betrachter Bens Taten indifferent und sogar interessiert gegenübersteht. Mehr noch, durch den formalen Kniff des Fehlens eines äußeren Films nimmt der Betrachter sogar gewissermaßen den Posten des Kameramanns ein und wird so im Laufe des Films zusammen mit dem restlichen Filmteam selbst immer mehr zum Mittäter. Bereits in einer der ersten Szenen, als Ben den Briefträger in eine dunkle Garageneinfahrt zerrt und totschießt, ruft er nach mehr Licht, das sogleich vom Kamerascheinwerfer geliefert wird. Den Zugang zur Wohnung der alten Frau verschafft sich Ben, indem er vorgibt, er, Rémy und die anderen seien vom Fernsehen, um eine Dokumentation über die Lebensbedingungen alter Menschen zu drehen. Und schließlich hilft das Team Ben mit der Zoomfunktion der Kamera, den bewaffneten Mann in der Fabrik auszumachen, damit er sich unbemerkt anschleichen und diesen töten kann. Begleitet werden diese Hilfestellungen von einer zunehmend sichtbaren finanziellen Abhängigkeit der Filmemacher von Ben, da sie offensichtlich nicht über die nötigen Mittel verfügen, um den Film fertig zu stellen. Das Geld der alten Frau wird großzügig geteilt („Bedient euch!“ – „Danke, Ben!“) und Ben unterstützt das Filmteam mehrfach finanziell aus „eigener“ Tasche. Aus dieser Abhängigkeit entwickelt sich sogar ein regelrecht freundschaftliches Verhältnis („Sollen wir dich nach Hause bringen?“). Anfängliche Zurückhaltung und Skepsis, die auch der Betrachter aufgrund von Bens „Beruf“ natürlicherweise empfindet und die in seiner Rolle als Kameramann gespiegelt werden, sind schon bald kein Thema mehr.

Aus dieser unfreiwilligen und subtil eingeleiteten Komplizenschaft des Betrachters mit Ben eine Verherrlichung oder Verharmlosung seiner Gewalttaten abzuleiten, ginge dennoch zu weit, da der Moment kommt, in dem sich der Betrachter zwangsläufig wieder von Ben entfremdet. Eingeleitet wird diese Entwicklung in dem Moment, als die Filmemacher nicht nur in technischer Hinsicht unterstützend tätig werden, sondern selbst aktiv in die Gewalttätigkeiten eingreifen. Als Ben in dem teuren Wohnviertel den kleinen Sohn der bereits getöteten Eltern in den Wald hinein verfolgt, helfen sie ihm erst erneut mit dem Kameraequipment, gehen dann aber selbst mit auf die Jagd („Macht doch mal die Lampe aus! ... Licht an! ... Schnappt ihn euch endlich, verdammt nochmal!“), bis Rémy schließlich selbst bei der Tötung Hand anlegt („Halt mal die Beine fest!“). Auch wenn der Kindesmord bereits an Härte deutlich über die zuvor gezeigten Gewaltakte hinausgeht, wird der Betrachter noch dadurch abgelenkt, dass Ben wieder einmal beiläufig und betont sachlich seine Arbeitsweise erläutert, während er den Jungen mit einem Kissen erstickt. Ähnliches gilt für die Szene kurz darauf in Bens Versteck, einem baufälligen Wohnhaus, als Rémy selbst einen Menschen erschießt. Dort wird die Wirkung dadurch konterkariert, dass die ganze Szene derart grotesk ist, dass die erneute Grenzüberschreitung gar nicht mehr richtig wahrgenommen wird. Der Getötete ist nämlich Mitglied eines anderen Filmteams, das seinerseits einen Serienmörder begleitet. So wie dieser von Ben erschossen wird, darf auch Rémy seinen „Konkurrenten“ aus dem Weg räumen.

In der anschließenden Szene ist Ben wieder bei seiner Familie. Seine Mutter zeigt ihm den Zeitungsartikel über die Ermordung der Familie, der man als Betrachter soeben noch beigewohnt hat, und äußert Entsetzen über die unmenschliche Tat. Damit nimmt sie bereits die Reaktion vorweg, die den Betrachter in der kurz darauf folgenden Vergewaltigungsszene erfasst, welche den zentralen Wendepunkt von „Mann beißt Hund“ darstellt. Nach einer Feier in Bens Stammkneipe überfallen Ben und seine Crew sturzbetrunken ein Paar in dessen Wohnung, das gerade Sex in der Küche hat. Nacheinander vergewaltigen Ben und die Mitglieder des Filmteams die rücklings auf dem Küchentisch liegende Frau. Der Mann wird mit vorgehaltener Pistole am Kopf dazu gezwungen, sich das Geschehen anzuschauen. Ben verhöhnt die gepeinigte Frau („Diese alte Nutte. So eine Nutte. Sie schreit vor Lust, sie schreit vor Lust!“), während der Tonmann johlend das Mikrofon an ihren Brüsten und Genitalien reibt. Die Szene endet mit einem bizarren Bild des Schreckens: Die Frauenleiche liegt verunstaltet mit aus dem Bauch quellenden Gedärmen auf dem Tisch, der Leichnam ihres Freundes hängt auf der Spüle. Der gesamte Raum ist mit Blut verschmiert und Ben und seine Crew schlafen auf dem Boden ihren Rausch aus.

Durch den drastischen Gewaltexzess wird das zuvor Geschehene schlagartig in ein anderes Licht gerückt und jedes Lachen über den grotesken Humor in Zweifel gezogen. Der Betrachter fühlt sich überführt und mitschuldig daran, dass es so weit überhaupt gekommen ist. Mit dieser Szene wird aber auch das bis dahin verbliebene Identifikationspotential der Filmemacher endgültig beseitigt. Als wollte es „Mann beißt Hund“ dem Betrachter zusätzlich erleichtern, Abstand vom Geschehen und der Mittäterschaft zu nehmen, wird der Film ab der Vergewaltigungsszene, die insofern dessen konzeptionellen Zenit darstellt, immer narrativer, während der dokumentarische Ansatz in den Hintergrund tritt. Das Filmteam hat endgültig seine Unschuld verloren und ist nun integraler Bestandteil der Handlung seines eigenen Films,⁸⁷ das Fehlen eines „äußeren Films“ macht sich immer weniger bemerkbar. Dadurch verliert „Mann beißt Hund“ aber auch viel von seiner Unmittelbarkeit und der Betrachter kann sich distanzieren. Dass Rémy und seine Kollegen über ihre eigene Tat nicht entsetzt sind, sondern die Beziehung zu Ben sogar durch die Veranstaltung einer Geburtstagsparty für ihn noch vertiefen, treibt die Entfremdung des Betrachters weiter voran.

Valérie und Bens Familie erhalten in den folgenden Szenen Drohungen von der Familie jenes getöteten Konkurrenten, der ebenfalls von einem Filmteam begleitet wurde. Kurz darauf misslingt Ben ein Überfall auf einen Briefträger, der entkommen kann, was seine Verhaftung zur Folge hat. Man sieht die Bilder der Fernsehberichterstattung über das Gerichtsverfahren und anschließend Bens Mutter, die ihn im Gefängnis besucht. Ben gelingt zwar der Ausbruch, der durch einen Anruf bei Rémy

⁸⁷ Siehe zu diesem Aspekt auch *Roscoe*, in: Rhodes/Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 2006, S. 205, 208 f.

geschildert wird. Doch in der Zwischenzeit wurden Valérie und Bens Familie von der rivalisierenden Bande umgebracht. In der Schlusszene, die wieder in Bens Versteck spielt, erläutert Ben gerade seine Fluchtpläne, als er und alle Mitglieder des Filmteams erschossen werden.

Am Ende des Films bleibt beim Betrachter die Ratlosigkeit, die auch in den Feuilletons und in der Filmkritik im Anschluss an die Veröffentlichung festzustellen war. Aufgrund des über weite Strecken rein dokumentarischen Stils, der nichts kommentiert, nur abbildet, sowie der zweifelhaften Identifikationspotentiale sämtlicher Protagonisten, lässt sich weder ein Werben für Gewalttätigkeiten der gezeigten Art noch deren Herunterspielen feststellen. Auch im Hinblick auf die Menschenwürde-Alternative des § 131 StGB kann der Film im Ergebnis nicht als tatbestandsmäßig betrachtet werden, obgleich insbesondere die Vergewaltigungsszene bei oberflächlicher Betrachtung den genannten Vorstellungen des Gesetzgebers entspricht. „Mann beißt Hund“ enthält sich vielmehr jeder moralischen Wertung und ist daher allenfalls mittelbar ein „moralischer Film“, wie er noch vom Hauptausschuss der FSK genannt wurde. Der moralische Zwang erfolgt eher durch die konsequente Steigerung der Gewalt bis hin zur Vergewaltigungsszene. Der Betrachter ist schon vorher aufgefordert, moralisch Stellung zu beziehen – hier wird er dazu jedoch gezwungen. Überspitzt formuliert, hat „Mann beißt Hund“ als Film keine eigene Aussage – wie *Schmitt* sagt, sind moralische Aspekte, die eine Aussage formen könnten, schlichtweg abwesend⁸⁸ – sodass, wenn man ihm doch eine Botschaft, eine Funktion zuschreiben möchte, diese identisch ist mit der von Belvaux, Bonzel und Poelvoorde verfolgten Zwecksetzung. Dies ist ohne jede Frage ein Drahtseilakt, da sich die Regisseure dabei allein auf die Drastik der Bilder verlassen haben.⁸⁹ Daher verwundert es wenig, dass dieser Wirkmechanismus nicht von allen (an)erkannt wird. Der zuvor schon zitierte Vorsitzende der Jury der evangelischen Filmarbeit *Schneider* hält es etwa schlichtweg für unzulässig, sich derart einer eigenen Stellungnahme zu enthalten und jeden moralischen Beitrag allein in die Hände der Zuschauer zu legen:

MANN BEISST HUND ist kein abstrakter Diskurs über die Konstruktions- und Konstitutionsbedingungen medialer Wirklichkeitswahrnehmung, sondern ein gezielt mit abscheulichen Gewaltszenen operierender Film, der Täter, Zuschauer und Opfer in einer zynischen Kumpanei vereinigt. In dieser grauen Nacht unterschiedsloser Beteiligung an der Mordsgaudi ist für differenzierende Perspektiven kein Platz mehr. [...]

⁸⁸ *Schmitt*, Die Allmacht des Blickes, 2001, S. 32.

⁸⁹ Siehe auch *Schmitt*, Die Allmacht des Blickes, 2001, S. 29 f.: „Jeder Versuch, ohne signifikante Trennung von Darstellung und Dargestelltem, durch bloßes Zeigen und ohne Hilfe einer wertenden Beschreibung kontroverse Themen zur Sprache zu bringen, geht ein Experiment ein: es fragt nach der konsensuellen Verarbeitung bestimmter Tabus in der Gesellschaft. Sein Experiment wäre gelungen bzw. die Rezeptionsumstände ‚normalisiert‘, wenn der verarbeitete Schrecken keinen ostentativen ‚Fürsprecher‘ mehr bräuchte.“

Zynisch nenne ich all die filmischen Darstellungsformen der Gewalt, die mit medialen und realen Gewaltverhältnissen spielen, ohne daß eine kritische Selbstreflexion und ein ethischer Diskurs über den Zusammenhang von Medien und Gewalt in Gang kommt.⁹⁰

Dem läßt sich zumindest entgegenhalten, dass ein Diskurs letztlich auch ohne ausdrückliche Stellungnahme vor dem Hintergrund des Films entstanden ist.⁹¹ Doch ist *Schneider* nicht der Einzige, der „Mann beißt Hund“ Zynismus attestiert, insbesondere in Bezug auf die Vergewaltigungsszene.⁹² Für *Hobenberger* liegt gerade in diesem Zynismus das Potential zur Verherrlichung der Gewalt begründet:

Eine Kritik am praktizierten Zynismus der Medien durch zynische Vernichtung des Körpers der Frau ist eben keine Kritik, sondern Affirmation. Kein anderes Opfer in diesem Film wird solchermaßen preisgegeben, keines wird so auf den nackten Körper und seine Geschlechtlichkeit reduziert [...], in keinem anderen Moment aber auch ist der Film mehr bei sich und weniger von seinem vordergründig medienkritischen Anliegen entfernt als hier [...].⁹³

Dabei übersieht *Hobenberger* allerdings, dass die Visualisierung der Vergewaltigung essentieller Bestandteil der mittelbar hinter „Mann beißt Hund“ erkennbaren Kritik ist. Wahrer Zynismus wäre dem Film in Wirklichkeit erst bei Fehlen der Szene vorzuwerfen, da dann kein Ansatzpunkt für kritische Überlegungen mehr vorhanden wäre. Dies gehört zu den paradoxen und für den Betrachter zweifellos nicht leicht zu ertragenden Charakteristika des Films. Treffend wird dies in der Kritik von *Lux* formuliert:

Die Frage der Komplizenschaft stellt sich somit nicht nur für Bens Begleiter. Entsprechend schmerzhaft wirken vor allem die bereits angesprochenen Tabuverletzungen in der Kindesmord- und der Vergewaltigungsszene. Hier verstummt das distanzierende Lachen, schlägt der tiefschwarze Humor um in verletzende Direktheit. Paradox, aber wahr: Ohne diese Ekel auslösenden Szenen würde der Film an Verbindlichkeit verlieren. (In den Worten der Regisseure: „Wir hätten auch einen Zweistundenfilm drehen können, in dem nur lustige Morde gezeigt werden. Der wäre dann sicherlich weniger anstößig geworden, er würde aber auch weniger Sinn machen.“)⁹⁴

Allenfalls ließe sich daher dem Gesamtkonzept der Regisseure Geschmacklosigkeit vorwerfen, die jedoch noch keine Tatbestandsmäßigkeit gemäß § 131 StGB begründen kann. Dass sie bei der Verwertung des Filmmaterials im Übrigen durchaus mit Augenmaß vorgegangen sind, läßt sich den geschnittenen Szenen entnehmen, die

⁹⁰ *Schneider*, epd Film 7/1993, 10.

⁹¹ Zurecht *Höltgen*, Schnittstellen – Serienmord im Film, 2010, S. 272.

⁹² Siehe etwa auch *Müller*, in: Stiglegger, Kino der Extreme, 2002, S. 175, 176.

⁹³ *Hobenberger*, film-dienst 4/1993, 16, 17.

⁹⁴ *Lux*, film-dienst 6/1993, 30, 31.

im Bonusmaterial der Special Edition enthalten sind. Die Vergewaltigungsszene dauert in der Endfassung des Films zweieinhalb Minuten (01:05:25h bis 01:07:55h), während sie bei Verwendung des ganzen Rohmaterials gut doppelt so lang gewesen wäre und den Fokus stärker auf die zusätzlichen verbalen Erniedrigungen des Paares gelegt hätte.

5.2.2 Schwere Jugendgefährdung nach § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG

Eine schwere Jugendgefährdung würden auch „besonders realistische, grausame und reißerische Darstellungen selbstzweckhafter Gewalt“ begründen, „die das Geschehen beherrschen“ (§ 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG). Der Tatbestand beinhaltet diverse unbestimmte Rechtsbegriffe, wodurch sein Anwendungsbereich schwer einzugrenzen ist. Ob die in „Mann beißt Hund“ dargestellte Gewalt besonders realistisch, grausam und reißerisch ist oder das Geschehen beherrscht, kann an dieser Stelle jedoch dahinstehen. Denn das Kriterium der Selbstzweckhaftigkeit, das der Gesetzgeber trotz der kritischen Ausführungen des Bundesverfassungsgerichts in der „Tanz der Teufel“-Entscheidung in den Tatbestand des § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG eingefügt hat, ist hier ebenso auszulegen wie im Rahmen der Menschenwürde-Alternative des § 131 StGB.⁹⁵ Folglich ist auch hier eine klar erkennbare Ansprache an den Sadismus erforderlich, die im Falle von „Mann beißt Hund“ gemäß den obigen Ausführungen nicht gegeben ist.

5.2.3 Offensichtlich schwere Jugendgefährdung nach § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG

Der Katalog des § 15 Abs. 2 JuSchG wird durch den Auffangtatbestand⁹⁶ der Nr. 5 vervollständigt, welcher Trägermedien erfasst, die „offensichtlich geeignet sind, die Entwicklung von Kindern oder Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit schwer zu gefährden“. Der Begriff der Jugendgefährdung wird inzwischen stets in einem Atemzug mit dem der

⁹⁵ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 56; ebenso *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 22 f.; wohl auch *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 73; *Liesching*, JMS-Report 6/2009, 8, 12; teilweise a.A. *Stiefler*, JMS-Report 1/2010, 2, 5.

⁹⁶ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 75; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 89; a.A. *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 15 JuSchG Rn. 31; *Stumpf*, Jugendschutz oder Geschmackszensur? Die Indizierung von Medien nach dem Jugendschutzgesetz, 2009, S. 285 f.

„sozialethischen Desorientierung“ genannt, d.h. dem Entstehen einer Fehlentwicklung Minderjähriger.⁹⁷ Diese orientiert sich an Verfassungswerten wie der Menschenwürde, dem Gleichheitsgrundsatz oder dem Toleranzgebot.⁹⁸ Diese Eignung zur „einfachen“ Jugendgefährdung, welche das zentrale Kriterium des § 18 Abs. 1 JuSchG darstellt, wird in § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG dahingehend ergänzt, dass die Eignung „offensichtlich“ und die Gefährdung „schwer“ sein muss. Durch das Offensichtlichkeitskriterium wird klargestellt, dass keine Grenzfälle, sondern nur solche Inhalte erfasst werden, deren Eignung zur schweren Jugendgefährdung „für jedermann ohne besondere Mühe erkennbar ist“.⁹⁹ Maßstab ist dabei nach h.M. ein unbefangener Beobachter.¹⁰⁰ Die Schwere der Jugendgefährdung bemisst sich nach der Größe des zu erwartenden Schadens.¹⁰¹

Inhaltlich können die in § 15 Abs. 2 Nr. 1 bis 4 JuSchG genannten Fallgruppen als Indizien dafür dienen, wann ein Trägermedium den nötigen Gefährdungsgrad erreicht hat.¹⁰² Aus seiner Natur als Auffangtatbestand folgt, dass § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG auch dann einschlägig sein kann, wenn die Tatbestandsmäßigkeit der anderen Fallgruppen, etwa § 131 StGB, verneint wurde, aber dennoch thematische Übereinstimmungen bestehen.¹⁰³ Im Übrigen bieten die Regelbeispiele der einfachen Jugendgefährdung nach § 18 Abs. 1 JuSchG Orientierung.¹⁰⁴ In jedem Fall muss aber demgegenüber eine für den Durchschnittsbetrachter ohne Weiteres erkennbare, gesteigerte Schadensintensität zu erwarten sein, d.h. eine offensichtlich „gravierende

⁹⁷ *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 4; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 9, m.w.N.

⁹⁸ *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 4; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 6 ff.

⁹⁹ BGHSt 8, 80, 87; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 90; *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 15 JuSchG Rn. 37.

¹⁰⁰ BVerfGE 11, 234, 238; BVerfGE 77, 346, 358; *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 15 JuSchG Rn. 37; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 90 m.w.N.; a.A. noch BGHSt 8, 80, 87 f.

¹⁰¹ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 87 f.; a.A. BGHSt 8, 80, 83: Wahrscheinlichkeit der Schädigung maßgeblich; unklar *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 72; scheinbar einen dritten Weg beschreibt *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 15 JuSchG Rn. 34 ff.

¹⁰² BT-Drs. 14/9013, S. 24; siehe auch *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 88; *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 71.

¹⁰³ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 75; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 89; a.A. *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 15 JuSchG Rn. 31; *Stumpf*, Jugendschutz oder Geschmackszensur? Die Indizierung von Medien nach dem Jugendschutzgesetz, 2009, S. 285 f.

¹⁰⁴ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 71.

sozialethische Desorientierung [...], die in einem den Grundwerten der Verfassung krass zuwiderlaufenden Charakter der Trägermedien ihren Ausdruck findet“.¹⁰⁵ Als tatbestandsmäßig gelten etwa Darstellungen sadistischer oder extrem frauenfeindlicher Verhaltensweisen¹⁰⁶ und Darstellungen sexueller Erniedrigungen unterhalb der Pornografieschwelle.¹⁰⁷

Erneut gerät hier insbesondere die Vergewaltigungsszene in den Fokus. Pornografie i.S.v. § 184 StGB stand hier nicht zur Diskussion, doch ist unstrittig, dass die Szene drastische und sadistische sexuelle Erniedrigung beschreibt. Zudem hat die obige Diskussion zwar gezeigt, dass auch § 131 StGB nicht einschlägig ist. Doch steht dies einer etwaigen jugendgefährdenden Wirkung des Films nicht per se entgegen. Orientiert man sich zur Konkretisierung des Begriffs der Jugendgefährdung an dem Beispielkatalog des § 18 Abs. 1 JuSchG, liegt die Annahme einer „verrohenden“ Wirkung auf den ersten Blick am nächsten. Nach der Rechtsprechung sind damit etwa solche Medien gemeint, die geeignet sind, „bei Kindern und Jugendlichen negative Charaktereigenschaften wie Sadismus und Gewalttätigkeit, Gefühllosigkeit gegenüber anderen, Hinterlist und gemeine Schadenfreude zu wecken oder zu fördern“.¹⁰⁸ Verrohung bedeutet daher die „Desensibilisierung von Kindern und Jugendlichen im Hinblick auf die im Rahmen des gesellschaftlichen Zusammenlebens gezogenen Grenzen der Rücksichtnahme und der Achtung anderer Individuen“,¹⁰⁹ wodurch die „Preisgabe jeglicher mitmenschlicher Solidarität“ befürchtet wird.¹¹⁰ Durch diese Umschreibung rückt die verrohende Wirkung in die Nähe der Gewaltverharmlosung im Rahmen von § 131 StGB, ohne freilich ganz an diese heranzureichen. Als Beispiele werden etwa Darstellungen unter Ausblendung, Verharmlosung oder Verhöhnung des Leidens der Opfer genannt oder auch die „zynische oder vermeintlich komische Kommentierung von Verletzungs- und Tötungsvorgängen“.¹¹¹ Beides trifft bei oberflächlicher Betrachtung auf „Mann beißt Hund“ zu. Jedenfalls entspricht dies exakt dem Verhalten von Ben, der das Vergewaltigungsoffer verhöhnt und seine „Arbeitsweise“ in zynischer Weise kommentiert, während die alte Frau und der kleine Junge sich im Todeskampf befinden. Jedoch ist hier erneut maßgeblich die Aussage des Films zu berücksichtigen, welche im Wege der Interpretation zu ermitteln ist.

¹⁰⁵ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 88.

¹⁰⁶ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 76.

¹⁰⁷ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 95; a.A. *Stumpf*, Jugendschutz oder Geschmackszensur? Die Indizierung von Medien nach dem Jugendschutzgesetz, 2009, S. 289.

¹⁰⁸ VG Köln MMR 2010, 578; siehe auch *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5 unter Verweis auf BT-Drs. II/3565, S. 4.

¹⁰⁹ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 33.

¹¹⁰ *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 18 JuSchG Rn. 19.

¹¹¹ *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 18 JuSchG Rn. 20.

Die sich daraus ergebende, keineswegs gewaltbefürwortende Aussage legt die Annahme einer Jugendgefährdung aufgrund verrohender Wirkung eher nicht nahe. Dies muss umso mehr gelten, berücksichtigt man zusätzlich die qualifizierenden Tatbestandsmerkmale „offensichtlich“ und „schwer“, die nach § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG zur Jugendgefährdung hinzutreten müssten. Selbst wenn der erste, von der Schockwirkung der Bilder geprägte Eindruck unter Umständen eine solche schwere Jugendgefährdung nahelegen mag, ist dies keinesfalls mit Offensichtlichkeit zu verwechseln. Dem unbefangenen Betrachter muss sich vielmehr die schwere Jugendgefährdung auf den ersten Blick erschließen, und zwar nicht nur flüchtig, sondern dauerhaft. Die erhitzten Debatten haben in aller Deutlichkeit gezeigt, dass dem Betrachter die hintersinnige Doppelbödigkeit des Films nicht verborgen bleibt, sondern diese sich stellenweise sogar aufdrängt – selbst wenn deren Bewertung nicht einmütig ausfallen mag. Offensichtlichkeit bedeutet zwar auf der anderen Seite ebenso wenig, dass nur die Annahme der Tatbestandsmäßigkeit denkbar und Dissens ausgeschlossen ist.¹¹² Doch muss berücksichtigt werden, dass die offensichtlich schwere Jugendgefährdung nach § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG vom Gesetzgeber bewusst auf eine Stufe mit den in § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG genannten Straftatbeständen gestellt wurde.¹¹³ Schweregrad und Offensichtlichkeit der Jugendgefährdung stehen dabei in engem Zusammenhang.¹¹⁴ Die erforderliche Schwere der Gefährdung erscheint im Falle von „Mann beißt Hund“ schlicht noch nicht erreicht, insbesondere nicht in offensichtlicher Art und Weise. Bens Taten mögen grausam, unmenschlich und sadistisch sein und die Filmbilder verstörend, abstoßend und schwer zu ertragen. Eine offensichtlich schwere Jugendgefährdung vermögen sie jedoch nicht zu begründen.

5.2.4 „Einfache“ Jugendgefährdung nach § 18 Abs. 1 JuSchG

§ 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG konkretisiert in einem Beispielkatalog den Begriff der sogenannten „einfachen“ Jugendgefährdung dahingehend, dass darunter vor allem „unsittliche, verrohend wirkende, zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizende Medien“ zu fassen sind. Seit der Gesetzesnovellierung 2008 werden auch Medien erfasst, in denen „Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen selbstzweckhaft und detailliert dargestellt werden“ oder „Selbstjustiz als einzig bewährtes Mittel zur Durchsetzung der vermeintlichen Gerechtigkeit nahe gelegt wird“. Aus diesem Katalog lassen sich zunächst die 2008 neu eingeführten Regelbeispiele für „Mann beißt Hund“ ausschließen. Selbstjustiz wird hier in keiner Weise positiv dargestellt, vielmehr ist von vornherein deutlich, dass Ben sich im Bereich der Illegalität bewegt und seine Verbrechen allein in seinem eigenen Interesse begeht und nicht

¹¹² *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 91.

¹¹³ BT-Drs. 14/9013, S. 24.

¹¹⁴ *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 15 JuSchG Rn. 37.

etwa im Sinne der Gerechtigkeit. Die zweite Variante scheitert erneut an der erforderlichen Selbstzweckhaftigkeit der Gewaltdarstellung, die ebenso wie in § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG bzw. § 131 StGB auszulegen ist.¹¹⁵

Problematischer erscheint hingegen bereits das Merkmal der Unsittlichkeit. Unsittlich ist ein Medium nach Rechtsprechung und herrschender Literaturmeinung wenn es „nach Inhalt und Ausdruck objektiv geeignet ist, in sexueller Hinsicht das Scham- und Sittlichkeitsgefühl gröblich zu verletzen“.¹¹⁶ In „Mann beißt Hund“ ist einzig die Vergewaltigungsszene möglicherweise unsittlich in diesem Sinne. Als problematisch für die Entwicklung Minderjähriger wird gerade die Verbindung von Sexualität und Gewalt angesehen, wenn diese positiv akzentuiert wird.¹¹⁷ Dadurch dass die Vergewaltigungsszene den grausamen Höhepunkt einer ganzen Reihe von Gewaltakten in „Mann beißt Hund“ darstellt, welche, bedingt durch die pseudo-dokumentarische Form, unkommentiert geschildert und keiner ausdrücklichen negativen Kritik zugeführt werden, könnte man hier eine desorientierende Wirkung auf Minderjährige annehmen. Andererseits ist bereits im Rahmen des § 131 StGB bzw. § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG festgesellt worden, dass „Mann beißt Hund“ der geschilderten Gewalt, einschließlich der Vergewaltigung, keine positive Konnotation verleiht. Die Vergewaltigungsszene ist demnach zwar auch im Rahmen der Jugendgefährdung durchaus nicht unproblematisch, vermittelt aber trotz – oder gerade wegen – ihrer Drastik kein positives Bild einer Vergewaltigung. In Zweifel ziehen lässt sich allenfalls, ob die kritische Funktion der Szene für den minderjährigen Rezipienten auch erkennbar ist (dazu sogleich).

Dies gilt ebenso für die Varianten der zu Gewalttätigkeit oder Verbrechen anreizenden Medien. Deren Hintergrund ist die mögliche Verursachung äußerer Verhaltensweisen von Minderjährigen (im Gegensatz zu allein charakterlichen Fehlentwicklungen). Dafür ist die Anreizung zu Nachahmungstaten erforderlich, wenn auch unterhalb der Schwelle der Alternative der Gewaltverherrlichung in § 131 StGB. Allerdings ist hier wie dort festzuhalten, dass die kontinuierliche Steigerung der Gewaltintensität im Verlauf des Films bis hin zum traurigen Höhepunkt gewissermaßen eine dramaturgisch-kathartische Wirkung entfaltet. Die grausame Vergewaltigung der Frau und die Ermordung des Paares entfalten insofern eine „heilsame Schockwirkung“. Vor diesem Hintergrund ist im Übrigen auch dem Arbeitsausschuss der FSK zu widersprechen, der in seinem Jugendentscheid vom 26. Januar 1993 behauptete, der Film sei „in seiner Gesamtaussage auch durch auszugsweise Veränderungen nicht revidierbar“.¹¹⁸ Würde man die unbestritten krassen Szenen in der Wohnung

¹¹⁵ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 45.

¹¹⁶ BVerwGE 25, 318, 320; *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 18 JuSchG Rn. 15; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 28, m.w.N.

¹¹⁷ *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 18 JuSchG Rn. 18.

¹¹⁸ FSK-Arbeitsausschuss, Jugendentscheid zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 26.01.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 1.

des Paares aus „Mann beißt Hund“ herausschneiden, bliebe der Betrachter womöglich weitgehend unbeeindruckt von der übrigen gezeigten Gewalt und würde diese deutlich unkritischer beurteilen. Dann würde am Ende, wie von der Vorsitzenden des Arbeitsausschusses befürchtet, vielleicht tatsächlich der Eindruck stehen bleiben, dass der Tod von Ben und der Filmcrew lediglich „Pech“ sei.¹¹⁹

Am kritischsten ist jedoch das Merkmal der verrohenden Wirkung. Die Prüfung der schweren Jugendgefährdung nach § 15 Abs. 2 JuSchG hat zwar bereits gezeigt, dass „Mann beißt Hund“ keine gewaltbefürwortende Aussage transportiert, sondern den Rezipienten auf Umwegen sogar zur kritischen Reflexion anregt. Dennoch ist an dieser Stelle andererseits zu berücksichtigen, dass die Aussage eines Mediums nicht identisch sein muss mit dessen Wirkung auf Minderjährige. Dies wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass als Maßstab der Beurteilung einer etwaigen Jugendgefährdung nach § 18 Abs. 2 Nr. 4 FSK-Grundsätze der sogenannte „gefährdungsgeneigte“ Minderjährige heranzuziehen ist. Lediglich Extremfälle haben demnach unberücksichtigt zu bleiben.¹²⁰ Angesichts der radikalen formalen Gestaltung von „Mann beißt Hund“, die selbst in filmwissenschaftlich interessierten Kreisen zu heftigen Kontroversen über die Bewertung des Films geführt hat und dessen kritisches Potential nur mittelbar zum Ausdruck bringt, lässt sich in Frage stellen, ob sich dem gefährdungsgeneigten Minderjährigen tatsächlich der Sinn hinter der Darstellung erschließt. Denn es kann nicht in jedem Fall davon ausgegangen werden, dass bei allen Rezipienten Kenntnis über die Hintergründe von „Mann beißt Hund“ gegeben ist, und ebenso wenig davon, dass eine aktive, reflektierende Auseinandersetzung im Anschluss an den Film erfolgt. Dieses Dilemma wird in der Filmkritik von *Arnold* deutlich, der das kritische Potential von „Mann beißt Hund“ zwar anerkennt, aber angesichts der Vergewaltigungsszene mit Blick auf den (nicht nur minderjährigen) Betrachter Bedenken äußert:

¹¹⁹ Siehe FSK-Hauptausschuss, Berufungsentscheidung mit Begründung zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 2.

¹²⁰ Hierbei handelt es sich um die wohl herrschende Meinung in Rechtsprechung und Literatur, siehe dazu den Überblick zum Meinungsstand bei *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 16 ff.; a.A. etwa mit beachtlichen Gründen *Stumpf*, Jugendschutz oder Geschmackszensur? Die Indizierung von Medien nach dem Jugendschutzgesetz, 2009, S. 161 ff., sowie *Erdemir*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 5 JMStV Rn. 8 f.; differenzierend *Hackenberg/Hajok/Humberg/Patbe*, JMS-Report 6/2009, 2 ff. Weder kann der umfangreiche Streit an dieser Stelle entschieden werden, noch ist eine Auflösung hier zwingend erforderlich, da sich mit Blick auf das konkrete Prüfbeispiel „Mann beißt Hund“ vor dem Hintergrund des im Wortlaut eindeutigen § 18 Abs. 2 Nr. 4 FSK-Grundsätze die Entscheidung der FSK unter Berücksichtigung des gefährdungsgeneigten Minderjährigen am sinnvollsten nachvollziehen lässt.

Was mich beim ersten Sehen des Films vollkommen verstörte, gewann im Nachhinein seine Berechtigung aus der Logik des Sensationsjournalismus. Allerdings wäre zu fragen, ob nicht an diesem Punkt die Gradlinigkeit des Pseudodokumentarischen hätte aufgebrochen werden müssen, ob nicht der Zuschauer hier wichtiger gewesen wäre als die inhärente Logik der Form. An diesem Punkt verlagert sich die Diskussion immer wieder auf die Frage nach dem Zuschauer: Inwieweit ist er in der Lage, die Distanzlosigkeit der Darstellung in der eigenen Rezeption zu durchbrechen?¹²¹

Dass sich die filmethische Debatte auf der rechtlichen Ebene des Jugendmedienschutzes widerspiegelt und insbesondere in der Kategorie der Verrohung einen Anker findet, zeigt auch die Beurteilung von *Hollensteiner*, der zur Auszeichnung von „Mann beißt Hund“ durch die Jury der evangelischen Filmarbeit als „Film des Monats“ Stellung nimmt:

Dem brutalen Kameraauge ausgeliefert, werden viele Betrachter mit Abscheu und Ekel reagieren. Andere werden aber auch über Bens Aufgeblasenheit und Selbstinszenierung und über seine überdrehte Komik lachen, sein Tun mit Teilnahme verfolgen und zuletzt implizit auf seiner Seite stehen oder sich mit ihm identifizieren. In dem Sinn zumindest, daß sie an der surrealistischen Logik des Mordens keinen Anstoß mehr nehmen. Dem kritischen Impetus steht also ein Identifikationsangebot durch den Täter gegenüber, der moralischen Ablehnung eine kaum verhohlene Faszination durch Gewalt.

Das Gefühl der Ratlosigkeit, das *Mann beißt Hund* aufgrund dieses Zwiespalts hinterläßt, ist freilich allein deshalb als Qualität zu werten, weil es Stellungnahme geradezu verlangt. Die Kernfrage ist dabei, ob die distanzlose, erst auf zweiter Ebene gebrochene Affirmation von Gewalt im Vertrauen auf deren Hinterfragung und Ablehnung durch mündige, aufgeklärte Zuschauer zu akzeptieren ist. Oder ob von vornherein eine als solche gekennzeichnete Korrektorebene einzurichten ist, die den ethisch-moralischen Konsens der Gesellschaft wahrt und verteidigt.¹²²

Mit der Korrektorebene ist wohl weniger ein institutioneller Aspekt im Sinne einer Kontrollinstanz angesprochen als vielmehr eine ethische Verpflichtung der Filmkritik und damit erneut auch die Frage, inwieweit die pseudo-dokumentarische Formsprache für den Betrachter durchschaubar ist. In jugendmedienschutzrechtliche Terminologie übertragen, heißt dies, ob es hinreichend wahrscheinlich ist, dass die formale und inhaltliche Gestaltung in der Lage ist, auch den gefährdungsgeneigten Minderjährigen so stark auf Distanz zu halten, dass dieser Gelegenheit hat, das Gesehene zu reflektieren. Der kritische Einschlag dieser Fragestellung darf jedoch nicht so weit gehen, dass auf der inhaltlichen Ebene dem Verbrecher stets ein lupenreiner Verfechter von Recht und Ordnung entgegengesetzt wird, der den unbestrittenen Helden des Films darstellt. Die Charakterzeichnung zwielichtiger Figuren muss – nicht zuletzt im Lichte der Kunstfreiheit – möglich sein, auch ohne dass von

¹²¹ *Arnold*, epd Film 4/1993, 41.

¹²² *Hollensteiner*, medien praktisch 1/1994, 40, 42.

außen eine eindeutige Kategorisierung nach „Gut“ und „Böse“ erfolgt. Insofern verlagert sich die Fragestellung eher dahin, ob der kritische Ansatz von „Mann beißt Hund“ auch über die gewagte Steigerung der Gewaltintensität hinaus erkennbar ist.

Hierfür lassen sich nach der hier vertretenen Ansicht insbesondere die Aspekte ins Feld führen, die den Film trotz seines betont realistischen Anstrichs klar im Bereich der Fiktion verorten, wodurch einerseits Bens Identifikationspotential einen leichten Bruch erfährt und andererseits Fragen bezüglich der Filmaussage provoziert werden. Insofern unterscheidet sich „Mann beißt Hund“ etwa deutlich von dem zur gleichen Zeit entstandenen (echten) Dokumentarfilm „Beruf Neonazi“ (Deutschland 1993) von Winfried Bonengel, der auch wegen einer fehlenden kritisch-einordnenden Ebene zwischen dem unkommentierten Porträt des Neonazis Ewald Althans heftig kritisiert wurde.¹²³ So wird der dokumentarische Stil zunächst schon dadurch entlarvt, dass „Mann beißt Hund“ keineswegs durchgängig den bereits angesprochenen „Rohschnittcharakter“ aufweist.¹²⁴ An zahlreichen Stellen ist offensichtlich Bild- und vor allem auch Tonmaterial miteinander kombiniert worden, zum Beispiel in den Zusammenschnitten von Bens Morden, die in einer schnellen Schnittfolge aneinander gereiht wurden und dem Betrachter jeweils das Verstreichen einiger Zeit verdeutlichen, in der das Filmteam Ben bei seiner „Arbeit“ begleitet hat. Weitere Stellen lassen ebenfalls keinen Zweifel an der gezielten Montage der Bilder oder des Tons, etwa wenn in Bens Monologe andere Bilder hineingeschnitten werden (bei 00:07:46h, 00:15:40h, 00:25:10h, 00:32:45h, 01:01:58h und selbst wenige Sekunden vor dem Tod aller verbliebenen Protagonisten bei 01:30:17h), bei der Überblendung der Tonaufnahme von Bens Anruf nach seinem Ausbruch, die noch über die Bildaufnahmen aus dem Gefängnis gelegt wird (ab 01:24:15h), vor allem aber in der Szene, in der Ben von dem Bauunternehmer erzählt, der Jenny vor die Tür setzen wollte (00:12:00h). Die eingeschnittenen Aufnahmen von der Baustelle, die auch den Bauunternehmer zeigen, stehen klar erkennbar im zeitlichen Widerspruch zu Bens Erzählung, welche an das Filmteam gerichtet ist, da sie aus der Vergangenheit stammen müssen. Andere Szenen sind formal verfremdet, etwa durch Zeitlupenaufnahmen, wenn Ben während seines Vortrags eines Gedichts im Restaurant in einer Zwischensequenz dabei gezeigt wird, wie er nackt am Meer durch die Dünen läuft (00:25:10h). Dies betrifft nicht zuletzt aber ausgerechnet auch die Schlusszene, in der man in Zeitlupe sieht, wie Ben und die Mitglieder des Filmteams erschossen werden, bis die Kamera nach einem langsamen Fall seitlich auf dem Boden liegen bleibt (01:30:41h). Dadurch wird der authentische Eindruck des Abspulens der Filmrolle ganz zum Schluss unmittelbar konterkariert und von vornherein als Kunstgriff entlarvt. Eine weitere Überblendung ist schließlich auch am Ende der

¹²³ Siehe *Schmitt*, Die Allmacht des Blickes, 2001, S. 29.

¹²⁴ *Höltgen*, Schnittstellen – Serienmord im Film, 2010, S. 274; vgl. demgegenüber *Schmitt*, Die Allmacht des Blickes, 2001, S. 29; *Lux*, film-dienst 6/1993, 30, 31.

Vergewaltigungsszene zu hören, als über die grausigen Aufnahmen von den blutverschmierten Leichen bereits die vergnüglich-brave Flötenmusik gelegt wird, die von der folgenden Aufnahme der musizierenden Valérie stammt (ab 01:07:15h).

Zuzugeben ist andererseits, dass gerade die formale Gestaltung nicht nur kritisches Potential besitzt, sondern auch unter Umständen als zynische Ästhetisierung der Gewalt aufgefasst werden kann, als „Mordsgaudi“,¹²⁵ in der sich die Filmemacher in jugendlicher Unbeschwertheit ausgetobt haben. Bezieht der Film in den meisten Szenen seinen schwarzen Humor aus dem ätzenden Zynismus, den Ben in seinen Monologen an den Tag legt, rutscht er gelegentlich tatsächlich auch in absurde Albernheiten ab, denen sich wenig kritisches Potential bescheinigen lässt. So etwa, wenn Rémy erst in seiner Trauerrede auf den getöteten Tonmann Patrick dessen Freundin Marie-Paule erwähnt („... die ein Kind von dir kriegt ...“, bei 00:40:36h), nur um zehn Minuten später in der Trauerrede auf den ebenfalls getöteten Tonmann Franco erneut auf Marie-Paule und ihr ungeborenes Kind zu sprechen zu kommen – das diesmal aber von Franco sein soll (00:50:25h). Die Tatsache, dass „Mann beißt Hund“ über weite Strecken auch unterhaltsam ist und durch absurd-komische Szenen wie die genannten den Betrachter gelegentlich auch ablenkt, ist in jugendschutzrechtlicher Hinsicht zu berücksichtigen.

Allerdings handelt es sich dabei insgesamt nur um Einzelfälle, welche die Erkennbarkeit des Gesamtkonzepts nicht verdecken können. Schließlich bleibt die Medienkritik auch auf der Dialogebene nicht ohne – teils sehr offensichtliche – Anhaltspunkte. So wird die schleichende Annäherung zwischen Ben und dem Filmteam nicht vor dem Betrachter verborgen, etwa wenn Ben, während er den kleinen Jungen mit einem Kissen erstickt und Rémy dessen Beine festhält, auf die Nachteile von Kindesentführungen eingeht („Vor allem wenn die Medien sich einmischen. Das ist keine Anspielung auf euch. Ihr seid ja relativ diskret, ja? Hut ab!“, bei 00:48:12h). Noch deutlicher wird das Abgleiten des Filmteams in der Szene kommentiert, in der Ben am Schneidetisch den missglückten Überfall auf einen Briefträger analysiert (Ben: „An dieser Stelle hättest du eingreifen müssen.“ – Rémy: „Ich hätte nicht gedacht, dass ... tut mir leid.“ – Ben: „Wenn man im Team arbeitet, muss man sich auf seine Mitarbeiter verlassen können. Hier konnte ich mich nicht auf dich verlassen. Stimmt's oder nicht?“ – Rémy: „Ja ... ja.“ – Ben: „Das finde ich sehr schade.“, bei 01:20:31h). Im Lichte der vorangegangenen Trauerrede von Rémy auf Franco lässt sich dies auch nicht missverstehen. Jene markiert den einzigen Moment im Film, in dem seitens der Filmemacher das eigene Handeln in Zweifel gezogen wird – wenn auch auf einer sehr naiven Ebene – und zugleich deutlich über „Mann beißt Hund“ hinausgewiesen wird („Ich hab ihm gesagt: Hören wir auf, wir haben schon genug Bilder. Und auch genügend Töne. Er hat geantwortet: Man hat nie genug“, bei 00:50:25h). Zu guter Letzt – genau genommen gleich zu Beginn – lässt auch der

¹²⁵ *Schneider*, epd Film 7/1993, 10.

Filmtitel „Mann beißt Hund“ bzw. „C'est arrivé près de chez vous“ den Filminhalt in einem Licht erscheinen, das den Betrachter auf die richtige Fährte setzen kann. Wie jeder Filmtitel ist auch dieser schließlich von „außen“ hinzugefügt worden und erhält dadurch automatisch etwas Programmatisches.¹²⁶

In der Gesamtschau ist „Mann beißt Hund“ ein hohes Maß an kritischem Potential zu bescheinigen, dem nur vereinzelt problematische Aspekte gegenüberstehen. Die medienkritische Aussage des Films verwirklicht sich zwar nur mittelbar bei aktiver, reflektierender Beschäftigung des Rezipienten, was mit Blick auf den bei der jugendmedienschutzrechtlichen Bewertung ebenfalls zu berücksichtigenden „labilen“ Minderjährigen problematisch erscheint, doch sind die Anhaltspunkte in „Mann beißt Hund“, die den Betrachter zu der erforderlichen Reflexion verleiten, dicht genug gesetzt, um auch eine Gefährdung für diese Minderjährigen auszuschließen.

5.3 Kennzeichnung nach § 14 JuSchG

Mangels Eignung von „Mann beißt Hund“ zur einfachen oder schweren Jugendgefährdung hatte die FSK somit auch kein Kennzeichnungsverbot zu beachten und konnte die „Special Edition“ nach § 14 JuSchG kennzeichnen. Dafür standen alle in § 14 Abs. 2 JuSchG aufgeführten Altersstufen zur Verfügung, die sich am Grad der Eignung zur Entwicklungsbeeinträchtigung bemessen. Diese bildet einen unterhalb der Jugendgefährdung angesiedelten Bereich auf der Skala der sozialetischen Desorientierung ab.¹²⁷ Denkbar wäre daher also nicht nur eine Kennzeichnung mit „Keine Jugendfreigabe“ (d.h. ab 18 Jahren).

Die vorstehende Prüfung hat jedoch auch verdeutlicht, dass der Film für den Betrachter eine große intellektuelle Herausforderung darstellt und darüber hinaus nicht zuletzt auch mit äußerst drastischen Gewaltszenen aufwartet. Ob diese als „geschmacklos“ zu bezeichnen sind, ist weniger entscheidend für die Freigabe, doch ist zu beachten, dass die schockierende Wirkung auch einzelner Szenen bereits ausreichen kann, jüngere Rezipienten zu beeinträchtigen.¹²⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich in Zweifel ziehen, dass besonders krasse Gewaltspitzen wie die Vergewaltigungsszene oder der Kindesmord von 16-Jährigen bereits verarbeitet werden können. Hinzu kommt der beißende Zynismus, der die Auseinandersetzung mit „Mann beißt Hund“ so herausfordernd macht. Der Film bildet bereits einen Grenzfall zur „einfachen“ Jugendgefährdung, was sich folglich auch bei der Beurteilung des Ausmaßes einer Eignung zur Entwicklungsbeeinträchtigung niederschlagen muss. Da

¹²⁶ Zur Bedeutung des Filmtitels siehe bereits oben Abschnitt 1; im Übrigen lässt auch das Vorhandensein eines Abspanns am Ende von „Mann beißt Hund“ keinen Zweifel mehr an der Fiktionalität der Bilder.

¹²⁷ *Liesching*, BPjM-Aktuell 4/2012, 4, 4 f.

¹²⁸ Siehe § 18 Abs. 2 Nr. 3 FSK-Grundsätze.

auch im Bereich der Entwicklungsbeeinträchtigung berücksichtigt werden muss, dass einzelne Vertreter der betreffenden Altersstufe empfänglicher für negative Wirkungen sein können als der Durchschnitt, kann eine Kennzeichnung mit „Freigegeben ab sechzehn Jahren“ nach hier vertretener Ansicht nicht befürwortet werden.

Die „Special Edition“ von „Mann beißt Hund“ wurde von der FSK für Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren nicht freigegeben („Keine Jugendfreigabe“). Vor dem Hintergrund der bereits dargestellten Entscheidungsgründe des Hauptausschusses der FSK und der hier noch einmal nachvollzogenen Prüfung der Jugendgefährdung und Entwicklungsbeeinträchtigung erscheint dies auch gerechtfertigt.

6 Mockumentaries in der jugendschutzrechtlichen Prüfung

„Mann beißt Hund“ besticht durch die besondere Art der filmischen Darbietung, untermalt mit äußerst brutalen Geschehensabläufen. In der Literatur und in den Medien wird der Film immer wieder als Mockumentary beschrieben. Zudem wurde die drastische Gewaltdarstellung in „Mann beißt Hund“ unter anderem vom Hauptausschuss der FSK und auch in vorliegendem Beitrag in jugendmedienschutzrechtlicher Hinsicht nicht zuletzt dadurch legitimiert, dass sich hinter der vordergründigen Gewalt eine kritische Aussage des Films bzw. Intention der Filmemacher verbirgt. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Gewalt in einem Mockumentary eher zu akzeptieren ist als in anderen Filmgenres. Oder anders formuliert: Besitzen Mockumentaries im Rahmen einer jugendschutzrechtlichen Prüfung eine Art Sonderstellung, die es erlaubt, ein erhöhtes Maß an Brutalität darzustellen?

6.1 Mockumentary – das etwas andere Filmgenre

6.1.1 *Die filmwissenschaftlichen Gattungs- und Genrebegriffe*

Spricht man einerseits von Mockumentaries als Genre und fragt man andererseits nach Besonderheiten in der jugendmedienschutzrechtlichen Prüfung, die für ein ganzes Genre Gültigkeit beanspruchen, so ist zunächst bedeutsam, was unter einem „Genre“ zu verstehen ist. Dieser Begriff grenzt sich in der deutschen Film- und Fernsehwissenschaft ab vom Begriff der „Gattung“. Bei beiden handelt es sich um Bezeichnungen, die sich im sozialen Gebrauch herausgebildet haben, mit dem Zweck, die Kommunikation über bestimmte reale Erscheinungsformen im Medienangebot durch Kategorienbildung zu vereinfachen.¹²⁹ Es wäre daher verfehlt, von feststehenden, „natürlichen“ Gebilden zu sprechen. Weder sind sie für alle Zeit fest-

¹²⁹ Pointiert *Tudor*, Film-Theorien, 1977, S. 88.

geschrieben, noch lassen sich Genres und Gattungen jeweils untereinander trennscharf abgrenzen. Vielmehr kommt es mit der Zeit zu Veränderungen, Überschneidungen und auch gezielten Vermischungen, die aus der Veränderung des realen Medienangebots resultieren, das ihrer Verwendung zugrunde liegt. Je nach Kontext (Film/Fernsehen), aber vor allem abhängig von der Wahl eines theoretischen strukturierenden Ansatzes kommt es folglich zu unterschiedlichen Ergebnissen in der Definition.

Für den Bereich des (Kino-)Films – womit eine spätere wirtschaftliche Verwertung in anderen Bereichen nicht ausgeschlossen sein soll – lässt sich nun die „Gattung“ als Bezeichnung für die drei Kategorien des Spielfilms, des Dokumentarfilms und des Experimentalfilms verwenden. Lässt man letzteren Bereich einmal außen vor, ist also – vereinfacht gesprochen – zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen zu unterscheiden. Das Verhältnis von Gattungen und Genres lässt sich, wie *Hißnauer* anmerkt, pointiert so formulieren, „dass die Gattung angibt, *wie* etwas dargestellt wird, und das Genre sagt, *was* dargestellt wird“.¹³⁰ Auch wenn der Genrebegriff nicht frei von formalen Elementen ist, verweist er stärker als der Gattungsbegriff auf inhaltliche Aspekte, wie etwa typische narrative Muster, Settings und Figurenkonstellationen,¹³¹ er bezieht sich letztlich aber auch auf die Intention des jeweiligen Films.¹³² Dies lässt sich am ehesten anhand des Horrorgenres nachvollziehen.

Gattungs- und Genrebezeichnungen sind aufgrund ihrer Verwendung zur Vereinfachung der Kommunikation in der Lage, den Rezipienten in einen entsprechenden „Lektüremodus“ zu versetzen, d.h. bestimmte Erwartungen zu wecken.¹³³ Dieses Verhältnis zwischen dem Film (bzw. dessen Regisseur/Hersteller usw.) und dem Rezipienten kann auch als Kontrakt bezeichnet werden, der unausgesprochen die Rezeptionsbedingungen festlegt:

Genres sind daher gleichzeitig eine soziale Übereinkunft darüber, wie im Rahmen entsprechender Filme Sinn vermittelt wird, als auch darüber, was *nicht* in Frage gestellt werden muss beziehungsweise darf. Damit geben sie Orientierung und haben eine entlastende Funktion, indem sie kommunikative Inhalte erwartbar machen.¹³⁴

¹³⁰ *Hißnauer*, *Fernsehdokumentarismus*, 2011, S. 156 (Hervorhebung im Original); dort, S. 163 ff., wird jedoch auch deutlich und im Überblick dargestellt, dass und welche anderen Theorien zum Verhältnis von Gattungen und Genres vertreten werden.

¹³¹ *Hißnauer*, *Fernsehdokumentarismus*, 2011, S. 156 f.

¹³² *Tudor*, *Film-Theorien*, 1977, S. 89.

¹³³ *Hißnauer*, *Fernsehdokumentarismus*, 2011, S. 156; ausführlich mit grundlegenden Anmerkungen zum „Viewing Contract“ *Mikos*, in: Moltke/Sudmann/Wortmann, *FFK* 8, 1996, S. 19, 21 ff.

¹³⁴ *Hißnauer*, *Fernsehdokumentarismus*, 2011, S. 159 (Hervorhebung im Original); dort auch m.w.N.

6.1.2 „Mockumentary“ als Genrebezeichnung

Mock-documentaries, Mockumentaries oder auch Fake-Dokus genannt, sind fiktive Geschichten, die mit den Mitteln eines Dokumentarfilms erzählt werden, d.h. jene Stilmittel verwenden, die im dokumentarischen Bereich für gewöhnlich den Authentizitätsanspruch des Films unterstreichen.¹³⁵ Diese besondere stilistische Gestaltungsform gibt dem Mockumentary seinen eigenartigen Charme.

Ein Mockumentary befindet sich genau an der Grenze zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmen.¹³⁶ Deshalb ist das Mockumentary von dem sehr ähnlich angelegten Doku-Drama zu unterscheiden: Bei einem solchen ist der Inhalt dokumentarischer Natur, mithin beruht er auf einer wahren Geschichte; die Art und Weise der Erzählung ist hingegen eher fiktional.¹³⁷ So ist denkbar, dass die Geschichte der Titanic oder auch die letzten Tage und Stunden von Adolf Hitler, wie etwa in dem Film „Der Untergang“ (Deutschland, Österreich, Italien 2004), dem Rezipienten so in Erinnerung bleiben, wie diese Geschehnisse im Film dargestellt werden.¹³⁸ Dem Zuschauer wird unter dem Vorwand des historisch belegten Grundgerüsts suggeriert, dass die erzählte Geschichte durchaus so gewesen sein könnte.

Das Mockumentary hat hingegen nicht den Anspruch, der Wahrheit gerecht zu werden – schließlich definiert sich das Genre bereits a priori über seine Fiktionalität. Eine andere Frage ist es aber, ob hinter dem Mockumentary die Intention steht, dass das Dargestellte vom Rezipienten für wahrheitsgetreu gehalten wird. An dieser Stelle zeigt sich, dass auch das Mockumentary-Genre in sich äußerst heterogen ist und nicht über eine bestimmte Zielsetzung definiert werden kann. Die Bildung von Unterkategorien wird – wie auch schon auf der übergeordneten Ebene der Genres und Gattungen – nicht einheitlich vollzogen, insbesondere ist der Gebrauch der Begriffe „mock-documentary“, „fake“ und „hoax“ sehr unterschiedlich in seiner Zwecksetzung unter den Autoren.¹³⁹ Roscoe und Hight, die bislang die umfangreichste Studie zu Mockumentaries vorgelegt haben, verwenden konsequent diesen Begriff und unterteilen das Genre in drei Kategorien, um dessen stilistischen Besonderheiten und die Intentionen der einzelnen Genrevertreter genauer zu definieren: „parody“, „critique and hoax“ und „deconstruction“.¹⁴⁰ An dieser Kategorisierung soll sich im

¹³⁵ Roscoe/Hight, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 49.

¹³⁶ Roscoe/Hight, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 44.

¹³⁷ Sextro, *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*, 2009, S. 10; siehe aber auch Hißnauer, *Fernsehdocumentarismus*, 2011, S. 281 ff.

¹³⁸ Baier, *Mann beißt Hund – Mock-Dokumentary zwischen Lüge und medialer Selbsterkenntnis*.

¹³⁹ Siehe dazu Hißnauer, *Fernsehdocumentarismus*, 2011, S. 315 ff., m.w.N.

¹⁴⁰ Roscoe/Hight, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 68 ff.

Folgenden orientiert werden. Die Frage, inwieweit sich der „Etikettenschwindel“ dem Rezipienten zu erkennen gibt, ist Teil des Maßstabs, an dem *Roscoe* und *Hight* die Unterteilung treffen. Die dafür verwendete Einheit nennen sie „mock-docness“:

We argue that an integral part of the “mock-docness” of a text is the extent to which it encourages audiences to acknowledge the reflexivity inherent to any appropriation of the documentary form.¹⁴¹

Die „mock-docness“ eines Films ergibt sich nach *Roscoe* und *Hight* aus dem Dreiecksverhältnis zwischen Filmemacher, Film und Rezipient: Entscheidend ist erstens die Intention des Filmemachers, zweitens die Art der Aneignung dokumentarischer Codes und Konventionen, d.h. die formale Ebene, und drittens das Ausmaß der Reflexivität, die dem Rezipienten „abverlangt“ wird.¹⁴²

In dem parodistischen Mockumentary steht demnach der Humor im Vordergrund. Die Fiktionalität wird hier nicht verschwiegen, sondern offen zur Schau getragen, häufig jedoch in starkem Kontrast zu einer betont ernsthaften Annäherung an den Gegenstand der vermeintlichen Untersuchung.¹⁴³ Die offene Parodie verlangt vom Rezipienten wenig Reflexivität, da es weniger um die Beziehung zur dokumentarischen Form, als vielmehr um das komische Potential des Handlungsgegenstands geht. Dementsprechend untergewichtet sind auch die satirisch-kritischen Aspekte:

The mock-documentary texts which we group in degree 1, however, tend not to carry their parodic intent through to a detailed and explicit critique of their subject. Instead, many of this group of mock-documentaries adopt a strong frame of nostalgia in their presentation of fictional representatives of an era or cultural idiom [...].¹⁴⁴

Im Gegensatz dazu steht bei dem kritischen Mockumentary die Reflexion über die dokumentarisch dargestellte Problematik im Vordergrund, was dazu einlädt, den Handlungsgegenstand satirisch abzubilden. Zugleich werden hier auch häufig Verflechtungen zwischen dem Gegenstand und der dokumentarischen Form thematisiert und in die kritische Intention der Filmemacher einbezogen. Politische Themen lassen sich in dieser Sparte daher häufiger finden. *Roscoe* und *Hight* ordnen den Mockumentaries dieser Gruppe zusätzlich noch jene Filme zu, die ihre Fiktionalität konsequent und im Extremfall auch über das Ende des Films hinaus verschleiern, sodass sie vom Rezipienten tatsächlich als Dokumentationen wahrgenommen werden („hoax“).¹⁴⁵ Mit Ausnahme dieser „hoaxes“ täuschen Mockumentaries dieser Sparte

¹⁴¹ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 67.

¹⁴² *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 67.

¹⁴³ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 68 f.

¹⁴⁴ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 68.

¹⁴⁵ Kritisch dazu *Hijßnauer*, *Fernsehdokumentarismus*, 2011, S. 325.

nicht über ihre Fiktionalität hinweg, betonen die dokumentarische Formsprache und Struktur aber, um den Rezipienten auf die kritische Intention hinzuweisen. Diesem wird insofern sowohl Reflexivität in Bezug auf den Handlungsgegenstand als auch auf die dokumentarische Form abverlangt:

[T]he manner in which media representations are themselves constructed also typically forms part of the subject matter of degree 2 mock-documentaries. A consequent intention of these mock-documentaries is to open more space for an audience to recognise the problematic nature of any appropriation of documentary codes and conventions.¹⁴⁶

Bei den Mockumentaries der Sparte „deconstruction“ handelt es sich um die deutlichste Art der Kritik an der dokumentarischen Form selbst. Inhaltlich sind „dekonstruktive“ Mockumentaries nicht auf bestimmte Themen festgelegt. Ebenso wenig ist von grundsätzlicher Bedeutung, ob die Fiktionalität des Inhalts glaubhaft durch Verwendung dokumentarischer Formsprache verschleiert wird. Dem Rezipienten darf bewusst sein, dass er keine tatsächliche Dokumentation ansieht, auch wenn die Verwendung dokumentarischer Konventionen als Lektüreeinweisungen natürlich essentiell ist.¹⁴⁷ Im Vordergrund steht vielmehr die Frage, wie die Intention der Filmemacher zum Ausdruck gebracht wird:

Their central distinguishing characteristic is that even if they focus on other subjects their real intention is to engage in a sustained critique of the set of assumptions and expectations which support the classic modes of documentary. The documentary itself, then, is ultimately their true subject. They critique assumptions such as the notion that filmed images have a direct, unmediated relationship with reality, that a documentary text is based upon a specific ethical relationship between the filmmaker and subject, and that the filmmaker is capable of adopting an objective, balanced, non-interventionist stance toward his/her subject.¹⁴⁸

Der Rezipient soll also dazu angeregt werden, die dokumentarische Form nicht nur des betreffenden Mockumentary, sondern im Allgemeinen, einschließlich aller Authentizitäts- und Objektivitätsversprechen, zu hinterfragen. Diese Sparte stellt in puncto Reflexivität die höchsten Ansprüche an den Rezipienten, von dem erwartet wird, dass er sowohl hinter die Handlungsebene als auch hinter die Formsprache des konkreten Films schaut, um auf einer abstrakteren Ebene die Form als solche zu hinterfragen.

¹⁴⁶ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 70.

¹⁴⁷ Siehe *Hifsnauer*, *Fernsehdokumentarismus*, 2011, S. 314 f.

¹⁴⁸ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 72 f.

Für die Kategorisierung des Mockumentary-Genres durch *Roscoe* und *Hight* gilt, wie schon für Genrebezeichnungen im Allgemeinen, dass sich trennscharfe Abgrenzungen nicht in jedem Fall treffen lassen. Die Grenzen zwischen den Unterkategorien sind vielmehr durchlässig und dem Wandel unterworfen.¹⁴⁹ Ebenso übertragbar auf Mockumentaries ist die These vom Kontrakt im Dreiecksverhältnis Filmemacher/Film/Rezipient. Parodistische, kritische und dekonstruktive Mockumentaries verlangen daher vom Rezipienten in dieser Reihenfolge zunehmend Kenntnis und Verständnis der Konventionen des Dokumentarfilms, gegebenenfalls gepaart mit den Konventionen einzelner parodierter Genres, über die sich die Intentionen der Filmemacher und die zugedachte eigene Rolle als Rezipient erschließen:

Mock-documentary talks to a “knowing” audience [...]. It is assumed that the audiences will be able to distinguish between fact and fiction in media representation and thereby to participate in the inherent playfulness of the form. What marks the mock-documentary out from the “hoax” or “fake” is this contract set up between producer and audience. It requires the audience to watch as if at a documentary presentation, but in the full knowledge of an actual fictional status. Audiences have to be in on the joke to be able to access and participate first in the humor, then in the cultural and political critique on offer.¹⁵⁰

6.1.3 „Mann beißt Hund“ als „dekonstruktives“ Mockumentary

In „Mann beißt Hund“ wird gerade die Form des „dekonstruktiven“ Mockumentary deutlich. Unübersehbar kopiert er die dokumentarischen Konventionen. Der Film lebt von seinen verwackelten Schwarz-Weiß-Bildern, dem vermeintlichen Originalton und den ständigen Monologen und Ansprachen des Hauptdarstellers in die Kamera an die Zuschauer, die wie die gängigen Interviews in Dokumentationen zwischen „Handlungsszenen“ eingeschoben sind und dadurch als deren Bindeglied fungieren. Ähnlich wie schon im Film „Blair Witch Project“ (USA 1999), in welchem die Schauspieler lediglich mit einer Handkamera filmen, verleiht die Art und Weise der Darstellung dem Film „Mann beißt Hund“ besondere Authentizität und lässt sie als sehr realitätsnah erscheinen. Dies wird im Film immer wieder deutlich, zum Beispiel in der Szene, in welcher der Tonmann erschossen wird und der Film für einen kurzen Augenblick keinen Ton hat, weil dieser das Mikrophon mit seinem Körper bedeckt. Durch solche stilistischen Besonderheiten wird der Zuschauer in Gestalt des Filmteams unmittelbar in das Geschehen integriert. Gleichwohl versucht „Mann

¹⁴⁹ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 64, 67.

¹⁵⁰ *Lipkin/Paget/Roscoe*, in: *Rhodes/Springer*, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 2006, S. 11, 17; um Missverständnisse zu vermeiden, sei darauf hingewiesen, dass die Autoren mit der Ausgrenzung von „hoaxes“ aus dem Kreis der Mockumentaries nicht der Klassifizierung von *Roscoe/Hight* folgen.

beißt Hund“ nicht mit aller Konsequenz, seine Fiktionalität zu verbergen. Für das Funktionieren des Films ist lediglich erforderlich, dass der Betrachter durch die entsprechenden dokumentarischen Lektüreeinweisungen in einen „als-ob-Modus“ versetzt wird, der ihn die Fiktionalität unter den Vorzeichen eines Dokumentarfilms sehen lässt und dadurch unweigerlich kritische Auseinandersetzung provoziert.¹⁵¹

Allerdings waren sich die Regisseure der unleugbaren Anziehungskraft ihres Protagonisten offenbar sehr bewusst. Ben wird teilweise sogar als charmant und witzig dargestellt und kann durch das Zitieren von Gedichten und seine (Selbst-)Darstellung als humorvoller Familienmensch durchaus Sympathien bei den Rezipienten sammeln.¹⁵² Dadurch geht die zunehmende Grenzüberschreitung des Filmteams, wie oben bereits geschildert, anfänglich auch am Betrachter vorbei. Es bedarf folglich des Tabubruchs in der Szene, in welcher Ben und sein gesamtes Filmteam vor laufender Kamera die Frau vergewaltigen und sie und ihren Freund anschließend ermorden. Erst durch die drastische Art und Weise der Darstellung erheblicher Gewaltanwendungen wird die kritische Reflexion und Verarbeitung des Zuschauers in Gang gesetzt – zuerst über die Rolle des Filmteams innerhalb von „Mann beißt Hund“, dann über seine eigene Rolle als Rezipient und schließlich auch über die Funktion und die Bedingungen der medialen Dokumentation als solcher. Durch diesen Kunstgriff – diesen Angriff auf den Zuschauer¹⁵³ – erfüllt der Film im Endeffekt die Intentionen eines „dekonstruktiven“ Mockumentary, denn er regt den Betrachter an, das Gesehene zu hinterfragen und sich kritisch mit dem Reality-TV bzw. jeglichen Formen der Dokumentation auseinanderzusetzen. Dies einerseits auf einer ethischen Ebene, indem „Mann beißt Hund“ die Frage aufwirft, wo die Grenze zwischen Unterhaltung und Informationsgewinnung auf der einen und der Befriedigung voyeuristischer Bedürfnisse auf der anderen Seite zu ziehen ist.

Über diese Fragestellung hinaus, die sich bereits aus der Ausgangskonstellation der Begleitung eines Berufsmörders ergibt,¹⁵⁴ zielt der Film schließlich auf die Grundbedingungen des Dokumentarfilms ab, die in der (vermeintlichen) Authentizität der Bilder und Objektivität des Dokumentarfilmers liegen.¹⁵⁵ Dass diese Dekonstruktion des Dokumentarischen durch „Mann beißt Hund“ nicht allein den Dokumentarfilm betrifft, sondern Gültigkeit auch für die alltägliche Berichterstattung

¹⁵¹ Roscoe, in: Rhodes/Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 2006, S. 205, 206.

¹⁵² Müller, in: Stiglegger, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 178.

¹⁵³ Seeßlen, *Frankfurter Rundschau* v. 25.03.1993, zit. nach Schneider, *epd Film* 7/1993, 10.

¹⁵⁴ Müller, in: Stiglegger, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 184.

¹⁵⁵ Siehe Roscoe, in: Rhodes/Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, 2006, S. 205, 213; Müller, in: Stiglegger, *Kino der Extreme*, 2002, S. 175, 185 ff.

der Medien beansprucht,¹⁵⁶ verdeutlicht ein kurzes Beispiel: Man stelle sich vor, man schaltet den Fernseher ein und wird Zeuge eines in Deutschland stattfindenden Geiseldramas. Zwei Personen überfallen eine Bank, nehmen im Anschluss daran mehrere Geiseln und liefern sich eine Verfolgungsjagd mit der Polizei. Hierbei werden sie ständig von Journalisten und Reportern begleitet, geben auf öffentlichen Plätzen Interviews und schrecken auch nicht davor zurück, Geiseln zu erschießen. Bei dem dargestellten Szenario handelt es sich jedoch nicht um einen Film, sondern um einen tragischen Vorfall aus dem Jahr 1988, bei welchem Dieter Degowski und Hans-Jürgen Rösner im Anschluss an einen Raubüberfall auf eine Filiale der Deutschen Bank in Gladbeck ein Geiseldrama begannen, welches über mehr als zwei Tage von der Presse begleitet wurde. Der Höhepunkt (bzw. Tiefpunkt) der Berichterstattung wurde schließlich erreicht, als die beiden Geiselnnehmer mit ihren Geiseln in die Kölner Innenstadt fuhren und dort den Journalisten Rede und Antwort standen – aber selbst Privatpersonen kamen, um sie zu sehen und mit ihnen zu sprechen. Dies führte nicht zuletzt auch dazu, dass die Polizeiarbeit enorm behindert wurde.

Die Parallele zu „Mann beißt Hund“ und dem Verhältnis zwischen dem Filmteam und Ben ist nicht von der Hand zu weisen, denn schließlich inszenierten die Entführer des Gladbecker Geiseldramas gerade mit Hilfe der Medien eine aufsehenerregende Flucht.¹⁵⁷ Hier wie dort steht am Anfang die neutrale Berichterstattung, die sodann aber durch die Annäherung an das Beobachtungsobjekt zuerst eine ethische Grenze überschreitet und schließlich sogar den Geschehensablauf aktiv beeinflusst.

6.2 Besonderheiten bei der jugendschutzrechtlichen Prüfung von Filmen des Mockumentary-Genres?

Wie gesehen, handelt es sich bei Filmgenres nicht um feststehende Gebilde, deren Charakteristika unveränderlich sind, sondern um im ständigen Fluss befindliche Bezeichnungen, die der Vereinfachung der Kommunikation dienen können. Selbst unter der (unwahrscheinlichen) Prämisse, dass sich im Einzelfall ein zeitlich relativ beständiger Kanon an Kennzeichen eines bestimmten Genres ausmachen lässt, ist es dennoch praktisch ausgeschlossen, dass diese von allen Filmen erfüllt werden, die dem betreffenden Genre zugerechnet werden.¹⁵⁸ Dies liegt in der Natur der Sache,

¹⁵⁶ Siehe zur Erstreckung der Deutungsversuche über die Grenzen des Films hinaus auch Müller, in: Stiglegger, Kino der Extreme, 2002, S. 175; Hölzgen, Schnittstellen – Serienmord im Film, 2010, S. 274, m.w.N.

¹⁵⁷ Hölzgen, Schnittstellen – Serienmord im Film, 2010, S. 272.

¹⁵⁸ Hickethier, in: Felix, Moderne Film Theorie, 1. Aufl. 2002, S. 62, 79.

„weil zwar das Prinzip der Wiederholung zentral für das Genre ist, aber diese Wiederholung gleichzeitig immer wieder mit einer Variation verbunden ist“.¹⁵⁹ Daraus folgt zwangsläufig, dass sich eine pauschale Aussage über Privilegien oder Nachteile ganzer Genres in der jugendmedienschutzrechtlichen Prüfung verbietet.

Dies bedeutet allerdings noch nicht, dass sich nicht einzelne Genrekennzeichen identifizieren lassen, die sich im Falle ihres Vorliegens in der Prüfung regelmäßig zugunsten oder zulasten eines Films und Genrevertreter auswirken. Im Fall der Mockumentaries kommt noch die Besonderheit der inhaltlichen Vielgestaltigkeit hinzu. Das Mockumentary-Genre konstituiert sich praktisch überhaupt nicht anhand von inhaltlichen Genrekennzeichen, sondern in erster Linie über die formale Besonderheit, eine fiktive Geschichte mit den klassischen Stilmitteln des Dokumentarfilms darzustellen. Insofern handelt es sich nach der oben beschriebenen Unterscheidung bei Mockumentaries um einen Zwitter zwischen „Genre“ und „Gattung“. In diesem speziellen Fall existieren also verhältnismäßig eindeutige formale Kennzeichen, die sich für die vorliegende Fragestellung fruchtbar machen lassen. Anhand der Klassifikation durch *Roscoe* und *Hight* hat dieses Charakteristikum zudem weitere Konkretisierungen erfahren, die ebenfalls aufgegriffen werden können.

Das Beispiel „Mann beißt Hund“ hat gezeigt, dass die Abwesenheit einer unmittelbaren Korrespondenz zwischen der äußeren Form – wie beispielsweise den Gewaltszenen – und der Aussage des Films jugendenschutzrechtlich problematisch sein kann. Die dahinterstehende Intention ist auf den ersten Blick kaum erkennbar. Hier macht sich dann auch wieder die gegebenenfalls fehlende Distanz des Betrachters zum Geschehen bemerkbar. Durch den Charakter eines Mockumentary kann es vorkommen, dass der Rezipient in die filmische Erzählung hineingezogen wird, womit es zu einer Überschneidung seiner Lebensrealität mit der dargestellten Realität des Films kommt. Die Konnotation visualisierter Gewalt mit kritischen Aussagen muss aber umso deutlicher sichtbar sein, je niedriger die Freigabe sein soll. Bietet der Film so gut wie gar keine Anhaltspunkte zur kritischen Einordnung (oder nur sehr subtile), schlägt sich das zwangsläufig auch in der jugendenschutzrechtlichen Bewertung nieder, in diesem Fall in der Kennzeichnung mit „Keine Jugendfreigabe“.

Problematisch ist dies insbesondere bezogen auf jüngere und gegebenenfalls bereits labile, gewaltanfällige Jugendliche, welche das zum Verständnis des Films nötige Maß an Reflexionsvermögen nicht zwangsläufig besitzen. Hierbei ist zu beachten, dass diverse Aspekte den Rezipienten in unterschiedlicher Art und Weise tangieren können. Dies sind auf der einen Seite Ausmaß und Grad der expliziten Darstellung von Gewalt sowie das Maß der Attraktivität des Gewalttäters, etwaige Rechtfertigungsgründe und das (Nicht-)Vorhandensein von Konsequenzen der Gewalt für

¹⁵⁹ *Hickethier*, in: Felix, *Moderne Film Theorie*, 1. Aufl. 2002, S. 80.

Täter und Opfer. Auf der anderen Seite sind der Realismus und die etwaige humoristische Darstellung in die Beurteilung mit einzubeziehen.¹⁶⁰ Vor allem bei Kindern und Jugendlichen ist das Phänomen zu beobachten, dass sie sich mit den Protagonisten und „Heldenfiguren“ identifizieren.¹⁶¹ Entscheidend für die Reaktion von Kindern ist oft jedoch auch der Grad der Reflexivität, somit die Summe aus medialer Gewalt, der Persönlichkeitsentwicklung und der persönlichen Umstände.¹⁶² In der Berufungsbegründung der FSK vom 11. März 1993 werden vor diesem Hintergrund die Gründe des Hauptausschusses erläutert, weshalb eine Freigabe ab 16 Jahren nicht in Frage komme. Demnach könne die

enttabuisiert dargestellte Gewalt [...] eine schlafende Zeitbombe in den Köpfen Jugendlicher wecken. Die ernstzunehmende schockartige Gegenübersetzung nicht hinnehmbarer Gewalt in der Vermischung von Realität und Fiktion, ohne daß eine Differenzierung geliefert werde, berge die Gefahr, daß Milieugeschädigte und Unbedarfte den Film eher als Anleitung zum Töten en passant [sic!] erlebten.¹⁶³

Gerade bei „dekonstruktiven“, d.h. mehrschichtigen und dadurch womöglich sehr subtil wirkenden Mockumentaries ist daher ein hohes Maß an Reflexionsvermögen besonders wichtig. Insofern unterscheiden sich diese Vertreter des Mockumentary-Genres von anderen, gegebenenfalls deutlicher erkennbar von Konventionen und Stereotypen geprägten Genres. So ist etwa dem Rezipienten eines Horror-Films oder eines Thrillers von Beginn an deutlich, worum es schwerpunktmäßig in dem Film geht und mit welchen Darstellungsformen der Gewalt und welchen Rollenbildern er es zu tun bekommt – wobei sicherlich auch hier Ausnahmen die Regel bestätigen werden. Wer sich z.B. das Remake des Films „Dawn of the Dead“ (USA 2004) kauft, ausleiht oder im Kino ansieht, ist sich dessen bewusst, dass es sich hierbei um einen „Zombie-Film“ handelt, in welchem in aller Regel drastische und brutale, aber aufgrund des Genres typische Gewaltszenen und surreale Geschehensabläufe dargestellt werden. Bei weniger auf bestimmte inhaltliche Charakteristika festgelegten Genres wie dem der Mockumentaries fällt die Beurteilung dagegen etwas ambivalenter aus, insbesondere wenn der Fokus auf der Dekonstruktion dokumentarischer Konventionen liegt.

Die Frage ist nun, an welchen Fixpunkten sich in der jugendschutzrechtlichen Prüfung eines Mockumentary anknüpfen ließe. Zu diesem Zweck seien noch einmal die Theorie des Kontrakts des Filmemachers mit dem Rezipienten und die Skala von *Roscoe* und *Hight* aufgegriffen, an der sie den Grad der „mock-docness“ festmachen:

¹⁶⁰ Eingehend zu den einzelnen Faktoren *Kunczjke/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 251 ff.

¹⁶¹ *Kunczjke/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 251.

¹⁶² Siehe *Kunczjke/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 159 ff.

¹⁶³ FSK-Hauptausschuss, Berufungsentscheidung mit Begründung zum Spielfilm „Mann beißt Hund“, Prüfsitzung v. 11.03.1993, Prüf-Nr. 69072-K, S. 2.

Much depends on the ability of viewers to recognise, acknowledge and appreciate the *fictional* nature of mock-documentary texts, and the typically parodic nature of the appropriation of factual codes and conventions. A text may be explicitly reflexive for a particular audience, but not engage other viewers in this manner.¹⁶⁴

Roscoe und *Hight* machen folglich das „Funktionieren“ eines Mockumentary abhängig von der Genrekenntnis und vom Generverständnis des Publikums.¹⁶⁵ Der Rezipient muss in der Lage sein, über sein Unterhaltungsinteresse hinaus auch sein eigenes Rezeptionsverhalten zu hinterfragen. Im konkreten Kontext beziehen sie sich dabei zwar auf regionale Unterschiede. Tatsächlich lässt sich dieser Aspekt aber ohne Weiteres auch auf Unterschiede zwischen demografischen Gruppen und somit auf die jugendschutzrechtliche Prüfung ausdehnen. Problematisch ist dann allerdings nicht allein das Erkennen der Fiktionalität – dies würde innerhalb der „mock-docness“ die Ebene der Aneignung dokumentarischer Codes und Konventionen betreffen – sondern auch die Ebene der Intention des Filmemachers und die Ebene des Grades der Reflexivität, die dem Rezipienten abverlangt wird. Dass speziell die beiden letztgenannten Ebenen sich bei „Mann beißt Hund“ als problematisch für die jugendschutzrechtliche Bewertung erwiesen haben, sollte oben deutlich geworden sein. Ein wenig anders ist die Situation hingegen bei den genretechnisch vergleichbar gelagerten, sogenannten „Scripted Reality“-Formaten wie zum Beispiel „Mitten im Leben“, welches für den Sender RTL produziert wird. In diesem Format wird die „Reality-Show“ lediglich vorgegeben, die Szenen werden jedoch von Schauspielern nach Drehbuch- und Regieanweisung gespielt. Es soll der Eindruck vermittelt werden, dass es sich bei dem Dargestellten nicht bloß um reine Fiktion handelt, was nicht zuletzt durch die regelmäßige Verortung der Formate in alltagsnahen Milieus und Situationen bestärkt wird („Verdachtsfälle“, „X-Diaries“, „Familien im Brennpunkt“ usw.). Tatsächlich ergab eine Studie der Gesellschaft zur Förderung des internationalen Jugend- und Bildungfernsehens, dass Kinder und Jugendliche in der Altersgruppe zwischen 6 und 18 Jahren zu einem Großteil nicht erkennen, dass es sich bei solchen Formaten um reine Fiktion handelt.¹⁶⁶ Das bedeutet, dass für eine gewisse Altersgruppe schon die Ebene der Aneignung dokumentarischer Codes und Konventionen ein Problem darstellt, da unter Umständen die Lebensrealität der Rezipienten mit der dargestellten, aber fiktiven und im Zweifel dramatisierten Realität der Fernsehsendungen vermischt wird.

Es ist daher von Bedeutung, inwieweit der Rezipient – in jugendschutzrechtlicher Hinsicht der gefährdungsgeneigte Minderjährige der jeweilig maßgeblichen Altersstufe – in der Lage ist, den Film (oder auch die Fernsehsendung) zu „lesen“. Dies

¹⁶⁴ *Roscoe/Hight*, *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality*, 2001, S. 67 (Hervorhebung im Original).

¹⁶⁵ Siehe dazu auch *Hißnauer*, *Fernsehdokumentarismus*, 2011, S. 316.

¹⁶⁶ Spiegel Online v. 11.12.2011.

setzt im Fall des Mockumentary Genrekenntnis und -verständnis voraus, um eine zutreffende Einordnung vornehmen zu können, die ihn vor Missinterpretation und Verwirrung schützt.¹⁶⁷ Auf Seiten des Films kann wiederum untersucht werden, ob dieser entsprechende Lektüreeinweisungen bereitstellt, die auf unter der Oberfläche verborgene Intentionen und Rollenzuweisungen an den Rezipienten hinweisen und wie gut etwaige Anweisungen für den unbefangenen Betrachter erkennbar sind. Der Kontrakt im Dreiecksverhältnis von Filmemacher, Film und Rezipient müsste bei einem Fehlen einer dieser Voraussetzungen als gestört angesehen werden, mit entsprechenden Konsequenzen für die jugendschutzrechtliche Beurteilung. Darüber sollte jedoch nicht vergessen werden, dass bereits besonders drastische Gewaltdarstellungen eine hohe Freigabeentscheidung begründen können, ohne dass es weiter auf die genannten Beziehungen zwischen Filmemacher, Film und Rezipient ankäme. Der Kontraktgedanke ließe sich über das Mockumentary-Genre hinaus dennoch verallgemeinern, was im jeweiligen konkreten Bezug zu einzelnen Genres weiterer Untersuchungen bedürfte, die hier nicht angestellt werden können. Schon jetzt sind allerdings, wie oben im Rahmen des § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG i.V.m. § 131 StGB gesehen, Genrezugehörigkeiten als wertender Faktor im juristischen Diskurs vorzufinden, auf denen sich gegebenenfalls aufbauen lässt.

7 Fazit

„Mann beißt Hund“ hat seit seiner Veröffentlichung stets und in jedem Kontext zu weitreichenden Diskussionen geführt. Die Filmkritik sah sich in ethischer Hinsicht herausgefordert, in der Filmwissenschaft wurde und wird seine außergewöhnliche Stellung innerhalb des Mockumentary-Genres untersucht, während die drastischen Gewaltdarstellungen die Jugendschützer unter den Juristen auf den Plan riefen. Viele haben „Mann beißt Hund“ als gezielte Provokation der Regisseure Belvaux, Bonzel und Poelvoorde betrachtet. Ob dies nun der Wahrheit entspricht oder nicht – der Film hat in jedem Fall tiefe Spuren in zahlreichen Diskursen hinterlassen, und das ist ohne Frage als Verdienst zu werten. Auch wenn die Veröffentlichung von „Mann beißt Hund“ bereits mehr als 20 Jahre zurückliegt und wir heutzutage täglich mit Reality-Shows (Dschungelcamp, Big Brother) und Berichterstattungen aus Krisengebieten konfrontiert werden, verliert der Film, insbesondere durch die stilistische Besonderheit des Mockumentary, nichts an seiner Brutalität. Beachtlich ist umgekehrt, dass der Anfang der 90er-Jahre entstandene Film bereits die dokumentarische Aufarbeitung kritisiert hat, wobei zu diesem Zeitpunkt weitaus weniger Dokumentationen und Reality-Shows im Fernsehen zu finden waren.

¹⁶⁷ Vgl. *Hoffmann*, in: *Hoffmann/Kilborn/Barg, Spiel mit der Wirklichkeit*, 2012, S. 41, 50.

In jugendschutzrechtlicher Hinsicht stellt „Mann beißt Hund“ einen absoluten Problem- und Grenzfall dar. Die Charakteristika, die ihn unter Genregesichtspunkten auszeichnen und so spannend machen, erweisen sich als problematisch für Minderjährige auch der oberen Altersstufen, da die drastischen Gewaltdarstellungen ihre Berechtigung erst durch aktive Reflexion des Betrachters erlangen. Dieses Maß an Reflexionsvermögen kann nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden, insbesondere mit Blick auf jüngere Minderjährige. Die FSK tat daher gut daran, „Mann beißt Hund“ sowohl 1993 als auch 2013 erst ab 18 Jahren freizugeben. Die Annahme einer Eignung zur Jugendgefährdung wäre möglicherweise vertretbar gewesen, wird hier jedoch abgelehnt. Gleichwohl handelt es sich um einen Grenzfall – wobei der Film stilistisch letztlich doch diverse Hinweise enthält, die die Entscheidung zu seinen Gunsten beeinflussen können.

Aus der Untersuchung des Mockumentary-Genres, dem „Mann beißt Hund“ angehört, lassen sich erste Anhaltspunkte für die jugendschutzrechtliche Bewertung anderer Genrevertreter ableiten. Es ist deutlich geworden, dass die Filmrezeption maßgeblich von einem „Vertrag“ im Dreiecksverhältnis zwischen den Filmemachern, dem Film selbst und dem Rezipienten abhängig ist. Zu dessen Wirksamkeit sind seitens des Rezipienten entsprechende Kenntnisse des jeweiligen (Sub-)Genres erforderlich. Im Fall der „dekonstruktiven“ Mockumentaries wie „Mann beißt Hund“ wird dem Rezipienten ein besonders hohes Maß an Reflexivität abverlangt, das deutlich über sein Unterhaltungsinteresse und sein Vermögen zur bloßen Einordnung eines Filmwerkes in ein Genre hinausgeht. An dieser Stelle lässt sich jugendschutzrechtlich in weiteren Untersuchungen anknüpfen.

„Mann beißt Hund“ hat sich in der Gesamtschau als komplexer, vieldimensionaler Untersuchungsgegenstand erwiesen. Daher lassen sich die Konflikte, die er provoziert, wohl weder in jugendschutzrechtlicher noch in ethischer Hinsicht gänzlich auflösen. Eine wenigstens ein Stück weit Ordnung ins Chaos bringende Einordnung gelingt nur bei klarer Positionierung für oder wider die Akzeptanz unkommentiert wiedergegebener Gewalt. Um es insofern mit den Schlussworten der Filmkritik von *LIX* zu sagen: „Kein schöner Film, aber ein interessanter.“¹⁶⁸

¹⁶⁸ *LIX*, film-dienst 6/1993, 30, 31.

7 Days

Dirk Schuster

Filmografische Angaben: Originaltitel: Les 7 jours de talion / Kanada 2010 / Regie: Daniel Grou / Produktion: Nicole Robert / Buch: Patrick Senécal / Kamera: Bernard Couture / Musik: Nicolas Maranda / Schnitt: Valérie Héroux / Darsteller: Claude Legault (Bruno Hamel), Martin Dubreuil (Anthony Lemaire), Fanny Mallette (Sylvie Hamel), Rose-Marie Coallier (Jasmine Hamel), Rémy Girard (Hervé Mercure) / Länge: 106 Min. / dt. Start (DVD): 27. August 2010.

Literatur: *Bestgen*, Die materiellen Verschärfungen des Jugendschutzgesetzes (JuSchG) zum 1. Juli 2008, tv diskurs 4/2008, 78 ff.; *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot. Eine Untersuchung zu den verfassungsrechtlichen Anforderungen an die strafrechtliche Filmkontrolle im Erwachsenenbereich, Marburg 2000 (zit. als *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot); *Erdemir*, Gewaltverherrlichung, Gewaltverharmlosung und Menschenwürde, ZUM 2000, 699 ff.; *Erdemir*, Killerspiele und gewaltbeherrschte Medien im Fokus des Gesetzgebers, K&R 2008, 223 ff.; *Faulstich*, Die Filminterpretation, 2. Aufl., Göttingen 1995; *Fischer*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen, 61. Aufl., München 2014 (zit. als *Fischer*, StGB); *Fritzen*, „FSK 12“ – Nichts für Kinder, FAZ.net v. 03.10.2010, abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/politik/der-f-a-s-filmtest-fsk-12-nichts-fuer-kinder-11055667.html>; *Hübener*, Blutiges Ritual oder Friedensstifter, Deutschlandfunk, Beitrag v. 22.07.2008, abrufbar unter: http://www.deutschlandfunk.de/blutiges-ritual-oder-friedensstifter.1247.de.html?dram:article_id=190064; *Kindhäuser/Neumann/Paeffgen* (Hrsg.), NomosKommentar Strafgesetzbuch, Band 2, 4. Aufl., Baden-Baden 2013 (zit. als NK-StGB); *Kuchenbuch*, Filmanalyse, 2. Aufl., Wien/Köln/Weimar 2005; *Kunczik/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl., Köln/Weimar/Wien 2006; *Lackner/Kühl*, Strafgesetzbuch Kommentar, 28. Aufl., München 2014 (zit. als *Lackner/Kühl*, StGB); *Laufhütte/Rissing-van Saan/Tiedemann* (Hrsg.), Strafgesetzbuch Leipziger Kommentar, Fünfter Band, 12. Aufl., Berlin 2010 (zit. als LK-StGB); *Liesching*, Jugendmedienschutz in

Deutschland und Europa, Regensburg 2002; *Liesching*, Der Jugendschutztatbestand »gewaltbeherrschter Medien« nach § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG, JMS-Report 6/2009, 8 ff.; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl., München 2011; *Löffler*, Presserecht (hrsg. von *Sedelmeier/Burkhardt*), 5. Aufl., München 2006 (zit. als Löffler, Presserecht); *Menke*, Fahndung nach Mädchenmord: Das Ermittlungsdebakel von Emden, Spiegel Online v. 30.03.2012, abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/kritik-nach-lynchauftufen-im-fall-lena-druck-auf-ermittler-waechst-a-824894.html>; *Monaco*, Film verstehen, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2012; Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch, Band 3, §§ 80-184g StGB, 2. Aufl., München 2012 (zit. als MüKo-StGB); *Nikles/Roll/Spürck/Erdemir/Gutknecht*, Jugendschutzrecht, 3. Aufl., Köln 2011 (zit. als Nikles u.a., Jugendschutzrecht); *Richter*, Selbstjustiz im Kino, BPS-Report 6/1984, 3; *Schönke/Schröder*, Strafgesetzbuch Kommentar, 29. Aufl., München 2014 (zit. als Schönke/Schröder, StGB); Spiegel Online v. 27.03.2012, Getötete Elfjährige: Polizei nimmt Verdächtigen in Emden fest, abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/polizei-fasst-mutmasslichen-taeter-in-emden-a-824151.html>; *Spürck*, Gewaltdarstellungen, BPjM-Aktuell 1/2011, 19 ff.; *Stiefler*, Auslegung des Tatbestands »gewaltbeherrschter Medien« nach § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG, JMS-Report 1/2010, 2 ff.; Systematischer Kommentar zum Strafgesetzbuch (hrsg. von *Wolter*), 140. EL, Köln 2013 (zit. als SK-StGB); *Truscheit*, Nützliche Greuel und wertvoller Sex, FAZ.net v. 12.10.2010, abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/arbeit-der-fsk-nuetzliche-greuel-und-wertvoller-sex-11056640.html>; Wikipedia (engl.), Eintrag Tinku, abrufbar unter: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tinku>.

1	Einleitung	101
2	Berücksichtigung positiver Wirkungen von Gewaltdarstellungen	103
2.1	Rechtliche Ansatzpunkte.....	103
2.2	Umfang und Methodik der Berücksichtigung wertender Gesichtspunkte.....	114
2.3	Der gefährdungsgeneigte Rezipient als Maßstab im Jugendmedienschutzrecht	118
3	Der Film „7 Days“ im Spannungsfeld juristischer Inhaltsbewertung und gesellschaftlicher Kontroversen	119
3.1	Inhalt des Films.....	119
3.2	Rechtliche Bewertung	120
3.3	Zwischenfazit	130
4	Schlussbetrachtung	131

1 Einleitung

Gewaltdarstellungen in den Medien haben, vorsichtig gesagt, in der Regel keinen besonders guten Ruf. Regelmäßig werden von der Presse oder in der Rechtsliteratur Beschwerden erhoben, dass die Selbstkontrollenrichtungen, die nach dem deutschen Jugendschutzsystem zur Klassifizierung unter Gesichtspunkten des Jugendschutzes berufen sind, ihre Aufgabe nicht mit der nötigen Strenge erfüllen.¹ Dies gilt für den Bereich der Computerspiele ebenso wie für den des Films.

Der Konflikt scheint zweierlei Natur zu sein. Zum einen werden Gewaltdarstellungen vor allem angesichts der Entwicklungen im Filmbereich der vergangenen Jahre, die etwa beim Horrorfilm mit der Entstehung eines ganzen Subgenres – des „Folterfilms“ – neue Blüten geschlagen hat, oftmals als selbstzweckhaft betrachtet. Dabei wird implizit die Legitimität von Gewaltdarstellungen zu Unterhaltungszwecken geleugnet, ohne allerdings die weitreichenden Konsequenzen einer solchen Behauptung zu bedenken. Daran anknüpfend wird zum anderen selten die Frage gestellt, ob Gewaltdarstellungen womöglich nicht sogar auch einen positiven Zweck erfüllen können, d.h. ob es nicht auch so etwas wie „gute Gewalt“ geben kann. Der Blick über unseren eigenen Kulturkreis (und über die Grenzen des Films) hinaus legt zumindest nahe, dass Gewalt, unabhängig von den unmittelbaren physischen Beeinträchtigungen des Betroffenen, auch eine gesellschaftliche Funktion erfüllen kann, welche die pauschale Ablehnung ihr gegenüber relativiert: Das jährliche Tinku-Fest in den bolivianischen Anden soll der Konfliktlösung und dem Kräfteressen nützen. Körperliche Gewalt dient dabei Männern wie Frauen nicht nur als rituelle Vorbereitung auf die Erntezeit, sondern auch zur Beseitigung von Konflikten. Zwar gibt es Regeln, allerdings keine Konsequenzen – körperliche Gewalt wird, anders als in unserem Kulturkreis, während des Tinku-Fests als legitimes Instrument zur Problemlösung empfunden.²

Ein Blick auf die Gewaltwirkungsforschung in den Medienwissenschaften verrät überdies, dass dieser Gedanke unserem Kulturkreis dann doch nicht so fremd ist, wie es zunächst scheint. Diskutiert wird unter anderem die sogenannte Katharsistheorie, der zufolge der Konsum von Gewaltdarstellungen beim Rezipienten eine „reinigende“ Wirkung entfaltet, die ihn von zuvor empfundenen Aggressionen entlastet. Diese Theorie wird zwar inzwischen ganz überwiegend bestritten, da für sie nie ein eindeutiger Beleg gefunden werden konnte,³ doch eröffnet sie Raum für Zweifel an der pauschalen Vorverurteilung gewalthaltiger Medien. Der deutsche Gesetzgeber hat sich hingegen einer eher skeptischen Ansicht aus der Wirkungsfor-

¹ *Truscheit*, FAZ.net v. 12.10.2010; *Fritzen*, FAZ.net v. 03.10.2010.

² Siehe die englischsprachige Wikipedia, Eintrag Tinku; Näheres zum Tinku-Fest bei *Hübener*, Deutschlandfunk, Beitrag v. 22.07.2008.

³ Siehe dazu *Kunczík/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 85 ff., 303 ff.

schung angeschlossen – einem „lerntheoretischen“ Ansatz, welcher allerdings ebenfalls bislang nicht endgültig belegt werden konnte. Diesem zufolge soll es möglich sein, dass der Konsum medialer Gewaltdarstellungen zu Nachahmungseffekten führt.⁴ Der Gesetzgeber hat auf Grundlage dieser Theorie etwa den § 131 StGB erlassen, der die Herstellung und Verbreitung von Medien mit bestimmten Gewaltdarstellungen unter Strafe stellt.⁵ Daneben sind auch im gesetzlichen Jugendmedienschutz Verbreitungsbeschränkungen für gewalthaltige Medien zu finden. Diese gesetzliche Verankerung führt womöglich zu einer pauschalen Vorverurteilung und Stigmatisierung von Gewaltdarstellungen – mindestens aber dazu, dass diesen mit einer Grundskepsis begegnet wird, der gegenüber erst ein Entlastungsbeweis erbracht werden muss, und nicht umgekehrt. Dabei täuscht die Masse an gewalthaltigen Filmen, die sich in erster Linie der Unterhaltung des Zuschauers verschrieben haben, darüber hinweg, dass sich zahlreiche Filme auch und gerade durch die explizite Darstellung von Gewalt in kritischer Weise mit dem Thema auseinandersetzen. In ähnlicher Weise erfahren auch bestimmte (nicht notwendigerweise, aber häufig gewaltbezogene) Handlungsweisen eine negative Konnotation, wie etwa die Rechtsverfolgung auf eigene Faust, d.h. Selbstjustiz, deren mediale Darstellung in § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG als tendenziell jugendgefährdend eingestuft wird.

Interessant ist dies insbesondere vor dem Hintergrund, dass sich von Zeit zu Zeit in Extremsituationen auch in unserer Gesellschaft Tendenzen beobachten lassen, die von diesem gesetzlichen Leitbild abweichen. So motiviert der Umgang unseres Rechtssystems mit Sexualstraftätern häufig zu Äußerungen, die ein moralisches Denkmuster erkennen lassen, welches unser rechtsstaatliches Konstrukt auf die Probe stellt. Insgesamt häufen sich Forderungen, die vor allem das Strafmaß in diesen Fällen kritisieren und diesbezüglich drastische Verschärfung fordern. Dabei bleibt es nicht nur beim Ruf nach einer längeren Freiheitsstrafe oder einer anschließenden Sicherheitsverwahrung. Vielmehr werden Bestrafungen gefordert, die zum Teil gegen unsere Rechtsmoral und gegen zivilisierte Vorstellungen von Menschenrechten verstoßen. Dass die Äußerungen nicht ausschließlich durch die Anonymität des Internets befeuert werden, sondern vergleichbare Forderungen aus der digitalen Welt heraustreten und Teil des greifbaren Alltags werden können, zeigen die Geschehnisse in Emden im März 2012: Nach dem Mord an einem elfjährigen Mädchen ging die Staatsanwaltschaft einem dringenden Tatverdacht gegen einen 17-jährigen Jungen nach. Auf Grundlage eines richterlichen Haftbefehls wurde der Jugendliche schließlich in Gewahrsam genommen.⁶ In etwa zur gleichen Zeit formierte sich im Internet eine Vielzahl von Personen, die eine Bestrafung des Jugendlichen forderten,

⁴ Siehe dazu *Kunczyk/Zipfel*, Gewalt und Medien, 5. Aufl. 2006, S. 149 ff.

⁵ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 1.

⁶ Spiegel Online v. 27.03.2012.

die dem oben skizzierten Tenor entsprechen, wie etwa: „Es gibt nur eins: Erschießen“,⁷ oder: „Diesen ehrenlosen herzlosen Hund sollten sie foltern und töten.“⁸ In diesem Fall blieb es jedoch nicht nur bei der bloßen Aufforderung im Internet. Kurze Zeit nachdem der Verdächtige festgenommen wurde, versammelte sich vor dem Polizeigebäude in Emden eine Personengruppe, die ihren Forderungen nachdrücklich Ausdruck verleihen wollte und den jugendlichen Verdächtigen mit dem Tode bedrohte. Nach weitergehenden Ermittlungen stellte sich der 17-jährige Tatverdächtige als unschuldig heraus.

Aus dieser Gemengelage lassen sich nun zwei zentrale Fragen herausfiltern: Zum einen stellt sich die Frage, ob das Gesetz tatsächlich so „blind“ für Gewaltdarstellungen ist, die unter Umständen eine positive Wirkung beim Rezipienten entfalten können, wie es auf den ersten Blick scheint. Fraglich ist insbesondere, ob es bestimmte Tatbestandsmerkmale gibt, die gegebenenfalls als „Einfallstore“ für eine solche Berücksichtigung dienen können. Aufgrund der Wertbezogenheit gesellschaftlicher Kontroversen scheiden hierfür rein deskriptive Tatbestandsmerkmale von vornherein aus, da diese über die bloße Feststellung nicht hinausreichen, dass bestimmte Gewalttätigkeiten bildlich und akustisch dargestellt und dadurch wahrnehmbar gemacht wurden. Gesucht wird also vielmehr nach normativen (und tendenziell stark auslegungsbedürftigen) Tatbestandsmerkmalen. Zum anderen ist jedoch auch fraglich, wie bei der Inhaltsprüfung zu verfahren ist, wenn ein bestimmter Film Gewaltdarstellungen beinhaltet und sich zugleich thematisch in einem Bereich bewegt, der von starken gesellschaftlichen Sensibilitäten und Kontroversen geprägt ist, wie soeben geschildert. Können oder müssen diese gesellschaftlichen Umstände besondere Berücksichtigung bei der Bewertung finden?

Im Zentrum der vorliegenden Abhandlung steht „7 Days“, ein kanadischer Film aus dem Jahr 2010, der sich thematisch, formal wie auch in Bezug auf seine drastischen Gewaltdarstellungen genau in diesem Spannungsfeld bewegt und dadurch zu einer genaueren Untersuchung einlädt.

2 Berücksichtigung positiver Wirkungen von Gewaltdarstellungen

2.1 Rechtliche Ansatzpunkte

Das Medienstrafrecht und das Jugendmedienschutzrecht bieten in Bezug auf Gewaltdarstellungen verschiedene Ansatzpunkte. Dies sind neben dem § 131 StGB (gegebenenfalls auch i.V.m. § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG) vor allem § 15 Abs. 2 Nr. 3a

⁷ Zit. nach *Menke*, Spiegel Online v. 30.03.2012.

⁸ Zit. nach *Menke*, Spiegel Online v. 30.03.2012.

JuSchG sowie die Generalklauseln der „einfachen“ bzw. „offensichtlich schweren“ Jugendgefährdung in § 18 Abs. 1 JuSchG und § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG. Unterhalb der Schwelle der Jugendgefährdung befindet sich der Bereich der sogenannten Entwicklungsbeeinträchtigung, der in § 14 Abs. 1 JuSchG ebenfalls als Generalklausel ausgestaltet ist.⁹

2.1.1 § 131 StGB

§ 131 StGB bezieht sich auf Schriften, „die grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen oder menschenähnliche Wesen in einer Art schildern, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrückt oder die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellt“.

Schutzgut des § 131 StGB ist vorrangig der öffentliche Friede.¹⁰ Neben dem „Schutz der Allgemeinheit vor sozialschädlicher Aggression und Hetze“¹¹ nimmt der Grundgedanke des Jugendschutzes, die Entwicklung zu einer eigenverantwortlichen, gesellschaftsfähigen Persönlichkeit zu ermöglichen, nur eine Nebenrolle als Schutzgut des § 131 StGB ein.¹² Zielrichtung soll dabei sein, einem Gewaltdarstellungsklima vorzubeugen, das dazu einlädt, Gewaltdarstellungen nachzuzahlen oder Akzeptanz für Gewalttaten zu schaffen.¹³ Da der Zusammenhang zwischen Gewaltdarstellungen und der Affinität zu Gewalttaten bisher umstritten ist,¹⁴ beruht das Verbot auf einer Einschätzungsprärogative des Gesetzgebers.¹⁵ Darüber hinaus sieht § 131 StGB für Darstellungen von normrelevanter Qualität ein absolutes Verbreitungs- und Herstellungsverbot vor,¹⁶ mit der Folge, dass insbesondere die Beschlagnahme und die Einziehung von Trägermedien von praktischer Relevanz sind.¹⁷ Neben der Verherrlichung und Verharmlosung von Gewaltdarstellungen (§ 131 Abs. 1 Alt. 1

⁹ Anzumerken ist, dass hier der Übersicht halber auf die Auflistung der Tatbestände aus dem JMStV verzichtet wurde. Die Gefährdungsgrade sind dort dieselben wie im JuSchG.

¹⁰ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 1; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 1; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 1.

¹¹ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 1.

¹² *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 1; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 2.

¹³ *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 1; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 4.

¹⁴ *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 2; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 3 f., m.w.N.

¹⁵ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 1.

¹⁶ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 41.

¹⁷ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 1.

und 2 StGB) werden zudem Darstellungen erfasst, die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise schildern (§ 131 Abs. 1 Alt. 3 StGB).

2.1.1.1 Grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten

Der Begriff Gewalttätigkeiten verlangt ein aktives und aggressives Tun, bei dem unter einer Entfaltung physischer Kraft unmittelbar auf den Körper eingewirkt wird.¹⁸ Dabei muss diese Einwirkung für den anderen eine Beeinträchtigung der physischen oder psychischen Unversehrtheit nach sich ziehen oder diese konkret gefährden.¹⁹ Rein psychische Einwirkungen werden dennoch nicht vom Tatbestand des § 131 StGB erfasst.²⁰

Neben den genannten Voraussetzungen müssen die Gewaltdarstellungen auch grausam oder sonst unmenschlich sein. Die Bedeutung des Begriffs grausam deckt sich dabei nach überwiegender Ansicht mit dem Verständnis des Mordmerkmals in § 211 StGB²¹ und besteht aus einer objektiven und aus einer subjektiven Komponente.²² Die dargestellten Gewalttaten müssen daher mit der Zufügung besonderer Schmerzen oder Qualen einhergehen und eine brutale und unbarmherzige Haltung erkennen lassen.²³ Die Schmerzen können im Rahmen der Grausamkeit physischer oder psychischer Natur sein,²⁴ wobei auch hier wieder gilt, dass bloße psychische Gewalt nicht vom Gewaltbegriff des § 131 StGB erfasst ist und somit auch nicht grausam im Sinne des Tatbestands sein kann.²⁵ Maßgeblich für die Würdigung einer Darstellung als grausam ist der Gesamtzusammenhang.²⁶ Die Grausamkeit muss sich zudem aus der Darstellung selbst ergeben und vom Betrachter im Moment der Darstellung nachempfunden werden können.²⁷

¹⁸ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 3; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 4.

¹⁹ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 16.

²⁰ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 3; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 6; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 4.

²¹ *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 4, mit Verweis auf BT-Drs. 10/2546, S. 22; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 23; kritisch dazu *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 7.

²² *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 22.

²³ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 5.

²⁴ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 23, m.w.N.

²⁵ *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 4.

²⁶ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 23, mit Verweis auf OLG Koblenz NJW 1986, 1700; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 8.

²⁷ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 23.

Das Tatbestandsmerkmal der grausamen oder sonst unmenschlichen Gewalttätigkeiten bietet keine Anhaltspunkte für die Berücksichtigung von Aspekten, die außerhalb des unmittelbar Wahrnehmbaren liegen und der Darstellung dadurch eine normative Konnotation verleihen könnten. Die Zufügung besonderer Schmerzen oder Qualen lässt sich ohne Weiteres aus den geschilderten Reaktionen des Opfers und unter Rückgriff auf allgemeine Erfahrungswerte aus der Realität entnehmen. Auch die brutale und unbarmherzige Haltung des Täters dürfte in der Regel klar erkennbar sein.

2.1.1.2 Verherrlichung oder Verharmlosung

Die grausamen oder sonst unmenschlichen Gewalttätigkeiten müssten für eine Tatbestandsmäßigkeit nach § 131 StGB in einer Art geschildert werden, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung ausdrückt. Unter einer Verherrlichung ist eine Gewaltdarstellung zu verstehen, die die gezeigte Gewalt unverhohlen und direkt glorifiziert.²⁸ Dabei ist erforderlich, dass die Gewalttätigkeiten über das Ausmaß der von den jeweiligen Genrekonventionen umfassten Gewalt hinausgehen und für die „konkret ausgeübte Gewalttätigkeit [...] werben“.²⁹ Eine Darstellung, welche die Gewalt lediglich in einem positiven Kontext zeigt, ohne dass eine Glorifizierung erfolgt, ist nicht ausreichend.³⁰ Dies ist schon deshalb ausgeschlossen, weil gängige Filme aus dem Western-, Agenten-, Krimi- oder Comic-Genre aufgrund ihrer Sozialadäquanz vom Tatbestand ausgeschlossen sind.³¹ Ursächlich hierfür ist, dass Gewalt im Film durchaus als Stilmittel dienen kann, um den Protagonisten einen besonderen Glanz oder etwas Heldenhaftes zu verleihen, und somit eine dramaturgische Funktion erfüllt.³² An diese dramaturgische Funktion der Gewalt ist der Zuschauer auch gewöhnt und empfindet Gewalt nicht pauschal als etwas Nachahmenswertes. Darstellungen, die lediglich zeigen sollen, zu welchen Gewalttaten Menschen fähig sind, beziehungsweise „welch unheilvolle Rolle die Gewalt im menschlichen Zusammenleben spielt“³³ oder die zur gezeigten Gewalt eine kritische Haltung einnehmen, sind zudem nicht für den Tatbestand relevant.³⁴

²⁸ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 9; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 6.

²⁹ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 9.

³⁰ So aber *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 29.

³¹ *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 6; *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 9, 11; insofern widersprüchlich auch *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 30.

³² Siehe auch *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 9.

³³ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 30.

³⁴ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 9.

Als verharmlosend wird eine Gewaltdarstellung verstanden, die Gewalt als etwas Alltägliches darstellt, wodurch sie dem Zuschauer „als eine akzeptable oder jedenfalls nicht verwerfliche Möglichkeit zur Lösung von Konflikten hingestellt wird“.³⁵ Damit soll der Gefahr vorgebeugt werden, dass der Konsument solcher Darstellungen ein desolates Verhältnis zur Gewalt entwickelt und sich an die Gewalt als etwas Normales gewöhnt.³⁶ Nicht ausreichen können hingegen „Fälle der ‚beiläufigen‘, ‚emotionsneutralen‘ Schilderung“, die kein Herunterspielen beinhalten, aber „selbstzweckhaft“ sind.³⁷ Dadurch würde der Tatbestand der Verharmlosung ausufern. Zu Recht weisen Stimmen in der Literatur³⁸ darauf hin, dass in der Konsequenz etliche (Genre-)Filme Gewalt verharmlosen würden, weil sie diese lediglich unkommentiert schildern.³⁹

2.1.1.3 Darstellung in einer die Menschenwürde verletzenden Weise

Ebenfalls vom Verbot des § 131 StGB erfasst sind Darbietungen, die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellen (§ 131 Abs. 1 Alt. 3 StGB). Maßstab ist dabei ein „abstrahierter, objektiver Begriff der Menschenwürdeverletzung“.⁴⁰ Somit bezweckt die Tatbestandsalternative nicht den Schutz der Menschenwürde von bestimmten Personen wie Darstellern, Konsumenten oder der Gewaltopfer selbst, sondern schützt die Menschenwürde als abstrakten Rechtswert.⁴¹ Erforderlich ist entsprechend der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts, dass die Darstellung in der Lage ist, „beim Betrachter eine Einstellung zu erzeugen oder zu verstärken, die den fundamentalen

³⁵ BT-Drs. VI/3521, S. 7; siehe *Erdemir/Spürcke*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 10; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 31; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 9; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 30; *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10.

³⁶ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 31, mit Verweis auf *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 30.

³⁷ So aber BT-Drs. 10/2546, S. 22.

³⁸ So schon *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 109; *ders.*, ZUM 2000, 699, 703 f.; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10.

³⁹ *Rudolph/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 10; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 31; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 22; *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 32; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 9; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 130 Rn. 8.

⁴⁰ *Erdemir/Spürcke*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 13; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 7.

⁴¹ *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 13; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 7; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 37.

Wert- und Achtungsanspruch leugnet, der jedem Menschen zukommt“.⁴² Häufig ins Feld geführt wird in diesem Zusammenhang das Kriterium der Selbstzweckhaftigkeit, das allerdings als wenig zielführend kritisiert wird.⁴³ Tatsächlich bereitet dieses Merkmal bereits von Grund auf erhebliche Probleme, da Gewalt in Filmen praktisch nie nur um ihrer selbst willen geschildert wird, jedenfalls nicht, sofern man anerkennt, dass sich Darstellungen von (auch grausamer) Gewalt zu Zwecken der Unterhaltung, der Erzeugung von Spannung und Nervenkitzel schon längst etabliert haben.⁴⁴

Im Endeffekt läuft es daher im Rahmen der Verletzung der Menschenwürde auf die Forderung nach einer „unverhohlenen Ansprache an den Sadismus“ hinaus, will man einen Verstoß gegen den Bestimmtheitsgrundsatz nach Art. 103 Abs. 2 GG vermeiden.⁴⁵ Damit ist diese Alternative des § 131 StGB allerdings praktisch deckungsgleich mit der Alternative der Gewaltverherrlichung.

2.1.1.4 Zwischenfazit

Betrachtet man an dieser Stelle die Tatbestandsmerkmale der Verherrlichung, Verharmlosung und der Menschenwürdeverletzung, fällt auf, dass die geschilderte Gewalt in einer bestimmten Qualität „kommentiert“ werden muss, um ihr die geforderte normative Bewertung zu verleihen. Sofern also die Darstellung von Gewalt aufgrund des Gesamtkontextes eine kritische Auseinandersetzung erlaubt oder sie sogar anregt, kann eine Verherrlichung, Verharmlosung oder Verletzung der Menschenwürde nicht angenommen werden.

2.1.2 § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG

Die Norm erfasst Trägermedien, die „besonders realistische, grausame und reißerische Darstellungen selbstzweckhafter Gewalt beinhalten, die das Geschehen beherrschen“. Grund für die Aufnahme der Nr. 3a in den Katalog schwer jugendgefährdender Trägermedien des § 15 Abs. 2 JuSchG war es, Jugendliche vor „gewaltbeherrschten“ Computerspielen zu schützen.⁴⁶ Tätig geworden ist der Gesetzgeber

⁴² BVerfGE, 87, 209, 228 – Tanz der Teufel; siehe hierzu *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 13; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 38.

⁴³ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 13.

⁴⁴ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 14, m.w.N.

⁴⁵ *Erdemir/Spürck*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 13; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 38; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 7.

⁴⁶ *Bestgen*, tv diskurs 4/2008, 78, 81; *Spürck*, BPJM-Aktuell 1/2011, 19, mit Verweis auf BT-Drs. 16/8546, S. 6.

lediglich auf Grundlage einer Wirkungsvermutung,⁴⁷ da es für einen monokausalen Wirkungszusammenhang zwischen dem Konsum von gewalthaltigen Medien und der Gewaltbereitschaft an wissenschaftlichen Belegen fehlt.⁴⁸ Dabei beschränkt sich der Anwendungsbereich der Norm nicht nur auf Computerspiele,⁴⁹ sondern erfasst darüber hinaus auch Action- und Horrorfilme, bei denen „Darstellungen exzessiver Gewalt und von Blut“ im Vordergrund stehen.⁵⁰ Über den Jugendschutz hinaus wird vom Schutzzweck der Norm mittelbar auch die körperliche Unversehrtheit und das Leben Dritter erfasst.⁵¹ Bedenken bestehen wegen der zahlreichen Verwendung unbestimmter Rechtsbegriffe, sodass unter Berücksichtigung des Bestimmtheits- und Verhältnismäßigkeitsgebots die Norm verfassungsrechtlich diskutabel ist.⁵²

2.1.2.1 Besonders realistische, grausame und reißerische Darstellungen von Gewalt

Alle Merkmale müssen „besonders“ sein, der Begriff bezieht sich nicht allein auf „realistisch“.⁵³ Für die Grausamkeit ist zunächst auf die Ausführungen im Rahmen des § 131 StGB zu verweisen. Für eine realistische Darstellung ist darüber hinaus nicht erforderlich, dass ein reales, wirklich existentes Geschehen abgebildet wird, sondern dass die Gewalt aufgrund der dargestellten Verletzungen oder Schmerzen realistisch erscheint.⁵⁴ Erforderlich ist also, dass der Zusammenhang zwischen einer Verletzungshandlung und den physischen Folgen anatomisch nachvollziehbar inszeniert wird. Unter reißerisch ist eine „spannende und effektvolle Inszenierung“⁵⁵ zu verstehen. Darüber hinaus wird gefordert, dass diese Art und Weise der Darstellung primär auf die voyeuristischen Interessen des Zuschauers abzielt⁵⁶ und darauf angelegt ist, diesen in den Bann zu ziehen.⁵⁷

⁴⁷ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 45.

⁴⁸ *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, Einl. JuSchG Rn. 37; *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 45.

⁴⁹ *Bestgen*, tv diskurs 4/2008, 78, 81; *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19.

⁵⁰ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 46.

⁵¹ *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19.

⁵² *Bestgen*, tv diskurs 4/2008, 78, 80; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 69; *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 46.

⁵³ *Bestgen*, tv diskurs 4/2008, 78, 80 f.; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 69.

⁵⁴ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 65; *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 21 f.; *Stiefler*, JMS-Report 1/2010, 2, 3.

⁵⁵ *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 22, mit Verweis auf *Bestgen*, tv diskurs 4/2008, 78, 81.

⁵⁶ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 68; *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 22, m.w.N.

⁵⁷ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 54, mit Verweis auf *Liesching*, JMS-Report 6/2009, 8, 11; *Stiefler*, JMS-Report 1/2010, 2, 4.

2.1.2.2 Selbstzweckhaftigkeit

Selbstzweckhaftigkeit als Voraussetzung eines Tatbestands stieß bereits im Rahmen der „Tanz der Teufel“-Entscheidung auf erhebliche verfassungsrechtliche Bedenken und wurde als Tatbestandsmerkmal für den Gewaltdarstellungstatbestand des § 131 StGB als zu unbestimmt verworfen.⁵⁸ Daher wird im Kontext des § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG die Selbstzweckhaftigkeit äußerst eng ausgelegt und wie in § 131 StGB eine „Sadismusaffirmation“ gefordert.⁵⁹ Eine solche Affirmation soll vorliegen, wenn sich die Gewaltdarstellungen jeglicher Dramaturgie entziehen und insoweit lediglich den Sadismus des Zuschauers ohne jegliche Vereinbarkeit mit Genrekonventionen bedienen.⁶⁰ Hierin liegt implizit die Voraussetzung einer Bewertung der dargestellten Gewalt, die auf kommunikativem Wege den Rezipienten erreichen muss.

2.1.2.3 Beherrschung des Geschehens

Erforderlich wäre in diesem Kontext, dass sich der Zuschauer den Gewaltdarstellungen nicht entziehen kann und ihr in hohem Maß ausgesetzt ist.⁶¹ Neben der quantitativen Beherrschung kann grundsätzlich auch an eine qualitative Beherrschung des Geschehens gedacht werden, wenn zum Beispiel kurze Gewaltszenen aufgrund ihrer qualitativen Intensität das restliche Geschehen des Films verdrängen.⁶² Das Merkmal der Beherrschung des Geschehens ist jedoch nicht in dem hier gefragten Sinne für normative Erwägungen offen.

2.1.2.4 Zwischenfazit

§ 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG beinhaltet mehrere stark ausfüllungsbedürftige Tatbestandsmerkmale. Mit Ausnahme der Kriterien der Selbstzweckhaftigkeit und des Anreißerischen bietet jedoch keines davon ernsthafte Ansatzpunkte, der bloßen bildlichen und akustischen Darstellung der Gewalt auch wertende Gesichtspunkte hinzuzufügen. Da die Selbstzweckhaftigkeit allerdings äußerst einschränkend ausgelegt werden muss, bleibt es insoweit bei der „Sadismusaffirmation“.

2.1.3 § 18 Abs. 1 JuSchG und § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG

Im Bereich des Jugendmedienschutzrechts verbleiben für die Beurteilung von Gewaltdarstellungen schließlich noch die Generalklauseln der Jugendgefährdung. § 18 Abs. 1 JuSchG bezieht sich auf Medien, „die geeignet sind, die Entwicklung von

⁵⁸ BVerfGE 87 209, 224 f. – Tanz der Teufel.

⁵⁹ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 73; *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 23, mit Verweis auf *Erdemir*, K&R 2008, 223, 226 f.

⁶⁰ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 56.

⁶¹ *Bestgen*, tv diskurs 4/2008, 78, 81; *Spürck*, BPjM-Aktuell 1/2011, 19, 24, m.w.N.

⁶² *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 74 ff.

Kindern oder Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit zu gefährden“. Die als Auffangtatbestand⁶³ neben den anderen Varianten des § 15 Abs. 2 JuSchG zu verstehende Nr. 5 ergänzt dies noch dahingehend, dass die Eignung zur Jugendgefährdung auch „offensichtlich schwer“ sein kann. Beide Begriffe stellen Gefährdungsgrade auf ein und derselben Skala der sogenannten sozioethischen Desorientierung dar.⁶⁴ Diese steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Zielsetzung des Jugendmedienschutzes, nämlich das „Recht auf Personwerden“ Minderjähriger zu schützen, welches aus Art. 2 Abs. 1 i.V.m. Art. 1 Abs. 1 GG folgt und eine Ausprägung des allgemeinen Persönlichkeitsrechts darstellt.⁶⁵ Die bei der Beurteilung einer Eignung zur sozial-ethischen Desorientierung zu beachtenden Aspekte sind Verfassungswerte wie das Toleranzgebot, die Gleichstellung der Geschlechter, das Demokratieprinzip, aber nicht zuletzt auch die Menschenwürde.⁶⁶ Das gesamte gesetzliche Konstrukt des Jugendmedienschutzes fußt mangels der Nachweismöglichkeiten (mono-)kausaler Zusammenhänge zwischen dem Medienkonsum und der sozial-ethischen Desorientierung Minderjähriger auf einer Einschätzungsprärogative des Gesetzgebers.⁶⁷ Dieser hat in § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG auch noch eine Konkretisierung der Eignung zur Jugendgefährdung vorgenommen. Demnach zählen dazu „vor allem unsittliche, verrohend wirkende, zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizende Medien sowie Medien, in denen 1. Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen selbstzweckhaft und detailliert dargestellt werden oder 2. Selbstjustiz als einzig bewährtes Mittel zur Durchsetzung der vermeintlichen Gerechtigkeit nahe gelegt wird“. Aus der Formulierung „vor allem“ folgt, dass diese Regelbeispiele nicht als abschließend zu betrachten sind und unter Orientierung an den genannten Verfassungswerten weitere Fallkonstellationen denkbar sind.⁶⁸ Die „offensichtlich schwere“ Jugendgefährdung nach § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG verlangt demgegenüber eine in ihrer Schwere noch intensiviertere Desorientierung.

Nimmt man die Regelbeispiele des § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG in den Blick, stellt sich auch hier die Frage, welche der Merkmale offen für normative Erwägungen sind, die mit den bereits identifizierten „Einfallstoren“ in § 131 StGB und § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG vergleichbar sind und Gewaltdarstellungen betreffen können.

⁶³ *Spürck/Erdemir*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 75, m.w.N.

⁶⁴ *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, Einl. JuSchG Rn. 28; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 15 JuSchG Rn. 84 und § 18 JuSchG Rn. 9.

⁶⁵ BVerfGE 83, 130, 139 f. – Josefine Mutzenbacher; *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, Einl. JuSchG Rn. 30.

⁶⁶ *Roll*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 4.

⁶⁷ *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, Einl. JuSchG Rn. 37.

⁶⁸ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 55; kritisch dazu *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 18 JuSchG Rn. 29 ff.

2.1.3.1 Verrohend

§ 18 Abs. 1 Satz 1 JuSchG bezeichnet unter anderem solche Träger- und Telemedien als jugendgefährdend, die verrohend wirken. Bereits der Wortlaut („wirken“) lässt Rückschlüsse darauf zu, dass hier nicht lediglich deskriptive Kriterien wie die Bild- und Tonebene maßgeblich sein können, sondern auf den konkreten Einfluss der Darstellung auf den Betrachter abzustellen ist. So müssen Darstellungen, um verrohend zu wirken, bei Kindern und Jugendlichen die Brutalität fördern oder sie entschuldigen,⁶⁹ wobei hier zum Teil darauf abgestellt wird, dass eine ausführliche und detaillierte Gewaltdarstellung dafür bereits ausreichen kann.⁷⁰ Entscheidend ist letztlich aber auch hier wieder die konkrete Wirkung solcher Darstellungen, da § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG eine Senkung der Hemmschwelle und Reduzierung der Achtung verfassungsrechtlich geschützter Rechtsgüter bei Jugendlichen verhindern soll⁷¹ und somit nicht auf die dargestellte Gewalt, sondern auf das Verhältnis des Betrachters zu dieser Gewalt verweist.⁷² Die bloße, kontextgelöste Gewaltdarstellung vermag hierfür nicht auszureichen.

2.1.3.2 Zu Gewalttätigkeit anreizend

Auch bezüglich dieser gesetzlich anerkannten Fallgruppe in § 18 Abs. 1 Satz 2 JuSchG wird gefordert, dass die Darstellungen als nachahmenswert erscheinen,⁷³ indem der Unwert der Handlung nicht deutlich gemacht und tendenziell bejaht wird.⁷⁴ Insofern ist auch hier für die Feststellung der Jugendgefährdung die Berücksichtigung des Werkkontextes erforderlich.

2.1.3.3 Selbstzweckhafte und detaillierte Darstellungen von Gewalthandlungen

Bei der selbstzweckhaften und detaillierten Darstellung von Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen ist bezüglich der Selbstzweckhaftigkeit auf die obigen Ausführungen zu verweisen. Die Selbstzweckhaftigkeit einer Gewaltdarstellungen kann, wie oben ausgeführt, nur bejaht werden, wenn eine normative Einordnung und somit eine Bewertung bzw. Interpretation der Darstellung erfolgt.

⁶⁹ Roll, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5, mit Verweis auf BPJS-Entscheidung Nr. 4881 v. 10.03.1999, zit. nach *Liesching*, Jugendschutz in Deutschland und Europa, 2002, S. 119.

⁷⁰ Roll, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5.

⁷¹ Roll, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5.

⁷² *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 18 JuSchG Rn. 19.

⁷³ *Altenbain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, § 18 JuSchG Rn. 21.

⁷⁴ Roll, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 5.

2.1.3.4 Nahelegen von Selbstjustiz

§ 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 2 JuSchG klassifiziert zuletzt auch Darstellungen als jugendgefährdend, die Selbstjustiz als einzig bewährtes Mittel zur Durchsetzung der vermeintlichen Gerechtigkeit nahe legen. Auch bezüglich dieser Fallgruppe ist keine rein deskriptive Einordnung möglich. Eine Darstellung, in der Selbstjustiz als adäquate Lösung nahe gelegt wird, erfordert stets einen Identifikationsprozess und somit eine normative Wirkung auf den Zuschauer.

2.1.3.5 Zwischenfazit

In allen der genannten normativen Merkmale ist eine „Bewertung“ der Gewaltdarstellung erforderlich, da keines davon rein deskriptiv „aufzulösen“ ist, indem etwa die bloße Verbildlichung bestimmter Gewalttätigkeiten per se eine Jugendgefährdung begründet. Vielmehr ist hier stets der Kontext der Gewalt(-darstellung) mitentscheidend für die Tatbestandsmäßigkeit.

2.1.4 § 14 Abs. 1 JuSchG

Ebenfalls als Generalklausel ausgestaltet ist § 14 Abs. 1 JuSchG, der die Freigabe von Filmen (sowie Film- und Spielprogrammen) unterhalb der Schwelle zur Jugendgefährdung regelt. Demnach dürfen Filme, „die geeignet sind, die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit zu beeinträchtigen“, nicht für die jeweilige Altersstufe freigegeben werden. Diese Entwicklungsbeeinträchtigung wird ebenso wie die Jugendgefährdung anhand der Eignung zur sozialetischen Desorientierung bemessen und stellt lediglich einen geringeren Gefährdungsgrad dar, der sich gemäß § 14 Abs. 2 Nr. 1 bis 5 JuSchG noch abstufen lässt.⁷⁵ Daher gilt hier grundsätzlich das zur Jugendgefährdung Ausgeführte. Allerdings ist hinzuzufügen, dass in den niedrigeren Altersstufen bereits schockartig wirkende Szenen zu einer Freigabebegrenzung führen können, z.B. drastische Gewaltdarstellungen, die jüngere Betrachter verstören könnten.⁷⁶ Insofern ist zu beachten, dass die Bild- und Tonebene auch unabhängig von etwaigen Aussagegehalten schon entscheidungsrelevant sein kann.

2.1.5 Zwischenfazit

Im Rahmen von § 131 StGB ist über die Merkmale der Verherrlichung, Verharmlosung und Verletzung der Menschenwürde ein „Einfallstor“ für normative Konnotationen der dargestellten Gewalt gegeben. Dasselbe gilt bei § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG

⁷⁵ Liesching/Schuster, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 14 JuSchG Rn. 11 ff.

⁷⁶ Siehe § 18 Abs. 2 der Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, 21. Fassung v. 01.12.2012.

für das Kennzeichen der Selbstzweckhaftigkeit der Gewalt, das restriktiv im Sinne einer direkten, unverhohlenen Ansprache an den Sadismus ausgelegt werden muss und damit der Menschenwürde- bzw. Verherrlichungs-Alternative in § 131 StGB gleichkommt. In der Generalklausel der Jugendgefährdung (§ 18 Abs. 1 JuSchG für die „einfache“ bzw. § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG für die schwere Jugendgefährdung) ist Raum für normative Erwägungen bei den verrohend wirkenden, zu Gewalt und Verbrechen anreizenden Medien sowie bei der Selbstzweckhaftigkeit im Regelbeispiel nach § 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 1 JuSchG und beim Nahelegen von Selbstjustiz nach § 18 Abs. 1 Satz 2 Nr. 2 JuSchG. Entsprechendes (wenn auch ohne Regelbeispiele) gilt für die Entwicklungsbeeinträchtigung gemäß § 14 Abs. 1 JuSchG.

Obwohl der § 131 StGB die Darstellungsebene durch einige seiner Tatbestandsmerkmale direkt in Bezug nimmt, ist er durch die Merkmale der Verherrlichung, Verharmlosung und Menschenwürdeverletzung offener für normative Erwägung, als es zunächst den Anschein hat. Anders hingegen § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG, der mit Ausnahme des aufgrund seiner Unbestimmtheit sehr problematischen Tatbestandsmerkmals der Selbstzweckhaftigkeit praktisch keinen Raum lässt für derartige Bewertungen, die eine „Entlastung“ der Bild- und Tonebene herbeiführen könnten. Die Tatbestände der „einfachen“ und „offensichtlich schweren“ Jugendgefährdung bieten aufgrund ihres generalklauselartigen Charakters wiederum deutlich mehr normativen Spielraum. Ähnlich verhält es sich grundsätzlich mit der Entwicklungsbeeinträchtigung, wobei bei den unteren Altersstufen die Darstellungsebene wieder an Relevanz gewinnt.

2.2 Umfang und Methodik der Berücksichtigung wertender Gesichtspunkte

Mit der normativen Konnotation einer Gewaltdarstellung wird also auf den „Aussagegehalt“ der Schilderung verwiesen,⁷⁷ in der Kommentarliteratur zu § 131 StGB auch als „Inhalt“⁷⁸, „Sinngelalt“⁷⁹ oder „Sinnggebung“⁸⁰ bezeichnet. Dieser Ansatz kann aber auch für die jugendschutzrechtlichen Normen Gültigkeit beanspruchen.

Die eigentliche Schwierigkeit liegt in der Ermittlung des Aussagegehalts. Hinweise auf das dafür erforderliche „Handwerkszeug“ bzw. die Methodik sind rar gesät. An dieser Stelle sind Anmerkungen zu lesen, dass Gewaltdarstellungen etwa nicht i.S.d. § 131 StGB tatbestandlich seien, „deren klar erkennbarer Sinn es ist, dem

⁷⁷ Siehe auch *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10.

⁷⁸ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 33; siehe auch *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11: „Es kommt auf den Inhalt der Schrift an.“

⁷⁹ *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 8.

⁸⁰ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 18.

kritischen Bewusstsein des Lesers, Hörers oder Betrachters die Problematik der Ursachen und unheilvollen Wirkungen der Gewalt nahe zu bringen und dadurch einen Denkanstoß zu liefern“.⁸¹ Diese Aussagen helfen tatsächlich aber zunächst nicht weiter – stellt dies doch nur die Kehrseite der Verherrlichung oder Verharmlosung von Gewalt dar, mithin einen weiteren zu ermittelnden Aussagegehalt. Dies gilt auch für die Einordnung als „Kriegsfilm, der eine pazifistische Tendenz erkennen lässt“.⁸² Auch hier wird zum Maßstab der Bewertung gemacht, was eigentlich erst deren Ergebnis sein kann. Die Verwendung von Genrebezeichnungen zur pauschalen Bewertung – in diesem Fall die des Anti-Kriegsfilms – ist daher mit Vorsicht zu genießen.⁸³ Weitere Hinweise betreffen etwa den Begriff des „Gesamteindrucks“, der über den Aussagegehalt entscheiden soll.⁸⁴ Dieser steht allerdings nicht nur in bedenklicher Nähe zu einer rein subjektiven Bewertung durch den Betrachter (quasi „aus dem Bauch heraus“), sondern ist auch selbst ausfüllungsbedürftig und für sich betrachtet eher konturenlos. Letzteres gilt auch für den „Gesamtzusammenhang“ der Gewaltdarstellungen.⁸⁵ Damit ist letztlich nur eine (richtige) Aussage über den Gegenstand der Aussageermittlung getroffen, nämlich dass dies nicht die isolierte Schilderung der Gewalttätigkeit sein darf, sondern der Film (oder ein anderes Medium) in seiner gesamten Dauer.⁸⁶ Ein wenig zielführender sind hingegen die Hinweise darauf, dass die Aussage zwar auch „erkennbar zwischen den Zeilen“ stehen könne,⁸⁷ aber letztlich allein und gleichsam „objektiv“ aus der Darstellung als solcher hervorzugehen habe, sodass „verborgen gebliebene Motivationen unberücksichtigt bleiben“ müssten.⁸⁸ Diese Ansätze eignen sich zumindest zur negativen Abgrenzung

⁸¹ *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 38.

⁸² *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11; ebenso *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 37; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 34.

⁸³ Siehe dazu auch den Beitrag von *Fromm/Rockenbauch*, Abschnitt 6.1.1, in diesem Band.

⁸⁴ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 34; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 37.

⁸⁵ *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11; ähnlich *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 11; siehe auch BT-Drs. VI/3521, S. 8; *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 37: „Gesamteindruck“ wie auch „Würdigung des gesamten Darstellungszusammenhangs“.

⁸⁶ Insofern treffend *Erdemir/Spürcke*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 131 StGB Rn. 11: „Es kommt mithin auf die Gesamtaussage der Darstellung an“; einschränkend wohl *Rudolph/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 11a: „Gesamtheit der Aspekte einer Schrift usw. als solcher, die ein verständiger Konsument [...] in seine Interpretation einbeziehen würde“.

⁸⁷ *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 8; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10.

⁸⁸ *Ostendorf*, in: NK-StGB, 4. Aufl. 2013, § 131 Rn. 10; siehe auch *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 33; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 8.

von nicht zu berücksichtigenden subjektiven Intentionen und Äußerungen etwa des Filmregisseurs oder Autors oder von dem Medium nur beigefügten, aber nicht unmittelbar in dessen Inhalten widergespiegelten Erläuterungen wie Programmheften usw.⁸⁹

Hinweise zur Methodik sind unter anderem beim Gesetzgeber zu finden, dem zufolge der Aussagegehalt im Wege einer „objektiven Interpretation“ festgestellt werden soll.⁹⁰ Soweit aber mit dem Zusatz „objektiv“ die erforderliche Aussageermittlung in die Nähe einer absoluten Wahrheitsfindung gerückt werden soll, ist diese Betrachtungsweise von vornherein Bedenken ausgesetzt. Denn das Ergebnis einer Interpretation kann niemals objektiv sein, sondern ist per se subjektiv durch den Interpretierenden geprägt. Dies liegt in der Natur der Sache, hindert aber nicht daran, wie bei anderen Ausdrucksdelikten die Erkennbarkeit des Aussagegehalts zumindest leitbildartig an einem verständigen und unvoreingenommenen Rezipienten zu messen.⁹¹ Statt von „Objektivität“ sollte im Falle der Interpretation daher besser von „Intersubjektivität“ gesprochen werden:

Als Adressat (sowohl des Kunstwerks als auch der Analyse) wird bei der Analyse meist der „stereotype“, „ideale“, „durchschnittliche“, „mittlere“ oder wie immer definierte Rezipient (= Betrachter, Leser, Hörer etc.) vorausgesetzt. Er sieht oft (und ehrlichkeitshalber sollte man es zugeben) so aus wie man selbst. Es gilt in jedem Fall abzuschätzen, welche seiner Eindrücke und Urteile noch Intersubjektivität beanspruchen können und welche schon weitgehend oder rein subjektiv bedingt sind.⁹²

Vielmehr kommt es auf die Nachvollziehbarkeit des Interpretationsergebnisses an. Audiovisuelle Medien wie der Film weisen eine eigene Formsprache auf, die von der bloßen gesprochenen oder geschriebenen, aber auch von der unbewegt bildlichen Form abweicht und diese an Komplexität noch übertrifft.⁹³ Die Filmanalyse hat für die Interpretation dieser Ausdrucksform Methoden entwickelt, die sich hier zur Anwendung bringen lassen. Diese Vorgehensweise dient nicht zuletzt der eigenen Reflexion des Interpretierenden über die Ziele, den Gegenstand und die Methoden der

⁸⁹ *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 33 f.; *Sternberg-Lieben*, in:

Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10; *Rudolphi/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 11a; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 8.

⁹⁰ BT-Drs. VI/3521, S. 8; ebenso *Krauß*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 131 Rn. 36.

⁹¹ Siehe *Rudolphi/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 11; *Schäfer*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 131 Rn. 33; *Sternberg-Lieben*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 131 Rn. 10; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 131 Rn. 8; *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 131 Rn. 9: „Verständnishorizont durchschnittlich verständiger Rezipienten“; *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 90.

⁹² *Kuchenbuch*, Filmanalyse, 2. Aufl. 2005, S. 25.

⁹³ Film als „System kombinierter Zeichensysteme“, siehe *Kuchenbuch*, Filmanalyse, 2. Aufl. 2005, S. 30.

Analyse und sorgt so für eine Rationalisierung und bessere Überprüfbarkeit des Analyseprozesses.⁹⁴ Gerade in einem juristischen Kontext erscheint dies bedeutsam, um keine willkürlichen Ergebnisse zu produzieren, wohingegen in einem anderen Kontext auf die Offenlegung mit guten Gründen auch verzichtet werden könnte. Nicht selten wird die Anwendung der Methoden der Filmanalyse auch stillschweigend vorausgesetzt, was aber auch Nachteile mit sich bringt:

Das entspricht auch einer streckenweise nützlichen Vereinfachung, birgt aber Fehlerquellen und führt vor allem auch zu Missverständnissen, nicht nur über Exaktheitskriterien und über den Gültigkeitsanspruch von Analysen, sondern oft schon in Bezug auf die Frage, worüber man eigentlich redet.⁹⁵

Ein erster Ansatz seitens der Rechtswissenschaft ist daher der Verweis auf formale Ansatzpunkte zur Interpretation wie „die Kameraführung, die Detailgenauigkeit und Dauer bestimmter Szenen, der Soundtrack“, aber auch wertende Gesichtspunkte wie „der Sympathiewert der die Gewalttätigkeiten Ausübenden“.⁹⁶

Für die generelle Interpretation eines Films soll an dieser Stelle kurz auf einige Grundsätze der Filmwahrnehmung eingegangen werden. Diese ist zunächst nicht allein von der Funktionsfähigkeit des Auges und der Ohren, sondern auch von der Verarbeitung im Gehirn abhängig.⁹⁷ Die Fähigkeit, einen Film zu deuten und zu verstehen, beruht daher zum großen Teil auf einem Lernprozess auf Grundlage der in der Realität gemachten Erfahrungen.⁹⁸ Gerade an diesen Erfahrungen fehlt es jedoch häufig in Bezug auf Gewaltdarstellungen. Gewalt wird in extremer Form in unserem Gesellschaftskreis kaum noch erlebt. Das Verständnis von Gewalt ergibt sich daher mehr aus einer distanzierten medialen Erfahrung denn aus dem realen Alltag. Dieser Zustand führt letztlich dazu, dass unser Verständnis von Gewalt einer verzerrten Wahrnehmung entspringen kann, da die medial vermittelte Gewalt häufig eine künstlerische oder dramaturgische Färbung erfährt. An die Stelle echter Gewalterfahrung tritt daher die Erfahrung im Umgang mit Gewaltdarstellungen, welche eingebettet ist in den Kontext der generellen Medienkompetenz des Filmrezipienten.

⁹⁴ *Faulstich*, Die Filminterpretation, 2. Aufl. 1995, S. 7, 12; *Kuchenbuch*, Filmanalyse, 2. Aufl. 2005, S. 23.

⁹⁵ *Kuchenbuch*, Filmanalyse, 2. Aufl. 2005, S. 25.

⁹⁶ *Rudolphi/Stein*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 131 Rn. 11a, unter Verweis auf OLG Koblenz NStZ 1998, 41.

⁹⁷ *Monaco*, Film verstehen, 2. Aufl. 2012, S. 165.

⁹⁸ *Monaco*, Film verstehen, 2. Aufl. 2012, S. 165.

2.3 Der gefährdungsgeneigte Rezipient als Maßstab im Jugendmedienschutzrecht

Die soeben erfolgten Feststellungen bezüglich des „verständigen und unvoreingenommenen Rezipienten“, der bei der Interpretation des Films Maßstab der rechtlichen Bewertung ist, gelten für die Anwendung des § 131 StGB. In den jugendschutzrechtlichen Normen, deren Schutzgut und damit auch Schutzzweck von dem des § 131 StGB abweicht, ist hingegen eine Modifikation des Maßstabs vorzunehmen. Aussage und Wirkung eines Mediums können auseinanderfallen, wie bereits oben bei der Entwicklungsbeeinträchtigung nach § 14 Abs. 1 JuSchG angedeutet wurde. Daher mag zwar für die Aussageermittlung auch im Bereich des reinen Jugendschutzes der verständige und unvoreingenommene Rezipient maßgeblich sein, für die Beurteilung der Wirkung ist hingegen auf den Minderjährigen der jeweils zu prüfenden Altersstufe abzustellen.⁹⁹

In der Natur der einschlägigen Rechtsnormen liegt es, dass vor allem die negativ zu bewertenden Aussagegehalte der Gewaltdarstellungen im Fokus stehen. Die Existenz der normativen Tatbestandsmerkmale bedeutet jedoch im Umkehrschluss genauso, dass sich, je nach Einzelfall, auch eine positiv zu bewertende Aussage mit diesen verbinden lässt. Dies kann entweder, ganz deutlich, eine gewaltkritische Aussage sein – wenn also Gewaltanwendung geschildert wird, um unmittelbar deren schädliche Auswirkungen, Sinnlosigkeit usw. zu veranschaulichen. Die Gewaltdarstellung kann aber auch in subtilerer Weise eine „gute“ Botschaft transportieren, welche dann etwaige Elemente ausgleichen kann, die bei oberflächlicher Betrachtung zunächst eine „schlechte“ (z.B. gewaltaffirmative) Aussage nahelegen.¹⁰⁰ Aus der Perspektive eines Minderjährigen einer bestimmten Altersstufe ist allerdings stets auch zu fragen, ob die entsprechenden positiven Aussagen für diesen auch erkennbar sind. Problematisch gestaltet sich etwa die Situation, wenn sich die Aussage nur mittelbar in der Darstellung wiederfindet und eine erkennbare Verbindung erst durch den Erfahrungshorizont des Zuschauers begründet wird.

An dieser Stelle setzt auch der Streitpunkt aus der jugendmedienschutzrechtlichen Literatur an, ob der „durchschnittliche“ oder der „gefährdungsgeneigte“ Minderjährige der jeweiligen Altersstufe maßgeblich ist. Die herrschende Meinung geht von Letzterem aus, wobei Extremfälle außen vor bleiben müssen.¹⁰¹ Mit Blick auf

⁹⁹ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 14 JuSchG Rn. 12.

¹⁰⁰ Dies sollte wohlgemerkt nicht mit einer Befürwortung der Katharsistheorie aus der Medienwirkungsforschung verwechselt werden, der zufolge der Konsum von Gewaltdarstellungen per se eine emotional entlastende Wirkung auf den Rezipienten hat.

¹⁰¹ Zum Meinungsstand siehe *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 18 JuSchG Rn. 16 ff.; siehe aber auch *Fromm/Rockenbauch*, Abschnitt 5.2.3, insb. Fn. 120, in diesem Band.

die oben geschilderte Kontroverse ist insofern denkbar, dass eine ohnehin aufgeheizte, aber nicht nur vorübergehende Stimmung dazu führt, dass aus der Perspektive eines gefährdungsgeneigten Minderjährigen eine strengere Bewertung erfolgt. Ansonsten wäre davon auszugehen, dass die nachdenklich oder kritisch stimmenden Zwischentöne einer Gesamtdarstellung nicht wahrgenommen werden, sodass am Ende nur noch die gewaltaffirmativen Aspekte der Aussage stehen bleiben und eine negative Wirkung konstituieren.

3 Der Film „7 Days“ im Spannungsfeld juristischer Inhaltsbewertung und gesellschaftlicher Kontroversen

In Horrorfilmen wird Gewalt für gewöhnlich vom Antagonisten ausgeübt und offenbart in solchen Szenarien kein oder wenn überhaupt nur äußerst geringes Potential für einen Identifikationsprozess. Der kanadische Film „7 Days“ aus dem Jahre 2010 (im Original „Les 7 jours du talion“) dreht dieses Konzept um und zwingt uns die Frage auf, ob wir im Einzelfall Gewalt als Möglichkeit zur Konfliktlösung empfinden und uns emotionale Extremsituationen die Vorstellungen von einem rechtsstaatlich legitimen Vorgehen vergessen lassen. Die Romanverfilmung des Regisseurs Daniel Grou („C. A.“, „Drop the Beat“, „10 1/2“) ist ein Rachethriller mit Elementen des Folterfilms, der eindringlich und unverblümt Selbstjustiz thematisiert. Das Drehbuch für den Film stammt von Patrick Senécal.

3.1 Inhalt des Films

Bruno Hamel ist Arzt, führt eine funktionierende Ehe, hat eine kleine Tochter, ein großzügiges Haus und zwei Mittelklassewagen. Das Familienglück hält an, bis seine Tochter zwei Wochen vor ihrem neunten Geburtstag vergewaltigt und ermordet in einem kleinen Waldstück aufgefunden wird. Der Tat verdächtigt wird Anthony Lemaire. Bruno Hamel erkauft sich die Loyalität eines Kleinkriminellen, durch dessen Unterstützung es ihm schließlich gelingt, den Gefängnistransportwagen und mit ihm den vermeintlichen Täter zu entführen. Von da an hält Hamel Lemaire in einem abgelegenen Haus gefangen. Die Polizei erfährt durch einen Anruf von Hamel, dass er Lemaire am Geburtstag seiner Tochter umbringen werde, zuvor jedoch die verbleibenden sieben Tage foltern wolle. Danach werde er sich der Polizei stellen.

Während der sieben Tage Gefangenschaft vollzieht Hamel an Lemaire unterschiedliche Foltermethoden. Hierfür nutzt er auch sein Wissen als Arzt, da er ein Ableben Lemaire vor dem Stichtag unbedingt verhindern möchte. Während der Folter gesteht Lemaire schließlich, nicht nur Hamels Tochter, sondern auch drei weitere Mädchen umgebracht zu haben. Hamels Vorgehen sorgt unterdessen für eine breite öffentliche Diskussion. Bei einem nächtlichen Tankstellenbesuch erfährt

er Zuspruch von der Verkäuferin, die ihn erkennt. Und auch innerhalb des Ermittlerteams der Polizei ist man sich emotional uneins. Der Chefermittler Mercure hat selbst sechs Monate zuvor seine Frau bei einem Raubüberfall auf einen Laden verloren, bei dem sie zufällig an der Kasse stand. Er versucht, diesen Verlust betont rational zu verarbeiten und distanziert sich deutlich von Hamel. Damit fungiert er als Gegenmodell zum Protagonisten. Gleichzeitig muss auch er bei einem Telefonat mit Hamel eingestehen, dass die Tatsache, dass der Täter hinter Gittern sitzt, für ihn keine Erleichterung bringt. Das Schlafzimmer, das er sich mit seiner Frau geteilt hat, ist mit einem Bretterverschluss versiegelt. Sein junger Kollege äußert zudem immer wieder Verständnis für Hamel und wirft die Frage auf, ob Lemaire überhaupt Rettung verdient habe. Nachdem bekannt geworden ist, dass dieser noch mehr Mädchen missbraucht und getötet hat, geraten deren Eltern in den Fokus der Presse. Während einige Elternpaare der getöteten Mädchen die Entführung Lemaire offen unterstützen, missbilligt die Mutter eines der Opfer die Taten Hamels in einem Fernsehinterview. Hamel entführt daraufhin die Frau und konfrontiert sie mit der Situation, um sie zum Umdenken zu zwingen. Damit scheitert er jedoch und muss sich stattdessen von ihr vorwerfen lassen, ihren Bewältigungsprozess zerstört zu haben.

Am Ende des Films wird Hamel von der Polizei festgenommen. Lemaire überlebt entgegen der Ankündigung. Ein Reporter fragt Hamel schließlich, ob Rache richtig sei oder ob er seine Taten bereue. Beide Fragen werden von Hamel verneint.

3.2 Rechtliche Bewertung

Im folgenden Abschnitt soll nun unter den Eindrücken der obigen Ausführungen eine rechtliche Bewertung des Films „7 Days“ erfolgen. In diese Überprüfung sollen bereits die entscheidenden Gewaltszenen des Films mit einbezogen werden. Dies sind vor allem folgende Momente:

- Hamel zertrümmert mit einem Vorschlaghammer das Bein Lemaire (00:32:50h¹⁰²);
- Hamel legt Lemaire eine an der Decke festgemachte Schlinge um den Hals und lässt ihn auf seinem gesunden Bein tänzeln (00:33:50h);
- Hamel peitscht Lemaire mit einer Eisenkette aus (00:50:00h bis 00:52:03h); dabei steigert sich Hamel nach anfänglich zögerlichem Zuschlagen in eine Rage hinein, bis er auf Körper und Kopf des nur noch bewusstlos von der Decke baumelnden Lemaire wie wild einschlägt und die Kette immer mehr die Haut aufreißt;

¹⁰² Grundlage der Zeitangaben ist die DVD-Fassung des Films im Verleih der I-ON New Media GmbH.

- Hamel entnimmt einen Teil von Lemaire's Darm, während dieser bei vollem Bewusstsein, nur durch Curare gelähmt, die Schmerzen ertragen muss (00:59:00h bis 01:04:13h); danach zwingt Hamel ihn, das Stück Darm zu essen.

Aber auch die gewaltfreien Momente des Films müssen bei der Bewertung des Werkes berücksichtigt werden, da diese ebenso maßgeblich für Aussage und Wirkung des Films sind. Hier sind vor allem folgende Szenen zu nennen:

- Die Darstellung des Familienlebens als Indiz für das Identifikationspotential mit Hamel;
- die sich wiederholenden Waldbesuche Hamels;
- die Auseinandersetzung mit Hamels Frau und die Konfrontation mit der Mutter eines der Opfer Lemaire's;
- der Tagtraum Hamels, in dem er denkt, seine Tochter zu sehen.

3.2.1 § 131 StGB

Die oben genannten Gewalttaten an Lemaire gehen mit einer Zufügung besonderer Schmerzen und Qualen einher und sind somit objektiv grausam. Problematisch erscheint vorliegend die subjektive Komponente der Grausamkeit. Hamel lässt zu Beginn des Films eine entsprechend grausame Haltung gegenüber Lemaire erkennen, hat im Verlauf der Handlung jedoch eine Vielzahl an Momenten, in denen er von dieser anfänglichen Haltung abweicht. So durchlebt Hamel, während er Lemaire foltert, immer wieder Momente, in denen er psychisch leidet. Auch die von ihm erhoffte Genugtuung findet er in der Folterung Lemaire's nicht. Dass dieser letztlich nicht von Hamel getötet wird, lässt jedoch noch nicht auf einen Wandel der brutalen und unbarmherzigen Haltung schließen, sondern vermittelt vielmehr den Eindruck, dass Hamel erkannt hat, dass sich sein Durst nach Gerechtigkeit nicht durch den Tod Lemaire's stillen lässt. Die verzweifelte Suche Hamels nach Genugtuung und die damit einhergehend dargestellte Emotionalität der Figur darf jedoch nicht als wesentliches Kriterium für die Beurteilung der subjektiven Komponente der Grausamkeit herangezogen werden. Vielmehr ist sie von Hamels Haltung gegenüber Lemaire abzugrenzen, die im Moment der Gewaltausübung nach wie vor als brutal und unbarmherzig beschrieben werden kann. Insofern handelt es sich bei den Gewalttaten, die von Hamel an Lemaire verübt werden, um solche, die sowohl objektiv als auch subjektiv grausam sind.

In Bezug auf die Frage der Verherrlichung von Gewalt stellt „7 Days“ einen interessanten Fall dar, da der Film mit vielen Regeln des Horror-Genres bricht. So ist der eigentliche Gewaltaggressor des Films, der die dramaturgische Funktion der Gewalt erst in Gang bringt, vorliegend der Protagonist. Der eigentliche Antagonist wird hingegen im Verlauf des Films in die Opferrolle der Gewalt gedrängt. Proble-

matisch ist in diesem Kontext die Empathieverteilung, die auch wieder mit den überwiegenden Sehgewohnheiten des Genres bricht. So kann vorliegend für das Gewaltopfer Lemaire kaum Mitgefühl empfunden werden, da der Film die klassische Rollenverteilung vertauscht und das Opfer der Gewalthandlung von Anfang an als Vergewaltiger und Kindesmörder feststeht, auch wenn Lemaire selbst dies zunächst bestreitet. Diese Figurenkonstellation begünstigt eine eventuelle positive Konnotation der Gewaltdarstellung. Im Film „7 Days“ ist für eine etwaige Verherrlichung der Gewalt zudem zu berücksichtigen, dass nicht nur das Vorgehen Hamels von Teilen der Gesellschaft befürwortet wird, sondern die Figur zu Beginn des Films ein großes Identifikationspotential aufweist.

Dennoch führen in der Gesamtwirkung von „7 Days“ die Gewaltdarstellungen keine bejahende Wirkung herbei, da die Frage, ob diese tatsächlich verherrlichend sind, nicht nur an dieser Konstellation gemessen werden darf. Zwar ist es Hamel, der die tragende Rolle des Films übernimmt, und es ist ebenso Hamel, der den Konflikt darüber, ob ein Täter wie Lemaire Folter und Tod verdient hat, entfacht. In Konsequenz der dramaturgischen Funktion Hamels bleibt es also nicht aus, dass der Film zumindest partiell Elemente enthält, die die Gewalt gegenüber Lemaire rechtfertigen und in ein positives Licht stellen. Doch finden sich in „7 Days“ zahlreiche Elemente, die dem Zuschauer ein alternatives Bild präsentieren. So wendet sich z.B. Hamels Ehefrau von ihm ab und auch die von Hamel entführte Frau widerspricht der Haltung des Protagonisten. Ein weiteres Gegengewicht zu Hamel bildet der Chefermittler Mercure. Trotz der vergleichbaren Erfahrungen, die dieser durch den Verlust seiner Frau gemacht hat, widerspricht er Hamel. Zusätzlich widerspricht er seinem Kollegen, der im Verlauf des Films durchaus Verständnis für Hamels Vorgehen erkennen lässt. Mercure stellt damit einen wesentlichen Anknüpfungspunkt für die Eröffnung der kritischen und differenzierten Betrachtungsweise beim Zuschauer dar. Dadurch wird deutlich, dass das anfänglich starke Identifikationspotential Hamels im Verlauf der Handlung abnimmt. Mitursächlich für diese Entfremdung von Hamel sind aber auch die gezeigten Gewalttaten. Bereits die erste Folterszene des Films, in der Hamel das Bein Lemaires mit einem Hammer zertrümmert, zieht eine abschreckende Wirkung nach sich und leitet die Entfremdung des Zuschauers von Hamel ein. Die weiteren Gewaltszenen des Films sind in ihrer abschreckenden Wirkung sowohl in qualitativer als auch quantitativer Hinsicht noch intensiver und verstärken die Distanzierung somit. Durch die Nüchternheit der Darstellung, die beinahe dokumentarischen Charakter aufweist, wird die gezeigte Gewalt unkommentiert kommuniziert, sodass eine selbstständige Aufbereitung und Auseinandersetzung mit der Thematik erforderlich wird. Eine Glorifizierung der Gewalt erfolgt in dem Film „7 Days“ daher nicht. Ein Werben für Gewalt kann im Ergebnis nicht festgestellt werden.

In Bezug auf die Alternative der Gewaltverharmlosung lässt sich zunächst festhalten, dass Gewalt als Mittel zur Konfliktlösung auch bei „7 Days“ ein wichtiges, sogar das zentrale Thema ist. Der Protagonist Hamel versucht durch sein Vorgehen

nicht nur persönliche Genugtuung zu erlangen, sondern auch Gerechtigkeit herbeizuführen. Somit liegt die Vermutung nahe, dass Gewalt als Konfliktlösungsmittel präsentiert wird. Entscheidend für die Wirkung der Darstellung ist aber auch hier wieder der Gesamtzusammenhang des Films. Hamel ist dabei als Vater, dem die Tochter auf bestialische Art und Weise genommen wird, zunächst intuitiv die Identifikationsfigur des Films. Ein Grundverständnis für seine Rachegefühle dürfte jeder außenstehende Betrachter empfinden. Doch bleibt ihm zugleich nicht verborgen, welche Spuren die Folterung von Lemaire bei Hamel hinterlässt. In „7 Days“ werden dafür mit dem langsam verwesenden Kadaver eines Rehs, den Hamel außerhalb der Hütte am Seeufer bei seinen Waldbesuchen immer wieder anstarrt, symbolträchtige Bilder gefunden – die einzigen ansatzweise poetischen Bilder in dem ansonsten gänzlich nüchtern gehaltenen Film. Hamel starrt beim ersten Fund auf das im Gras liegende Reh herab, wie er auch seine tote Tochter angesehen hat. Die Parallele zur Tochter wird auch in der Szene wieder aufgegriffen, als Hamel das Reh, das er schließlich im See versenkt hatte, erneut vom Steg aus erblickt, aufgedunsen und an die Wasseroberfläche getrieben. Hamel wird seine inneren Dämonen nicht los, so lange er Lemaire auch foltern mag. Der Kadaver gleicht in seiner zunehmenden Verwesung und tierischen Zersetzung auch dem geschundenen Körper von Lemaire. Und schließlich kann er auch für Hamels Seelenleben stehen, immer stärker zerfressen von Hass und Vergeltungssucht, immer bizarrer und hässlicher.

Weniger poetisch und in überwiegend klare Lager geteilt sind hingegen die Reaktionen in der Öffentlichkeit und in Hamels persönlichem Umfeld. Hier wird teilweise zu dem Vorgehen Hamels eine kritische Haltung bezogen. Seine Frau wendet sich von ihm ab und auch die von ihm entführte Mutter eines der anderen von Lemaire getöteten Mädchen kann er nicht von seiner Position überzeugen. Dadurch, dass gerade die Letztgenannte so viel Stärke beweist und sich von Hamel auch nicht einschüchtern lässt, sodass er sich nicht mehr anders zu helfen weiß, als sie niederzuschlagen und wieder auszusetzen, wird Hamels Verbissenheit weiter in ein negatives Licht gerückt. So kann im Ergebnis festgestellt werden, dass in „7 Days“ die Gewalt gerade nicht bagatellisiert, sondern dass vor dem Hintergrund einer kritischen Auseinandersetzung die Auswirkungen der Gewalt auf den Menschen thematisiert werden. Das offene Ende des Films zwingt den Zuschauer zudem, sich mit der gezeigten Gewalt zu befassen und unter Umständen die eigenen Moralvorstellungen zu überdenken. Im Ergebnis übernimmt der Film die Haltung seiner Hauptfigur somit nicht ohne Weiteres. Vielmehr liefert „7 Days“ Ansichten, die alternative oder entgegengesetzte Betrachtungen ermöglichen. Eine Gefahr, dass die Gewaltdarstellungen durch eine Bagatellisierung als etwas Normales oder Alltägliches betrachtet werden, besteht somit nicht.

Hinsichtlich der Tatbestandsalternative der Menschenwürdeverletzung kann wieder auf die durch „7 Days“ angeregte Auseinandersetzung mit der Thematik verwiesen werden, sodass der Film gerade nicht den Wert- und Achtungsanspruch leugnet, der jedem Menschen zukommt. Dies mag auf den ersten Blick erstaunen, ist

Lemaire doch – ungeachtet jeglicher moralischen Positionierung – als Hamels Opfer diesem völlig schutzlos ausgeliefert und im wahrsten Sinne Objekt der Folter. Eine Selbstzweckhaftigkeit der Gewaltdarstellung kann hier dennoch keinesfalls in Betracht kommen, auch ohne dass es einer Diskussion bedarf, ob Gewaltdarstellungen zu Unterhaltungszwecken legitim sind oder nicht. „7 Days“ lässt sich schwerlich als „Unterhaltungsfilm“ bezeichnen, bedeutet er doch auch für den Zuschauer eine beinahe körperlich spürbar schmerzhaft Erfahrung. Thematisch dreht er sich ausschließlich um körperliche Gewalt, Gegengewalt, Vergeltung und deren Konsequenzen für den Ausübenden. Selbstverständlich verbirgt sich hinter der episodenhaft geschilderten Marter Lemaire und der konsequenten Steigerung der Gewalt ein dramaturgisches Konzept, durch das der Zuschauer zusätzlich an die Geschichte gebunden wird. Nachdem Hamel das Knie von Lemaire mit dem Hammer zertrümmert hat, ruft er seine Frau an. Er will es ihr überlassen, was er als Nächstes tun soll. Der Zuschauer weiß ab diesem Moment bei jeder Einblendung der Tageszahl, dass Lemaire (und ihn selbst) eine weitere Methode der Folter erwartet. Dabei werden die Gewaltszenen allerdings durch längere Einstellungen unterbrochen, in denen Hamels Charakterentwicklung fortgeschrieben wird und der Zuschauer begreift, dass die Situation auch für ihn eine enorme Belastung darstellt. Daher kann im Ergebnis auch nicht von einer „unverhohlenen Ansprache an den Sadismus“ die Rede sein. Der Zuschauer erhält hinreichend Anreize, der Folter an Lemaire nicht völlig bedenkenlos zu folgen. Und selbst Hamel als Protagonist, der dramaturgisch durchaus auch einen eindeutigen Standpunkt einnehmen dürfte, wird nicht als hemmungsloser Sadist porträtiert, sondern als zunehmend gebrochener Mann auf der Suche nach innerem Frieden.

Problematischer erscheint in diesem Kontext die gesellschaftliche Kontroverse, die zu Beginn der Ausführungen geschildert wurde. Die Foltermethoden, die Hamel an Lemaire vollzieht, entsprechen zum Teil sogar dem Wortlaut der dargestellten Forderungen im Umgang mit Sexualstraftätern. Dementsprechend drängt sich die Frage auf, ob bei Darstellungen, die eben diesen Forderungen nachkommen oder ihnen ähneln, die Schwelle zur bejahenden Anteilnahme geringer ausfällt und eine Sadismusaffirmation entsprechend früher einsetzt. Diese Befürchtung lässt sich im Hinblick auf „7 Days“ mit dem Hinweis auf die Dramaturgie der Gewalt und der im Film dargestellten Konsequenzen entkräften. Der Film offenbart vielmehr das Potential, Personen, die entsprechenden Gewalthandlungen zugeneigt sind, zur Reflexion zu zwingen und die bisherige Haltung zu überdenken. Somit nimmt die gezeigte Gewalt in „7 Days“ mehr als nur die Rolle eines Unterhaltungszwecks ein. Vielmehr wird die Gewalt zum essentiellen Bestandteil der transportierten Botschaft des Films. Zudem zeigt „7 Days“ an dieser Stelle, dass die bloße Existenz einer gewaltbejahenden Haltung des Protagonisten nicht ausschlaggebend für die rechtliche Beurteilung sein kann.

3.2.2 § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG

Wie festgestellt, handelt es sich bei der schweren Jugendgefährdung wegen besonders realistischer, grausamer und reißerischer Darstellungen selbstzweckhafter Gewalt, die das Geschehen beherrschen, um den am wenigsten für normative Erwägungen offenen unter den hier untersuchten Tatbeständen. Daher ist angesichts der drastischen Gewaltdarstellungen in „7 Days“ fraglich, wie dies hier zu beurteilen ist.

Zur Grausamkeit der Darstellung kann zunächst auf die obigen Ausführungen zu § 131 StGB verwiesen werden. Dies ist folglich unfraglich der Fall. Ebenso verhält es sich mit dem Kriterium der realistischen Darstellung. Erforderlich ist dabei, dass der Zusammenhang zwischen einer Verletzungshandlung und den physischen Folgen anatomisch nachvollziehbar inszeniert wird. Eine entsprechende Darstellung lässt sich bei „7 Days“ beobachten, insbesondere in den Szenen, in denen Hamel Lemaire das Knie mit dem Hammer zertrümmert und ihn mit der Kette auspeitscht. Problematisch ist hingegen, wie schon bei § 131 StGB, die Selbstzweckhaftigkeit der Gewaltdarstellungen. Doch auch, wenn man der hier vertretenen Ansicht widerspräche, ließe sich immer noch nicht annehmen, dass der Film „7 Days“ reißerisch i.S.d. § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG ist. Die Gewaltszenen sind, wie auch der Film als Gesamtwerk, sehr nüchtern gehalten. Insbesondere durch den Verzicht auf eine musikalische Untermalung erhält „7 Days“ eine beinahe dokumentarische Ästhetik und entfernt sich somit, trotz der explizit dargestellten Gewalt, deutlich von einer effektvollen Inszenierung. Die Spannung des Films ergibt sich vielmehr aus der Handlung und nicht aus den Gewaltdarstellungen. Der Zuschauer wird stärker durch die polizeiliche Verfolgung Hamels und durch seine persönliche Entwicklung gefesselt als durch die dargestellte Gewalt.

Im Ergebnis kann daher auch dahinstehen, ob es sich bei der gezeigten Gewalt in „7 Days“ um Darstellungen handelt, die sogar in besonderer Weise als realistisch, grausam und reißerisch zu verstehen sind, und auch, ob die Gewaltdarstellungen das Geschehen beherrschen. Es liegt keine Tatbestandsmäßigkeit i.S.d. § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG vor.

3.2.3 § 18 Abs. 1 JuSchG

Fraglich, gerade angesichts der oben festgestellten Besonderheiten beim Prüfungsmaßstab, ist das Vorliegen einer „einfachen“ Jugendgefährdung i.S.v. § 18 Abs. 1 JuSchG.

Ausgeschlossen werden kann zunächst das Regelbeispiel der selbstzweckhaften und detaillierten Darstellung von Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen. Da Lemaire am Ende überlebt, ließen sich lediglich „Metzelszenen“ annehmen, wobei es sich jedoch um einen sehr vagen Begriff handelt. Entscheidend für die Ablehnung dieser Variante ist jedoch erneut die Selbstzweckhaftigkeit. Insofern kann auf oben verwiesen werden.

Für die Frage nach der verrohenden Wirkung und der Anreizung zu Gewalttätigkeit lässt sich im Wesentlichen nach oben auf die Ausführungen zur Verherrlichung und Verharmlosung von Gewalt verweisen, in deren Nähe sich diese Merkmale bewegen, ohne jedoch deren Grenze zu erreichen. Durchbrochen werden könnte diese Argumentation jedoch durch einen Verweis auf den gefährdungsgeneigten Minderjährigen und die eingangs geschilderte Kontroverse um Sexualstraftäter. Dieser von der „normalen“ Interpretation abweichende Maßstab könnte zur Folge haben, dass das Ergebnis hier anders – und damit zulasten des Films – ausfallen muss. In Bezug auf den gefährdungsgeneigten minderjährigen Rezipienten ist von einem noch etwas deutlicher von plakativen Ansichten geprägten Verhältnis zu diesem schwierigen, emotionalen Thema auszugehen. Die Annahme einer verrohenden oder zu Gewalt anreizenden Wirkung ist daher eher anzunehmen, je weniger deutlich erkennbar der Film seine kritischen und differenzierenden Ansätze dem Betrachter präsentiert.

Sowohl für die Interpretation als auch für die daran anknüpfende rechtliche Beurteilung des Films „7 Days“ ist es zunächst unausweichlich, erneut auf das große Identifikationspotential der Figur Hamel hinzuweisen. Hamel nimmt nicht nur in seiner Rolle als Familienvater, sondern auch durch sein Streben nach vermeintlicher Gerechtigkeit zunächst die Rolle des Protagonisten ein. Durch den gewaltsamen Verlust seiner Tochter erfährt diese Figur zudem ein hohes Maß an Empathie seitens des Zuschauers. Zwar ließen sich diese Punkte auch annähernd auf die Ehefrau Hamels übertragen, die sein Vorgehen ablehnt, jedoch ist hier zu berücksichtigen, dass Bruno Hamel in quantitativer Hinsicht eine deutlich größere Leinwandpräsenz zu verzeichnen hat und seine Frau keine tiefer gehende Charakterzeichnung erfährt. Während zu Beginn des Films aber sowohl die emotionale Verfassung (Trauer, Wut und Verzweiflung) Hamels als auch das Bedürfnis nach „Gerechtigkeit“ einen zumindest nachvollziehbaren Zustand darstellen, entfremdet sich die Figur Bruno Hamel zunehmend von dem Publikum. Frühe Anzeichen dieser Entfremdung sind bereits in der ersten Szene zu beobachten, in der Hamel das Knie Lemaires mit einem Vorschlaghammer zertrümmert. Dieser Prozess wird im Verlauf des Films durch weitere Gewaltszenen intensiviert, und die Drastik der folgenden Foltermethoden verhindert, dass der Betrachter ohne Weiteres zu seiner anfänglichen uneingeschränkten Empathie zurückkehrt. Diese Irritationen sind für den Rezipienten unvermeidlich, auch für den gefährdungsgeneigten, sodass selbst dessen Berücksichtigung keine Abweichung vom bisherigen Ergebnis rechtfertigt.

Ohne eine entsprechende Rezeption des Films vermag diese Feststellung zunächst für Verwirrung sorgen, da solche Gewalthandlungen doch durchaus ihre Befürwortung bei Teilen des Publikums finden könnte. Zur Klärung mag ein erneuter Blick auf die oben dargestellten Grundsätze zur Wahrnehmung von Filmen helfen. Die Annahme, dass wir Filme stets auf der Grundlage unserer gemachten Erfahrungen betrachten und die reflektierende Wirkung des Films „7 Days“ lassen den Schluss zu, dass die Forderungen, die eingangs beispielhaft genannt worden, durch

das Gewaltvakuum in unserer Gesellschaft zumindest motiviert sind. Das distanzierte Verhältnis zur Gewalt fördert hier eine schnelle und leichtfertige Äußerung, bei der ein Bewusstsein über die realen Konsequenzen nicht besteht. Im Film „7 Days“ werden dem Zuschauer diese Konsequenzen nun jedoch äußerst direkt vermittelt. Durch den Verzicht auf eine zusätzliche dramaturgische Untermalung der Gewalt durch Musik oder Schnitte entsteht zudem ein möglichst realistisches Bild dieser Gewalt. Viel wichtiger als das bloße Vorliegen einer bestimmten Einstellung des Protagonisten zur Gewalt ist, wie der Film als Ganzes mit dieser Einstellung oder Haltung umgeht. Der Kontext des Films ist maßgeblicher als die bloße Abbildung von Gewalt oder die Thematisierung eines kontroversen Konflikts.¹⁰³ Wird die Gewalt in einem entsprechenden Kontext gezeigt, kann sie auf den Zuschauer also sogar eine positive, reflektierende Wirkung entfalten. Eine Kontroverse wie die eingangs dargestellte über den Umgang mit Sexualstraftätern sorgt daher erst dafür, dass sich die Botschaft des Films zu voller Wirksamkeit entfalten kann. Die Gewaltdarstellungen erlangen gerade im Lichte dieser gesellschaftlichen Sensibilitäten ihre Berechtigung. So paradox es erscheinen mag, auf einer intellektuellen Ebene entlasten selbst und gerade diese Szenen den Betrachter, da er sie in Bezug zu seiner eigenen inneren Haltung setzen kann und zu weiterführenden Gedanken angeregt wird. Für die Gesamtwirkung des Films ist zudem Hamels Charakterentwicklung entscheidend. Ein weiterer Faktor, der die Entfremdung Hamels vorantreibt, ist die psychische Entwicklung der Figur. Zunehmend befindet sich Hamel in einem Zustand psychischer Instabilität. Die erhoffte Genugtuung durch die Rache an Lemaire bleibt aus und gipfelt letztlich in einer wahnhaften Traumsequenz. Insofern wäre es falsch, davon auszugehen, „7 Days“ wirke verrohend oder reize zu Gewalttätigkeit an.

Am schwierigsten von allen Regelbeispielen der Jugendgefährdung dürfte allerdings die Nahelegung von Selbstjustiz sein, da genau dies auch Teil des zentralen Themas von „7 Days“ ist. Hamel will sich aufgrund seiner emotionalen Verletzungen nicht mit dem rechtsstaatlichen Verfahren und einer Gefängnisstrafe für Lemaire begnügen. Die Tatsache, dass Hamel die intuitive Sympathie des Zuschauers auf seiner Seite hat, macht die von ihm verfolgte Selbstjustiz für diesen mindestens nachvollziehbar. Dennoch bestehen Zweifel daran, dass der Film Selbstjustiz tatsächlich auch „nahelegt“. Dass „7 Days“ sich hier im Vergleich zu früheren Filmen, in denen Selbstjustiz elementares Thema ist, deutlich unterscheidet, zeigt ein Blick auf die Filme der 70er- und 80er-Jahre. Gewaltverbrechen, Gerechtigkeitsempfinden und Systemversagen fanden in diesem Zeitraum in auffällig hohem Ausmaß Ausdruck in künstlerischen Werken. Zu nennen wären hier nicht nur Kinofilme wie „Dirty Harry“ (USA 1971), „Rambo“ (USA 1982), „Taxi Driver“ (USA 1976), „Ein Mann sieht rot“ (USA 1974) oder „Der Mann ohne Gnade“ (USA 1982), sondern

¹⁰³ Stiefler, JMS-Report 1/2010, 2, 5.

auch zahlreiche Comic- und Literaturhelden. Der große Zuspruch, den die selbstgerechten Helden erfuhren, zog eine mediale Diskussion nach sich, die notwendigerweise auch den rechtlichen Umgang thematisierte. Zentraler Vorwurf war, dass Gewalt als legitimes Mittel verkauft werde, da für sie aufgrund einer gewalttätigen Alltagssituation oder Erfahrung eine einfache Rechtfertigung vorliege, und zeitgleich durch die Filme „das Warten auf die Polizei als Schwäche und Pflichtverletzung abqualifiziert“ werde.¹⁰⁴ Darüber hinaus herrsche bei den Filmen ein klischeebeladenes Bild vor, das die Strafverfolgungsbehörden als kümmerlich und die Verbrecher stereotypisch als Punker, Hippies oder Farbige darstelle.¹⁰⁵ Ebenfalls in die Reihe solcher Filme lässt sich „McQuade, der Wolf“ (USA 1983) einordnen, der im Juni 1984 von der Bundesprüfstelle aufgrund der im Film propagierten straffreien Selbstjustiz für offensichtlich jugendgefährdend erklärt wurde. Zentrales Problem dabei war vor allem das Identifikationspotential, das die Figur McQuade auf sich vereinte. Nach Ansicht des 12er-Gremiums der Bundesprüfstelle sei McQuade eine Figur, die als starker Charakter stilisiert werde, nahezu jede Situation beherrsche, aber trotzdem wie „du und ich“ erscheine.¹⁰⁶ Somit regt die Figur McQuade insbesondere Jugendliche zur Identifikation und damit zur propagierten straffreien Selbstjustiz an.¹⁰⁷

Eine Gleichsetzung von „7 Days“ mit den klassischen Selbstjustiz-Filmen gestaltet sich jedoch aus verschiedenen Gründen schwierig. Der erste Unterschied zeigt sich bei genauerer Betrachtung des primären Motivs der Protagonisten. Sowohl in den oben genannten Beispielen aus den 70er- und 80er-Jahren als auch in „7 Days“ geht es um das Herbeiführen von Gerechtigkeit. Der Unterschied liegt jedoch in der Darstellung der Umgebung der Protagonisten. Während dem Zuschauer bei den genannten Vergleichsfilmen ein Szenario präsentiert wird, bei dem meist ein Systemversagen ausschlaggebender Antrieb für den Rachefeldzug des Protagonisten ist, kann ein vergleichbares dramaturgisches Motiv bei „7 Days“ nicht gefunden werden. Vielmehr existiert im Film eine funktionierende Staatsgewalt, die auch im Mordfall von Hamels Tochter erfolgreich gegen Lemaire vorgeht. Hamels Motive sind daher in erster Linie persönlicher Natur und tragen deutlich archaische Züge nach dem Prinzip „Auge um Auge“. „7 Days“ bietet für den Protagonisten und für den Zuschauer gerade keine einfache Erklärung für das Vorgehen Hamels. Vielmehr führt das Fehlen einer vermeintlich moralischen Rechtfertigung, wie sie in den Vergleichsfilmen geliefert wird, dazu, dass eine weitergehende Auseinandersetzung mit dem konstruierten Konflikt und der dargestellten Gewalt erforderlich ist. Ein bequemes Ausruhen auf einem Alibi ist daher nicht möglich.

¹⁰⁴ Richter, BPS-Report 6/1984, 3, mit Verweis auf FAZ v. 23.10.1983, S. 27.

¹⁰⁵ Richter, BPS-Report 6/1984, 3, mit Verweis auf FAZ v. 23.10.1983, S. 27.

¹⁰⁶ BPS-Entscheidung Nr. 3344 v. 07.06.1984, BPS-Report 5/1984, 27, 29.

¹⁰⁷ BPS-Entscheidung Nr. 3344 v. 07.06.1984, BPS-Report 5/1984, 27, 29 f.

Gerade hier grenzt sich der Film von den klassischen Vertretern des Selbstjustiz-Genres ab. Im Unterschied zu den Protagonisten in diesen Filmen bietet Hamel dem Zuschauer nach einer Gesamtbetrachtung immer weniger Identifikationspotential. Darüber hinaus werden während des Films zahlreiche alternative Handlungsmöglichkeiten und moralische Denkansätze aufgezeigt, die dem Zuschauer eine zusätzliche Sichtweise bieten und zudem bei Hamel Zweifel am ursprünglichen Vorhaben wecken. Bei der Darstellung der Figur Hamel zeigt sich dies in seiner abnehmenden psychischen Stabilität, beim Zuschauer in einer zunehmenden Entfremdung von Hamel. Eine Identifikation, wie sie in den oben genannten Vergleichsfilmen stattfindet, bleibt somit bei Hamel aus. Ein Propagieren der Selbstjustiz kann bei „7 Days“ daher nicht festgestellt werden. Vielmehr zielt der Film darauf ab, das dargestellte Vorgehen Hamels zu hinterfragen und sich mit der dargestellten Situation auseinanderzusetzen, anstatt den eingeschlagenen Weg der Selbstjustiz als erstrebenswertes Verhalten zu zeichnen.

Da bereits keine „einfache“ Jugendgefährdung in Bezug auf „7 Days“ feststellbar ist, kann erst recht keine offensichtlich schwere Jugendgefährdung i.S.v. § 15 Abs. 2 Nr. 5 JuSchG vorliegen.

3.2.4 § 14 Abs. 1 und 2 JuSchG

An dieser Stelle ist schließlich zuletzt zu untersuchen, ob und auf welchem Niveau sich „7 Days“ als entwicklungsbeeinträchtigend darstellt. Die Ausführungen zur Jugendgefährdung haben die Problematik der Attraktivität des Protagonisten als Identifikationsfigur bereits deutlich werden lassen. Hier stellt sich daher insbesondere die Frage, ob eine Entwicklungsbeeinträchtigung auch für 16- und 17-Jährige zu befürchten ist oder ob der Film lediglich für Minderjährige unter 16 Jahren problematisch ist.

Hier sind, stärker als zuvor, die drastischen Gewaltszenen in die Bewertung mit einzubeziehen, die von jüngeren Rezipienten als übermäßig belastend empfunden werden könnten. Gerade aufgrund der schonungslos realistischen Schilderung ist dies auch für 16- und 17-Jährige anzunehmen. Wenn Hamel den schweren Hammer auf Lemaires Knie schlägt, wird dies nicht, wie im Mainstreamfilm üblich, mit einem lauten, effektvollen Geräusch untermalt, sondern nur von einem dumpfen, viel realistischer wirkenden Schlag, gefolgt von Lemaires gequältem Schreien. Dieser Effekt trifft den Zuschauer besonders hart. Ähnlich verhält es sich während der über zwei Minuten andauernden Auspeitschung von Lemaire mit der Eisenkette, während der sich Hamel regelrecht in Rage schlägt und nicht ablässt, selbst als Lemaire bereits vor Schmerzen das Bewusstsein verloren hat und nur noch regungslos von der Decke hängt.

Problematisch ist zudem das Identifikationsangebot des Protagonisten mit Blick auf den gefährdungsgeneigten Minderjährigen. „7 Days“ bietet, wie oben bereits dargestellt, keineswegs eine einseitige Sicht auf die Vergeltungsthematik. Mit Ausnahme

Mercurus sind die Positionen jedoch sehr klar festgelegt und weisen praktisch keine differenzierenden Charakteristika auf. Auch Hamels Frau, die eigentlich eine Zwischenposition hätte einnehmen können, lehnt das Vorgehen ihres Mannes konsequent ab. Wenn Hamel am Ende beide Fragen des Journalisten verneint und sich damit widersprüchlich äußert – einerseits gegen Rache bzw. Selbstjustiz, andererseits ohne Reue angesichts seiner Taten –, dann ist der Betrachter gezwungen, selbst Stellung zu beziehen und seine eigene Haltung zu hinterfragen. Das offene Ende des Films lässt den Zuschauer also ohne Hilfestellung des einstigen Protagonisten zurück: Nachdem der dramaturgische Verlauf des Films einen Gedankenkonflikt in Bezug auf Hamels Vorgehen verursacht hat, wird dieser am Ende vom Protagonisten nicht aufgelöst. Die Beantwortung der Ausgangsfrage, ob Selbstjustiz in diesem Fall gerechtfertigt wäre, bleibt daher unklar. Diese Ambivalenz zwingt den Zuschauer zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Thematik, die den Film in zeitlicher und gegenständlicher Hinsicht übersteigt, aber sicher nicht von jedem Rezipienten geleistet werden kann. Zudem handelt es sich dabei, trotz der schon zuvor sichtbaren emotionalen Belastung von Hamel, um den ersten Moment, in dem dieser offen so etwas wie Einsicht erkennen lässt. Angesichts der eingangs geschilderten gesellschaftlichen Kontroversen und Sensibilitäten dürfte das für einige Rezipienten der betreffenden Altersgruppe unter 18 Jahren zu wenig sein, um wirklich zu einer differenzierten Auseinandersetzung angeregt zu werden. Vielmehr steht zu befürchten, dass es bei einer pauschalen Schwarz/Weiß-Sicht bleibt und die Identifikationsangebote von Hamel durchschlagen. Insofern ist hier im Ergebnis von einer Entwicklungsbeeinträchtigung auch für 16- und 17-Jährige auszugehen.

3.3 Zwischenfazit

Der Film „7 Days“ ist weder tatbestandsmäßig i.S.v. § 131 StGB noch schwer jugendgefährdend i.S.v. § 15 Abs. 2 JuSchG. Auch eine „einfache“ Jugendgefährdung nach § 18 Abs. 1 JuSchG ist mit Blick auf die kontrovers diskutierte gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu verneinen, selbst unter Berücksichtigung des gefährdungsgeneigten minderjährigen Rezipienten. Dieselben Rahmenbedingungen, d.h. die Komplexität der emotional geführten Diskussion um den Umgang mit Sexualstraftätern, sind es allerdings, die dazu führen, dass der Film als entwicklungsbeeinträchtigend auch für 16- und 17-Jährige angesehen werden muss. Denn die Identifikationsangebote und Lösungsansätze, die „7 Days“ bietet, sind mit wenigen Ausnahmen eindeutig definiert und überlassen es dem Betrachter, sich gegebenenfalls selbst für einen Mittelweg zu entscheiden. Diese intellektuelle Leistung kann nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden, erst recht nicht in Bezug auf den gefährdungsgeneigten Minderjährigen.

4 Schlussbetrachtung

Mediale Gewaltdarstellungen erfahren durch die Vorgaben des StGB und des JuSchG scheinbar eine negative Konnotation. Durch die Formulierung des § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG bringt der Gesetzgeber diese in die unmittelbare Nähe zu Volksverhetzungen oder kinderpornografischen Schriften. Eine solche Wahrnehmung medialer Gewaltdarstellung birgt stets die Gefahr, ein positives Potential gewalthaltiger Medieninhalte – wiederum im Einzelfall – im Vorfeld zu verleugnen und sie als etwas Schlechtes und Gefährliches zu begreifen. Letztlich könnte daher vor dem Hintergrund der Herstellungs- und Verbreitungsverbote des § 131 StGB und § 15 Abs. 2 i.V.m. Abs. 1 JuSchG befürchtet werden, dass der verfassungsrechtliche Schutzbereich der Kunstfreiheit (Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG) und der Filmfreiheit (Art. 5 Abs. 1 Satz 2 Alt. 3 GG) bereits im Vorfeld mittelbar verkürzt würde, da ein solches Verständnis von Gewaltdarstellungen die Möglichkeit negieren oder zumindest erschweren würde, sich mit Gewaltthemen in der Kunst zu befassen. Gerade bei dem Film „7 Days“ fällt jedoch auf, dass Gewaltdarstellungen nicht stets einen negativen Effekt auf den Betrachter haben müssen. Der Film thematisiert eine bestehende Kontroverse in einer Art, die für eine konstruktive Auseinandersetzung mit der Thematik förderlich ist. An dieser Wirkung des Films tragen auch und gerade die Gewaltdarstellungen ihren Anteil. Die Gewaltdarstellungen in „7 Days“ nehmen nicht nur eine dramaturgische Rolle ein, sondern sind darüber hinaus für die reflektierende Wirkung des Films nicht wegzudenken. Die dargestellten Gewalthandlungen haben eine zunehmende gesellschaftliche Entfremdung Hamels und somit auch eine Abschwächung des Identifikationspotentials zur Folge.

Bei genauerer Betrachtung der Tatbestände des § 131 StGB, § 15 Abs. 2 Nr. 3a JuSchG sowie § 18 Abs. 1 JuSchG fällt jedoch auf, dass für gewöhnlich nicht bereits die mediale Darstellung von Gewalt, d.h. die bloße Abbildung auf der Bildebene, problematisch ist, sondern erst die Einbettung der Darstellungen in den Werkkontext. „7 Days“ verdeutlicht an diesem Punkt, dass explizite Darstellungen von Gewalt uns erst unsere Einstellung zur Gewalt vor Augen führen können. Der beinahe dokumentarische Charakter und die unverfälschte Kommunikation der Gewalt kompensieren das gesellschaftliche Gewaltvakuum und lassen uns erst bewusst werden, was wir unter Umständen überhaupt fordern. Somit zeigt sich an diesem Beispiel, dass die Darstellung von Gewalt per se weder gut noch schlecht ist und nicht stets ursächlich für die Förderung einer Gewaltbereitschaft sein muss, sondern sogar eine konträre Wirkung entfalten kann. Letztlich wird diese Ansicht auch den relevanten Tatbeständen gerecht, da die Voraussetzungen, die letztlich zur Differenzierung zwischen sozialadäquater und verwerflicher Gewaltdarstellung führen, stets kontextbezogen sind.

Mediale Gewaltdarstellungen sind für sich genommen daher nicht das eigentliche Problem. Erst die konkrete künstlerische Auseinandersetzung und die Verarbeitung der Darstellung beim Zuschauer erlauben eine Abgrenzung zwischen „guter“

und „schlechter“ Gewalt. Über die Untersuchung der Normativität der Einzelmerkmale der genannten Tatbestände des Medienstraft- und Jugendmedienschutzrechts ließen sich einige „Einfallstore“ für die Berücksichtigung von Wertungen dieser Art identifizieren. Falsch wäre es daher, die Gesamtbetrachtung als selbstständiges, ungeschriebenes Tatbestandsmerkmal zu begreifen, unter das eine Subsumtion nötig wäre. Vielmehr muss die Gesamtbetrachtung als einzelnen Tatbestandsmerkmalen immanenter Ansatzpunkt für eine ganzheitliche Würdigung des Werkes verstanden werden, in dessen Licht die bildliche und akustische Darstellungsebene eine kommunikative Aussage erhält. Nur so kann letztlich der Kontextbezug hergestellt werden und eine adäquate Beurteilung eines Werkes erfolgen. Methodisch bedeutet die Berücksichtigung einer solchen Gesamtbetrachtung eine Interpretation des Werkes.

Im Reich der Sinne

Matti Rockenbauch

Filmografische Angaben: Originaltitel: Ai no korīda / Japan, Frankreich 1976 / Regie: Nagisa Ōshima / Produktion: Anatole Dauman / Buch: Nagisa Ōshima / Kamera: Hideo Itō / Musik: Minoru Miki / Schnitt: Patrick Sauvion, Keiichi Uraoka / Darsteller: Tatsuya Fuji (Kichizo Ishida), Eiko Matsuda (Sada Abe), Aoi Nakajima (Toku), Meika Seri (Matsuko), Kanae Kobayashi (Kikuryū), Taiji Tonoyama (alter Mann), Kyōji Kokonoe (Lehrer) / Länge: 109 Min. / dt. Kinostart: 27. Januar 1978.

Literatur: *Baldus/Willms* (Hrsg.), Strafgesetzbuch Leipziger Kommentar, Zweiter Band, 9. Aufl., Berlin/New York 1974 (zit. als LK-StGB); *Beer*, Freedom of Expression in Japan, Tokyo/New York/San Francisco 1984; *Beer*, Introduction: Japan's Constitutional Law, 1945-1990, in: *Beer/Itoh* (Hrsg.), The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990, Seattle/London 1996, S. 3 ff.; *Beer/Itoh*, The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990, Seattle/London 1996; *Die Zeit* Nr. 5 v. 27.01.1978, S. 30, Zeitmosaik; *Der Spiegel* Nr. 29 v. 12.07.1976, S. 119 f., Reich des Unsinn; *Der Spiegel* Nr. 7 v. 13.02.1978, S. 180 ff., Zensur: Die freigesprochene Sexualität; *Dreher/Maassen*, Strafgesetzbuch mit Erläuterungen und den wichtigsten Nebengesetzen, 1. Aufl., München/Berlin 1954 (zit. als *Dreher/Maassen*, StGB); *Dreher*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen und Verordnungen, 31. Aufl., München 1970 (zit. als *Dreher*, StGB); *Dreher*, Die Neuregelung des Sexualstrafrechts eine geglückte Reform?, JR 1974, 45 ff.; *Ebermayer/Lobe/Rosenberg*, Reichs-Strafgesetzbuch mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsprechung des Reichsgerichts, 3. Aufl., Berlin/Leipzig 1925 (zit. als LK-StGB); *Ehlers*, Gewaltdarstellung und Pornographie im Lichte jüngster Rechtsprechung, Film und Recht 1977, 736 ff.; *Engels*, Kinder und Jugendschutz in der Verfassung, AöR 122 (1997), 212 ff.; *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot. Eine Untersuchung zu den verfassungsrechtlichen Anforderungen an die strafrechtliche Filmkontrolle im Erwachsenen-

bereich, Marburg 2000 (zit. als *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot); *Erdemir*, Neue Paradigmen der Pornografie? – Ein unbestimmter Rechtsbegriff auf dem Prüfstand, MMR 2003, 628 ff.; *Eser/Schittenhelm/Schumann* (Hrsg.), Festschrift für Theodor Lenckner zum 70. Geburtstag, München 1998 (zit. als FS Lenckner); *Fischer*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen, 61. Aufl., München 2014 (zit. als *Fischer*, StGB); *Gregor/Gregor*, Der japanische Film. Fragen an den japanischen Filmkritiker Tadao Satō, in: Schleif (Hrsg.), Filme aus Japan, Retrospektive des japanischen Films, 12. September – 12. Dezember 1993, Berlin 1993, S. 19 ff.; *Haller Mayer*, Filme analysieren – Kulturen verstehen, Konstanz 2008; *Hanack*, Empfiehlt es sich, die Grenzen des Sexualstrafrechts neu zu bestimmen?, in: Verhandlungen des siebenundvierzigsten Deutschen Juristentages Nürnberg 1968, Band I (Gutachten), Teil A, München 1968; v. *Hartlieb*, Der Bundesgerichtshof zur Gewaltpornographie. BGH-Urteil zum Film „Im Reich der Sinne“, Film und Recht 1978, 308 f.; *Heath*, The Question Oshima, Wide Angle 1/1977, 48 ff.; *Henderson* (Hrsg.), The Constitution of Japan, Its First Twenty Years, Seattle/London 1968; *High*, Oshima: a Vita Sexualis on Film, Wide Angle 4/1978, 62 ff.; *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, Washington D.C./London 1992; *Hunter*, Eros in Hell, London 1998; *Internationales Forum des jungen Films/Freunde der deutschen Kinemathek*, Informationsblätter, Berlin 1976; *Ito*, The Rule of Law: Constitutional Development, in: v. Mehren (Hrsg.), Law in Japan: the Legal Order in a Changing Society, Cambridge, MA 1963, S. 205 ff.; *Itoh/Beer* (Hrsg.), The Constitutional Case Law of Japan, Seattle/London 1978; *Jarman*, Ai No Corrida: In the Realm of the Senses, in: Hunter, Eros in Hell, 1998, S. 103 ff.; *Karasek*, Ōshima, Sexualität und Ausschließlichkeit, Der Spiegel Nr. 7 v. 13.02.1978, S. 182 f.; *Kim*, Constitution and Obscenity: Japan and the U.S.A., The American Journal of Comparative Law, Vol. 23, No. 2 (Spring, 1975), 255 ff.; *Knauss*, Deathly Passion: Oshima's *In the Realm of the Senses* and the Transgressive Character of Sexuality and Religion, Literature & Theology, Vol. 23 No. 3, 332 ff.; *Kohlrausch/Lange*, Strafgesetzbuch mit Erläuterungen und Nebengesetzen, 43. Aufl., Berlin 1961 (zit. als *Kohlrausch/Lange*, StGB); *Lackner/Kühl*, Strafgesetzbuch Kommentar, 28. Aufl., München 2014 (zit. als *Lackner/Kühl*, StGB); *Laufhütte*, Viertes Gesetz zur Reform des Strafrechts, JZ 1974, 46 ff.; *Laufhütte/Rissing-van Saan/Tiedemann* (Hrsg.), Strafgesetzbuch Leipziger Kommentar, Sechster Band, 12. Aufl., Berlin 2010 (zit. als LK-StGB); *Leveke*, Sex und Wahnsinn, Die Zeit Nr. 26 v. 23.06.2005; *Liesching/v. Münch*, Die Kunstfreiheit als Rechtfertigung für die Verbreitung pornographischer Schriften, AfP 1999, 37 ff.; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl., München 2011; *Löffler*, Presserecht, 2. Aufl., München 1969; *Löffler*, Presserecht (hrsg. von *Sedelmeier/Burkhardt*), 5. Aufl., München 2006 (zit. als *Löffler*, Presserecht); *Maki* (Hrsg.), Court and Constitution in Japan, Seattle 1964; *Maki*, The Japanese Constitutional Style, in: Henderson (Hrsg.), The Constitution of Japan, Its First Twenty Years, Seattle/London 1968, S. 3 ff.; *Maki* (Hrsg.), Japan's Commission on the Constitution, Seattle/London 1980; v. *Mangoldt/Klein/Starck* (Hrsg.), Kommentar zum Grundgesetz, Band 1, 6. Aufl., München 2010 (zit. als v. Mangoldt/Klein/Starck, GG); *Marcuse*, Obszön. Geschichte einer Entrüstung, Zürich 1984; *Marutschke*, Einführung in das japanische Recht, 2. Aufl., München 2010; *Maunz/Dürig*, Grundgesetz Kommentar (hrsg. von *Herzog/Scholz/Herdegen/Klein*), 70. EL, München 2014 (zit. als Maunz/Dürig, GG); v. *Mehren* (Hrsg.), Law in Japan: the Legal Order in a Changing Society, Cambridge, MA 1963 (zit. als v. Mehren, Law in Japan); *Mellen*, The Waves at Genji's Door, New York 1976; *Merten/Papier* (Hrsg.), Handbuch der Grundrechte, Band III, Heidelberg 2009 (zit. als Merten/Papier, Handbuch der Grundrechte); *Miyazawa*, Verfassungsrecht, Köln/Berlin/Bonn/München 1986; Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch, Band 3, §§ 80-184g StGB, 2. Aufl., München 2012 (zit. als MüKo-StGB); v. *Münch/*

Kunig (Hrsg.), Grundgesetz Kommentar, 6. Aufl., München 2012 (zit. als v. Münch/Kunig, GG); *Nakayama*, Nihono Hanreini okeru Waisetuseino Suii, Juristo 16-18 (Nr. 474, 1971), zit. nach *Kim*, The American Journal of Comparative Law, Vol. 23, No. 2 (Spring, 1975), 255 ff.; *Neumann*, Änderung und Wandlung der Japanischen Verfassung, Köln/Berlin/Bonn/München 1982; *Nikles/Roll/Spürck/Erdemir/Gutknecht*, Jugendschutzrecht, 3. Aufl., Köln 2011 (zit. als Nikles u.a., Jugendschutzrecht); *Nishihara*, Entwurf zu einem Japanischen Strafgesetzbuch vom 29. Mai 1974, Berlin/New York 1986; *Oba*, Strafgesetzbuch für das Kaiserlich japanische Reich vom 23. April 1907, Berlin 1908; *Oshima*, Die Ahnung der Freiheit, Berlin 1982; *Oshima*, Die Ahnung der Freiheit, Frankfurt a.M. 1988; *Oshima*, Dear Gregor. Eine Antwort auf fünf Fragen, in: Schleif (Hrsg.), Filme aus Japan, Retrospektive des japanischen Films, 12. September – 12. Dezember 1993, Berlin 1993, S. 124 f.; *Petters/Preisendanz*, Strafgesetzbuch, 27. Aufl., Berlin 1971 (zit. als *Petters/Preisendanz*, StGB); *Plack*, Die Gesellschaft und das Böse, 7. Aufl., München 1970; *Rahn*, Rechtsdenken und Rechtsauffassung in Japan, München 1990; *Röhl*, Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht, Frankfurt a.M./Berlin 1959; *Röhl*, Die japanische Verfassung, Frankfurt a.M./Berlin 1963; *Satō*, Currents in Japanese Cinema, Tokyo/New York/San Francisco 1982; *Satō*, Traditionelle und westliche Kulturelemente im japanischen Film, in: Schleif (Hrsg.), Filme aus Japan, Retrospektive des japanischen Films, 12. September – 12. Dezember 1993, Berlin 1993, S. 11 ff.; *Satō*, *Tachiyaku* und *nimaimé*. Kleine Typologie des Heldentums im japanischen Film, in: Schleif (Hrsg.), Filme aus Japan, Retrospektive des japanischen Films, 12. September – 12. Dezember 1993, Berlin 1993, S. 31 ff.; *Schleif* (Hrsg.), Filme aus Japan, Retrospektive des japanischen Films, 12. September – 12. Dezember 1993, Berlin 1993 (zit. als Schleif, Filme aus Japan); *Schönke/Schröder*, Strafgesetzbuch Kommentar, 16. Aufl., München 1972 (zit. als Schönke/Schröder, StGB); *Schönke/Schröder*, Strafgesetzbuch Kommentar, 29. Aufl., München 2014 (zit. als Schönke/Schröder, StGB); *Schreibauer*, Das Pornographieverbot des § 184 StGB, Regensburg 1999; *Schroeder*, Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit, Heidelberg 1992; *Schumann*, Zum strafrechtlichen und rundfunkrechtlichen Begriff der Pornographie, in: Eser/Schittenhelm/Schumann (Hrsg.), Festschrift für Theodor Lenckner zum 70. Geburtstag, München 1998, S. 565 ff. (zit. als *Schumann*, in: FS Lenckner); *Schwarz*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen und Verordnungen, 15. Aufl., München/Berlin 1952 (zit. als *Schwarz*, StGB); *Schwarz/Dreher*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen und Verordnungen, 26. Aufl., München/Berlin 1964 (zit. als *Schwarz/Dreher*, StGB); *Siclier*, Le Monde, Paris, 18. Mai 1976, S. 27; *Spindler/Schuster* (Hrsg.), Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl., München 2011; Systematischer Kommentar zum Strafgesetzbuch (hrsg. von *Wolter*), 140. EL, Köln 2013 (zit. als SK-StGB); *Takayanagi*, A Century of Innovation: the Development of Japanese Law, 1868-1961, in: v. Mehren (Hrsg.), Law in Japan: the Legal Order in a Changing Society, Cambridge, MA 1963, S. 5 ff.; *Takayanagi*, Some Reminiscences of Japan's Commission on the Constitution, in: Henderson (Hrsg.), The Constitution of Japan, Its First Twenty Years, Seattle/London 1968, S. 71 ff.; *Ulich*, Der Pornographiebegriff und die EG-Fernsehrichtlinie, Baden-Baden 2000; *Vinke*, Sein Land ist der Film, Die Zeit Nr. 51 v. 13.12.1985, S. 79; *Volk*, Skandalfilme, Marburg 2011; *Williams*, Secretary of State for the Home Department, Report of the Committee on Obscenity and Film Censorship, London 1979; *Witte*, Alles ist möglich. Gespräch mit einem japanischen Regisseur, Die Zeit Nr. 28 v. 05.07.1985, S. 44; *Yamane*, Das japanische Kino, München/Luzern 1985; *Zablen*, Die Ungleichzeitigkeit des Pink Film, Frauen und Film 66 (2011), 79 ff.; *Zimmer*, Es wird gerichtet, Die Zeit Nr. 14 v. 01.04.1977, S. 37; *Zimmer*, Porno, Kunst & Paragraphen, Die Zeit Nr. 28 v. 08.07.1977, S. 39.

1	Einleitung	137
2	Inhalt des Films	139
3	„Im Reich der Sinne“ im japanischen Kontext	141
3.1	(Film-)Historischer Kontext bis 1976 und rechtliche Rahmenbedingungen	141
3.2	Ōshimas Tabubruch: „Im Reich der Sinne“	165
3.3	Die juristischen Folgen der Filmveröffentlichung in Japan ab 1976	171
4	„Im Reich der Sinne“ im deutschen Kontext	173
4.1	Rechtliche Rahmenbedingungen.....	173
4.2	Erstaufführung im Rahmen der Berlinale 1976 und Beschlagnahme	180
4.3	Urteil des LG Berlin und Weg durch die Instanzen.....	181
4.4	Freigabe durch die FSK.....	183
5	Eigene Würdigung	183
5.1	Ist der Film „Im Reich der Sinne“ pornografisch?	183
5.2	Ausblick auf § 184 StGB	190
6	Schlussbemerkung	194

1 Einleitung

Fanny Hill, Josephine Mutzenbacher, Lady Chatterley – die Geschichte der strafrechtlichen Pornografieverbote wird dominiert von Frauen mit wohlklingendem Namen, aber vermeintlich umso fragwürdigerer Einstellung. Im Filmbereich ist es vor allem die Geschichte der Japanerin Sada Abe, die bis heute einen wichtigen Referenzpunkt in der juristischen Auseinandersetzung mit der Darstellung sexueller Inhalte liefert. Bekannter als der Name Sada Abe dürfte der dazugehörige Filmtitel „Im Reich der Sinne“ sein.¹ Dieses Werk des Regisseurs Nagisa Ōshima² – eine japanisch-französische Koproduktion – sorgte 1976 bei seiner deutschen Erstaufführung im Rahmen der Berlinale für einen Eklat, als die Filmkopie noch im Kinosaal beschlagnahmt wurde. Der Vorwurf: Verbreitung gewaltpornografischer Schriften. In der Tat war der Film geradezu eine Steilvorlage für die Staatsanwaltschaft, besteht er doch über weite Strecken aus einer Aneinanderreihung von – nicht simulierten – Sexszenen, die die Geschlechtsteile der Darsteller immer wieder in aller Deutlichkeit ins Bild rücken. Damit nicht genug, der Film endet schließlich auch noch mit der – simulierten³ – Strangulierung und Kastration des Protagonisten. Erst 1978 wurde der Rechtsstreit vom BGH endgültig beigelegt, ohne dass es zu einer Verurteilung der Verantwortlichen kam. Von diesem Zeitpunkt an durfte der Film in Deutschland ohne strafrechtliche Beschränkungen aufgeführt werden.

Dieser Skandal ist bis heute nicht vollständig vergessen. Noch 2010 erinnerte eine Wiederaufführung zum 60. Berlinale-Jubiläum an die Geschehnisse von damals. Auch als Nagisa Ōshima am 15. Januar 2013 im Alter von 80 Jahren starb, wurde seiner Person und seines Werkes noch einmal in den Feuilletons vieler Zeitungen gedacht. Und obwohl das Gesamtwerk Ōshimas mehr als zwei Dutzend Filme umfasst, wird sein Name fast nur noch mit „Im Reich der Sinne“ verbunden, was die Tiefe des Eindrucks unterstreicht, den dieser hinterlassen hat. Empören mag sich inzwischen aber niemand mehr über ihn. Explizite Sexszenen stellen heute – wenn überhaupt – nicht mehr per se einen Aufreger dar. Der Film dürfte angesichts seines Alters für den einen oder anderen auf den ersten Blick sogar ein wenig angestaubt wirken. Ganz zu schweigen davon, dass er sich im öffentlich-rechtlichen Fernsehen

¹ Originaltitel: „Ai no korīda“, gelegentlich auch als „Ai no corridā“ angegeben, wörtlich: „Stierkampf der Liebe“.

² Gesprochen mit scharfem „s“ im Vornamen und langem, betontem „O“ im Nachnamen. Die Schreibweise japanischer Namen folgt hier der westlichen Reihenfolge, d.h. der Vorname wird vor dem Nachnamen genannt.

³ Wem dies als Selbstverständlichkeit erscheint, dem sei die folgende Äußerung Ōshimas nahegelegt: „Neben seinen persönlichen, allgemein menschlichen Wünschen und Begierden hat jedoch jeder Regisseur noch zwei weitere, für einen Filmemacher spezifische Bedürfnisse. Jeder Regisseur hat den Wunsch, den Tod zu dokumentieren und die sexuelle Vereinigung zu filmen [...]“, *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 159.

mittlerweile einen Stammplatz zur Nachtzeit erkämpft hat, auf dem er ein ums andere Mal unbeanstandet gesendet wird. Hinzu kommt, dass der juristische und gesellschaftliche Diskurs über Pornografie heute nicht mehr mit derselben Leidenschaft geführt wird wie noch 1976.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass „Im Reich der Sinne“ in Wirklichkeit noch immer – zumindest auf theoretischer Ebene – Sprengkraft besitzt wie eh und je. Denn was über die Fokussierung auf die reine Bildebene des Films oftmals übersehen wird, sind die vielschichtigen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Bezüge, die mit ihm verbunden sind. Dass sich darin schließlich auch die juristischen Konflikte der Pornografie-Thematik widerspiegeln, macht „Im Reich der Sinne“ gewissermaßen zu einem, vielleicht sogar zu dem „Pornofilm“ schlechthin.

Bereits die Entstehungsgeschichte des Films ist abenteuerlich. Nagisa Ōshima hatte sich zuvor seit den späten 50er-Jahren als *enfant terrible* des japanischen Kinos etabliert. Seine Filme behandelten zumeist die Themen Tod, Gewalt und Sexualität und zielten häufig auf die Anprangerung von Missständen oder Tabus der japanischen Nachkriegsgesellschaft. Schon sein Werk „Nacht und Nebel über Japan“⁴ von 1960 war Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen, in deren Verlauf der Film nach kürzester Zeit von der Produktionsfirma wieder aus den Kinos entfernt wurde. Gleichwohl galt Ōshima schon damals in Kritikerkreisen als einer der großen Vertreter des japanischen Films. Seit Anfang der 60er-Jahre hatte sich innerhalb dessen eine starke Tendenz zu erotischen Darstellungen entwickelt, sodass zum Zeitpunkt der Entstehung von „Im Reich der Sinne“ der japanische Mainstream-Film maßgeblich vom Genre dieser sogenannten *pink films* geprägt war. Aus Gründen, die an späterer Stelle noch zu erläutern sein werden, reifte dennoch in Ōshima der Wunsch heran, Sexualität so explizit und unverfälscht darzustellen, wie es im japanischen Kino noch niemand zuvor getan hatte, und durch einen gezielten Tabubruch einen Befreiungsschlag zu vollführen.

Ōshima führte die Dreharbeiten daher zwar in seinem Heimatland Japan durch, ließ aber im Hinblick auf die japanische Gesetzeslage das belichtete Filmmaterial in Frankreich entwickeln und schneiden. Die zollgesetzlichen Importbeschränkungen verhinderten lange Zeit die Einfuhr und folglich auch die Aufführung einer unzensurierten Fassung des Films in Japan. Erst im Jahr 2000 durfte er ungekürzt gezeigt werden. Mangels Verbreitung des Films in seiner integralen Fassung war dieser auch nie unmittelbar Gegenstand eines gerichtlichen Verfahrens in Japan. Dennoch wurde gegen Nagisa Ōshima im Jahr 1978 Anklage wegen Verbreitung obszöner Gegenstände (§ 175 des japanischen Strafgesetzbuchs) erhoben, da er ein Buch zum Film herausgegeben hatte, das neben dem vollständigen Drehbuch auch einige Fotos von Filmszenen enthielt, die während der Dreharbeiten entstanden waren. Letztlich

⁴ Originaltitel: „Nihon no Yoru to Kin“.

wurde Ōshima aber freigesprochen. Somit stellt sich die Beschränkung der Verbreitung von „Im Reich der Sinne“ nicht als allein deutsches Phänomen dar. Auch in weiteren Ländern auf der ganzen Welt kam es in der Folge der Veröffentlichung des Films zu Verbreitungsbeschränkungen, die von Schnittauflagen bis zum vollständigen Verbot reichten. Mögen diese Beschränkungen auch nicht im eigentlichen Sinne Ōshimas gewesen sein – er selbst verfasste als Entgegnung auf seine Anklage ein flammendes Plädoyer⁵ gegen den japanischen Obszönitäts-Paragrafen – so hat er sie doch mindestens in Kauf genommen, wenn nicht gar bewusst provoziert.

Im Folgenden wird nun untersucht, was „Im Reich der Sinne“ in der Filmgeschichte so einzigartig macht und worauf das Konfliktpotential gründet, das der Film unüberschbar in sich trägt. In besonderem Maße wird der Blick dabei auf seine japanische Herkunft gelegt, da sich erst anhand der japanischen Filmgeschichte und der politisch-juristischen Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg erklären lässt, was Nagisa Ōshima dazu bewogen haben kann, „Im Reich der Sinne“ zu drehen. Dafür werden auch die rechtlichen Rahmenbedingungen in Japan für Filmwerke mit sexuellen Inhalten dargestellt.

Die recht raumgreifenden juristischen Ausführungen sollen dabei nicht den Schluss nahelegen, Nagisa Ōshima hätte sich womöglich mit seinem Film in rechtlicher Hinsicht positionieren wollen. Seine Motivation, „Im Reich der Sinne“ in der heute vorliegenden Form zu gestalten, wird man wohl allenfalls als rechtspolitisch bezeichnen können und wurzelt vielmehr tief in der japanischen Gesellschaft und Kultur. Doch darf zweierlei nicht übersehen werden: Erstens, dass die rechtliche und die gesellschaftliche Ordnung eines Landes niemals lediglich parallel zueinander verlaufen, sondern vielfältigen Wechselwirkungen unterworfen sind. Und zweitens, dass sich Nagisa Ōshima, der sich sein Leben lang aktiv in gesellschaftliche (und teilweise auch juristische) Debatten eingebracht oder diese gar angeführt hat, ohne Weiteres auch vor einem dezidiert juristischen Hintergrund portraituren lässt. Exemplarisch hierfür steht der Film „Im Reich der Sinne“, in dem 1976 die gesellschaftspolitischen Einstellungen Ōshimas kulminierten. Dieser Beitrag soll mithin ganz bewusst nicht nur Filmliebhaber, sondern auch Juristen ansprechen.

Abschließend wird der Werdegang des Films nach seiner Veröffentlichung in Deutschland dargestellt und der Frage nachgegangen, die seit 1976 nicht nur Juristen auf der ganzen Welt beschäftigt hat: Ist „Im Reich der Sinne“ Pornografie?

2 Inhalt des Films

„Im Reich der Sinne“ beginnt damit, dass Sada Abe, die seit Kurzem im Teehaus von Kichizo Ishida arbeitet, frühmorgens von einer der anderen Frauen des Hauses zu Kichizos Zimmer geführt wird. Dort beobachten sie durch einen Spalt in der

⁵ Abgedruckt in *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 167 ff.

Schiebetür, wie seine Ehefrau ihn erst entkleidet und sie dann miteinander schlafen. Dies ist nur die erste von mehreren Szenen im Film, in denen sexuelle Handlungen unter Beobachtung stattfinden. In den anschließenden Szenen stellt sich heraus, dass Sada zuvor in der Stadt als Prostituierte gearbeitet hat, da ein alter Mann, ein ehemaliger Freier, sie wiedererkennt.

Sada erregt bald die Aufmerksamkeit von Kichizo, der ihr deutlich sein Interesse an ihr zu verstehen gibt. Auf seine Initiative hin beginnen die beiden eine sexuelle Beziehung miteinander, bei der zunächst Kichizo die Rolle des dominanteren Parts einnimmt. Die Beziehung wird immer intensiver, Sada ist völlig eingenommen von Kichizo und seiner Fähigkeit, jederzeit erigiert zu sein. Nach einiger Zeit zieht sich das Paar in ein Geisha-Haus auf dem Land zurück, um bei ihren Liebesspielen ungestört zu sein. Als Sada auf der Fahrt dorthin Kichizo erzählt, dass sie gerade ihre Tage hat, leckt er etwas von ihrem Menstruationsblut von seinem Finger. In dem Geisha-Haus findet in Anwesenheit mehrerer Geishas auch eine symbolische Hochzeit zwischen Sada und Kichizo statt, im Zuge dessen es zum Sex zwischen allen Anwesenden kommt, unter anderem auch zur Entjungferung einer der Geishas mit einer Art Holzpenis.

Die Hochzeitsszene stellt einen Wendepunkt im Film dar. Danach wechselt die Rollenverteilung innerhalb der Beziehung. War Sada vorher noch eher passiv und Kichizo tonangebend, wird ihr Verlangen nach ihm bald zur Obsession und sie selbst immer fordernder. Kichizo wiederum, der sich anfangs noch in deutlicher Hausherrenmanier genommen hat, was er von Sada wollte, beschränkt sich nun darauf, Sadas Bedürfnisse zu erfüllen. Seine Befriedigung bezieht er allein aus der ihren. Sada wird immer eifersüchtiger und droht damit, seinen Penis abzuschneiden, damit sie sicher sein könne, dass er nicht mehr mit anderen Frauen schlafe. Das nimmt Kichizo allerdings eher belustigt zur Kenntnis. Sie droht ihm daraufhin, ihn zu töten, wenn er noch einmal mit seiner Ehefrau schlafe. Kichizo verspricht ihr, es nie wieder zu tun. Sada sucht schließlich einen ehemaligen Freier in der Stadt auf, um an Geld zu kommen. Dabei stellt sie fest, dass es ihre Lust intensiviert, wenn sie zugleich Schmerz verspürt, und lässt sich mehrfach schlagen. Kichizo kehrt unterdessen in sein Haus zurück und schläft dort schließlich doch wieder mit seiner Ehefrau. Als sich Sada und Kichizo wiedersehen und Sada erfährt, was er getan hat, will sie zunächst ihre Drohung wahr machen und ihn mit einem Messer töten, lässt dann aber doch von ihrem Vorhaben ab.

Die Beziehung der beiden wird stattdessen immer obsessiver und sie verlassen kaum noch ihre Schlafstätte. In einer Szene sind Sada und Kichizo zu sehen, wie sie zur Musik einer Geisha Essen zu sich nehmen, das sie zuvor an Sadas Vagina reiben. Auch ein ganzes Ei führt er ihr ein, das sie erst für einen Moment in sich halten muss, bevor sie es wieder herauspressen darf. Auch das Ei wird anschließend verspeist. Sada und Kichizo sind im weiteren Verlauf des Films so auf sich selbst und ihr permanentes Liebesspiel fokussiert, dass selbst die Geishas mit Unverständnis

und Ablehnung reagieren. Auch die sexuellen Praktiken werden dabei immer fordernder. Sada verlangt zunächst von Kichizo, sie zu würgen, um ihre Lust zu steigern. Doch hat er Hemmungen, ihrem Wunsch nachzukommen, also ist er es schließlich, der sich von ihr bereitwillig mit einem Tuch würgen lässt.

Als Kichizo einmal der Ohnmacht schon nahe gewesen ist, bittet er sie, beim nächsten Mal nicht mit dem Würgen aufzuhören. In Reiterstellung auf ihm sitzend, zieht sie also schließlich das Tuch immer fester zu, bis er sich nicht mehr regt. Sada erkennt, dass er tot ist, steigt von ihm herab und schneidet ihm mit dem Messer die Geschlechtsteile ab. Die Schlusseinstellung zeigt beide nebeneinander liegend, auf seinen Oberkörper hat sie mit seinem Blut „Sada und Kichi für immer zusammen“ geschrieben. Es wird ein Text eingeblendet und von einem Sprecher aus dem Off vorgelesen, der erläutert, dass die Handlung auf einen Vorfall zurückgehe, die sich 1936 in Tōkyō zugetragen habe.

3 „Im Reich der Sinne“ im japanischen Kontext

3.1 (Film-)Historischer Kontext bis 1976 und rechtliche Rahmenbedingungen

3.1.1 *Die Zeit vor 1945: Tradition und Orientierung am Westen*

Zwischen 1868 und 1912, während der sogenannten Meiji-Ära,⁶ kam es in Japan unter dem Kaiser (Tennō⁷) Mutsuhito zu weitreichenden gesellschaftlichen und politischen Reformen. Diese waren unter anderem nötig geworden, weil man befürchtete, den wirtschaftlichen Anschluss an den Westen zu verlieren, nachdem die Zeit vor 1868 von nahezu vollständiger Abschottung gegenüber dem Ausland geprägt gewesen war.⁸ Der beabsichtigten Modernisierung des Landes zum Trotz stand im Zentrum der politischen Umwälzung zunächst die Wiedereinführung des alt-japani-

⁶ Der „Titel“ dieser Zeit leitet sich aus dem Thronnamen Mutsuhitos, „Meiji“, ab. Es wird häufig auch von „Meiji-Periode“ oder „Meiji-Zeit“ gesprochen.

⁷ Zum Begriff „Tennō“ und seiner Übersetzung in westliche Sprachen siehe Beer, in: Beer/Itoh, *The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, 1996, S. 3, 7.

⁸ Ausführlich zu den Hintergründen und zum Ablauf der „Meiji-Restauration“ *Rahn*, *Rechtsdenken und Rechtsauffassung in Japan*, 1990, S. 60 ff., m.w.N.; siehe auch *Itoh/Beer*, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1978, S. 3 f., m.w.N., sowie *Röhl*, *Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht*, 1959, S. 2.

schen Kaisertums und somit eine Rückbesinnung auf ein vergangenes Herrschaftsmodell. Doch bereits 1890 trat die sogenannte Meiji-Verfassung⁹ (MV) in Kraft, die die Herrschaft des Tennō formell in eine konstitutionelle Monarchie umwandelte.

Zwar lässt sich das Inkrafttreten der Meiji-Verfassung als historische Zäsur betrachten, versteht man die Existenz einer geschriebenen Verfassung als Prädikat eines modernen Staates. Doch war diese Verfassung tatsächlich noch weit davon entfernt, ein Vorreiter in Sachen Rechtsstaatlichkeit und Menschenrechte zu sein. Alle Ansätze, die in eine Richtung wiesen, die dem japanischen Volk Rechte gegenüber dem Staat versprach, waren letztlich wertlos angesichts der alles überragenden Stellung des Tennō. So waren denn auch die ersten 17 Artikel der Meiji-Verfassung vollständig den Befugnissen und der Person des Tennō gewidmet, dessen Göttlichkeit nunmehr von der Verfassung förmlich bestätigt wurde.¹⁰

Der zweite Abschnitt der Meiji-Verfassung war den Rechten und Pflichten der Bürger gewidmet. Formell betrachtet, verfügte das japanische Volk demnach über einen Katalog von Grundrechten, der unter anderem auch die Freiheit der Rede enthielt (Art. 29 MV). Doch hätte die Gewährung uneingeschränkter Grundrechte des Volkes im Widerspruch zur Allmacht des Tennō gestanden. Die im zweiten Abschnitt der Meiji-Verfassung enthaltenen Rechte standen folglich überwiegend unter einem Vorbehalt, der ihre Ausübung lediglich „innerhalb der Gesetze“ ermöglichte. Damit ließen sich die Grundrechte der japanischen Bürger – in der Verfassung „Untertanen“ genannt – durch einfache Gesetze praktisch unbegrenzt einschränken.¹¹ Die Wahrung eines gewissen unantastbaren Kernbereichs der Grundrechte war zudem auch nicht von der Judikative zu erwarten. Zwar kannte auch die Meiji-Verfassung bereits prozessuale Grundrechte wie das Recht auf den gesetzlichen Richter (Art. 24 MV). Doch gab es keine echte Verfassungsgerichtsbarkeit, die Rechtshandlungen des Tennō für verfassungswidrig hätte erklären können. Angesichts seiner alle drei Gewalten in sich vereinigenden Göttlichkeit hätte eine solche Kompetenz der Judikative geradezu paradox erscheinen müssen.¹² Der Gedanke, bei den Grundrechten könnte es sich etwa um naturrechtlich gegebene, den Bürgern allein aufgrund ihrer bloßen Existenz als Mensch zukommende Rechte handeln, war der

⁹ Japanische Verfassung vom 11. Februar 1889 (Meiji-Verfassung); eine deutsche Übersetzung des Wortlautes ist abrufbar unter: <http://web.archive.org/web/20070519022111/http://www.cx.unibe.ch/~ruetsche/japan/Japan2.htm>.

¹⁰ *Itoh/Beer*, The Constitutional Case Law of Japan, 1978, S. 4.

¹¹ *Röhl*, Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht, 1959, S. 20; *Neumann*, Änderung und Wandlung der Japanischen Verfassung, 1982, S. 121.

¹² *Makei*, Court and Constitution in Japan, 1964, S. XVII.

Meiji-Verfassung noch gänzlich fremd. Vielmehr war sie als ein Geschenk und Ausdruck der Güte des Tennō konzipiert und erlassen worden.¹³ Von Rechten des Individuums innerhalb des Staates war hingegen mit keinem Wort die Rede.¹⁴

Bis zum Tod Mutsuhitos im Jahr 1912 orientierte sich Japan in juristischer Hinsicht stark an westlichen Staaten, insbesondere an den kontinental-europäischen Rechtskreisen Frankreichs und Deutschlands. So wurde das japanische Zivilrecht beispielsweise nachhaltig dadurch geprägt, dass das deutsche Bürgerliche Gesetzbuch weitgehend übernommen wurde;¹⁵ und auch das japanische Strafgesetzbuch basiert unter anderem auf seinem deutschen Pendant.

In den Folgejahren kam es zu imperialistischen Bestrebungen und zahlreichen militärischen Konflikten, insbesondere mit den Nachbarstaaten China und Korea. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts brachten in Japan ein Gemisch verschiedener politischer und ideologischer Entwicklungen mit sich. Die Leitlinien darin waren die weitere Überhöhung des Tennō als zentrale Figur des Staates sowie – von der absolutistischen Ausrichtung der Meiji-Verfassung begünstigt¹⁶ – ein sich immer mehr verstärkender Autoritarismus und Militarismus.¹⁷ Bis zum Eintritt Japans in den Zweiten Weltkrieg 1941 hatten sich im ganzen Land nationalistische Strömungen durchgesetzt, die dem Militarismus das Fundament bereiteten. Den ohnehin schon als schwaches Konstrukt angelegten Grundrechten des Einzelnen wurde in dieser Zeit endgültig der Boden entzogen. An ihre Stelle trat eine Glorifizierung der Gemeinschaft, in der dem Individuellen nur wenig Raum verblieb.¹⁸

3.1.2 *Das Kriegsende als Zäsur: Besatzung, neue Verfassung, Amerikanisierung und gesellschaftliche Identitätskrise*

Nach der Kapitulation am 2. September 1945 begann die knapp sieben Jahre dauernde Besatzung Japans durch die Alliierten, in erster Linie durch die USA, die das Oberkommando führten. Das japanische Volk wurde dabei praktisch über Nacht entmündigt, während die Besatzungsmächte die vollständige politische Kontrolle

¹³ *Maki*, Court and Constitution in Japan, 1964, S. XVII; *Takayanagi*, in: v. Mehren, Law in Japan, 1963, S. 5, 6.

¹⁴ *Neumann*, Änderung und Wandlung der Japanischen Verfassung, 1982, S. 121.

¹⁵ Mit Ausnahme der Bücher des Familien- und Erbrechts, die auf der Grundlage japanischer Rechtstradition entworfen wurden, siehe *Röhl*, Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht, 1959, S. 7, dort auch ein Überblick über die Vorbilder der rechtlichen Reformen der Meiji-Ära.

¹⁶ *Maki*, in: Henderson, The Constitution of Japan, Its First Twenty Years, 1968, S. 3, 3, 7.

¹⁷ *Itob/Beer*, The Constitutional Case Law of Japan, 1978, S. 4 f.; *Maki*, in: Henderson, The Constitution of Japan, Its First Twenty Years, 1968, S. 3, 7 f.

¹⁸ *Maki*, Court and Constitution in Japan, 1964, S. XLII.

übernahmen – obgleich formal betrachtet eine japanische Regierung die Amtsgeschäfte führte. So auch bei der Erarbeitung der neuen Verfassung: Die Amerikaner hatten nicht vor, Japan auf längere Sicht in der Fremdbestimmtheit zu belassen. Erklärtes Ziel war es aber, alle Faktoren, die aus amerikanischer Sicht zu dem fatalen Militarismus geführt hatten, aus der politischen und gesellschaftlichen Ordnung nachhaltig zu verbannen. Dieses Ziel sollte nicht zuletzt durch eine neue Verfassung erreicht werden.¹⁹ Die Vorschläge, die die japanische Regierung dem Oberbefehlshaber der Besatzungsmächte, General Douglas MacArthur, diesbezüglich einreichte, gingen diesem jedoch nicht weit genug. Die Amerikaner entwarfen stattdessen eine eigene Fassung, die sich radikal von der Meiji-Verfassung unterschied und stark von anglo-amerikanischen Rechtseinflüssen geprägt war. Eine Übersetzung dieses Entwurfs wurde von den Japanern beraten und mit leichten Abänderungen den Amerikanern wieder vorgelegt. Diese übersetzten die japanische Fassung ins Englische, passten die Formulierungen an die anglo-amerikanische Rechtssprache an und übersetzten den Entwurf wieder zurück ins Japanische.²⁰ Dieser mehrfach hin und her übersetzte Verfassungstext wurde schließlich am 3. November 1946 verkündet und trat am 3. Mai 1947 in Kraft.²¹

Die rechtlichen Änderungsvorgaben der Besatzungsmächte beschränkten sich nicht auf die Verabschiedung der neuen Verfassung des Staates Japan (JV). Auch auf einfachgesetzlicher Ebene kam es zu zahlreichen Anpassungen, die der ohnehin schon adaptionsgeübten japanischen Rechtsordnung eine weitere, diesmal anglo-amerikanische Note hinzufügten. Die Nachkriegsänderungen waren, im Gegensatz zu der planvollen Rezeption ganzer kontinentaleuropäischer Rechtsbereiche seit der Meiji-Ära, jedoch eher punktuell. Dabei wurden einzelne Bestimmungen, die in besonderem Maße den Geist der alten Ordnung in sich trugen, gegen neue, „amerikanisierte“ ausgetauscht, ohne dass weiter hinterfragt wurde, ob diese sich in die bestehende Gesetzessystematik einfügten. *Röhl* spricht insofern von einem „Aufpfropfen“ eines amerikanisierten Oberbaus.²² Durch diesen erzwungenen²³ Wandel von

¹⁹ *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 8.

²⁰ *Röhl*, *Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht*, 1959, S. 22 f.

²¹ Eine sehr ausführliche Schilderung der Vorgänge findet sich im Endbericht der mit der Frage nach dem Überarbeitungsbedarf der Verfassung von 1946 beauftragten „Commission on the Constitution“ von 1964, siehe die englischsprachige Übersetzung bei *Maki*, *Japan's Commission on the Constitution*, 1980, S. 62 ff.; aufschlussreich auch die Schilderungen des Vorsitzenden der „Commission on the Constitution“, siehe *Takayanagi*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 71, 71 ff.

²² *Röhl*, *Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht*, 1959, S. 17.

²³ *Röhl*, *Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht*, 1959, S. 17; *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 8; siehe aber auch die detaillierten Schilderungen des Vorsitzenden der „Commission on the Constitution“, *Kenzo Takayanagi*, dessen Interpretation der Ereignisse im Jahr 1946 sich nicht mit der ansonsten sehr verbreiteten Auffassung deckt, dass die japanische Verfassung dem

einer konstitutionellen Monarchie zu einem demokratischen Rechtsstaat konnte sich Japan zwar nunmehr in die Riege moderner Nationen des 20. Jahrhunderts einfügen, war aber auch weitgehend seiner überkommenen Bezüge beraubt worden, die teilweise sogar noch aus der Zeit vor der Meiji-Ära stammten. Die Reaktion des japanischen Volkes darauf war allerdings weitaus weniger ablehnend, als sich vermuten ließe. Vielmehr hatte sich bei vielen die Erkenntnis durchgesetzt, dass Japan durch die alte Ordnung international ins Abseits geraten war. Das Leid, das im Zuge des Zweiten Weltkriegs auch über die japanische Bevölkerung gekommen war, wurde unmittelbar mit der eigenen Politik der Zeit vor 1945 assoziiert. Die Japaner machten folglich nicht etwa die Besatzungsmächte für ihr Schicksal verantwortlich, sondern suchten die Schuld bei sich selbst und akzeptierten das Urteil über ihr Land.²⁴

Das Hauptcharakteristikum der neuen Verfassung war dennoch seine unverkennbar fremde Herkunft. Unmittelbar nach Kriegsende klaffte zwischen dem Aussagegehalt der Verfassung und dem Zustand der japanischen Gesellschaft eine große Lücke.²⁵ Doch fand der radikale verfassungsrechtliche Wandel bei den Japanern nach ihrer Niederlage Akzeptanz, sodass er durch parallel verlaufende Entwicklungen auf gesellschaftlicher Ebene begleitet und unterstützt wurde.²⁶ In beiderlei Hinsicht fand eine Orientierung an westlichen, insbesondere natürlich amerikanischen Werten statt. Dabei lässt sich nicht übersehen, dass diese Neuausrichtung in Richtung Westen massiv auf Kosten der japanischen Identität ging;²⁷ eine Entwicklung, die in ihrer Intensität und Geschwindigkeit nicht ohne Brüche und Widersprüche vonstattengehen konnte. Obwohl die Veränderungen also von den Japanern größtenteils aktiv mitgetragen oder zumindest passiv hingenommen wurden, wird der Zustand der japanischen Gesellschaft als in einer (Identitäts-)Krise befindlich zu-

Volk „aufgezwungen“ wurde, *Takayanagi*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 71, 76 ff.

²⁴ *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 14; *Röhl*, *Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht*, 1959, S. 19 hingegen sieht die Alternativlosigkeit der Japaner angesichts der militärischen Besatzung ihres Landes als zumindest mitbestimmend für ihre Fügsamkeit an.

²⁵ *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 12.

²⁶ Der Einfluss der Verfassung auf gesellschaftliche Entwicklungen soll an dieser Stelle nicht überbewertet, geschweige denn monokausal dargestellt werden. Dennoch lässt sich ein gewisser Gleichlauf der Entwicklungen auf verfassungsrechtlicher und gesellschaftlicher Ebene nicht leugnen, obwohl – oder vielleicht auch gerade weil – der Wandel so abrupt nach der Zäsur des Kriegsendes vonstattengeht. Bestimmte Teile der neuen Verfassung waren zudem Gegenstand hitziger, gesamtgesellschaftlicher Debatten, wie etwa das Bewaffnungs- und Kriegsverbot des Art. 9 JV, siehe *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 37.

²⁷ *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 15.

treffend beschrieben, und zwar, wie *Maki* es formuliert hat, „a crisis both truly creative and partially destructive“.²⁸ Nach dem Ende der Besatzungszeit kam es auch vermehrt zu Kritik an der amerikanischen Prägung der Verfassung. Die Kritiker forderten unter anderem eine Rückbesinnung auf eine originär japanische Identität. Als eine Folge dieser Kritik wurde 1957 eine Kommission eingesetzt, die den Überarbeitungsbedarf untersuchen sollte, deren Abschlussbericht von 1964 allerdings ohne Folgen blieb.²⁹ So wurde die japanische Verfassung von 1946 auch bis heute nicht ein einziges Mal geändert.

3.1.3 *Das strafrechtliche Obszönitäts-Verbot nach § 175 des japanischen Strafgesetzbuchs vor dem Hintergrund der japanischen Verfassung von 1946*

3.1.3.1 Grundrechtsprinzipien der japanischen Verfassung

Die japanische Verfassung von 1946 steht, wie bereits deutlich geworden ist, in starkem Kontrast zu der von ihr abgelösten Meiji-Verfassung. Die neue japanische Verfassung enthält in Artikel 10 bis 30 ein Konzept der Grundrechte, das diese als im Naturrecht wurzelnd betrachtet, sodass sie dem Bürger von staatlicher Seite nicht mehr entzogen werden können. Art. 11 Satz 2 JV lautet:

Diese fundamentalen Menschenrechte, dem Volk durch diese Verfassung garantiert, werden den Menschen dieser und künftiger Generationen als ewige und unverletzliche Rechte übertragen.

Durch diese Garantie wurde der Bürger als Individuum deutlich in den Vordergrund gerückt. Diese hervorgehobene Stellung stand direkt nach Kriegsende nicht nur im Kontrast zur Meiji-Verfassung, sondern nicht zuletzt auch zur gesellschaftlichen Geisteshaltung der Vorkriegsjahre – hatten damals doch die Interessen der Gemeinschaft immer mehr die des Einzelnen verdrängt. Die Verfassung von 1946 versprach den Japanern also, ganz im Stile ihres amerikanischen Vorbildes, in erster Linie ein neues Prinzip des Individualismus.³⁰ Besonders deutlich wird dies an Art. 13 JV, der in programmatischer Art festlegt, dass jedes Individuum für sich selbst Achtung zu erfahren habe:

²⁸ *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 36.

²⁹ *Itoh/Beer*, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1978, S. 6; *Beer*, in: *Beer/Itoh, The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, 1996, S. 3, 14 f.; ausführlich zur Arbeit der „Commission on the Constitution“ siehe *Takayanagi*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 71, 71 ff., insbesondere aber auch *Maki*, *Japan's Commission on the Constitution*, 1980, der eine englischsprachige Übersetzung des Endberichts der Kommission einschließlich einer detaillierten Beschreibung ihres Zustandekommens verfasst hat.

³⁰ *Miyazawa*, *Verfassungsrecht*, 1986, S. 48; *Neumann*, *Änderung und Wandlung der Japanischen Verfassung*, 1982, S. 121.

Alle Bürger werden als Einzelpersonen geachtet. Ihr Recht auf Leben, Freiheit und ihr Streben nach Glück ist, soweit es nicht dem öffentlichen Wohl entgegensteht, bei der Gesetzgebung und in anderen Regierungsangelegenheiten, in höchstem Maße zu erwägen.

Bei aller Betonung der Freiheiten der Japaner können die Grundrechte jedoch auch nach der japanischen Verfassung keine schrankenlose Geltung beanspruchen, obgleich geschriebene Schrankenregelungen kaum zu finden sind. Neben vereinzelt grundrechtsspezifischen Einschränkungsvorbehalten ist insbesondere das Prinzip des Allgemeinwohls von Bedeutung.³¹ Ironischerweise ist es ebendieser Art. 13 der japanischen Verfassung, der nicht nur den Individualismus betont, sondern zugleich auch jenes verfassungsrechtliche Grundprinzip enthält, durch das die individuellen Grundrechte der Bürger die wesentlichste Einschränkung erfahren. Dem Wortlaut von Art. 13 Satz 2 JV zufolge ist das Recht der Bürger auf Leben, Freiheit und ihr Streben nach Glück bei allen staatlichen Tätigkeiten in höchstem Maße zu erwägen – jedoch nur, soweit es nicht dem „Wohl der Allgemeinheit“³² entgegensteht. Dieses Prinzip findet daneben auch in Art. 12 JV Erwähnung, der die Bürger dazu bestimmt, ihre Grundrechte immer zum Wohl der Allgemeinheit einzusetzen, und schließlich auch in Art. 22 und 29 JV.

Das Prinzip des Allgemeinwohls bringt, vereinfacht gesprochen, in der Interpretation des japanischen Obersten Gerichtshofs (OGH) gleichsam als „Antithese“³³ zu den Grundrechten zum Ausdruck, dass keines der dort enthaltenen Grundrechte schrankenlos gewährleistet wird, sondern dort an seine Grenzen stoßen muss, wo die Freiheitsausübung des Einzelnen mit dem Wohl aller kollidiert. Allerdings darf man dies nicht verwechseln mit dem im deutschen Verfassungsrecht verankerten Grundprinzip, dass keines der Freiheitsrechte des Einzelnen schrankenlos gelten kann, sondern gegebenenfalls gegen die Grundrechte anderer abgewogen werden

³¹ Ausdrückliche Gesetzesvorbehalte bilden im Grundrechtsteil der japanischen Verfassung allerdings die absolute Ausnahme, siehe *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 12. Die Grundrechte werden vielmehr ihrem Wortlaut nach ausgesprochen umfassend gewährt und übertreffen im Ausmaß ihrer Freiheitsgewährung die meisten anderen Verfassungen der Gegenwart, siehe *Neumann*, *Änderung und Wandlung der Japanischen Verfassung*, 1982, S. 122; siehe dazu auch *Beer*, in: *Beer/Itoh*, *The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, 1996, S. 3, 9.

³² Andere Übersetzungen sprechen vom „öffentlichen Wohl“, siehe *Miyazawa*, *Verfassungsrecht*, 1986, S. 49, bzw. dem „Allgemeinwohl“, siehe *Röhl*, *Die japanische Verfassung*, 1963, S. 62. Die englische Übersetzung lautet in der Regel „public welfare“, siehe *Maki*, *Japan's Commission on the Constitution*, 1980, S. 101 et passim; *Beer*, *Freedom of Expression in Japan*, 1984, S. 151.

³³ *Takayanagi*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 89, 91 f.

muss.³⁴ Denn letzterer Fall setzt seinerseits die Existenz kollisions- und abwägungsfähiger Rechtsgüter voraus, während das in der japanischen Verfassung festgeschriebene Allgemeinwohl selbst ein solches Rechtsgut ist. Als solches findet es im deutschen Grundgesetz keine unmittelbare Entsprechung. Das Allgemeinwohl im Sinne der japanischen Verfassung knüpft nicht an ein konkretes Rechtssubjekt an, sondern bildet eine Grenze der individuellen Freiheitsrechte, die gleichsam die gesamte Gesellschaft umschließt. Wie an späterer Stelle zu sehen sein wird, legt der OGH das Allgemeinwohl im Zusammenhang mit dem strafrechtlichen Obszönitätsverbot im japanischen Strafgesetzbuch in einer Weise aus, die einem über der Rechtsordnung stehenden Sittengesetz entspricht. Insofern ließe sich noch am ehesten eine Parallele zum Sittengesetz ziehen, wie es in Art. 2 Abs. 1 GG als Schranke der allgemeinen Handlungsfreiheit verankert ist. Dieses hat im deutschen Verfassungsrecht jedoch praktisch keine Bedeutung,³⁵ weshalb ein näherer Vergleich scheitern muss; nicht zuletzt auch deshalb, weil das Sittengesetz allein als Schranke der allgemeinen Handlungsfreiheit genannt wird, das Allgemeinwohl im Sinne der japanischen Verfassung hingegen ein universell auf alle Grundrechte anwendbares, einschränkendes Verfassungsrechtsgut darstellt.

Im Hinblick auf das Allgemeinwohl führt dies zwangsläufig zu dem Problem der Konturenlosigkeit und der Frage seiner Konkretisierung. Dies wurde auch in der japanischen Rechtswissenschaft erkannt, wo sich bereits nach wenigen Jahren klare Fronten im Streit um eine mögliche Verfassungsrevision gebildet hatten. Auf der einen Seite wurde dafür plädiert, den Grundrechtsteil der japanischen Verfassung dahingehend anzupassen, dass den einzelnen Grundrechten klar definierte Schrankenvorbehalte zugewiesen würden. Die Gegenmeinung argumentierte hingegen, eine solche Änderung sei nicht nur nicht notwendig, sondern würde die Verfassung sogar ihrer besonderen Qualität berauben, da sie dadurch ihre Flexibilität verlöre,

³⁴ BVerfGE 4, 7, 15 – Investitionshilfe; 30, 173, 193 – Mephisto; 32, 98, 107 f. – Gesundheitsbeter; 77, 240, 253 – Plakataktion; s. auch *Bethge*, in: Merten/Papier, Handbuch der Grundrechte, 2009, § 72 Rn. 1, 45; v. *Münch/Kunig*, in: v. Münch/Kunig, GG, 6. Aufl. 2012, Vorb. Art. 1-19 Rn. 41 f.

³⁵ Aufgrund seines in den Bereich außerhalb der positivierten Verfassungsordnung reichenden Bedeutungsgehalts wird weit überwiegend vertreten, dass das Sittengesetz i.S.v. Art. 2 Abs. 1 GG stets eines staatlichen Umsetzungsaktes bedürfe, um die allgemeine Handlungsfreiheit zu beschränken. Damit komme dem Sittengesetz lediglich ergänzende Bedeutung zu, siehe *Starck*, in: v. Mangoldt/Klein/Starck, GG, 6. Aufl. 2010, Art. 2 Abs. 1 Rn. 38, 40 f. Praktisch gehe es aber bereits vollständig in der verfassungsmäßigen Ordnung auf, die neben dem Sittengesetz als Schranke in Art. 2 Abs. 1 GG genannt wird und vom Bundesverfassungsgericht in langer Tradition so weit interpretiert wird, dass darunter die gesamte Rechtsordnung fällt, soweit sie mit der Verfassung in Einklang steht, siehe *di Fabio*, in: Maunz/Dürig, GG, 70. EL 2014, Art. 2 Rn. 45 f.; ferner *Kunig*, in: v. Münch/Kunig, GG, 6. Aufl. 2012, Art. 2 Rn. 22; grundlegend zur extensiven Auslegung der verfassungsmäßigen Ordnung i.S.v. Art. 2 Abs. 1 GG BVerfGE 6, 32, 37 f. – Elfes.

sich über ihre gesamte Geltungsdauer immer wieder neuen Rahmenbedingungen anzupassen. Für die nötige Konkretisierung des Allgemeinwohlprinzips würde bereits die Rechtsprechung hinreichend sorgen.³⁶ Die Befürchtung, die die Befürworter einer Verfassungsänderung zu ihrem Standpunkt geführt hatte, lässt sich vor dem bereits dargestellten Hintergrund der japanischen Verfassungsgeschichte verdeutlichen. Nach den Erfahrungen der Meiji-Ära und der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts war die Sorge, die neu gewonnenen, individuellen Freiheiten der Bürger könnten erneut zugunsten eines überinterpretierten Gemeinschaftsprinzips eingeschränkt werden, entsprechend groß.³⁷ Dass der OGH dem Prinzip des Wohls der Allgemeinheit im Wege der – angesichts des knappen Wortlauts notwendigen – Verfassungsinterpretation einen solchen Stellenwert einräumen würde, war nicht abwegig. Schließlich waren die ersten Richter des OGH unter der neuen Verfassung alleamt noch zur Zeit der alten Ordnung ausgebildet worden und konnten auf keinerlei Erfahrungen oder Rechtsprechung zu dem neuen Verfassungssystem zurückgreifen.

Die Rechtsprechung des OGH ist denn auch im Rückblick als durchaus konservativ zu bezeichnen, obgleich sich auch nicht die schlimmsten Befürchtungen der Kritiker bewahrheitet haben.³⁸ Der OGH hat das Prinzip des Allgemeinwohls auf der einen Seite als allgemeinen, grundrechtsübergreifenden Schrankenvorbehalt anerkannt, setzt diesem auf der anderen Seite aber auch Grenzen, indem er im Fall einer Kollision von individuellen Grundrechten und dem Wohl der Allgemeinheit eine sorgfältige Abwägung der widerstreitenden Belange durchführt. Allerdings muss auch festgestellt werden, dass der OGH dabei bislang in den meisten Fällen dem Allgemeinwohl den Vorrang eingeräumt hat.³⁹ Die Befürworter der Vorgehensweise des OGH verteidigen diese damit, die ausgesprochen freiheitlich formulierten Grundrechte der neuen Verfassung hätten dazu eingeladen, diese über die Maßen in Anspruch zu nehmen. Diesen Auswüchsen begrenzend entgegenzutreten, sei der OGH regelrecht gezwungen gewesen, um das Gleichgewicht zwischen individuellen

³⁶ So beispielsweise *Takayanagi*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 89, 93; die Frage der Verfassungsänderung wurde nicht zuletzt auch heftig in der „Commission on the Constitution“ diskutiert. Unbeschadet der Tatsache, dass deren Endbericht ohnehin folgenlos geblieben ist, konnten sich dort die Gegner einer Konkretisierung der Schrankenvorbehalte durchsetzen, siehe *Neumann*, *Änderung und Wandlung der Japanischen Verfassung*, 1982, S. 126 f.

³⁷ *Maki*, *Court and Constitution in Japan*, 1964, S. XLII f.

³⁸ *Beer/Itob*, *The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, 1996, S. 51; *Maki*, *Court and Constitution in Japan*, 1964, S. XXXIX f.

³⁹ *Maruttschke*, *Einführung in das japanische Recht*, 2. Aufl. 2010, S. 63; *Beer/Itob*, *The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, 1996, S. 49.

Freiheiten und Gemeinwohl zu erhalten.⁴⁰ Andere führen die zurückhaltende Interpretation der Grundrechte durch den OGH darauf zurück, dass dessen Richter das Prinzip der Gewaltenteilung traditionell sehr ernst nähmen, weshalb das Urteil über die Verfassungswidrigkeit eines Aktes der Legislative ein höchst politisches Statement sei, das dem Gericht als Teil der Judikative nicht zustehe.⁴¹ Ganz gleich, welcher Interpretation der Vorgehensweise des OGH man folgen mag – Fakt ist, dass der Gerichtshof für gewöhnlich eher zurückhaltend in Fragen agiert hat, in denen er die Möglichkeit gehabt hätte, als Triebfeder für sozialen Wandel zu dienen.⁴²

Die Sorge, die Grundrechte, insbesondere das Recht der freien Rede, könnten durch eine Schrankenregelung wie die des Wohls der Allgemeinheit übermäßig eingeschränkt und unterwandert werden, war aber nachvollziehbar, da die freie und ungehinderte Ausübung der Meinungsfreiheit in Japan keineswegs auf eine lange Tradition zurückblicken konnte, in der viel Raum zur Entwicklung gewesen wäre.⁴³ Im Gegenteil, wie so vieles andere war dies eine Neuerung im Zuge der Verfassungsreform von 1946. Es muss an dieser Stelle noch einmal daran erinnert werden, dass die japanische Rechtsordnung historisch betrachtet maßgeblich von reformartigen Adaptionen fremder Rechtssysteme geprägt ist und gerade nicht über eine langfristig gewachsene Verfassungsstruktur verfügt.⁴⁴ In diesem Zusammenhang ist auf eine interessante Erklärung für das Unbehagen der Japaner mit dem Prinzip des Allgemeinwohls in der japanischen Grundrechtslehre hinzuweisen, die bei *Röhl* zu finden ist. Diesem zufolge kollidieren vor dem Hintergrund der japanischen Verfassung einerseits die Auslegungsmethodik, die aufgrund der jahrzehntelangen Rezeption

⁴⁰ Siehe *Maki*, *Court and Constitution in Japan*, 1964, S. XLI, mit folgendem Fazit: „One result has been a society that is truly free, where the standard freedoms of democracy are widely enjoyed and freely exercised.“

⁴¹ *Beer/Itoh*, *The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, 1996, S. 53.

⁴² *Beer/Itoh*, *The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990*, 1996, S. 54; kritisch aber *Maki*, *Court and Constitution in Japan*, 1964, S. XLI, der die Verdienste des OGH um die Bewahrung der Einheit der japanischen Verfassung hervorhebt; an anderer Stelle betont er zudem, dass die umfassenden Grundrechte der Japaner nicht nur auf dem Papier bestünden: „Since the country regained sovereign control over its affairs in 1952, Japan has enjoyed a level of general freedom that is close to the maximum attainable under any system of democratic constitutionalism“, merkt aber zugleich an: „What I am describing here is not a state of perfect freedom, but a general level of freedom“, siehe *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 16; ähnlich positiv *Neumann*, *Änderung und Wandlung der Japanischen Verfassung*, 1982, S. 128 f., der allerdings vor allem den Vergleich zur Meiji-Ära bemüht, in der der Einzelne noch weitgehend (grund-)rechtslos gestellt war.

⁴³ *Ito*, in: v. Mehren, *Law in Japan*, 1963, S. 205, 222; siehe auch *Maki*, *Court and Constitution in Japan*, 1964, S. XXXVI.

⁴⁴ *Takayanagi*, in: v. Mehren, *Law in Japan*, 1963, S. 5, 7.

des kodifizierten kontinental-europäischen Rechts ins japanische Recht eingedrungen war, und andererseits die sprachliche Konzeption der japanischen Verfassung, die in erster Linie anglo-amerikanische Züge trägt, miteinander.⁴⁵ *Röhl* zufolge liege es nicht im Wesen des kodifizierten Rechts, bei der Auslegung Maßstäbe zu berücksichtigen, die nicht im Wortlaut des Gesetzes angelegt sind. Umgekehrt benötigten die Juristen aus dem anglo-amerikanischen Rechtskreis nicht zwingend einen wörtlichen Anhaltspunkt im Gesetz, um beispielsweise die Schranken eines Grundrechts zu bestimmen. Denn dieses habe dem Menschen schon vor der geschriebenen Verfassung innegewohnt, sodass ihm seine Grenzen bereits von Natur aus immanent seien.⁴⁶ Die neue Verfassung stellte die Japaner, so *Röhl*, nun vor ein schwerwiegendes Problem, da die dort genannten Grundrechte – ganz der Verfassungstradition der amerikanischen Besatzer entsprechend⁴⁷ – über keinerlei geschriebene Einschränkungen verfügten:

Die an kontinental-europäisches Denken gewöhnten japanischen Juristen gingen denn auch mit der überkommenen Auslegungsmethode an die Grundrechte heran; wie im Zivilrecht suchten sie im Gesetz die Ausnahme, und dabei stießen sie nur auf den Begriff des „allgemeinen Wohls“, der seinerseits wieder keinen gesetzlichen Umfang hat, so dass er bei der traditionellen Denkweise auch nur in beschränktem Maße zur Abgrenzung der Grundrechtspraxis beitragen konnte.⁴⁸

Diese Auffassung vermag sicher nicht die Problematik des Wohls der Allgemeinheit in vollem Umfang zu erklären. Sie lässt beispielsweise kulturelle Aspekte Japans unberücksichtigt, die nichts mit der Auslegungsmethode zu tun haben, die Verfassungsinterpretation aber *inhaltlich* wesentlich beeinflussen. Doch liegt ihr ein nachvollziehbarer Gedanke zugrunde, über den sich zumindest ein grundlegendes Problem veranschaulichen lässt.

Abschließend sei noch einmal erwähnt, dass das Prinzip des Allgemeinwohls vom japanischen OGH auf alle Grundrechte, also auch auf das der freien Meinungsäußerung aus Art. 21 JV, einschränkend angewendet wird. Was dies konkret im Zusammenhang mit dem strafrechtlichen Obszönitäts-Paragrafen bedeutet, wird im folgenden Abschnitt dargestellt.

⁴⁵ Zum inhaltlichen Einfluss der amerikanischen Besatzer siehe auch *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 9 f.

⁴⁶ Siehe auch *Takayanagi*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 89, 92 f.

⁴⁷ Zu einigen Unterschieden zwischen der neuen japanischen Verfassung und der amerikanischen Bill of Rights siehe aber *Takayanagi*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 89, 91 f.

⁴⁸ *Röhl*, *Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht*, 1959, S. 27.

3.1.3.2 § 175 JStGB als Ausdruck der Kollisionslage von Freiheit der Rede und Wohl der Allgemeinheit

Wie erwähnt, kennt auch die japanische Rechtsordnung ein strafrechtliches Verbot bestimmter sexueller Darstellungen. Das Pendant zum deutschen § 184 StGB ist § 175 des japanischen Strafgesetzbuches (JStGB).⁴⁹ Dieser lautet in seiner englischen Übersetzung heute:

A person who distributes, sells or displays in public an *obscene* document, drawing or other objects shall be punished by imprisonment with work for not more than 2 years, a fine of not more than 2,500,000 yen or a petty fine. The same shall apply to a person who possesses the same for the purpose of sale.⁵⁰

Auffällig daran ist im Vergleich insbesondere, dass § 175 JStGB sich nicht etwa auf „Schriften“ beschränkt, wie dies § 184 StGB tut, oder zumindest auf andere Formen von Trägern von Gedankeninhalten, sondern durch die Bezugnahme auf jeden beliebigen Gegenstand („other objects“) einen ausgesprochen weiten Anwendungsbereich aufweist. Dreh- und Angelpunkt des Gesetzes ist der Begriff „obszön“. Streng genommen müsste an dieser Stelle auf eine Übersetzung des japanischen Begriffs „waisetsuna“, ganz gleich in welche Sprache, verzichtet werden, um nicht den Sinngehalt womöglich zu verfälschen. Entscheidend ist letztlich allein, wie die japanische Rechtsprechung diesen Begriff auslegt, der unter anderem – abstrakter formuliert – als Bezeichnung für sexuelle Darstellungen dient, die bestimmte moralische Grenzen überschreiten.⁵¹ Für den Zweck dieses Beitrags genügt es jedoch, zur besseren Verständlichkeit den Begriff „obszön“ zu verwenden, der eine direkte Übertragung des in der englischen Übersetzung des japanischen Justizministeriums verwendeten Begriffs „obscene“ darstellt. Bezeichnend für das Begriffschaos, das durch Übersetzungen entstehen kann, ist, dass selbst diese behördliche Übersetzung in den §§ 174 bis 176 JStGB⁵² zwischen „indecent“ und „obscene“ unterscheidet, während im japanischen Original in allen drei Fällen ein und derselbe Begriff verwendet wird. Im

⁴⁹ Gesetz Nr. 45 vom 24. April 1907, zuletzt geändert durch Gesetz Nr. 54/2007, in der englischen Übersetzung des japanischen Justizministeriums (Stand: 01.04.2009) abrufbar unter: <http://www.japaneselawtranslation.go.jp/law/detail/?ft=2&re=02&dn=1&yo=penal+code&cx=0&y=0&ky=&page=1>.

⁵⁰ Hervorhebung durch den Verfasser.

⁵¹ Dazu sogleich unter 3.1.3.3.

⁵² § 174 JStGB lautet: „A person who commits an indecent act in public shall be punished by [...]“, § 176 JStGB lautet: „A person who, through assault or intimidation, forcibly commits an indecent act upon a male or female of not less than thirteen years of age shall be punished by [...].“

angelsächsischen Rechtskreis markiert jedoch „indecent“ einen weniger „unmoralischen“ Verstoß als „obscene“.⁵³ Eine sprachliche Trennung sollte daher nicht leichtfertig vorgenommen werden. Eine (und womöglich die einzige) in Printform veröffentlichte deutsche Übersetzung des JStGB von 1908 spricht ebenfalls unterschiedslos von „unsittlich“.⁵⁴

Bereits das Alter der deutschen Übersetzung deutet an, dass § 175 JStGB kein Produkt nachträglicher Gesetzesänderung ist. Das heutige japanische Strafgesetzbuch ist seit 1907 in Kraft,⁵⁵ einschließlich des § 175 JStGB. Dessen Verwendung des Begriffs „obszön“ war aber keineswegs eine Neuheit in der japanischen Rechtsordnung, dieser kam bereits in § 259 des Strafgesetzbuches von 1880 erstmals vor.⁵⁶ Bereits in den 20er-Jahren gab es erste Bestrebungen einer Gesamtreform des JStGB, die sich jedoch wiederholt verzögerten bzw. durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen wurden. Bis in die 70er-Jahre hinein wurde unter enormem zeitlichem Aufwand schließlich ein Entwurf eines neuen japanischen Strafgesetzbuchs erarbeitet. Auch dieser hätte aber in Bezug auf das Obszönitätsverbot inhaltlich keine Änderungen mit sich gebracht.⁵⁷ Nach heftiger Kritik (an dem Gesamtentwurf) und weiterer Überarbeitung kam das Projekt erneut zum Stillstand.⁵⁸ Somit entspricht das aktuelle japanische Strafgesetzbuch, und mit ihm der § 175 JStGB, im Wesentlichen noch immer seiner Ursprungsfassung aus dem Jahr 1907. Trotz seines langjährigen Bestehens ist der § 175 JStGB bis nach dem Zweiten Weltkrieg selten in der Rechtsprechung relevant geworden. Dies ist auf den Umstand zurückzuführen, dass bis dahin diverse Gesetze Gültigkeit besaßen, beispielsweise das Pressegesetz,⁵⁹ auf deren Grundlage verschiedene Institutionen ermächtigt waren, Publikationen zu zensieren und Strafen zu verhängen.⁶⁰ Solche Zensurmaßnahmen waren nach dem

⁵³ *Williams*, Secretary of State for the Home Department, Report of the Committee on Obscenity and Film Censorship, 1979, S. 12.

⁵⁴ *Oba*, Strafgesetzbuch für das Kaiserlich japanische Reich vom 23. April 1907, 1908, S. 36; bei *Röhl*, Die japanische Verfassung, 1963, S. 61 ist wiederum als Übersetzung der Begriff „unzüchtig“ zu lesen, wo jedoch ausschließlich von § 175 JStGB die Rede ist.

⁵⁵ Zu seiner Entstehungsgeschichte siehe *Takayanagi*, in: v. Mehren, Law in Japan, 1963, S. 5, 17 f.

⁵⁶ *Beer*, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 336.

⁵⁷ Siehe *Kim*, The American Journal of Comparative Law, Vol. 23, No. 2 (Spring, 1975), 255, 256 (Fn. 6), m.w.N.

⁵⁸ Siehe hierzu *Nishihara*, Entwurf zu einem Japanischen Strafgesetzbuch vom 29. Mai 1974, 1986, S. 1 ff.

⁵⁹ Publications Law (Law No. 15 of 1893), zit. nach Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 4, dessen § 27 lautete: „When a writing or drawing which disturbs public peace and order or which corrupts public morals is published, the author and publisher are to be punished with [...]“.

⁶⁰ *Kim*, The American Journal of Comparative Law, Vol. 23, No. 2 (Spring, 1975), 255, 256, unter Berufung auf *Nakayama*, Juristo 16-18 (Nr. 474, 1971); siehe auch *Beer*, Freedom of

Inkrafttreten der Nachkriegsverfassung im Jahr 1947 verboten (Art. 21 Satz 2 JV). Infolgedessen kam es auch vermehrt zu einer Beschäftigung der Justiz mit dem strafrechtlichen Obszönitätsverbot.⁶¹ Bemerkenswert ist, dass zwei der zentralen Urteile des OGH zu § 175 JStGB westliche literarische Werke zum Gegenstand hatten, und zwar zum einen „Lady Chatterley’s Lover“ von D. H. Lawrence und zum anderen „Juliette“, ein Roman des Marquis de Sade. Dabei war es keineswegs so, dass alle Werke der Literatur, die in Europa und den USA vor Gericht gebracht wurden, auch in Japan wegen Verstoßes gegen § 175 JStGB Gegenstand eines Verfahrens waren. So blieben etwa Übersetzungen des „Ulysses“ von James Joyce oder von Henry Millers „Wendekreis des Krebses“ unbeanstandet.⁶²

Zu beachten ist dabei, dass das japanische Gerichtssystem sich wesentlich vom deutschen unterscheidet.⁶³ Das im Vergleich auffälligste Merkmal ist das Fehlen einer echten Verfassungsgerichtsbarkeit. Zuständig für die Beurteilung staatlicher Akte am Maßstab der Verfassung ist Art. 81 JV zufolge der OGH. Dieser ist aber dennoch nicht vergleichbar mit dem deutschen Bundesverfassungsgericht, da er in erster Linie die letzte Instanz des gewöhnlichen Instanzenzugs darstellt, die lediglich mit der besonderen Befugnis ausgestattet ist, über die Verfassungsmäßigkeit hoheitlicher Akte zu entscheiden.⁶⁴ Dementsprechend kommt es zu verfassungsrechtlichen Beurteilungen im japanischen Gerichtssystem allein im Rahmen von konkreten, einfachgesetzlich begründeten Prozessen und nicht über die Reichweite der konkreten rechtlichen Fragestellung hinaus.⁶⁵

Expression in Japan, 1984, S. 57 f.; ferner Supreme Court, in: Beer/Itoh, The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990, 1996, S. 453, 458.

⁶¹ Dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass § 175 JStGB auch heute noch flankiert wird durch zahlreiche Nebengesetze, die die Verbreitung sexueller Inhalte beschränken, siehe Beer, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 337: „In addition, obscene writings, films, sounds, and pictures are regulated in various ways under the Customs Standards Law, the Entertainment Facilities Law, the Law Regulating Businesses Affecting Public Morals, the Radio Law, the Broadcast Law, the Prison Law, and thirty-nine local youth protection ordinances. These are supplemented by a host of self-regulatory codes administered by various industry ethics committees.“

⁶² Siehe Beer, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 345.

⁶³ Zum Gerichtswesen in Japan siehe Itoh/Beer, The Constitutional Case Law of Japan, 1978, S. 7 ff.; Miyazawa, Verfassungsrecht, 1986, S. 237 ff.; Maruttschke, Einführung in das japanische Recht, 2. Aufl. 2010, S. 65 ff.; zu den ausländischen Einflüssen auf das japanische Gerichtswesen siehe Röhl, Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht, 1959, S. 35 ff.

⁶⁴ Maruttschke, Einführung in das japanische Recht, 2. Aufl. 2010, S. 66.

⁶⁵ Itoh/Beer, The Constitutional Case Law of Japan, 1978, S. 9.

3.1.3.3 § 175 JStGB in der Rechtsprechung des OGH

Der verfassungsrechtliche Konflikt im Zusammenhang mit § 175 JStGB entfaltet sich an Art. 21 JV, der die Freiheit „der Rede, der Presse und aller anderen Ausdrucksformen“ gewährleistet,⁶⁶ und dessen Verhältnis zum Prinzip des Wohls der Allgemeinheit, welches der OGH auf alle Grundrechte der japanischen Verfassung anwendet. Dabei ist die Anwendung des Allgemeinwohlprinzips auf die Kommunikationsfreiheiten in der Rechtswissenschaft am heftigsten kritisiert worden, da man hierdurch am ehesten eine Unterwanderung der neugewonnenen Freiheiten befürchtete.⁶⁷ Auf den konkreten Fall des § 175 JStGB übertragen, waren die Positionen anfänglich nicht so eindeutig definiert. Die Befürworter der Übertragung des Allgemeinwohlprinzips auf Art. 21 JV hatten freilich keine grundsätzlichen Bedenken, der Verbreitung sexueller Inhalte rechtliche Grenzen zu setzen. Doch auch das Lager derjenigen, die die Beschränkung der Kommunikationsfreiheiten durch das Wohl der Allgemeinheit ablehnten, konnte sich nicht zu der bedingungslosen Aussage durchringen, dass „unter dem Deckmantel der Freiheiten nach Art. 21 JV der Verkauf unzüchtiger Schriften [...] erlaubt sei“.⁶⁸ Damit steckte man argumentativ allerdings in einer Zwickmühle. Dass ein Verbot wie das des § 175 JStGB verfassungsrechtlich nur zulässig sein konnte, wenn auch Art. 21 JV einschränkbar war, erkannte schließlich auch der OGH und setzte mit der Erklärung von dessen Verfassungsmäßigkeit einen Schlussstrich unter die Debatte.⁶⁹

Eine frühe Definition des Begriffs „obszön“ durch die japanische Rechtsprechung stammt aus dem Jahr 1918. Darin heißt es wörtlich:

It designates writings, pictures, or any other objects which stimulate or arouse sexual desire or could lead to its gratification, and, accordingly, such obscene objects necessarily are those that produce the sense of shame or disgust in human beings.⁷⁰

⁶⁶ Im Folgenden soll zusammenfassend von den „Kommunikationsgrundrechten“ des Art. 21 JV die Rede sein.

⁶⁷ Röhl, Die japanische Verfassung, 1963, S. 105.

⁶⁸ Röhl, Die japanische Verfassung, 1963, S. 61.

⁶⁹ Siehe Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 14: „However, notwithstanding the fact that each provision of the Constitution does not expressly set forth the possibility of restriction of individual fundamental human rights in the Constitution, the present court has frequently held [...] that the abuse of such rights is prohibited by the stipulations of Articles 12 and 13 of the Constitution, that they stand under restriction for the public welfare, and that they are not absolutely unlimited. If this principle be applied to freedom of publication and other expression – a type of freedom that is extremely important – it must nevertheless be recognized that it, too, can be restricted for the public welfare.“

⁷⁰ Zit. nach Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 6 f.; siehe auch Kim, The American Journal of Comparative Law, Vol. 23, No. 2 (Spring, 1975), 255, 256.

Nach dieser Definition muss ein Gegenstand, um obszön zu sein, in einer Person ein Gefühl von Scham und Ekel erregen. Bemerkenswert ist daran, dass das Gericht eine Gleichsetzung vornimmt zwischen der Stimulierung bzw. Befriedigung sexuellen Begehrens und der Erregung eines Gefühls von Scham und Ekel. Aus einem Urteil aus dem Jahr 1952, das ein „Groschenheft“ zum Gegenstand hatte, stammt schließlich die folgende Definition, die den zitierten Wortlaut aufgreift und um einige Merkmale erweitert:

It is recognizable that this article altogether excites and stimulates sexual desire and impairs the ordinary sexual sense of shame of a common person and runs counter to good moral concepts regarding sex.⁷¹

Im Jahr 1957 kam es schließlich zu dem wegweisenden Urteil zu dem Roman „Lady Chatterley’s Lover“ von D. H. Lawrence.⁷² Darin bestätigte der OGH zunächst die Definition des Begriffs „obszön“ aus einer früheren Entscheidung sowie die bereits zitierte Definition aus dem Jahr 1918:

In addition, the present Supreme Court has held [...] that “... [obscene matter] is that which wantonly stimulates or arouses sexual desire or offends the normal sense of sexual modesty of ordinary persons, and is contrary to proper ideas of sexual morality.” Now, we recognize as proper the original decision, which was made in accordance with the above precedents of the Court of Cassation and of the Supreme Court itself, and we also approve these precedents. In essence, according to the above precedents, in order for a writing to be obscene it is required that it cause the arousal and stimulation of sexual desire, or offend the sense of shame, or run counter to proper concepts of sexual morality.⁷³

Die in Alternativen gegliederte Formulierung „in order for a writing to be obscene it is required that it cause the arousal and stimulation of sexual desire, or offend the sense of shame, or run counter to proper concepts of sexual morality“ ist insofern missverständlich, als der OGH hier nicht etwa drei verschiedene Varianten nennt, nach denen eine schriftliche Darstellung sexueller Inhalte obszön ist. Stattdessen handelt es sich um drei Attribute, die ihrer Natur nach immer zusammen vorliegen

⁷¹ Siehe *Kim*, *The American Journal of Comparative Law*, Vol. 23, No. 2 (Spring, 1975), 255, 257, dort zit. nach *Nakayama*, *Juristo* 16, 18 (Nr. 474, 1971).

⁷² Supreme Court, Grand Bench decision, 13 March 1952, englische Übersetzung in Supreme Court, in: Maki, *Court and Constitution in Japan*, 1964, S. 3 ff.; das Gericht der ersten Instanz hatte noch 24 Zeugen angehört, die beurteilen sollten, ob der Roman obszön im Sinne des Gesetzes sei, unter ihnen Sprachwissenschaftler, Mediziner und Psychologen. Acht der Zeugen hielten das Buch für obszön, zehn für nicht obszön, die übrigen sechs konnten sich zu keinem eindeutigen Urteil durchringen, siehe *Beer*, *Freedom of Expression in Japan*, 1984, S. 348, Fn. 84.

⁷³ Supreme Court, in: Maki, *Court and Constitution in Japan*, 1964, S. 3, 7.

sollen. Dies geht aus den weiteren Ausführungen des OGH deutlich hervor. Wegweisend war das „Lady Chatterley“-Urteil nämlich weniger wegen der darin enthaltenen Definition des Begriffs „obszön“ i.S.v. § 175 JStGB, sondern vielmehr, weil der OGH die Gelegenheit nutzte, um über die Natur von Obszönität, die gesellschaftliche Aufgabe des § 175 JStGB sowie über die eigene Rolle bei dessen Verwirklichung aufzuklären.

Das Schamgefühl, dessen Verletzung der OGH für eine Verwirklichung des § 175 JStGB verlangt, ist demnach eng verknüpft mit dem sexuellen Verlangen des Menschen. Dieses habe der Mensch mit den Tieren gemeinsam. Diese Gemeinsamkeit sei ganz natürlich, doch da der Mensch sich im Übrigen von den Tieren abhebe, empfinde er gegenüber dieser Gemeinsamkeit auch immer ein gewisses Gefühl der Abscheu, mit anderen Worten: Scham.⁷⁴ Dieser Zusammenhang sei der Grund, weshalb – einerseits – die Natur des menschlichen sexuellen Aktes grundsätzlich nicht-öffentlicher Art sei und – andererseits – das Gesetz das Schamgefühl des Menschen zu schützen habe. Der OGH erhebt den Schutz des Schamgefühls zu einer dem Menschen ureigenen Pflicht, wenn er ausführt, dass das Schamgefühl, zusammen mit der Vernunftbegabung des Menschen, für die Aufrechterhaltung der sexuellen Ordnung und Moral einer Gesellschaft Sorge, ganz gleich wie unzivilisiert diese im Übrigen sei.⁷⁵ Da das Sexualempfinden des Menschen schwer zu kontrollieren sei, sei es so entscheidend, Obszönität zu unterbinden; denn diese stimuliere und reize das sexuelle Verlangen und führe auf diese Weise dem Menschen seine animalische Seite vor Augen:

Because an obscene writing stimulates and arouses sexual desire and clearly makes known the existence of the animal side of man's nature, it involves the sense of shame. It paralyzes conscience in respect to matters of human sex; it ignores the restraint of reason; it comports itself wildly and without restraint; and it contains the danger of inducing a disregard for sexual morality and sexual order.⁷⁶

Die Aufgabe des Schutzes der sexuellen Ordnung und Moral sieht der OGH nicht allein dem Gesetz überantwortet. Auch der Erziehung und der Religion komme diese Aufgabe zu. Das Gesetz, namentlich § 175 JStGB, schütze lediglich dasjenige Minimum an sexueller Moral, das erforderlich sei, um die soziale Ordnung innerhalb der Gesellschaft aufrecht zu erhalten.⁷⁷ Der OGH versäumt es in der Urteilsbegründung auch nicht zu erläutern, wie dieses „Minimum“, das schließlich die Grenze der Strafbarkeit nach § 175 JStGB bildet, zu bestimmen sei. Entscheidend sei eine Verletzung der in der Gesellschaft vorherrschenden Ansichten. Am Rande hat der OGH in diesem Zusammenhang das Verhältnis von § 175 JStGB zum Jugendschutz

⁷⁴ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 7.

⁷⁵ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 7.

⁷⁶ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 8.

⁷⁷ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 8.

erläutert. Das Gericht hat der Ansicht eine klare Absage erteilt, dass das strafrechtliche Obszönitätsverbot in erster Linie Minderjährige schütze und dementsprechend auch die Frage, was „obszön“ im Sinne des Gesetzes ist, aus Sicht eines Minderjährigen bestimmt werden müsse. Ohne dies näher zu begründen, hat der OGH klargestellt, dass zur Beurteilung eines Werkes dessen Einfluss auf alle Mitglieder der Gesellschaft in den Blick genommen werden müsse.⁷⁸ Die Kürze der Begründung und die Selbstverständlichkeit, die der OGH mit ihr zum Ausdruck bringt, verdeutlichen nochmals, dass es sich bei § 175 JStGB – insofern anders als bei dem heutigen deutschen § 184 StGB – um ein ausschließlich moralschützendes Verbot handelt.

Was der OGH mit dieser Umschreibung der „vorherrschenden Ansichten“ und ihres Schutzes durch § 175 JStGB bemüht, deutet, nicht zuletzt auch im Lichte seiner vorangegangenen Ausführungen über die Natur des Schamgefühls, auf ein wie auch immer geartetes Bild einer „übergesellschaftlichen“ Moralvorstellung hin. Die Beteuerungen, die vorherrschenden Ansichten in Bezug auf Sex könnten sich im Laufe der Zeit ändern und seien auch von Ort zu Ort verschieden, vermögen diesen Eindruck nicht zu beseitigen. Der OGH bringt dies direkt im Anschluss sogar selbst zum Ausdruck, wenn er ausführt:

It is a fact that eventually taboos in existence since ancient times will gradually disappear. However notwithstanding the fact that changes in such prevailing concepts regarding sex have taken place or are taking place, it cannot be denied that in every society it is recognized that there are limits that must not be overstepped and that there are norms that must be generally observed. One is the previously described principle of the nonpublic nature of the sexual act.⁷⁹

Indem der OGH die nicht-öffentliche Natur des sexuellen Aktes zu einem eben doch unverrückbaren und sogar gesellschaftsübergreifenden Prinzip erhebt, setzt er sich selbst in Widerspruch. Denn begonnen hatte der OGH seine Ausführungen damit, dass § 175 JStGB die Grenzen der nicht-öffentlichen Natur des sexuellen Aktes, mithin des Schamgefühls schütze, und dass seine Auslegung von den in der Gesellschaft vorherrschenden Ansichten abhängige, die sich wiederum wandeln könnten. Die nicht-öffentliche Natur des sexuellen Aktes einerseits für von wandelbaren Ansichten abhängig, andererseits aber für unverrückbar zu erklären, ist paradox. Damit ist zumindest keine Aussage darüber gewonnen, wann die Grenze des Obszönen i.S.v. § 175 JStGB überschritten ist, da der OGH nicht eindeutig erklärt, ob es sich bei den vorherrschenden Ansichten um einen wandelbaren oder nicht wandelbaren Maßstab handelt. Deutlich wird vielmehr allein, dass dieser dem OGH zufolge ein Minimum an sexueller Moral schützen soll. Seine eigene Rolle in diesem Zusammenhang beschreibt er sodann wie folgt:

⁷⁸ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 13.

⁷⁹ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 10.

To yield a point for the moment, even though the ethical sense of a substantial majority of the people were paralyzed and truly obscene matters were not recognized as obscene, the courts would have to guard society against moral degeneration in accordance with the norms of the prevailing social ideas, which are the ideas of sound men of good sense. After all, neither the courts nor the law must always and necessarily affirm social realities, they must confront evil and corruption with a critical attitude and must play a clinical role.⁸⁰

Damit wird klar, dass die Richter des OGH die vorherrschenden Ansichten letztlich doch für einen unverrückbaren Maßstab hielten. Sich selbst sahen sie dabei als Wächter einer unverrückbaren und – wie bereits angedeutet – „übergesellschaftlichen“ Moralvorstellung („ideas of sound men of good sense“). Auf welche Weise die Richter diese unverrückbare Grenze bestimmen sollen, wird in der Begründung des „Lady Chatterley“-Urteils nicht erklärt – dem offensichtlichen Bemühen um Aufklärung zum Trotz.

In verfassungsrechtlicher Hinsicht ordnete der OGH schließlich das Verbot des § 175 JStGB in die von ihm entwickelte Systematik des Allgemeinwohlprinzips ein:

[T]here is no room to doubt that the protection of a sexual code and the maintenance of a minimum sexual morality are to be considered parts of the public welfare [...].⁸¹

Da somit dem OGH zufolge die Aufrechterhaltung der sexuellen Ordnung und Moral als Grundinteresse der Gesellschaft auch dem Wohl der Allgemeinheit im Sinne der japanischen Verfassung entspricht, ist das Obszönitätsverbot auch verfassungsrechtlich abgesichert.

Spätere Urteile zu § 175 JStGB fügten den Ausführungen aus dem „Lady Chatterley“-Urteil nur noch wenige wesentliche Aspekte hinzu. Am relevantesten – insbesondere im Zusammenhang mit Nagisa Ōshimas „Im Reich der Sinne“ – dürften die Äußerungen des OGH zum Verhältnis von Obszönität i.S.v. § 175 JStGB und Kunst sein. Letztere findet zwar in der japanischen Verfassung nicht unmittelbar Erwähnung, wurde aber von der Verteidigung im „Lady Chatterley“-Prozess als Argument dafür angeführt, dass es sich bei dem Roman schon deshalb nicht um ein obszönes Schriftwerk handeln könne, weil diesem ein hoher künstlerischer Wert zukomme. Der OGH entschied auf diesen Einwand hin aber, dass dies grundsätzlich nicht von Bedeutung für die Frage sei, ob das Werk obszön i.S.v. § 175 JStGB ist. Es handelt sich dem OGH zufolge bei dem künstlerischen Wert und dem moralischen Gehalt eines Werkes um zwei gänzlich parallel verlaufende Konzepte.⁸² Die japanische Rechtsprechung hat folglich deutlich früher als die deutsche klargestellt, dass sich Kunst und strafrechtlich relevante sexuelle Darstellungen nicht gegenseitig ausschließen. Dass der Kunstcharakter eines Werkes dennoch nicht völlig irrelevant

⁸⁰ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 10.

⁸¹ Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 14.

⁸² Supreme Court, in: Maki, Court and Constitution in Japan, 1964, S. 3, 11 f.

für § 175 JStGB ist, zeigten die späteren Urteile des OGH in den Fällen „de Sade“⁸³ und „Yojōhan“⁸⁴. Obwohl ein gegenseitiger Ausschluss beider Aspekte weiterhin verneint wurde, hat der OGH eingeräumt, dass der künstlerische und intellektuelle Gehalt den Grad der sexuellen Stimulierung soweit abmildern könne, dass die Darstellung nicht mehr als obszön zu betrachten sei.⁸⁵ Die Kriterien für die Frage, wann ein Werk die sexuelle Begierde nun in dem Maße anreizt, dass die vorherrschenden Ansichten verletzt sind, mithin ein obszönes Werk vorliegt, hat der OGH in der „Yojōhan“-Entscheidung wie folgt präzisiert:

In arriving at a judgment as to the obscenity of a literary work, it is necessary to examine all manner of points bearing on whether or not it is deemed to appeal primarily to the prurient interests of readers when the said work is taken as a whole, from these points of view: the extent, and its style, of explicit, detailed portrayal and depiction of sex in the said literary work; the relative weight given to that portrayal and depiction in the entire work; the correlation between the ideas and so forth expressed in the work and that portrayal and depiction; the structure and development of the work; and furthermore, the degree to which sexual stimulation is mitigated by artistry, intellectuality, and so forth.⁸⁶

Erforderlich ist somit stets eine Gesamtbetrachtung des jeweiligen Werkes unter Einbeziehung aller inhaltlichen und formalen Aspekte. Dass es im Laufe der Zeit auch in Japan zu immer expliziteren Darstellungen von Sex, vor allem im Film, ge-

⁸³ Supreme Court, Grand Bench decision, 15 October 1969, englische Übersetzung in: Supreme Court, in: Itoh/Beer, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1978, S. 183 ff. In dem zugrunde liegenden Fall wurden der Übersetzer und der Herausgeber einer japanischen Fassung des Romans „Juliette“ des Marquis de Sade aus dem Jahr 1796 wegen des Verkaufs und des Besitzes zum Zwecke des Verkaufs obszöner Gegenstände angeklagt. Nach einem Freispruch in der ersten Instanz kam es in zweiter Instanz zu einer Verurteilung beider. Der OGH verwarf den Schuldspruch allerdings wieder.

⁸⁴ Supreme Court, Second Petty Bench decision, 28 November 1980, englische Übersetzung in: Supreme Court, in: Beer/Itoh, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1970 through 1990, S. 468 ff. In dem zugrunde liegenden Fall waren zwei Personen wegen Verstoßes gegen § 175 JStGB angeklagt, da sie im Juli 1972 die Erzählung „Yojōhan fusuma no shitabari“ des japanischen Autors Nagai Kafū in einer Zeitschrift veröffentlicht hatten. Sie wurden bereits in erster Instanz verurteilt, woran auch der OGH nichts mehr änderte.

⁸⁵ Supreme Court, in: Itoh/Beer, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1978, S. 183, 184; Supreme Court, in: Beer/Itoh, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1970 through 1990, S. 468, 470; davon zu unterscheiden ist die Konstruktion, dass ein Werk einerseits „obszön“ i.S.v. § 175 JStGB, andererseits aber zugleich künstlerischen Wert besitzt, und beide Aspekte gegeneinander abgewogen werden, um die Frage der Strafbarkeit zu entscheiden; diese Konstellation wird vom OGH ausdrücklich abgelehnt, siehe Supreme Court, in: Itoh/Beer, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1978, S. 183, 184 f.

⁸⁶ Supreme Court, in: Beer/Itoh, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1970 through 1990, S. 468, 470.

kommen ist, ohne dass der OGH die sich selbst zugeschriebene Rolle in grundsätzlicher Art und Weise vollzogen hat, ist schließlich ein weiterer Beleg für die Widersprüchlichkeit seiner Ausführungen. Denn in Wahrheit war auch der japanische OGH zu keiner Zeit in der Lage, dem Wandel der gesellschaftlichen Ansichten auf Dauer begrenzend entgegenzutreten. Dies wird sich im folgenden Abschnitt zeigen, der sich der Entwicklung des japanischen Films zwischen 1945 und 1976 widmet.

3.1.4 *Sexuelle Darstellungen im japanischen Film: Vom ersten Filmkuss zur Mainstream-Erotik*

Das Obszönitätsverbot des § 175 JStGB steht in deutlichem Kontrast zu der ausgeprägten Tendenz im japanischen Film, sexuelle Szenen auf explizite Art und Weise darzustellen. Im japanischen Genre des Pornofilms sind zudem allerlei Subgenres zu finden, insbesondere mit sadomasochistischem Einschlag, die aus westlicher Perspektive ausgesprochen drastisch wirken. Die schon seit Jahrzehnten gepflegte Übung, Genitalien und Schamhaare durch schwarze Punkte, Balken oder andere Mittel unkenntlich zu machen, sorgt zwar in der Regel dafür, dass rechtliche Konflikte vor dem Hintergrund des § 175 JStGB ausbleiben, verstärkt den befremdlichen Eindruck dieses Kontrasts jedoch eher, als dass sie ihn beseitigt. Im Folgenden wird dargelegt, dass dieser paradox anmutende Umstand keineswegs nur punktuell zu beobachten ist und der Umgang mit Sexualität im japanischen Film schon seit Ende des Zweiten Weltkriegs von Widersprüchen geprägt ist.

3.1.4.1 Kontrolle des japanischen Films durch die amerikanische Besatzungsmacht

Als die Amerikaner 1945 Japan besetzten, wurde auch die Filmwirtschaft unter eine strenge Kontrolle gestellt. Man war sich darüber im Klaren, dass das Medium Film ein mächtiges Instrument zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung darstellte.⁸⁷ Daher wurden mit sofortiger Wirkung sämtliche Inhalte verboten, die den Militarismus der (Vor-)Kriegszeit in einem positiven Licht darstellten oder den Amerikanern auf sonstige Weise undemokratisch erschienen. Im Gegenzug wurden solche Filmprojekte gefördert, die einer „demokratischen Grundhaltung“ entsprachen, da man sich dadurch eine Unterstützung des gesellschaftlichen Wandels erhoffte.⁸⁸

⁸⁷ Zur Situation des japanischen Films in der Nachkriegszeit siehe *Yamane*, Das japanische Kino, 1985, S. 23 ff.; eingehend zum japanischen Film während der amerikanischen Besatzung 1945 bis 1952 *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, 1992; siehe ferner *Yomota*, Im Reich der Sinne. 100 Jahre japanischer Film, 2007, S. 100 ff.

⁸⁸ Sogenannte „Konzept-Filme“, siehe *Yomota*, Im Reich der Sinne. 100 Jahre japanischer Film, 2007, S. 102 f.; *Yamane*, Das japanische Kino, 1985, S. 24 f.; *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, 1992, S. 148 ff.; *Hallermayer*, Filme analysieren – Kulturen verstehen, 2008, S. 25 f.

Auch im Hinblick auf die Darstellung von Sexualität im Film führten die Amerikaner ihre Maßstäbe ein, was zu einer kuriosen Gegensätzlichkeit der Anforderungen an die japanischen Filmemacher führte. Einerseits waren der Freizügigkeit im Film die gleichen Grenzen gesetzt, die auch in den Vereinigten Staaten gemäß dem American Motion Picture Production Code galten.⁸⁹ Zuviel nackte Haut war daher unzulässig. Andererseits bemängelten die Amerikaner aber, dass in den japanischen Filmen bis dato nie geküsst worden war. Es entsprach nicht der japanischen Sitte der vorangegangenen Jahrzehnte, in der Öffentlichkeit Intimität zu zeigen. Das völlige Fehlen von Kusszenen in den japanischen Filmen bis zur Nachkriegszeit bildete daher lediglich die soziale Realität ab, wohingegen nur das Herausschneiden entsprechender Szenen aus ausländischen Filmen einen offiziell-regulatorischen Hintergrund hatte. Den amerikanischen Besatzern war diese von Selbstbeherrschung geprägte Mentalität der Japaner suspekt, da sie sie als Verschlagenheit empfanden.⁹⁰ Aus ihrer Sicht handelte es sich beim Küssen um einen nur menschlichen, normalen Vorgang, sodass der japanische Film gerade nicht die amerikanische Realität abbildete, was schließlich geändert gehörte. So kam es folglich zu einer in der Geschichte der Filmzensur womöglich einmaligen Konstellation von „umgekehrter Zensur“, indem mit den Kussfilmen eine bestimmte Form der Darstellung von Sexualität angeordnet wurde, die ansonsten vorerst unterblieben wäre.

Die infolgedessen gedrehten Szenen stießen beim japanischen Publikum auf große Nachfrage. Doch es gab auch viel Kritik. Die Traditionalisten bemängelten den Bruch mit der japanischen Tradition, während die Moralisten einen sittlichen Verfall befürchteten, der von den „Kussfilmen“ ausgehen könnte.⁹¹ Dabei kam nicht zuletzt das auch hierzulande nur zu gut bekannte Argument zum Tragen, die Kusszenen würden keinerlei „wertvollen“ Zwecken dienen. Vielmehr nutzten die Filmstudios, die „Kussfilme“ produzierten, aus Sicht der Kritiker die neugewonnene Freiheit unter den amerikanischen Richtlinien schamlos für ihre rein kommerziellen Interessen aus.⁹² Ungeachtet aller Kritik war der Öffnung des japanischen Films gegenüber westlichen Standards beim Publikum aber großer Erfolg beschieden, sodass sich im Laufe der folgenden Jahre die Maßstäbe anglichen und sexuelle Darstellungen Normalität wurden.⁹³

⁸⁹ *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, 1992, S. 75.

⁹⁰ *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, 1992, S. 155 f., 161: „sneakiness“.

⁹¹ So wurde beispielsweise von den Traditionalisten kritisiert, dass das Küssen in Japan stets nur als Zeichen der Zuneigung zwischen Mutter und Kind gelte, siehe *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, 1992, S. 158.

⁹² *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, 1992, S. 157 f.

⁹³ *Beer*, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 336; *Hirano*, Mr. Smith goes to Tokyo, 1992, S. 162; insofern handelte es sich also nicht um eine gänzlich natürliche Entwicklung, wie dies noch bei *Yamane*, Das japanische Kino, 1985, S. 35 erscheint, sondern um eine zumindest im Ansatz aufoktroierte Veränderung.

Im Juni 1949, also noch während der Besatzungszeit, gab sich die Filmindustrie einen verbindlichen, selbstregulatorischen Rahmen, indem sie einen Verhaltenscode für Filme („eiga rinri kitei“) beschloss, der fortan die Grenzen des Zeigbaren bestimmen sollte. Über die Einhaltung wachte ein Komitee, das schließlich mit Beginn des Jahres 1957 von einer bis heute tätigen Kommission, der Eirin (Kurzform für „eiga rinri kitei kanri linkai“), abgelöst wurde. Im gleichen Jahr wurde per Gesetz beschlossen, dass Filme ohne vorherige Prüfung durch die Eirin nicht zur Aufführung gelangen dürfen, sodass ihren Freigabeentscheidungen seitdem praktische gesetzliche Wirkung zukommt.⁹⁴

3.1.4.2 Die 60er-Jahre: Entstehung des *pink film*

Anfang der 60er-Jahre entwickelte sich mit dem sogenannten *pink film* („pinku eiga“) das Filmgenre, das in den kommenden Jahrzehnten die japanische Filmindustrie maßgeblich prägen sollte. Dabei handelte es sich um Filme, die mit sehr geringem Budget stets nach demselben einfachen Schema produziert wurden und viel nackte Haut und Sexszenen enthielten. Über die Einhaltung der Grenzen des Zeigbaren wachte dabei die Eirin, der somit – obwohl sie als Selbstkontrolleinrichtung nicht im eigentlichen Sinne die Kompetenz dazu besaß – nicht zuletzt die Aufgabe zukam, zu entscheiden, ob sich eine Darstellung noch im Rahmen des nach § 175 JStGB Zulässigen bewegte oder nicht. So kam es zwar zu einer schrittweisen Erweiterung der Grenzen und zu immer expliziteren Darstellungen, doch galt von Beginn an ein eindeutiges Tabu: Genitalien und Schamhaare mussten ausgeblendet, geschwärzt oder anderweitig unkenntlich gemacht werden. Wurde diese Vorgabe eingehalten, gab es im Wesentlichen keine weiteren Regeln zu beachten, sodass sich das Genre bis Mitte der 60er-Jahre vollständig entfalten konnte.

Der Vergleich des *pink film* mit westlichen Genremaßstäben fällt schwer, insbesondere kann er nicht pauschal als „Pornofilm“ bezeichnet werden. Zwar ist die Bezeichnung des Genres an den aus dem Amerikanischen bekannten Begriff des „blue movie“ angelehnt, ist aber nicht gleichbedeutend mit diesem. Vielmehr ist das Genre des *blue film* („buru eiga“) in Japan ebenfalls ein Begriff und bezeichnet Filme, denen das Story-Element gänzlich fehlt, während ein *pink film* stets eine (wenn auch einfach gestrickte) Handlung besitzt.⁹⁵ Tatsächlich weisen *pink films* traditionell ein höheres Maß an künstlerischer Gestaltung auf, als es hierzulande bei Pornofilmen die Regel ist. Dies trug ihnen schon früh die alternative Bezeichnung als „ehrenwerte Erotik“ ein,⁹⁶ wodurch sich auch erklärt, weshalb das Genre sich im Mainstream des japanischen Films ansiedeln konnte und bis heute bei Kritikern und Filmhistorikern

⁹⁴ Siehe dazu Beer, *Freedom of Expression in Japan*, 1984, S. 341 ff.

⁹⁵ Beer, *Freedom of Expression in Japan*, 1984, S. 340; anders aber Hunter, *Eros in Hell*, 1998, S. 7, demzufolge der *pink film* das Äquivalent zum westlichen *blue movie* darstellt.

⁹⁶ *Zahlen, Frauen und Film* 66 (2011), 79, 82.

ein nicht unbeträchtliches Maß an Wertschätzung genießt.⁹⁷ Nicht wenige der erfolgreichsten japanischen Regisseure machten ihre ersten filmischen Erfahrungen beim *pink film*, wo sie ihre künstlerischen Vorstellungen ausleben durften.⁹⁸

Beim *pink film* kamen folglich mehrere Faktoren zusammen, die seiner Entwicklung und seiner Wirkung auf die japanische Filmlandschaft und Gesellschaft eine starke Dynamik verliehen. Dies war zum einen die neu gewonnene Freiheit der Darstellung von Sexualität im Film. Zum anderen war dies die Tatsache, dass sich die Gruppe der Filmschaffenden und die Zielgruppe des *pink film* maßgeblich aus der Generation speiste, die in den 50er-Jahren ihre Jugend erlebt hatte und aufgrund ihrer gesellschaftskritischen Haltung dem Genre eine starke sozialkritische Note gaben.⁹⁹ Anders als der Militarismus hatte sich der Autoritarismus nicht ohne Weiteres aus den Köpfen der Vorkriegsgeneration verbannen lassen, sodass es unweigerlich zum gesellschaftlichen Konflikt kam.¹⁰⁰ Ob sich der *pink film* aufgrund seiner Popularität besonders eignete, um entsprechende Botschaften zu transportieren, oder ob er – umgekehrt – gerade deswegen so populär war, sei dahingestellt. *Pink films* – „seltsame Hybride zwischen Narration und Schauwerten“¹⁰¹ – machten im Jahr 1969 bereits knapp die Hälfte aller japanischen Filmproduktionen aus.¹⁰² Begünstigt wurde dies dadurch, dass die Filmwirtschaft nach der Einführung des Fernsehens 1960 mit massiven Gewinneinbrüchen zu kämpfen hatte, weshalb die meisten Studios noch mehr als zuvor auf die Produktion der billigen *pink films* setzten.¹⁰³

3.1.4.3 Status Quo 1976: Feste Verankerung der Erotik im Mainstream

In den 70er-Jahren setzte sich der im vorangegangenen Jahrzehnt begonnene Trend fort: Den Filmstudios lief das Publikum davon, sodass immer weniger große Filme produziert wurden. Die Lücke wurde auch weiterhin mit *pink films* geschlossen.¹⁰⁴

⁹⁷ Siehe dazu die Aussagen von *Satō* bei *Gregor/Gregor*, in: Schleif, *Filme aus Japan*, 1993, S. 19, 28 f., der sich insbesondere auf die dem *roman porno* (von „romance pornography“, japanisch *roman poruno*) zuzurechnenden Filme bezieht, einem Subgenre des *pink film*, das von der Produktionsfirma Nikkatsu in den 70er-Jahren entwickelt wurde.

⁹⁸ *Zahlten*, *Frauen und Film* 66 (2011), 79, 82 f.

⁹⁹ *Zahlten*, *Frauen und Film* 66 (2011), 79, 82.

¹⁰⁰ *Maki*, in: Henderson, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 14.

¹⁰¹ *Zahlten*, *Frauen und Film* 66 (2011), 79, 83.

¹⁰² *Beer*, *Freedom of Expression in Japan*, 1984, S. 344; siehe auch *Satō*, *Currents in Japanese Cinema*, 1982, S. 229.

¹⁰³ *Hallermayer*, *Filme analysieren – Kulturen verstehen*, 2008, S. 26; siehe zu den Auswirkungen des Gewinneinbruchs auch *High*, *Wide Angle* 4/1978, 62, 66; *Satō*, *Currents in Japanese Cinema*, 1982, S. 236 erklärt den Erfolg des *pink film* vor allem damit, dass es sich beim Kinopublikum überwiegend um alleinstehende, junge Männer handelte, deren Vorliebe für Sex und Gewalt im Film die entsprechenden Impulse an die Filmwirtschaft sandte.

¹⁰⁴ *Beer*, *Freedom of Expression in Japan*, 1984, S. 344; *Hallermayer*, *Filme analysieren – Kulturen verstehen*, 2008, S. 27.

Doch selbst deren Grundkonzept wurde mit der Zeit in Frage gestellt. Dienten die *pink films* in den Anfangsjahren wohl in erster Linie dazu, das Bedürfnis nach expliziten Sex-Darstellungen zu befriedigen, konnte das Genre diesen Anspruch spätestens mit dem Aufkommen der Hardcore-Pornofilme in den 70er-Jahren nicht mehr im gleichen Maße erfüllen.¹⁰⁵ Diese ersetzten zwar nicht die *pink films*, doch verschoben sich die Maßstäbe des Zeigbaren merklich, sodass mit Letzteren nicht mehr der ursprüngliche Reiz verbunden war. Die Produktionsfirma Nikkatsu entwickelte in dieser Zeit ein neues Format, den sogenannten *roman porno*.¹⁰⁶ Dieser setzte sich vom herkömmlichen *pink film* in erster Linie durch ein größeres Produktionsbudget ab, behielt die Mischung aus kommerzieller Ausrichtung und künstlerischem Anspruch aber bei.¹⁰⁷

Vielleicht war es dieser anerkanntermaßen ernsthafte künstlerische Einschlag, der dem *pink film* so nachhaltig zur Entwicklung verholfen hat. Denn der gleichzeitige Einsatz von Schauwerten zu rein kommerziellen Interessen ließ sich weder leugnen noch wurde er je bestritten. So kam es im Verhältnis zur Eirin nur selten zum Streit über die Zulässigkeit des Gezeigten.¹⁰⁸ Auch von staatlicher Seite kam es verhältnismäßig selten dazu, dass ein Film, der von der Eirin geprüft worden war, wegen Verstoßes gegen § 175 JStGB vor Gericht gebracht wurde.¹⁰⁹ Die Schwärzung des Genitalbereichs der Darsteller schien in den allermeisten Fällen genug zu sein, um nicht unter das Obszönitätsverbot zu fallen.

3.2 Ōshimas Tabubruch: „Im Reich der Sinne“

In welcher Beziehung steht nun Nagisa Ōshima zu den geschilderten juristischen Grundlagen und Konfliktfeldern? Welche Position nimmt er gegenüber den Entwicklungen des japanischen Films der Zeit ab 1945 ein? Und nicht zuletzt: In welcher Weise haben seine persönlichen Ansichten und Erfahrungen 1976 in „Im Reich der Sinne“ Ausdruck gefunden?

Nagisa Ōshima wurde 1932 in Kyōto geboren. Sein Vater starb bereits, als Ōshima noch ein Kind war. Die private Bibliothek des Vaters, die er sich ausgiebig einverleibte und die unter anderem kommunistische Literatur beinhaltete, legte den

¹⁰⁵ *Zabiten*, Frauen und Film 66 (2011), 79, 83.

¹⁰⁶ Siehe dazu schon Fn. 97.

¹⁰⁷ *Yomota*, Im Reich der Sinne. 100 Jahre japanischer Film, 2007, S. 144 ff.; *Satō*, Currents in Japanese Cinema, 1982, S. 244; *Zabiten*, Frauen und Film 66 (2011), 79, 81 f.; *Hunter*, Eros in Hell, 1998, S. 15.

¹⁰⁸ Siehe zu einem Fall aus dem Jahr 1973 *Hunter*, Eros in Hell, 1998, S. 22.

¹⁰⁹ *Beer*, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 343; im Jahr 1978 kam es in einem Fall, in dem die Verantwortlichen der Nikkatsu wegen Verstoßes gegen § 175 JStGB angeklagt waren, schließlich auch zu einem Freispruch, weil die *Eirin* zuvor dem fraglichen Film eine Freigabe erteilt hatte.

Grundstein dafür, dass er später häufig als Intellektueller und vor allem auch als „Linker“ bezeichnet wurde.¹¹⁰ Ab Anfang der 50er-Jahre studierte Ōshima Jura. Bereits während seiner Zeit an der Universität engagierte er sich politisch und führte zeitweise die Studentenbewegung an, die im Jahr 1960 ihren Höhepunkt erreichte. Im Zuge der Verfassungsreform nach dem Zweiten Weltkrieg war von den Amerikanern in Art. 9 JV der vollständige Verzicht nicht nur auf Kriegsführung, sondern bereits auf die Unterhaltung von Streitkräften jeglicher Art verankert worden. Doch in den 50er-Jahren waren es die Amerikaner selbst, die wegen des Kalten Krieges Japan als Verbündeten militärisch wieder stärken wollten. So wurde schon 1950 eine Art Polizeireserve eingerichtet, die bis 1954 allen Kritikern zum Trotz schrittweise zu einer Selbstverteidigungstruppe ausgebaut wurde.¹¹¹ Als zu Beginn des Jahres 1960 der „Vertrag über gegenseitige Kooperation und Sicherheit zwischen Japan und den Vereinigten Staaten von Amerika“ geschlossen wurde, eskalierte die Lage an den japanischen Universitäten. Tausende Studenten, angeführt von der studentischen Linken, demonstrierten monatelang heftig gegen die erneute Militarisierung des Landes und legten das Hochschulwesen während dieser Zeit praktisch vollständig lahm.¹¹² Nagisa Ōshima wurde dabei zu einer Schlüsselfigur, deren Stimme bei den Studenten Gewicht hatte. Von der radikalen Linken sagte sich Ōshima allerdings später los, nachdem interne Grabenkämpfe überhandgenommen hatten und von manchen Gruppierungen die Grenzen des aktiven, aber friedlichen Protests überschritten worden waren.¹¹³

Seinen Pazifismus ließ er auch noch Jahre später in „Im Reich der Sinne“ zum Ausdruck kommen. In einer der wenigen Szenen, in denen die Protagonisten voneinander getrennt sind, sieht man Kichizo auf seinem Weg durch die Stadt. Dabei begegnet er einer ganzen Kompanie japanischer Soldaten, die die Straße entlang marschieren. Er aber schlägt den entgegengesetzten Weg ein und schenkt den Soldaten keinerlei Beachtung. Trotz ihrer Beiläufigkeit ist diese Szene eine der meistbeachteten des ganzen Films. Spätestens anhand der Einblendung am Schluss des Films, aus der hervorgeht, dass es sich bei der Geschichte um eine wahre Begebenheit aus dem Jahr 1936 handelt, erschließt sich dem Betrachter die politische Pointe dieser Szene:

¹¹⁰ Siehe *Satō*, *Currents in Japanese Cinema*, 1982, S. 215.

¹¹¹ *Röhl*, *Fremde Einflüsse im modernen japanischen Recht*, 1959, S. 25; *Maki*, in: *Henderson*, *The Constitution of Japan, Its First Twenty Years*, 1968, S. 3, 30.

¹¹² Eingehend zur Universitätskrise von 1960 *Itob/Beer*, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1978, S. 12 ff.

¹¹³ *Mellen*, *The Waves at Genji's Door*, 1976, S. 419.

Während Japan sich auf seine imperialistischen Kriege vorbereitet, so lautet Ōshimas Botschaft, zieht sich das verlorene Paar in seine private Welt der Sinne zurück – und was – so fragt Ōshima weiter – wäre wohl für die Kultur weniger schädlich?¹¹⁴

Zum Film war Nagisa Ōshima bereits 1954 als Regieassistent gekommen. Laut eigener Aussage trieb ihn dazu nicht etwa ein künstlerischer Drang, sondern lediglich die Möglichkeit, Geld zu verdienen.¹¹⁵ Den Film sah er ab 1959, dem Jahr seines Debüts als Regisseur, als ein geeignetes Mittel an, seine politischen Botschaften zu transportieren, die künstlerischen Aspekte waren dem untergeordnet.¹¹⁶ 1960 erschien sein zweiter Spielfilm, „Nackte Jugend“¹¹⁷, über die sich in Gewalttaten niederschlagende Frustration der japanischen Jugend. Schuld daran sind im Film aber nicht die Jugendlichen selbst, da sie sich angesichts mangelnder Perspektiven innerhalb der japanischen Gesellschaft in einer ausweglosen Situation befinden. Kennzeichneten seine frühen, ungestümen Filme Ōshima noch als radikalen Reformen und Stimme seiner Generation, so wird nicht zuletzt in „Im Reich der Sinne“ auch der Traditionalist Ōshima sichtbar – nur scheinbar ein Widerspruch in sich. Denn was seine Einstellung zur „japanischen Tradition angeht“, so muss berücksichtigt werden, dass sich dieser Begriff aufgrund der wiederholten, tiefgreifenden Reformen, denen die japanische Gesellschaft allein in den letzten 150 Jahren ausgesetzt war, einer eindeutigen Festlegung entzieht.¹¹⁸ Zumindest handelt es sich um einen Begriff, der stets eines ergänzenden, zeitlichen Bezugspunktes bedarf. Nagisa Ōshima erlebte den Militarismus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur noch als Kind, während er seine Jugend unter amerikanischer Besatzung verbrachte. Zum Zeitpunkt seiner politischen Sozialisation hatte diese bereits tiefe Spuren in der japanischen Gesellschaft hinterlassen. 1945 hatte man sich noch, betäubt von der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, von der Vergangenheit vollständig ab- und der neuen, noch stärkeren Orientierung am Westen zuwenden können. Die Generation von Nagisa Ōshima entwickelte in den 50er- und 60er-Jahren jedoch wieder emanzipatorischen Drang. Nicht umsonst wurden auch zu dieser Zeit die Rufe nach einer erneuten Verfassungsreform laut.

Nagisa Ōshima war – so viel sollte bereits deutlich geworden sein – ganz gewiss niemals Anhänger des Japans unmittelbar vor 1945. Vielmehr war er immer ein überzeugter Individualist, dem die Beschneidung der Freiheiten des Einzelnen aufgrund eines vermeintlichen Vorrangs der Allgemeinheit zuwider war; eine Einstellung, die

¹¹⁴ Internationales Forum des jungen Films/Freunde der deutschen Kinemathek, Informationsblätter, 1976, S. 32.

¹¹⁵ *Ōshima*, in: Schleif, Filme aus Japan, 1993, S. 124, 125.

¹¹⁶ *Mellen*, The Waves at Genji's Door, 1976, S. 419; siehe auch *Satō*, Currents in Japanese Cinema, 1982, S. 217.

¹¹⁷ Originaltitel: „Seishun Zankoku Monogatari“, wörtlich: „Grausame Geschichten der Jugend“.

¹¹⁸ *Satō*, in: Schleif, Filme aus Japan, 1993, S. 11, 16.

sich von Beginn an in seinen Filmen niederschlug.¹¹⁹ Die unter der neuen Verfassung hinzugewonnenen Freiheitsrechte waren daher ganz in seinem Sinne. Die Zurückhaltung des japanischen OGH, diese auch extensiv zu interpretieren, kann es hingegen kaum gewesen sein, erst recht nicht die Heranziehung einer derart unkonkret gehaltenen Schranke der Grundrechte, wie sie das „Wohl der Allgemeinheit“ darstellt. Während andere die bestehenden Missstände zwar erkannten, aber aus der Befürchtung heraus untätig blieben, zu viele Reformen könnten am Ende des Tages nur wieder in ein autoritäres Japan zurückführen,¹²⁰ war für Ōshima der Preis dafür – das Verharren auf dem Status Quo – zu hoch. Mag die Charakterisierung Ōshimas als Traditionalist näherer Erläuterung bedürfen, da der Begriff der Tradition nicht eindeutig ist, so fällt es dagegen umso leichter zu bestimmen, was er immer ablehnte: Konservatismus, Stillstand ohne Perspektive.

Neben der Sexualität ist der Individualismus das zweite Leitmotiv von „Im Reich der Sinne“. Die Handlung des Films spielt sich größtenteils in den Räumlichkeiten ab, die Sada und Kichizo für ihre Liebesspiele nutzen, während die Außenwelt durch die papiernen Schiebetüren ausgeschlossen wird. Ōshima stellt die Isolation der beiden kaum im Kontrast zur Gesellschaft dar, da diese im Film fast keine Beachtung findet. Nur punktuell werden Szenen eingestreut, die dem Betrachter in Erinnerung rufen, dass die Liebenden ursprünglich auch über ein soziales Umfeld verfügten. Wenn sich Sada und Kichizo immer mehr in die sexuelle Obsession hineinsteigern, geraten selbst die Personen, zu denen anfangs noch Beziehungen bestehen, vollends ins Abseits. Insbesondere Kichizos Abkehr von seiner Ehefrau stellt vor dem Hintergrund des hohen Stellenwertes der Familie in Japan eine Provokation dar.¹²¹ Ōshima stellt diese Einstellung auch zu keinem Zeitpunkt des Films in Frage. Als die Geishas nach einer Weile ihr Unverständnis angesichts des Verhaltens des Paares äußern, das seine Räumlichkeiten nie verlässt und unablässig miteinander verkehrt, reagiert Sada mit Hohn und Spott. Und selbst als sie von Kichizo verlangt, dass er nicht mehr mit seiner Ehefrau schlafen dürfe, widerspricht Kichizo ihr nicht. Er tut es schließlich doch noch einmal, aber als Sada ihn zur Rede stellt, ist er bereit und

¹¹⁹ Siehe *Satō*, *Currents in Japanese Cinema*, 1982, S. 215 über den Protagonisten aus Ōshimas Debütfilm „Stadt der Liebe und Hoffnung“ (1959, Originaltitel: „Ai to Kibō no Machi“): „He rejects not only mending his ways but also the image of a pitiable juvenile delinquent. By simply asserting, ‘I am myself,’ he brings up the issue of the autonomy of rebellion. [...] In the image of this boy, especially in the intensity of his self-esteem, lies an indisputable self portrait of Ōshima himself.“

¹²⁰ Siehe dazu *Itoh/Beer*, *The Constitutional Case Law of Japan*, 1978, S. 6.

¹²¹ Zudem stellte diese Darstellung des Mannes, der sich zugunsten einer Frau von seinen sozialen Verpflichtungen lossagt, einen Bruch mit dem im japanischen Film (insbesondere in denen des Samurai-Genres) etablierten männlichen Rollenbild dar. Klassischerweise hätte der Mann der Frau entsagt und sie verlassen; siehe dazu *Satō*, in: *Schleif*, *Filme aus Japan*, 1993, S. 31, 32.

willens, sich ihrer Bestrafung zu beugen. Ōshima legitimiert das Verhalten seiner Protagonisten außerhalb der Norm, ohne sie ernsthaft in die Not zu bringen, sich rechtfertigen zu müssen.¹²² Diese Sparsamkeit ist vielleicht der größte Affront des Films. Der Konflikt, der in Wahrheit eklatante Ausmaße besäße, wird hier auf die wenigen Szenen reduziert, die gerade nötig sind, um ihn dem Betrachter ins Bewusstsein zu rufen. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich die Protagonisten von Konventionen lossagen, wird so auf formaler Ebene gespiegelt. Gesellschaftliche Zwänge und Konventionen, so die unmissverständliche Botschaft, haben keine Macht über den Einzelnen.

Der Grund für Ōshimas Ablehnung der Konservierung Japans im Status Quo lag nicht allein in seiner Auffassung begründet, dass die japanische Nachkriegsgesellschaft dem Einzelnen zu wenig Raum zur Entfaltung bot, sondern auch in dem Verlust an Identität, den diese durch die krampfhafteste Rezeption westlicher Lebensweise erlitten hatte. Hier zeigte sich die Seite des Traditionalisten Ōshima, der an der Bewahrung japanischer Kultur gelegen war. Insbesondere die Sexualisierung der öffentlichen Sphäre empfand er als lediglich von blindem Nachahmen geprägte Fassade, während es der Gesellschaft in Wirklichkeit an der selbstbewussten Konsequenz mangelte, die sie an den Tag zu legen suchte. 1971 schrieb er dazu:

Ich mache mir Gedanken über eine vielseitige, reiche Sexualität, denn ihre derzeitige Armut geht mir nicht aus dem Sinn – obwohl es an bunt illustrierten Informationen nicht fehlt, Bildern, die eine anscheinend sehr abwechslungsreiche Sexualität in all ihren Details zeigen. Ich sage „anscheinend“ und nicht einfach „abwechslungsreich“: die meisten dieser Bilder entsprechen nämlich nicht der Wirklichkeit. Die Hauptströmung, die solche Vorspiegelungen hervorbringt, könnte man als Ausdruck des „sexuellen Bruttosozialprodukts“ oder des „sexuellen Karrieredenkens“ bezeichnen. [...]

Dieses Phänomen entspricht genau der japanischen Nachkriegsmentalität: wirtschaftlicher Aufschwung um jeden Preis. Man zweifelte an nichts und strebte blind nach jenem materiellen Wohlstand, der sich auf eindrucksvolle Zahlen reduziert. Die Normen, die Japan seit dem Krieg beherrschen – das Prinzip des sexuellen Bruttosozialprodukts, das sexuelle Karrieredenken – sind nur die Kehrseite des sexuellen Militarismus der Vorkriegszeit.¹²³

Auch die Sexualität hatte von Anfang an einen hohen Stellenwert im Schaffen Ōshimas. Selbst in den Filmen, die soziale Missstände und das gewaltsame Aufbegehren schildern, dient die Sexualität nicht selten als Ventil der Protagonisten, über

¹²² Ōshima in Internationales Forum des jungen Films/Freunde der deutschen Kinemathek, Informationsblätter, 1976, S. 32 über die Helden seines Films „Im Reich der Sinne“: „Weiß man, was man aus seinem Leben machen soll, wenn man jung ist? Später dann endet man damit, daß man etwas versteht und das ist genau der Fall meiner Personen, die ihre Wünsche klarstellen, die im Gegensatz zur Gesellschaft stehen.“

¹²³ Ōshima, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 147.

das sie ihren Protest zum Ausdruck bringen.¹²⁴ Die Sitten, zu denen Ōshima auch die Sexualität zählt, sind für ihn immer auch Instrumente des politischen Diskurses, derer sich vor allem die Machtlosen, Ohnmächtigen bedienen, um aufzubegehren und so den erhofften Wandel anzustoßen.¹²⁵ In Ōshimas Filmen übernimmt der Sex daher stets eine eigene Funktion, indem er ihn entweder als Handlungselement einsetzt, über das sich das Innenleben der Protagonisten offenbart, oder indem er bereits über die Visualisierung sexueller Handlungen eine Aussage trifft – oder beides, wie „Im Reich der Sinne“ zeigt. Ein Beispiel für Sexualität als tragendes Handlungselement ist der Film „Der Besessene im hellen Tageslicht“¹²⁶ über einen Serienmörder, der Frauen zuerst tötet und sie anschließend vergewaltigt. Ōshima rechtfertigt die Taten des Mörders zwar nicht, billigt ihm aber zu, auch nur eine tragische Figur zu sein, die getrieben ist von sexuellen Illusionen und Scham.¹²⁷ Scham ist für Ōshima in erster Linie ein Gefühl des Mannes, dem „fatalerweise in der sexuellen Beziehung die aktive Rolle“ zukomme.¹²⁸ Der Druck, der aus diesem Grund auf dem Mann lastet, führe zwangsläufig zum Schamgefühl. Das, was Ōshima als „sexuelles Karrieredenken“ bezeichnet, müsste nach diesem Verständnis die Schamhaftigkeit nur noch verstärkt haben. Vor dem Hintergrund dieser Theorie ist sein Verhältnis zum Verständnis des japanischen OGH von Scham offensichtlich: Hier stehen sich zwei Positionen aufs Äußerste konträr gegenüber. Denn während der Gerichtshof die Ansicht vertritt, dass es sich bei der menschlichen Scham um eine in der Natur des Menschen liegende Empfindung handelt, stellt sie sich bei Ōshima als in erster Linie von sozialen Rahmenbedingungen beeinflusstes Gefühl dar. Der Mensch ist für ihn von Natur aus im wahrsten Sinne des Wortes „schamlos“. Umso menschlicher, natürlicher hingegen ist demnach die Sexualität – ganz im Gegensatz zu der Lesart des OGH, der diese noch als etwas Niederes, Animalisches betrachtet, das es zu bändigen gelte, und der die Reizung und Steigerung sexueller Erregung mit der eines Ekelgefühls gleichsetzt.¹²⁹

Für Nagisa Ōshima als Regisseur stellte es daher ein Grundbedürfnis¹³⁰ dar, Sex im Film nicht nur anzudeuten, sondern in seiner reinsten Form abzubilden, d.h. tatsächlich zu dokumentieren. Er selbst brauchte immerhin siebzehn Jahre des Filmschaffens, um an den Punkt zu gelangen, an dem er sich selbst dazu in der Lage

¹²⁴ *Satō*, *Currents in Japanese Cinema*, 1982, S. 230; siehe auch *Ōshima*, *Die Ahnung der Freiheit*, 1982, S. 158.

¹²⁵ *Ōshima*, *Die Ahnung der Freiheit*, 1982, S. 144 f.

¹²⁶ 1966, Originaltitel: „*Hakuchū no tōrima*“.

¹²⁷ *Ōshima*, *Die Ahnung der Freiheit*, 1982, S. 64 f.

¹²⁸ *Ōshima*, *Die Ahnung der Freiheit*, 1982, S. 69.

¹²⁹ Siehe oben 3.1.3.3.

¹³⁰ Siehe dazu bereits oben Fn. 3.

sah.¹³¹ Die Kehrseite dieses Verlangens nach einer „absoluten“ Darstellung des Koitus stellt seine Ablehnung gegenüber dem *pink film* dar. Diese negative Einstellung hatte keineswegs mit dem Zweck von *pink films* und Pornofilmen zu tun, den Betrachter sexuell zu erregen. Im Gegenteil, Ōshima zufolge gehört der Konsum von Pornofilmen zu den bereits erwähnten sexuellen Sitten, dient den Geneigten als eine Art „Aggressionsventil“ und übernimmt somit in der Gesellschaft eine positiv zu bewertende Funktion.¹³² Es war die Schwärzung von Genitalien und Schamhaaren, die den *pink film* für die einen „ehrenwert“ erscheinen ließ, für Ōshima aber ein Dorn im Auge war. Er selbst hatte sich freilich auch stets an die Grenzen des § 175 JStGB gehalten – jedoch ohne je etwas Abgebildetes wieder verschleiern zu müssen. Die demonstrative Ausblendung bildete aus seiner Sicht die Grundlage für die fatale Allianz des *pink film* mit dem § 175 JStGB, da die geschwärzten Stellen dem Betrachter erst recht den Eindruck vermittelten, dahinter verberge sich etwas „Obszönes“ und somit die Legitimität des Verbots vermeintlich bestätigten.¹³³ Indem „Im Reich der Sinne“ sich all dem verweigerte, was über Jahrzehnte praktiziert worden war, konnte Ōshima sowohl den *pink film* Lügen strafen als auch das Obszönitätsverbot in Frage stellen: Durch die völlig unkritische, überhöhende Darstellung der sexuellen Beziehung von Sada und Kichizo gerät der Film zur regelrechten Antithese zur Auffassung des OGH von der Natur der menschlichen Sexualität. Provokanter hätte Ōshima die Justiz in der Tat nicht herausfordern können.

3.3 Die juristischen Folgen der Filmveröffentlichung in Japan ab 1976

Da der Film in Frankreich geschnitten worden war, stand einem Verbot gemäß § 175 JStGB mangels Verbreitung in Japan zunächst noch eine andere Vorschrift im Wege, und zwar § 21 des Zollgesetzes, dessen Absatz 1 wie folgt lautete:

The following materials may not be imported: [...] Written material, pictures [...] and other items harmful to public morals and public order.¹³⁴

¹³¹ *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 158.

¹³² *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 144 f.; einwenden ließe sich dagegen, auch im Sinne Ōshimas, dass diese Filme durch ihre genitalfixierte Darstellung dem „sexuellen Karrieredenken“ Vorschub leisteten, siehe *Highb*, Wide Angle 4/1978, 62, 66.

¹³³ Dazu *Highb*, Wide Angle 4/1978, 62, 66: „Yet, by placing a black dot over a *Playboy* nude or scratching out a casually exposed groin in an imported film, the genitals are in fact treated as something ‘obscene’. Their ‘obscenity’ is singled out, pointed out, shrieked out. Where, conceivably, they could be overlooked, attention is drawn to them and, simultaneously, aborted. It becomes a chicken-or-the-egg phenomenon: which came first, obscenity laws or ‘obscene objects’, censorship or prurient interest?“ (Hervorhebung im Original).

¹³⁴ Customs Standards Law (Law No. 54 of 1910), zit. nach Supreme Court, in: Beer/Itoh, The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990, 1996, S. 453, 454.

Es war somit bereits unmöglich, einen Film nach Japan einzuführen, der gegen die „allgemeinen Moralvorstellungen“ verstieß. Die Vorschrift verwendete zwar nicht wie § 175 JStGB den Begriff „obscene“, unterschied sich aber im Wesentlichen nicht von diesem und seiner Interpretation durch den japanischen OGH, da die Zollbehörde ihrer Anwendung folgendes Verständnis zugrunde legte:

Obscene materials [as those that] are considered of such a nature as to excite sexual desire and give rise in people to feelings of shame or repugnance.¹³⁵

Obwohl es auch Stimmen gegeben hat, die die Verfassungskonformität dieser noch aus der Meiji-Ära stammenden Regelung immer wieder angezweifelt haben, hat der japanische OGH sie für verfassungsgemäß befunden.¹³⁶ Neben längeren Ausführungen, in denen er darlegte, weshalb der Begriff „public morals“ nicht etwa zu unbestimmt sei, formulierte er dabei eine Rechtfertigung des Importverbots, die sich – wie schon bei § 175 JStGB – auf den Schutz des Allgemeinwohls stützte:

As the public welfare probably entails maintaining an orderly social life and morality regarding sex, selling obscene items and the like is against the public welfare; thus, to punish the seller is not against the freedom of expression under the Constitution [...]. In order to maintain healthy customs in sexual life, deterring obscene items from abroad is consistent with the aim of the public welfare.¹³⁷

Da sich Nagisa Ōshima keine Illusionen darüber machte, dass „Im Reich der Sinne“ möglicherweise die Zollbehörde unbeanstandet passieren (geschweige denn im Anschluss daran von der Staatsanwaltschaft für zulässig befunden werden) könnte, unternahm er erst gar keine Anstalten, den fertigen Film nach Japan einzuführen. Stattdessen kam dieser zunächst auf einigen internationalen Filmfestspielen zur Aufführung.¹³⁸ Als zu einem späteren Zeitpunkt doch noch eine Kopie des Films von der japanischen Zollbehörde geprüft wurde, durfte diese nur unter der verbindlichen Auflage ein- und schließlich aufgeführt werden, dass ca. 30 von 108 Minuten herausgeschnitten wurden.¹³⁹

Für Nagisa Ōshima bedeutete dieser Verzicht auf einen Vertrieb des Films in seinem Heimatland, dass er zunächst auch nicht wegen eines Verstoßes gegen § 175 JStGB belangt werden konnte. Der Grund dafür, dass es im Jahr 1978 aber dennoch

¹³⁵ Zit. nach *Beer*, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 337.

¹³⁶ Siehe dazu *Beer*, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 338.

¹³⁷ Supreme Court, in: *Beer/Itoh*, The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990, 1996, S. 453, 459.

¹³⁸ Seine Uraufführung hatte „Im Reich der Sinne“ am 15. Mai 1976 bei den Filmfestspielen in Cannes. Am 2. Juli 1976 kam es dann zu der an späterer Stelle noch relevanten Aufführung im Rahmen der Berlinale. Im Oktober 1976 wurde der Film schließlich auf dem Chicago International Film Festival und dem New York Film Festival aufgeführt.

¹³⁹ *Beer*, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 347.

zur Anklage kam, war nicht der Film „Im Reich der Sinne“ selbst, sondern ein gleichnamiges, von Ōshima herausgegebenes Buch. In diesem waren neben dem vollständigen Drehbuch auch einige Szenenfotos abgedruckt, die während der Dreharbeiten entstanden waren. An beidem sollte sich der Anklage zufolge die Obszönität der Veröffentlichung festmachen. Zu seiner eigenen Verteidigung verfasste Ōshima ein scharfes, detailliertes Plädoyer, in dem er weniger sich selbst verteidigte, als vielmehr die Legitimation des § 175 JStGB in Frage stellte. Wie bereits aus seiner Haltung gegenüber dem *pink film* deutlich geworden ist, den er der Doppelmoral bezichtigte und zum Komplizen des „Irrsinns“ des § 175 JStGB erklärte, leugnete Ōshima bereits die natürliche Existenz von Obszönität:

Ich werde alle Äußerungen scharf zurückweisen, die auf folgende Problemstellung hinauslaufen: „Ist es Kunst? Oder ist es Obszönität?“ (Fragen, wie wir sie zur Genüge aus früheren Prozessen kennen, bei denen es ebenfalls um Artikel 175 des Strafgesetzbuches ging). Mit anderen Worten, ich bin absolut nicht der Ansicht, daß es „in der Kunst keine Obszönität gibt“.

Meiner Meinung nach gibt es a priori keine Obszönität. Wenn man ihre Existenz dennoch annimmt, muß man auch präzisieren, wo sie zu finden ist: in den Köpfen der Staatsanwälte und der Polizei, die zu ihrer strafrechtlichen Verfolgung angesetzt werden.¹⁴⁰

Die Angelegenheit kam aber gar nicht erst bis vor den japanischen OGH, da Ōshima bereits in erster Instanz freigesprochen wurde, nachdem das Gericht in dem Buch keine Obszönität gesehen hatte, und auch in zweiter Instanz keine Änderung zu seinen Lasten erfolgte.¹⁴¹ Für Ōshima war dies ein Sieg mit Schönheitsfehler, denn so blieb ihm die Gelegenheit versagt, den § 175 JStGB vor dem für Verfassungsfragen zuständigen OGH anzugreifen.

4 „Im Reich der Sinne“ im deutschen Kontext

4.1 Rechtliche Rahmenbedingungen

Während sich § 175 JStGB auf „obszöne Gegenstände“ bezieht, spricht das deutsche Pendant in Gestalt des § 184 StGB von „pornografischen Schriften“. Als Schriften gelten gemäß § 11 Abs. 3 StGB auch Ton- oder Bildträger, Datenspeicher, Abbildungen und andere Darstellungen.¹⁴² Der Begriff „pornografisch“ löste 1973

¹⁴⁰ *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 167.

¹⁴¹ Siehe zum Verfahrensablauf *Beer/Itob*, The Constitutional Case Law of Japan, 1970 through 1990, 1996, S. 449 ff.; ferner *Beer*, Freedom of Expression in Japan, 1984, S. 346.

¹⁴² Siehe dazu auch *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 16.

im Zuge der Strafrechtsreform die alte Formulierung „unzüchtig“ ab, die überwiegend als zu offen für subjektive Interpretationen kritisiert worden war.¹⁴³ Die Reform stellte in der Geschichte des § 184 StGB eine Zäsur dar, da bis dahin ein strenges Totalverbot der Verbreitung unzüchtiger Schriften gegolten hatte, welches dahingehend gelockert wurde, dass nunmehr in erster Linie das Anbieten, Überlassen, Zugänglichmachen etc. gegenüber Minderjährigen unter Strafe stand und daneben Erwachsene nur noch vor ungewollter Konfrontation geschützt wurden. Was den Gesetzgeber zu dieser Änderung bewogen hatte, war der tiefgreifende gesellschaftliche Wandel, der in den vorangegangenen Jahren eine breite Akzeptanz sexueller Darstellung hervorgebracht hatte. Ein Zustand, der im Widerspruch zur alten Rechtslage stand, zumal sich die Erkenntnis durchgesetzt hatte, dass eine generelle „Gemeinschaftsschädlichkeit“ entsprechender Erzeugnisse nicht bestand.¹⁴⁴ Im Zuge der Reform wurde der Dreizehnte Abschnitt des StGB generalüberholt und umbenannt von „Verbrechen und Vergehen wider die Sittlichkeit“ in „Straftaten gegen die sexuelle Selbstbestimmung“. Die Umbenennung war ein Ausdruck der Erkenntnis, dass der Staat nicht etwa ein wie auch immer geartetes sittliches Empfinden Einzelner oder der Mehrheit seiner Bürger zu schützen, sondern sich auf den Schutz konkreter Rechtsgüter zu beschränken habe.¹⁴⁵

Im Fall von § 184 StGB wurde damit durch den Gesetzgeber lediglich eine Änderung formal nachvollzogen, die die Rechtsprechung in Form des BGH bereits einige Jahre zuvor im „Fanny Hill“-Urteil vom 22. Juli 1969 vorgezeichnet hatte. Der BGH hatte eine Neuausrichtung des § 184 StGB vorgenommen, die diesen weg von einem bloßen Moralschutz und hin zu einem Schutz der „Sozialordnung der Gemeinschaft vor Störungen und groben Belästigungen“ führte.¹⁴⁶ Dieser Interpretation verlieh schließlich die Strafrechtsreform 1973 nochmals Ausdruck, indem nunmehr auch der Wortlaut der Tatvarianten den Zweck des Schutzes Minderjähriger vor Beeinträchtigungen in ihrer Entwicklung deutlich hervorhob. Von einer Änderung der Auslegung des Merkmals „pornografisch“ gegenüber „unzüchtig“ ging der Gesetzgeber nicht aus, sodass es bei den bis dahin von der Rechtsprechung entwickelten Kriterien zur begrifflichen Konkretisierung bleiben sollte.¹⁴⁷ Da die im

¹⁴³ Hanack, in: Verhandlungen des siebenundvierzigsten Deutschen Juristentages, Band I (Gutachten), 1968, Teil A Rn. 360; siehe auch *Laufhütte*, JZ 1974, 46, 47; kritisch zur Ersetzung Dreher, JR 1974, 45, 56.

¹⁴⁴ BT-Drs. VI/1552, S. 33.

¹⁴⁵ BT-Drs. VI/1552, S. 15.

¹⁴⁶ BGHSt 23, 40, 43 f. – Fanny Hill. Streitgegenstand des Prozesses war die Veröffentlichung einer Neuauflage des erstmals im Jahr 1749 veröffentlichten Romans „Fanny Hill – Memoirs of a Woman of Pleasure“ des englischen Schriftstellers John Cleland. Der BGH stellte in seinem Urteil fest, es handle sich bei dem Roman „zwar um ein Werk der erotischen Literatur, nicht aber um eine unzüchtige Schrift“ (i.S.v. § 184 StGB a.F.).

¹⁴⁷ BT-Drs. VI/1552, S. 33; BT-Drs. VI/3521, S. 59 f.

„Fanny Hill“-Urteil vom BGH aufgestellten Kriterien zur Konkretisierung des unbestimmten Tatbestandsmerkmals „unzüchtig“ im Wesentlichen auch heute noch verwendet werden, kommt der Entscheidung noch immer grundlegende Bedeutung zu. Der BGH führte insofern aus:

Demnach ist die strafrechtliche Verfolgung von Schrifttum insoweit geboten und vom Gesetzeszweck gedeckt, als seine Verbreitung auch nach den so gewandelten Anschauungen jedenfalls dann zu einer gröblichen Belästigung führt, wenn sexuelle Vorgänge in übersteigter, anreißerischer Weise ohne Sinnzusammenhang mit anderen Lebensäußerungen geschildert werden. Anhaltspunkte für einen in diesem Sinne strafbaren Inhalt einer Schrift können sich etwa ergeben aus einer aufdringlichen, verzerrenden, unrealistischen Darstellung geschlechtlicher Vorgänge, aus der Verherrlichung von Ausschweifungen oder Perversitäten und aus der obszönen Ausdrucksweise.¹⁴⁸

Der Gesetzgeber hat diese Auslegung einer eigenen, bewusst nicht abschließend formulierten Definition zugrunde gelegt. Der Sonderausschuss für die Strafrechtsreform verstand unter Pornografie solche Darstellungen, die

1. zum Ausdruck bringen, daß sie ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung eines sexuellen Reizes bei dem Betrachter abzielen und dabei
2. die im Einklang mit allgemeinen gesellschaftlichen Wertvorstellungen gezogenen Grenzen des sexuellen Anstands eindeutig überschreiten.¹⁴⁹

Auf Grundlage dieser Ansätze entwickelte sich in den folgenden Jahren in der Rechtsprechung ein Pornografiebegriff, der Darstellungen umfasst,

die unter Hintansetzung sonstiger zwischenmenschlicher Bezüge sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher, anreißerischer Weise in den Vordergrund rücken und ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung sexueller Reize abzielen.¹⁵⁰

Durch diese Definition wird Pornografie folglich durch dreierlei gekennzeichnet: Verabsolutierung von Sexualität, grob aufdringliche Darstellung und Stimulations-tendenz.¹⁵¹ Darüber hinaus finden sich zahlreiche Definitionsvarianten mit teils größeren, teils geringeren Abweichungen, welche die Definition des BGH häufig als Ausgangspunkt nehmen, aber in ihrer Fülle an dieser Stelle nicht dargestellt werden

¹⁴⁸ BGHSt 23, 40, 44 – Fanny Hill.

¹⁴⁹ Schriftlicher Bericht des Sonderausschusses für die Strafrechtsreform über den von der Bundesregierung eingebrachten Entwurf eines Vierten Gesetzes zur Reform des Strafrechts, BT-Drs. VI/3521, S. 60.

¹⁵⁰ BGHSt 37, 55, 59 f. – Opus Pistorum; ebenso BVerwGE 116, 5, 18; siehe zur Heterogenität der Rechtsprechung im Laufe der Jahre aber auch *Ulich*, Der Pornographiebegriff und die EG-Fernsrichtlinie, 2000, S. 63.

¹⁵¹ *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631.

können.¹⁵² Einigkeit besteht zumindest darin, dass weder die bloße Darstellung nackter Körper noch von Geschlechtsakten oder Geschlechtsteilen bereits Pornografie i.S.v. § 184 StGB darstellen. Mit anderen Worten, die Bildebene allein kann nicht über die Strafbarkeit entscheiden.

Anders als das japanische Recht kennt das deutsche StGB nicht nur die „normale“ oder auch „einfache“ Pornografie, sondern auch verschiedene Formen „harter“ Pornografie.¹⁵³ Zu dieser zählen neben der Gewalt- und Tierpornografie die Kinder- und (seit 2008) die Jugendpornografie. Diese Tatbestände wurden im Zuge der Strafrechtsreform 1973 als § 184 Abs. 3 StGB a.F. eingeführt und später in die §§ 184a bis 184c StGB ausgelagert. Für diese Formen der Pornografie gilt bis heute ein Totalverbot, das bereits bei der Herstellung beginnt und unter anderem jegliche Verbreitung, Vorführung oder Ankündigung, auch gegenüber Volljährigen, unter Strafe stellt. Diese im Vergleich zur „einfachen“ Pornografie umfangreichere, auch Erwachsene betreffende Beschränkung lässt darauf schließen, dass nicht allein der Jugendschutz als Schutzzweck dienen kann.¹⁵⁴ Dennoch besteht insofern eine Parallele zwischen „einfacher“ und „harter“ Pornografie, als auch Letztere das Vorliegen pornografischer Schriften verlangen und diese lediglich mit weiteren Tatbestandsmerkmalen verbinden (beispielsweise mit Gewalttätigkeiten oder sexuellen Handlungen von, an oder vor Kindern). Der Pornografiebegriff wird dabei nach heute herrschender Meinung einheitlich ausgelegt.¹⁵⁵ Folglich müsse auch „harte“ Pornografie stets zunächst Sexualität verabsolutieren und grob aufdringlich darstellen sowie zur sexuellen Stimulation dienen.¹⁵⁶ Liegen diese Voraussetzungen nicht vor, können auch die besonderen Tatbestandsmerkmale der „harten“ Pornografie nicht mehr zur Strafbarkeit nach §§ 184a ff. StGB führen.

¹⁵² Siehe dazu umfassend *Ulich*, Der Pornographiebegriff und die EG-Fernsehrichtlinie, 2000, S. 65 ff.; ferner *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 4 ff.

¹⁵³ Die „harte“ Pornografie ist im Weiteren auch nicht schwerpunktmäßiger Gegenstand dieser Untersuchung. Da aber „Im Reich der Sinne“, wie noch zu sehen sein wird, seitens der Staatsanwaltschaft der Vorwurf gemacht wurde, nicht nur pornografisch, sondern gewaltpornografisch zu sein, ist hier ein kurzer Exkurs zur Erläuterung angebracht.

¹⁵⁴ *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 136 f., m.w.N.; *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 2; für Gewaltpornografie siehe ferner *Schreibauer*, Das Pornographieverbot des § 184 StGB, 1999, S. 80.

¹⁵⁵ BVerwGE 116, 5, 19 f.; *Erdemir*, Filmzensur und Filmverbot, 2000, S. 145; *Eisele*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 184 Rn. 9; implizit auch *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 184a Rn. 3; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 184a Rn. 3; *Hörnle*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 17; a.A. *Wolters*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 184 Rn. 5; *Schreibauer*, Das Pornographieverbot des § 184 StGB, 1999, S. 126 f.; *Schroeder*, Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit, 1992, S. 22 f.

¹⁵⁶ Jüngst aber a.A. BGH NJW 2014, 1829, 1829 f., wonach die teleologische Auslegung ergebe, dass es des „vergrößernd-reißerischen“ Charakters bei kinderpornografischen Schriften i.S.v. § 184b StGB nicht bedürfe.

Größere Unterschiede zwischen dem japanischen und dem deutschen Recht zeigen sich bei der Betrachtung der verfassungsrechtlichen Aspekte von § 184 StGB. Dies betrifft zum einen das hinter der Vorschrift stehende Schutzgut. Wie dargestellt, fand mit der Strafrechtsreform 1973 eine Art Neuausrichtung statt, die den Jugendschutz zum primären Regelungsziel erhob. Damit ist zur verfassungsrechtlichen Rechtfertigung in der gebotenen Abwägung mit den durch § 184 StGB eingeschränkten Rechtsgütern von Verfassungsrang die Entwicklung Minderjähriger berufen. Diese genießt gemäß Art. 2 Abs. 1 i.V.m. Art. 1 Abs. 1 GG durch das allgemeine Persönlichkeitsrecht in Verbindung mit dem Grundsatz der Menschenwürde verfassungsrechtlichen Schutz.¹⁵⁷ Es wird insofern auch vom Recht auf Personwerden gesprochen.¹⁵⁸ Der japanische § 175 JStGB hingegen gewinnt seine verfassungsrechtliche Legitimation, wie oben bei der Betrachtung der OGH-Rechtsprechung deutlich geworden ist, aus dem Schutz des Wohls der Allgemeinheit, das dem deutschen Grundrecht unbekannt ist. Der Jugendschutz soll dem OGH zufolge ausdrücklich nicht Schutzzweck des § 175 JStGB sein.

Unterschiede bestehen zum anderen aber auch in Bezug auf das Verhältnis zur Kunstfreiheit. Der Kunstbegriff wird in der japanischen Verfassung nicht ausdrücklich erwähnt, aber vom OGH dennoch zur Ermittlung herangezogen, ob es sich bei einem Gegenstand um einen obszönen i.S.v. § 175 JStGB handelt. Dabei hat der Gerichtshof schon früh klargestellt, dass es nach japanischem Recht kein Exklusivitätsverhältnis zwischen Obszönität und Kunst gibt, sodass ein künstlerischer Gegenstand durchaus zugleich obszön sein kann. Die deutsche Rechtsprechung hat sich mit der Klärung dieser Frage weitaus schwerer getan. Kunst genießt gemäß Art. 5 Abs. 3 GG den Rang eines Grundrechts. Da die Kunstfreiheit dem Wortlaut nach schrankenlos gewährleistet wird, kann eine Einschränkung nur zugunsten eines

¹⁵⁷ *Engels*, AÖR 122 (1997), 212, 218 f.; teils auch i.V.m. Art. 6 Abs. 2 Satz 2 GG genannt, siehe BVerfGE 87, 130, 139 f.: Legitimation in erster Linie aufgrund von Art. 6 Abs. 2 Satz 1 GG, erst daneben aus Art. 1 Abs. 1 i.V.m. Art. 2 Abs. 1 GG; dem folgend *Grabemwarter*, in: Maunz/Dürig, GG, 70. EL 2014, Art. 5 Abs. 1, 2 Rn. 190; ähnlich *Scholz*, in: Maunz/Dürig, GG, 70. EL 2014, Art. 5 Abs. 3 Rn. 70: Legitimation des Jugendschutzes aus Art. 6 Abs. 1, 2 Satz 2 GG; das Elternrecht als Grundlage aber ablehnend *Altenhain*, in: Löffler, Presserecht, 5. Aufl. 2006, Einl. JuSchG Rn. 18; *Erdemir*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 1 JMStV Rn. 14; *Nikles*, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, Systematik des Jugendschutzes Rn. 5, nennt Art. 1 Abs. 1 i.V.m. Art. 2 Abs. 1 GG als Grundlage des Rechts Minderjähriger auf Entfaltung ihrer Persönlichkeit und Art. 6 Abs. 2 Satz 2 GG als Quelle des Handlungsauftrags an den Gesetzgeber, diese zu schützen; siehe ferner BVerfGE 30, 336, 348; 77, 346, 356.

¹⁵⁸ In Anlehnung an den im Zusammenhang mit dem Recht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit gebräuchlichen Begriff des „Rechts auf Personsein“, siehe *Engels*, AÖR 122 (1997), 212, 227.

anderen Rechtsguts von Verfassungsrang erfolgen.¹⁵⁹ Im Falle von § 184 StGB ist dies der bereits genannte Schutz der Entwicklung Minderjähriger nach Art. 2 Abs. 1 i.V.m. Art. 1 Abs. 1 GG. Eine Kollision beider Verfassungsgüter ließ sich jedoch durch die lange Zeit überwiegend vertretene Auffassung vermeiden, dass Pornografie i.S.v. § 184 StGB und Kunst nicht zugleich vorliegen könnten. Weder sei es möglich, dass eine pornografische (bzw. unzüchtige) Schrift Kunst sei, noch umgekehrt.¹⁶⁰ Diese Ansicht war stets auch umstritten, aber erst 1990 entschieden sich der BGH im „Opus Pistorum“-Urteil¹⁶¹ und anschließend das Bundesverfassungsgericht im „Josefine Mutzenbacher“-Beschluss¹⁶² endgültig für den Standpunkt, dass Pornografie auch Kunst sein kann. Beide Entscheidungen ergingen ausdrücklich vor dem Hintergrund, dass der (nicht weniger als der Pornografiebegriff umstrittene) verfassungsrechtliche Begriff der Kunst in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts immer stärker erweitert worden war, sodass insbesondere eine Qualitäts- oder Niveauekontrolle ausgeschlossen wurde. Dies führte aus Sicht des BGH zu folgender Konsequenz:

Die Gestaltung eines geistig-seelischen Anliegens gehört auch nicht zu den Voraussetzungen eines Kunstwerkes. Kunst lebt vielmehr in erster Linie aus der formalen Gestaltung, die sich in einem schöpferischen Akt vollzieht [...], gleichgültig worauf sie sich bezieht und welchen Inhalt sie hat. Auch die realistische Darstellung von Dingen oder Vorgängen in Umsetzung der bloßen Sinneserfahrung ohne einen

¹⁵⁹ Statt vieler nur BVerfGE 30, 173, 193 – Mephisto; 67, 213, 228 – Anachronistischer Zug; 83, 130, 139 – Josefine Mutzenbacher; 119, 1, 23 – Esra.

¹⁶⁰ Siehe dazu die zahlreichen Nachweise in BGHSt 37, 55, 57 – Opus Pistorum.

¹⁶¹ BGHSt 37, 55 ff. – Opus Pistorum. Die Entscheidung hatte das gleichnamige Buch von Henry Miller zum Gegenstand, das bereits zu Beginn der 40er-Jahre geschrieben, aber erst 1983, nach Millers Tod, erstmalig veröffentlicht wurde. Darin werden die sexuellen Erlebnisse des Protagonisten im Paris der 20er-Jahre geschildert, einschließlich voyeuristischer, teils sodomitischer Szenen. In Deutschland wurde eine Übersetzung zwischen 1985 und 1986 durch den Deutschen Bücherbund vertrieben, gegen dessen Geschäftsführer sich die Anklage richtete.

¹⁶² BVerfGE 83, 130 ff. – Josefine Mutzenbacher. „Josefine Mutzenbacher. Die Geschichte einer Wienerischen Dirne. Von ihr selbst erzählt“ ist der Titel einer vermutlich fiktiven Biografie einer Prostituierten, deren Autor unbekannt ist und die am 4. November 1982 von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften indiziert wurde (Entscheidung Nr. 3262). Bevor es zur Verfassungsbeschwerde beim Bundesverfassungsgericht kam, war von der Beschwerdeführerin gegen die Indizierung vergeblich vor dem VG Köln (Urt. v. 18.10.1983 – 10 K 276/83), dem OVG Nordrhein-Westfalen (Urt. v. 04.06.1985 – 20 A 146/84) und dem Bundesverwaltungsgericht (Urt. v. 03.03.1987 – 1 C 27.85) geklagt worden. Durch den Beschluss des Bundesverfassungsgerichts wurden die Urteile wegen eines Verstoßes gegen Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG aufgehoben und das Verfahren an das Bundesverwaltungsgericht zurückverwiesen.

spezifisch geistigen oder seelischen Bezug kann ein Anliegen künstlerischer Betätigung sein [...]. Erforderlich ist lediglich eine irgendwie geartete schöpferische Formgestaltung.

Von daher gesehen können Kunstcharakter unter Umständen auch Darstellungen besitzen, die unter Hintansetzung sonstiger menschlicher Bezüge sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher, anreißerischer Weise in den Vordergrund rücken und ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung sexueller Reize abzielen [...]. Auch die aufdringliche, verzerrende und unrealistische Darstellung geschlechtlicher Vorgänge, die einen Anhalt für die Bewertung als Pornographie bilden [...], braucht der Qualifizierung als Kunst nicht notwendig entgegenzustehen, da gerade die in der Übersteigerung und Verzerrung bestehende unrealistische Darstellung ein Mittel künstlerischer Gestaltung sein kann, was insbesondere bei der Satire und Karikatur in Wort oder Bild der Fall ist [...].

Die Anerkennung von Überschneidungsmöglichkeiten wird auch dem vielschichtigen und nuancenreichen Spannungsverhältnis zwischen der grundgesetzlich garantierten Kunstfreiheit einerseits und den hinter den Straftatbeständen des § 184 StGB [...] stehenden Wertprinzipien des Jugend- und Belästigungsschutzes andererseits besser gerecht als die starre Entweder-Oder-Betrachtung der Exklusivitätstheorie. Nur die Anerkennung eines Ineinandergreifens beider Bereiche ermöglicht im übrigen eine Abwägung, ob im Einzelfall der Kunstfreiheit oder anderen Wertprinzipien der Verfassung der Vorrang einzuräumen ist [...].¹⁶³

Für § 184 StGB bedeutet dies, dass der Kunstcharakter einer Schrift unter Umständen die Strafbarkeit aufheben kann, obwohl sie zugleich pornografisch ist.¹⁶⁴ Hier kommt es auf eine Abwägung an, in der die widerstreitenden Rechtsgüter einander gegenüber zu stellen sind. Mit anderen Worten: Die Strafbarkeit gemäß § 184 StGB entfällt nicht, wie die Exklusivitätstheorie besagte, schon *per se*, wenn die Schrift Kunst ist, sondern wenn der Kunstfreiheit *im Einzelfall* ein größeres Gewicht beizumessen ist als dem Jugendschutz.

¹⁶³ BGHSt 37, 55, 59 ff. – Opus Pistorum.

¹⁶⁴ Die überwiegende Auffassung geht dabei von einem Rechtfertigungsgrund aus, siehe Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 26; Wolters, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 184 Rn. 7; Eisele, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 184 Rn. 11; Laufhütte/Roggenbuck, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 9; Spürck/Erdemir, in: Nikles u.a., Jugendschutzrecht, 3. Aufl. 2011, § 184 StGB Rn. 6; a.A. Liesching/Schuster, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 184 StGB Rn. 16 sowie Liesching/v. Münch, AfP 1999, 37, 39 ff., wonach zwar keine Exklusivität zwischen Kunst und Pornografie besteht, der Kunstcharakter aber dennoch bereits tatbestandsausschließend wirken könne; in diese Richtung auch Lackner/Kühl, StGB, 28. Aufl. 2014, § 184 Rn. 3, wo eine tatbestandliche Kollision in aller Regel ausgeschlossen und nur in engen Grenzbereichen für möglich gehalten wird, dann aber mit der Folge der Rechtsgüterabwägung; offen gelassen bei Fischer, StGB, 61. Aufl. 2014, § 184 Rn. 8.

4.2 Erstaufführung im Rahmen der Berlinale 1976 und Beschlagnahme

Die Entstehungsgeschichte von „Im Reich der Sinne“ war der breiten Öffentlichkeit wohl weitgehend unbekannt, als der Film 1976 in Deutschland zu seiner ersten Aufführung gelangte. Eindruck machte nicht zuletzt die Gerüchteküche, die bereits eine Sensation witterte, nachdem der Film nach seiner Uraufführung auf dem Filmfestival in Cannes entsprechend aufgeregte Presse erhalten hatte. So titelte die Boulevardpresse: „Der größte Porno aller Zeiten!“¹⁶⁵ Die Veröffentlichung hätte auch kaum zu einem passenderen Zeitpunkt erfolgen können, da zum damaligen Zeitpunkt in Deutschland nicht nur die juristische Fachwelt heftig über das Verhältnis von Kunst und Pornografie debattierte. Auch in den Feuilletons wurde die Diskussion geführt, wie die Kritiken nach der Aufführung in Cannes belegen.¹⁶⁶ Erst zwei Jahre zuvor hatte zwar im Zuge des 4. Strafrechtsreformgesetzes¹⁶⁷ der Wechsel von einem „sittenschützenden“ Totalverbot hin zu einem milderen Jugendverbot stattgefunden.¹⁶⁸ In künstlerischen Kreisen war das Misstrauen insbesondere gegenüber den Strafverfolgungsbehörden aber noch immer groß, zumal § 184 StGB ja nach wie vor Eingriffe in die Kunstfreiheit ermöglichte. Insofern war Nagisa Ōshima ein willkommener Verbündeter.¹⁶⁹

„Im Reich der Sinne“ wurde im Rahmenprogramm der Berlinale am 2. Juli 1976 vorgeführt. Das Internationale Forum des Jungen Films um Ulrich Gregor hatte eine Kopie des Films organisiert. Die Aufregung über Nagisa Ōshimas revolutionäres Werk war auch bei den Veranstaltern groß. Gregor kündigte es im Vorfeld daher entsprechend streitlustig an: „Es ist der Porno, um alle Pornos zu beenden.“¹⁷⁰ Dieser Einladung folgte aber nicht nur das reguläre Kinopublikum: Am Abend der Aufführung saß auch ein hellhörig gewordener Berliner Staatsanwalt nebst Polizeibeamten im Kinosaal. Direkt nach Filmende und noch vor Ort beschlagnahmte er die aufgeführte Kopie, gegen die Verantwortlichen der Aufführung wurden die Ermittlungen aufgenommen. Der Vorwurf bestand allerdings nicht lediglich in einem Verstoß gegen § 184 Abs. 1 StGB a.F. (Verbreitung „einfacher“ Pornografie), sondern gegen § 184 Abs. 3 StGB a.F., da die Staatsanwaltschaft in dem Film aufgrund der

¹⁶⁵ Zit. nach Der Spiegel Nr. 29 v. 12.07.1976, S. 119.

¹⁶⁶ In Auszügen abgedruckt in Internationales Forum des jungen Films/Freunde der deutschen Kinemathek, Informationsblätter, 1976, S. 32.

¹⁶⁷ Viertes Gesetz zur Reform des Strafrechts (4. StrRG) vom 23. November 1973 (BGBl. I S. 1725).

¹⁶⁸ Ein Abdruck der zum Zeitpunkt der deutschen Erstaufführung von „Im Reich der Sinne“ geltenden Fassung von § 184 StGB ist zu finden in Film und Recht 1975, 112, 112 f.

¹⁶⁹ Zu Kommentaren zum Gerichtsverfahren um „Im Reich der Sinne“ siehe *Zimmer*, Die Zeit Nr. 14 v. 01.04.1977, S. 37; *Zimmer*, Die Zeit Nr. 28 v. 08.07.1977, S. 39; Der Spiegel Nr. 7 v. 13.02.1978, S. 180; Die Zeit Nr. 5 v. 27.01.1978, S. 30.

¹⁷⁰ Zit. nach Der Spiegel Nr. 29 v. 12.07.1976, S. 119.

sadomasochistischen Sexszenen und nicht zuletzt der Tötung und Kastration des Protagonisten einen Fall von Gewaltpornografie sah. Für diese galt auch nach der Strafrechtsreform 1973¹⁷¹ (und gilt im Übrigen bis heute, siehe § 184a StGB) ein Totalverbot, weshalb auch die Aufführung vor erwachsenem Publikum strafbar war.

4.3 Urteil des LG Berlin und Weg durch die Instanzen

Das Verfahren gegen Ulrich Gregor wurde alsbald von der Staatsanwaltschaft wieder eingestellt, da zu seinen Gunsten davon ausgegangen wurde, dass er sich in einem den Vorsatz ausschließenden Irrtum über den (vermeintlich) pornografischen Charakter des Films befunden hatte. Zu einem Gerichtsverfahren kam es aber dennoch, da der Einziehungsantrag der Staatsanwaltschaft in Bezug auf die beschlagnahmte Kopie des Films streitig war. Diesem lag die Annahme zugrunde, dass „Im Reich der Sinne“ den Tatbestand des § 184 Abs. 3 StGB a.F. verwirkliche, worüber nun gerichtlich befunden werden musste. In erster Instanz hatte sich das LG Berlin mit dem Fall zu befassen. Das Verfahren vor der 12. Großen Strafkammer des LG endete mit einem Freispruch. Auch gewaltpornografische Schriften gemäß § 184 Abs. 3 StGB a.F. müssten dem Urteil¹⁷² zufolge pornografisch i.S.v. § 184 Abs. 1 StGB sein. Vor dem Hintergrund sowohl der vom BGH im „Fanny Hill“-Urteil entwickelten Definition als auch der des Sonderausschusses des Bundestags¹⁷³ verneinte das Gericht sodann den pornografischen Charakter des Films:

Er zeigt zwar viele sexuelle Vorgänge, schildert sie aber nicht anreißerisch ohne Sinnzusammenhang mit anderen Lebensäußerungen und verherrlicht nicht Ausschweifungen und Perversitäten. Er zielt auch nicht ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung eines sexuellen Reizes bei dem Betrachter ab.

Die sexuellen Darstellungen, die einen großen Teil des Films füllen, sind nicht, wie beim pornographischen Erzeugnis, sinnlos aneinander gereiht, sondern haben eine Funktion in der Liebesgeschichte zwischen Sada und Kichizo. Die Rahmenhandlung dient nicht, wie beim pornographischen Film, als Vorwand für die Zusammenstellung verschiedener sexueller Praktiken, ist nicht aufgesetzt, hinzuerfunden, sondern bildet mit ihnen eine Einheit. Die sexuellen Handlungen sind das bestimmende Element der Beziehung zweier Menschen, die kontinuierlich entwickelt wird. Der Film hat auch außersexuellen Sinngehalt, denn er zeigt unter anderem, wie nahe der Sinnestrieb und der Todestrieb beieinanderliegen.¹⁷⁴

¹⁷¹ Bzw. auch nach der für § 184 StGB bis zum Ablauf des 27. Januar 1975 geltenden Frist, in der zwei Übergangsfassungen galten, siehe Art. 12 des 4. StrRG (BGBl. I 1973, S. 1725, 1734 f.) sowie den Abdruck beider Fassungen in Film und Recht 1975, 112, 113 f.

¹⁷² LG Berlin Film und Recht 1977, 795 ff.

¹⁷³ Schriftlicher Bericht des Sonderausschusses für die Strafrechtsreform, BT-Drs. VI/3521, S. 60.

¹⁷⁴ LG Berlin Film und Recht 1977, 795, 796 f.

Mit Blick auf die besonderen Anforderungen des § 184 Abs. 3 StGB a.F. bestritt das Gericht die stimulierende Wirkung gerade auch in Bezug auf die abschließende Tötungs- und Kastrationsszene; diese wirke in der erforderlichen Art und Weise „vermutlich nicht einmal bei solchen Betrachtern, die zu gewalttätig-sadistischer Sexualität neigen“. „Im Reich der Sinne“ wirke aufgrund seines Handlungsverlaufs bis hin zum tragischen Ende insgesamt „eher deprimierend als stimulierend“. ¹⁷⁵ Da ihm aus diesem Grund schon der pornografische Charakter fehle, könne auch zwangsläufig § 184 Abs. 3 StGB a.F. nicht erfüllt sein.

Die gegen dieses Urteil von der Staatsanwaltschaft beim BGH eingelegte Revision hatte keinen Erfolg. In der Revisionsschrift wurde vertreten, dass bei der Auslegung des § 184 Abs. 3 StGB a.F. gerade nicht auf die einfache Pornografie nach § 184 Abs. 1 StGB zurückgegriffen werden könne, da nicht der „normale“ Betrachter den Maßstab bilde, sondern ein Personenkreis, „der an Material über sexuelle Gewalttaten interessiert ist und hierbei einen sexuellen Reiz zu empfinden in der Lage ist“. ¹⁷⁶ Der zuständige 5. Strafsenat des BGH bestätigte in seinem Urteil jedoch mit sehr knapper Begründung die Auffassung des LG Berlin und verneinte die Stimulierungstendenz. ¹⁷⁷ Damit bestätigte er letztlich auch die Argumente der Verteidigung, die für eine einheitliche Lesart des Begriffs „pornografisch“ in allen Absätzen des § 184 StGB a.F. plädiert hatte. Demzufolge wäre zum einen der Bestimmtheitsgrundsatz verletzt, wenn „anormale Betrachter“, deren Empfindungen kaum nachvollziehbar seien, den Maßstab bildeten. Zum anderen wäre auch die Verhältnismäßigkeit nicht mehr gewahrt, wenn wegen dieser wenigen Personen der gesamten Bevölkerung entsprechende Inhalte vorenthalten würden. ¹⁷⁸

Damit war „Im Reich der Sinne“ schließlich auch durch die höchstrichterliche Rechtsprechung von dem strafrechtlichen Vorwurf der Pornografie befreit worden. Auf eine Abwägung zwischen den Schutzzwecken des Pornografieverbots und der Kunstfreiheit kam es im Übrigen weder für das LG Berlin noch den BGH an, da beide Gerichte bereits den pornografischen Charakter verneinten ¹⁷⁹ – eine Entscheidung, die nicht zuletzt auch in Nagisa Ōshimas Sinne gewesen sein dürfte, sieht man einmal davon ab, dass dabei am Grundsatz des § 184 StGB nicht gerüttelt wurde.

¹⁷⁵ LG Berlin Film und Recht 1977, 795, 798.

¹⁷⁶ Zit. nach *v. Hartlieb*, Film und Recht 1978, 308.

¹⁷⁷ BGH Film und Recht 1978, 343; die BGH-Richter hatten sich den Film allerdings gar nicht mehr erneut angesehen, sondern ihrem Urteil lediglich die Sachverhaltsschilderung des LG Berlin zugrunde gelegt, siehe *v. Hartlieb*, Film und Recht 1978, 308.

¹⁷⁸ Siehe *v. Hartlieb*, Film und Recht 1978, 308, 309; zustimmend *Eblers*, Film und Recht 1977, 736, 751 f., wenn auch in Bezug auf das Urteil des LG Saarbrücken zum Film „Die 120 Tage von Sodom“ von Pier Paolo Pasolini (Italien 1975, Originaltitel: „Salò o le 120 giornate di Sodoma“), das ebenfalls § 184 Abs. 3 StGB zum Gegenstand hatte: Film und Recht 1977, 791 ff.

¹⁷⁹ Siehe dazu *v. Hartlieb*, Film und Recht 1978, 308, 309.

4.4 Freigabe durch die FSK

Der Freispruch durch den BGH machte schließlich auch den Weg frei für eine Bewertung durch die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK). Diese hatte bis dahin die Ansicht der Staatsanwaltschaft geteilt und daher eine Jugendfreigabe verweigert. Nun war jedoch jeder Vorwurf der strafrechtlichen Relevanz beseitigt, sodass sie sich mit „Im Reich der Sinne“ auseinandersetzen musste. Am 19. Januar 1978 erging die Freigabeentscheidung „ab 18 Jahren“, doch die Prüfungskommission konnte ihre Bedenken hinsichtlich der eigenen Entscheidung nicht zurückhalten und fügte ihr einen warnenden Hinweis hinzu:

Bei aller Würdigung der vorstehend am Schluß aufgeführten positiven Momente ist darauf hinzuweisen, daß die Freigabe des Films durch die FSK in ungeänderter Fassung (mit all den in voller Deutlichkeit gezeigten sexuellen und am Schluß grauenhaften Vorgängen) für unsere zukünftige Spruchpraxis erhebliche Konsequenzen haben wird. Bei nach Inhalt und Form mittelmäßigen Produktionen wird in der Frage selbstzweckhafter sexueller (coitaler) Darstellungen oder andererseits ihrer integrierten Verbindung mit anderen Lebensbereichen – um nur diesen einen Punkt herauszugreifen – im Blick auf den Film „Im Reich der Sinne“ kaum noch eine einigermaßen sichere Grenze zu ziehen sein. Für die Spruchpraxis der FSK dürften sich daher nicht geringe Unsicherheiten und Schwierigkeiten ergeben.¹⁸⁰

Ob der befürchtete Dambruch auch tatsächlich eingetreten ist, die FSK keine eindeutigen Entscheidungen mehr treffen kann und nicht zuletzt, ob dies durch die Freigabe von „Im Reich der Sinne“ verursacht wurde, kann allerdings dahinstehen. Solange es gesetzliche Regelungen gibt, die für sexuelle Darstellungen Verbreitungsbeschränkungen vorsehen, wird es immer Grenzfälle geben, folglich auch eine Institution, die die Schwierigkeit der Abgrenzung meistern muss – wenn nicht die FSK, dann letztlich die Gerichtsbarkeit.

5 Eigene Würdigung

5.1 Ist der Film „Im Reich der Sinne“ pornografisch?

Diese Frage soll zum Abschluss noch einmal gestellt werden. Eine juristische Antwort darauf haben das LG Berlin und der BGH aus deutscher Sicht bereits geliefert – „Im Reich der Sinne“ ist demnach nicht pornografisch i.S.v. § 184 StGB. Wenn man Nagisa Ōshima Glauben schenken darf, dann war es aber seine erklärte Absicht, Pornografie herzustellen:

¹⁸⁰ FSK-Arbeitsausschuss, Jugendentscheid zum Spielfilm „Im Reich der Sinne“, Prüfsitzung v. 19.01.1978, Prüf-Nr. 49677, S. 2.

In Frankreich war der Pornographieparagraf am 26. April des gleichen Jahres [1975] ersatzlos gestrichen worden, so dass Cannes eine Blütezeit des Porno-Films erlebte. Am 5. Juni kamen Shibata und Kazuko nach Japan zurück. Am 17. Juni erzählten sie mir von Cannes. Sie sagten, die jungen Regisseure würden bei den Sexszenen sogar selbst mitspielen. Es war ein versteckter Vorwurf: „Warum machen Sie nicht endlich einen Porno?“

Am selben Abend schrieb ich in mein Notizheft: „Ich werde einen Porno drehen – nicht einfach nur einen Film, sondern einen Porno, von A bis Z.“ Ein Porno war für mich ein Film, in dem Geschlechtsorgane und Geschlechtsakte gezeigt wurden. All die Tabus zu brechen, an die ich mich bisher gehalten hatte: das war für mich Pornokino.¹⁸¹

Vor dem Hintergrund des japanischen Rechts hat Ōshima sein Ziel erreicht. Denn dadurch, dass der Film in seiner integralen Fassung wegen § 21 des Zollgesetzes nicht einföhrbar und somit de facto wegen § 175 JStGB nicht aufföhrbar war, galt „Im Reich der Sinne“ als obszön, in seinen Worten: als tabuisiert, als Porno. Dieses Vorhaben hatte für Ōshima nicht allein persönliche Bedeutung. Einen bewussten Tabubruch zu vollziehen, bedeutete für ihn zugleich, das Verbot des § 175 JStGB zu untergraben, indem er sichtbar machte, was andere verschleierten:

Das Wort „Obszönität“ ist in erster Linie ein juristischer Begriff. Und um gegen solche Begriffe anzukämpfen, muss man sich ihnen auf Umwegen nähern, d.h. man muss versuchen, sie auszuhöhlen. Trotzdem bleibt die Frage: Kann ein Filmemacher tatsächlich zur „Obszönität“ gelangen? Natürlich – wenn man den juristischen Begriff der Obszönität vor Augen hat, wenn es [...] nur darum geht, „noch obszönere“ Filme zu machen, ist das sogar ganz einfach. Im Reich der Sinne ist ein gutes Beispiel.

Trotzdem habe ich nicht das Gefühl zur „Obszönität“ gelangt zu sein. [...] Eine Erklärung scheint mir plausibel: dass im Allgemeinen nichts Dargestelltes noch „obszön“ ist. Liegt die Obszönität nicht gerade im Verborgenen, in dem, was nicht gezeigt wird, was man nicht sehen kann? Obszönität ist etwas, das im Kopf des Betrachters steckt, der auf diese Versteckspiele reagiert.¹⁸²

In diesem Sinne ist wohl auch Ulrich Gregors Aussage zu verstehen, der Film sei „der Porno, um alle Pornos zu beenden“. Im Ansatz lag er damit mit Blick auf § 184 StGB nicht einmal falsch. Denn in der Tat ist es Nagisa Ōshima gelungen, einen Film zu drehen, dessen Bildebene ihre Möglichkeiten vollends ausschöpft und dadurch eine Herausforderung für die Rechtsprechung darstellte, die Vorschrift

¹⁸¹ *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 162 f.; dem war drei Jahre zuvor die Begegnung von Ōshima mit Anatole Dauman, dem Produzenten von „Im Reich der Sinne“, vorausgegangen. Dieser hatte den Stein erst ins Rollen gebracht, indem er Ōshima unvermittelt die gemeinschaftliche Produktion eines „Pornos“ vorgeschlagen hatte, siehe dazu *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 159 ff.

¹⁸² *Ōshima*, Die Ahnung der Freiheit, 1982, S. 163.

nicht von Grund auf in Frage zu stellen. Erigierter hätte der Penis des Hauptdarstellers Tatsuya Fuji vermutlich nicht sein können; und selbst unter formalen Gesichtspunkten hat „Im Reich der Sinne“ vieles, was auch jeder gewöhnliche Pornofilm hat, scheint also ein Vertreter dessen zu sein, was hier als „Porno-Genre“ bezeichnet werden soll. Der Handlungsrahmen ist schmal, im Wesentlichen besteht der Film aus einer Aneinanderreihung von Sexszenen. Bei diesen liegt der Fokus der Kamera zudem auch häufig auf den „lüsternen Gesichtsausdrücken“ der Protagonisten, wie es in der juristischen Literatur vor allem bis in die 70er-Jahre hinein regelmäßig hieß, wenn es die für „typische“ unzüchtige Schriften i.S.v. § 184 StGB a.F. charakteristischen Merkmale zu benennen galt.¹⁸³ Auch nach den heute gültigen Maßstäben ist die Fokussierung der Geschlechtsteile ein wesentliches, aber weder notwendiges noch hinreichendes Kriterium für Pornografie („anreißerische Darstellung“). Vor allem aber bietet die Handlungsebene durch das Verhalten von Sada und Kichizo genügend Ansatzpunkte, um eine Verabsolutierung der Sexualität anzunehmen. Denn nichts anderes ist es, was beide so ausgiebig zelebrieren: Die Erfüllung in der sexuellen Ekstase, über die die restliche Welt vergessen wird. Das Potential, auch den § 184 StGB zu untergraben und dadurch ad absurdum zu führen, war also vorhanden, da „Im Reich der Sinne“ in gewisser Hinsicht die Essenz des gesetzlichen Verbots verkörpert.

Und doch musste das LG Berlin nicht so weit gehen, um den pornografischen Charakter aus juristischer Sicht verneinen zu können (trotz einiger Unsicherheiten in der Frage der Definition des Begriffs¹⁸⁴). Gerade die Verabsolutierung der Sexualität sah das Gericht angesichts des für Kichizo tödlichen Endes als nicht gegeben an. Das hätte man durchaus auch anders sehen können. Denn Ōshima fällt trotz der unbestreitbar vorhandenen Tragik der Geschichte keineswegs ein negatives Urteil über seine Protagonisten. Die Darstellung drückt vielmehr Bewunderung für die Hingabefähigkeit von Sada und Kichizo aus, sodass das Ende nicht etwa als bedauernswerter Unfall erscheint, sondern als nur natürliche Konsequenz, als der Höhepunkt aller Höhepunkte, auf den beide hingewirkt haben. In einem Interview mit Ulrich Gregor antwortete Ōshima auf die Feststellung, dass er die „Amour fou“ als eine Religion des Absoluten zu verherrlichen“ schein:

¹⁸³ Siehe *Schröder*, in: Schönke/Schröder, StGB, 16. Aufl. 1972, § 184 Rn. 7; *Petters/Preisendanz*, StGB, 27. Aufl. 1971, § 184 S. 356; *Dreher*, StGB, 31. Aufl. 1970, § 184 S. 742; *Lange*, in: Kohlrausch/Lange, StGB, 43. Aufl. 1961, § 184 III.; *Dreher/Maassen*, StGB, 1. Aufl. 1954, § 184 Rn. 3; *Löffler*, Presserecht, 2. Aufl. 1969, 10. Kap., § 184 Rn. 5; grundlegend für all diese: RGSt 61, 379, 380. Auffällig ist, dass die über die Gesichter zum Ausdruck gebrachte Lüstertheit mit der Liberalisierung des § 184 StGB durch die Strafrechtsreform 1973 schlagartig aus den Kommentaren verschwand.

¹⁸⁴ Kritisch dazu *Ehlers*, Film und Recht 1977, 736, 750.

Im Zusammenhang mit Sada schockiert mich das Wort „Mörderin“, wie es wohl jeden Japaner schockieren würde. Wenn am Anfang Sada und Kichizo lediglich als Libertins erscheinen, so nähern sie sich doch einer Art von Heiligen, und ich hoffe, dass das jeder begreifen wird.¹⁸⁵

Doch das LG Berlin und der BGH schlossen sich stattdessen der pessimistischeren Deutungsweise an; ihnen genügte bereits die Tragik des Endes, um einen Bruch in dem dargestellten Genuss anzunehmen. Die obsessive Liebesbeziehung zwischen Sada und Kichizo bildete dem LG Berlin zufolge auch nicht zuletzt einen außersexeuellen Sinngehalt ab – die von Ōshima verehrte Tradition der Vereinigung von Liebe und Lust war dem Gericht fremd.¹⁸⁶ Aus der deutschen Rechtsprechung zu § 184 StGB ist auch die Verknüpfung der Sexualität mit Attributen wie „grob“ bekannt, in erster Linie aus der Zeit vor der Strafrechtsreform 1973, als noch das Totalverbot unzüchtiger Schriften zum Schutz der Sittlichkeit galt.¹⁸⁷ Eine sexuelle Darstellung könne allerdings durch Hinzutreten einer künstlerischen Gestaltung gleichsam „vergeistigt“ werden.¹⁸⁸ Das Lüsternerne und das Geistige, oder, mit anderen Worten, das Grobe und das Feine, sind demnach nicht miteinander vereinbar, eines der beiden hat immer zugunsten des anderen zurückzutreten – wie nach der Exklusivitätstheorie die Kunst und die Pornografie. Ōshima zufolge lehrt die japanische Geschichte aber ein anderes:

¹⁸⁵ Internationales Forum des jungen Films/Freunde der deutschen Kinemathek, Informationsblätter, 1976, S. 32; im gleichen Zusammenhang fügte Ōshima noch hinzu: „Ich wollte, daß Gesten und Wörter von einer einzigen Sprache regiert werden: von der Sprache des Sexus. Wäre es anders, dann würde ich meinen Film für einen Fehlschlag halten. Der gewählte Raum ist sicherlich der von Liebe und Tod, und für mich umfaßt er ganz Japan.“

¹⁸⁶ Siehe dazu oben 3.2.

¹⁸⁷ RGSt 24, 365, 368; 37, 315, 316: „Darbietung des grob Sinnlichen“; BT-Drs. VI/3521, S. 63: „obszöne, grob sexuelle Darstellungen“; aus der Kommentarliteratur siehe beispielsweise *Ebermayer*, in: LK-StGB, 3. Aufl. 1925, § 184 Abschnitt 3, S. 571: „grob sinnlich“; ebenso *Schwarz/Dreher*, StGB, 26. Aufl. 1964, § 184 Abschnitt 1 A d); seit dem „Fanny Hill“-Urteil in der Regel abgemildert durch die Formulierung, dass die *Darstellung* grob sein müsse, wie es auch heute noch in der „grob aufdringlichen Darstellung“ zum Ausdruck kommt, siehe statt vieler nur BGHSt 23, 40, 43 – Fanny Hill; 37, 55, 59 f. – Opus Pistorum; KG NStZ 2009, 446, 447; wie vor der Strafrechtsreform aber noch *Mösl*, in: LK-StGB, 9. Aufl. 1974, § 184 Rn. 13.

¹⁸⁸ RGSt 24, 365, 366; 56, 175, 176; *Ebermayer*, in: LK-StGB, 3. Aufl. 1925, § 184 Abschnitt 3, S. 571: „Die Kunst kann [...] Gegenstände dieser bis zu dem Grade durchgeistigen und verklären, daß für das natürliche ästhetische Gefühl die sinnliche Empfindung durch die interessenlose Freude am Schönen zurückgedrängt wird“; *Schwarz*, StGB, 15. Aufl. 1952, § 184 Abschnitt 1 d), S. 366: „[S]o können auch Reproduktionen anerkannter Kunstwerke im Einzelfalle unzüchtig sein, so bei vergrößerter Wiedergabe, so daß die Vergeistigung durch die Kunst entfällt [...]“.

Zu bestimmten Vorstellungen, die über unser Land existieren, erlauben Sie mir noch hinzuzufügen, daß die Welt der Sinnlichkeit weit davon entfernt ist, die menschlichen Werte zu gefährden. Dieser Begriff des „Koshoku“, der das „zu genießen wissen“ und „zu lieben wissen“ verbindet, wurde niemals außer acht gelassen. In der Vergangenheit war es sogar die eigentliche Voraussetzung dafür, ein Herr zu sein. Im 10. Jahrhundert schuf der „Roman des Prinzen Genji“ die aristokratische Gesellschaft in Japan und durch sie zum ersten Mal eine sexuelle Kultur, die das „zu lieben wissen“ für sich beanspruchte. Polygamie und Polyandrie standen an höchster Stelle in dieser aristokratischen Gesellschaft. [...] Die Monogamie wurde während der „Meiji“-Periode (1868 - 1912) eingeführt, um so nach von außen eingeführtem Modell die wirtschaftliche Modernisierung des Landes zu fördern. Die wundervolle Tradition des „zu lieben wissen“ geriet in Vergessenheit und starb kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Sada und Kichizo sind die Überlebenden einer sexuellen Tradition, die einmal lebendig war und die für mich bewunderungswürdig japanisch ist.¹⁸⁹

Obwohl dieses Zitat aus einem Interview mit Ulrich Gregor aus dem Jahr 1976 stammt, hat Ōshima damit natürlich keineswegs direkten Bezug auf die deutsche Gesetzeslage genommen. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass seine Einstellung eine Gegenposition zur deutschen Jurisprudenz darstellt. Denn bereits deren Frage nach „außersexuellen“ oder „sonstigen menschlichen Bezügen“ geht stillschweigend von einer Art Exklusivitätsverhältnis aus, setzt also voraus, dass in der reinen Sexualität nicht bereits beides, der Genuss und die Liebe, angelegt ist.¹⁹⁰ Auch wenn die Tatsache, dass das LG Berlin seiner Beurteilung diese Deutung zugrunde gelegt hat, den Freispruch für Ōshimas Film bedeutete, hätte dieser der Begründung unter diesen Umständen wohl nicht beipflichten können. Ebenso wenig erfüllte sich damit Ulrich Gregors Hoffnung, „Im Reich der Sinne“ könnte zu einem Paradigmenwechsel des § 184 StGB führen. Die „Weigerung“ der deutschen Gerichte, Ōshima zuzugestehen, in seinem Film die Sexualität seiner Protagonisten verabsolutiert dargestellt zu haben, stellt nicht nur ein weiteres Kuriosum in der Geschichte des Werkes dar; erscheint es doch als bittersüße Ironie, dass sie Ōshima das erhoffte Prädikat verwehrten und ihn zugleich mit einem unerwünschten adeln wollten. Ersichtlich wird darüber hinaus auch, wie wenig selbsterklärend und wie ausfüllungsbedürftig das juristische Kriterium der Verabsolutierung in Wahrheit ist, ohne dass dies den Gerichten aufgefallen wäre.

¹⁸⁹ Internationales Forum des jungen Films/Freunde der deutschen Kinemathek, Informationsblätter, 1976, S. 32.

¹⁹⁰ Siehe BGHSt 23, 40, 44: „ohne Sinnzusammenhang mit anderen Lebensäußerungen“; BGHSt 37, 55, 59 – Opus Pistorum: „unter Hintansetzung sonstiger menschlicher Bezüge“; ebenso BVerwGE 116, 5, 18; *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631; siehe auch *Wolters*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 184 Rn. 5: „Loslösung von anderen Lebensäußerungen“; paradigmatisch vor allem *Fischer*, StGB, 61. Aufl. 2014, § 184 Rn. 7: „unter weitgehender Ausklammerung emotional-individualisierter Bezüge“.

Womöglich sahen die deutschen Gerichte sich aber auch nicht zuletzt deswegen außerstande, den pornografischen Charakter des Films zu bejahen, weil er – gemessen an den Konventionen des Porno-Genres – insgesamt nicht mit einem typischen Vertreter dessen vergleichbar ist. Vor allem das nach überwiegender Meinung in der Rechtswissenschaft für § 184 StGB zentrale Kriterium der Stimulierungstendenz¹⁹¹ deutet stark auf eine Orientierung an den Genregrenzen hin, weshalb im Folgenden ein Blick auf die Beurteilung von „Im Reich der Sinne“ in nicht-juristischem Kontext geworfen werden soll. Dabei fällt das Ergebnis allerdings nicht anders aus als vor Gericht: Ōshimas poetische Bildsprache lässt den Schluss, man könnte es hier etwa mit einem Genreprodukt zu tun haben, schlicht und ergreifend nicht zu. Wie *Jarman* nicht zu Unrecht anmerkt, kann ein Film insofern kaum weniger pornografisch sein als „Im Reich der Sinne“ („least pornographic film possible“¹⁹²). Diese Einschätzung wird auch durchweg von der Filmkritik geteilt.¹⁹³ Häufig wird dabei die fehlende voyeuristische Tendenz des Films betont, die den Unterschied mache.¹⁹⁴ Bei näherer Betrachtung erweist sich diese Aussage aber als nicht unproblematisch, da sich auch das „Voyeuristische“ einer eindeutigen Definition entzieht.

¹⁹¹ BGHSt 37, 55, 60 – Opus Pistorum; BVerwGE 116, 5, 18; BT-Drs. VI/3521, S. 60; OLG Düsseldorf NJW 1974, 1475 m. Anm. *Möhrensbläger*; OLG Karlsruhe NJW 1974, 2016; *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 7; *Hörnle*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 17; *Eisele*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 184 Rn. 8; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 184 Rn. 2; *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631; a.A. *Schroeder*, Pornographic, Jugendschutz und Kunstfreiheit, 1992, S. 27; *Schumann*, in: FS Lenckner, 1998, S. 565, 580: Präsentation oder Billigung menschenwürdevidriger Verhaltensweisen.

¹⁹² *Jarman*, in: Hunter, Eros in Hell, 1998, S. 103, 105.

¹⁹³ Siehe beispielhaft die Auszüge in Internationales Forum des jungen Films/Freunde der deutschen Kinemathek, Informationsblätter, 1976, S. 32.

¹⁹⁴ So z.B. bei *High*, Wide Angle 4/1978, 62, 67 f.: „Rather than the usual erotic jolt, followed by a growing sense of alienation and boredom, *Realm* never imposes voyeuristic tensions on the viewer“; *Sidlier*, Le Monde, Paris, 18. Mai 1976, S. 27: „keines dieser eiskalten Bilder fordert den Voyeurismus heraus“; *Vinke*, Die Zeit Nr. 51 v. 13.12.1985, S. 79: „Voyeure wurden nicht bedient“; *Leveke*, Die Zeit Nr. 26 v. 23.06.2005: „*Im Reich der Sinne* ist ein Pornofilm, in dem sich die Kamera nicht wie ein Voyeur gebärden muss. In streng aufgebauten erotischen Tableaus lässt sie sich auf die Lust des Paares ein, ohne sie je auszustellen“; siehe auch *Volk*, Skandalfilme, 2011, S. 200: „Statt genitalfixierter Detailaufnahmen rückte Ōshima das Paar in den Vordergrund, dem Eiko Matsuda und Tatsuya Fuji mit ihrem hingebungsvollen Spiel eine emotionale und sinnliche Intensität verliehen, die deutlich über eine rein pornografische Körperbeschau hinausreichte“; auch in der juristischen Literatur lässt sich das Kriterium des Voyeurismus im Rahmen des § 184 StGB ausmachen, siehe *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631, der den Begriff „voyeuristisch“ zwar zunächst nicht als eines der Hauptmerkmale des juristischen Pornografiebegriffs identifiziert, aber sodann im Fallbeispiel entsprechend verwendet.

Denn wie bereits erwähnt, gehören zu den Charakteristika von „Im Reich der Sinne“ voyeuristische Motive, die sich vor allem in der wiederkehrenden Beobachtung der sexuellen Betätigung der Protagonisten durch andere Filmpersonen äußern.¹⁹⁵ *Heath* hat in seinem 1977 veröffentlichten Beitrag „The Question Oshima“ ausführlich beschrieben,¹⁹⁶ wie Ōshima mit diesen voyeuristischen Akten auf der Bildebene die wechselseitigen Betrachterbeziehungen reflektiert: Einerseits zwischen den Protagonisten, andererseits zwischen der Kamera und ihrem Motiv, aber nicht zuletzt auch zwischen dem Filmbetrachter und seinem „Objekt der Begierde“, also dem Film als solchem und dessen Motiven. Dabei darf nicht übersehen werden, dass für diese Reflexion keineswegs ein sexuelles Sujet erforderlich gewesen wäre – die genannten Betrachterbeziehungen liegen vielmehr in der Natur des Films im Allgemeinen begründet. „Im Reich der Sinne“ ist insofern nicht allein ein Film über Sexualität, sondern auch ein Film über das Medium Film.

Dennoch ist auffällig, wie harmonisch sich beide Hauptmotive von „Im Reich der Sinne“ – die Reflexion des Autors/Regisseurs über das Medium seiner Wahl und die Sexualität – ineinanderfügen. Bei näherer Betrachtung überrascht diese Feststellung nicht mehr, ist doch das Voyeuristische nicht nur dem Film, sondern auch der Sexualität des Menschen von Natur aus immanent. Da diese – je nach Kulturkreis mehr oder weniger – im Bereich des Privaten, Intimen angesiedelt ist, ist die Offenlegung ihrer Betätigung grundsätzlich eine sensible Angelegenheit, und zwar in aktiver wie passiver Form: Nicht nur die Konfrontation einer Personen mit der Sexualität einer anderen ist unter Umständen problematisch (man denke dabei aus juristischer Perspektive nur an exhibitionistische Handlungen i.S.v. § 183 StGB), auch bei eigenen sexuellen Betätigungen beobachtet zu werden, ist üblicherweise unerwünscht. Nicht von der Hand zu weisen ist, dass beide Varianten – das Beobachten und das Beobachtetwerden – seit jeher eine Faszination auf den Menschen ausgeübt haben. Diese hat bereits im Altertum Eingang in die Kunst gefunden und sich im Laufe der Zeit unter anderem in zahlreichen literarischen Werken¹⁹⁷ niedergeschlagen, ist nicht zuletzt aber auch ein Grundmotiv der modernen kommerziellen Pornografie.

Vermutlich ist es also diese Summierung oder gar Potenzierung des im Medium Film und in der Sexualität gleichermaßen angelegten voyeuristischen Potentials, die von Beginn an sowohl die Popularität als auch die Repression des erotischen Films durch die Zensur verursacht hat. Nagisa Ōshima hat dieses Prinzip des Filmemachers als Voyeur in besonderem Maße verinnerlicht, wie er selbst bekundet: „Für einen Filmemacher ist es stets eine angenehme Zerstreung, Leute zu betrachten.

¹⁹⁵ Siehe oben Abschnitt 2.

¹⁹⁶ *Heath*, *Wide Angle* 1/1977, 48 ff.

¹⁹⁷ Vgl. nur die voyeuristischen Motive in den eingangs erwähnten „Fanny Hill“, „Josephine Mutzenbacher“, „Lady Chatterley“ oder im Werk von de Sade, die auch die Justiz beschäftigt haben.

Ich lebe in der dauernden Lust, andere mit Blicken zu vergewaltigen.“¹⁹⁸ In einem Interview mit der ZEIT darauf angesprochen und gefragt, ob Filmarbeiter professionelle Voyeure oder gar Schlimmeres seien, antwortete Ōshima zunächst: „An diesen Satz erinnere ich mich nicht“, räumte dann aber ein: „Eines ist sicher: Die Kamera ist immer der Täter.“ Wer der Komplize sei? „Das ist der Regisseur.“¹⁹⁹ Auch eine weitere, eingangs bereits zitierte Aussage Ōshimas soll in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden:

Neben seinen persönlichen, allgemein menschlichen Wünschen und Begierden hat jedoch jeder Regisseur noch zwei weitere, für einen Filmemacher spezifische Bedürfnisse. Jeder Regisseur hat den Wunsch, den Tod zu dokumentieren und die sexuelle Vereinigung zu filmen – ganz gleich ob zwischen Mann und Frau, zwischen zwei Männern oder zwei Frauen oder auch zwischen Mensch und Tier.²⁰⁰

Allen Stimmen zum Trotz, die den pornografischen Charakter aufgrund des Fehlens voyeuristischer Formsprache verneinen, verkörpert „Im Reich der Sinne“ daher in gewisser Weise den Voyeurismus wie kaum ein zweiter Film. Dass diese beiden Auffassungen sich gegenseitig nicht per se ausschließen, hat *High* dargelegt.²⁰¹ Dadurch wird aber die Frage aufgeworfen, worauf konkret Bezug genommen wird, wenn der voyeuristische Charakter von „Im Reich der Sinne“ verneint wird. Welche Merkmale sind es konkret, die einen solchen begründen oder ausschließen sollen? Dies wird – über Andeutungen²⁰² hinausgehend – für gewöhnlich nicht erläutert. Eine Präzisierung wäre auch für die juristische Beurteilung zwar von Wert, stünde aber vor demselben Problem wie die Frage, auf welche Weise in einer Darstellung das Kriterium der Stimulierungstendenz zum Ausdruck kommen soll. Denn in beiden Fällen handelt es sich nicht um deskriptive, sondern normative Merkmale.

5.2 Ausblick auf § 184 StGB

Im Rahmen von § 184 StGB ist aus diesem Grund immer versucht worden, die Normativität des Begriffs „pornografisch“ im Stile einer mathematischen Annäherung durch die Herausarbeitung vermeintlich objektiv-formaler Teilkriterien auf ih-

¹⁹⁸ *Ōshima*, Yukio Mishima oder Der geometrische Ort eines Mangels an politischem Bewusstsein, 1970, in: *Die Ahnung der Freiheit*, 1988, S. 148.

¹⁹⁹ Zit. nach *Witte*, *Die Zeit* Nr. 28 v. 05.07.1985, S. 44.

²⁰⁰ *Ōshima*, *Die Ahnung der Freiheit*, 1982, S. 159.

²⁰¹ *High*, *Wide Angle* 4/1978, 62, 67 f.

²⁰² Siehe z.B. *High*, *Wide Angle* 4/1978, 62, 68: „[W]e are in a sense ‘voyeurs.’ But what we are seeing is not mere genitals. We see people-complete-with-genitals. We are invited to contemplate the awesomeness of sex in its entirety; not as a collection of ‘things,’ but as a process.”

ren deskriptiven Kern zu reduzieren. Aber selbst ein Begriff wie „grob aufdringliche“ oder „anreißerische Darstellung“ (die im allgemeinen Sprachgebrauch dem „Voyeuristischen“ sehr nahe kommt) ist letztlich relativ und bedarf folglich eines Bezugswertes. Die dafür am besten geeigneten formalen Kriterien eines Films tragen allerdings allein nicht weit, wie auch in der juristischen Literatur anerkannt ist.²⁰³ Die am nächsten liegende Antwort, dass allein der Inhalt des Bildausschnitts über den (voyeuristischen oder pornografischen) Charakter eines Films entscheidet, ist daher von vornherein auszuschließen: Ōshimas Film und andere haben deutlich gemacht, dass grundsätzlich alles „zeigbar“ ist. Anstelle dessen auf vermeintlich rein inhaltliche Kriterien abzustellen, vor allem auf die „Aussage“ des Werkes, führt lediglich zum Ausgangspunkt zurück. In den Fokus rücken dabei die *Wahl* des Bildausschnitts und der Bildabfolge sowie alle weiteren Gestaltungsaspekte.²⁰⁴ Dies ist jedoch ein wesentlich heiklerer Ansatz, verlässt man damit doch den Bereich des objektiv Feststellbaren und betritt stattdessen den der Interpretation. Will man sich dennoch auf diese Vorgehensweise einlassen und aus der objektiv manifestierten Gestaltung Rückschlüsse auf die Filmmotive ziehen, muss man sich zwangsläufig auch den sich in der Folge ergebenden rechtstechnischen Schwierigkeiten stellen.

Dies verdeutlicht in bemerkenswerter Klarheit ausgerechnet das Verfahren um Nagisa Ōshimas „Im Reich der Sinne“ vor den deutschen Gerichten. Der BGH hatte sich dabei auch mit dem Vorwurf aus der Revisionsbegründung zu beschäftigen, dass das LG Berlin den sexuellen Gehalt des Films nicht in hinreichend qualifizierter Weise („zu dürftig und lückenhaft“²⁰⁵) beschrieben habe:

Es kommt – wie schon aus dem Begriff Pornographie folgt – auf die Art der Darstellung an. Dazu teilt das Urteil [des LG Berlin] aber nur die Wertungen des Landgerichts unter Anlehnung an die von der Rechtsprechung und sonst entwickelten Beurteilungskriterien mit, schildert aber nicht einmal annähernd, in welcher Weise – in welchen Bildeinstellungen und in welcher Bildlänge – die Sexualhandlungen dargestellt sind.²⁰⁶

Eine Überprüfung der rechtlichen Bewertungen des LG Berlin durch die Revisionsinstanz sei daher nicht möglich, im Übrigen selbst dann nicht, wenn es das Vorliegen von Pornografie bejaht hätte. Der BGH widersprach dem allerdings mit der Begrün-

²⁰³ Siehe nur Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 19, m.w.N.

²⁰⁴ In diesem Sinne wohl Knauss, *Literature & Theology*, Vol. 23 No. 3, 332, 335: „The voyeurism within the film is a not so subtle reference to the voyeurism of the spectators whose desire to look is at the same time excited through the representation which favours both narrative and physical, synaesthetical involvement, and frustrated through cuts before orgasm, obstructing the view through kimonos or camera angles, and the horror of death and violence invading the scenes of sexual pleasure.“

²⁰⁵ BGH Film und Recht 1978, 343.

²⁰⁶ Generalbundesanwalt, Revisionsbegründung v. 22.11.1977, Az. 5 StR 517/77, S. 1 f.

derung, dass das Urteil des LG Berlin zwar knapp formuliert sei, aber eine überprüfbare rechtliche Würdigung dennoch hinreichend erkennen lasse. Vor allem aber könne „vom Tatrichter nicht verlangt werden, daß er Filmszenen mit besonderer Genauigkeit schildert, die den Eindruck des flüchtigen Bildes und des gesprochenen Wortes letztlich doch nicht einfangen könnte“. Es gebe zudem „keinen Grundsatz, wonach die sexuellen Vorgänge ebenso ausführlich dargestellt werden müßten, wie die Rahmenhandlung“.²⁰⁷

Man muss dem Generalbundesanwalt, der die Revisionsbegründung damals verfasste, dankbar sein für seine Rüge, verdeutlicht sich hieran doch eine kuriose Parallele zwischen künstlerischem Schaffen und Rechtsanwendung, die ein grundsätzliches Problem aufwirft: Während der Filmemacher mit der Frage konfrontiert ist, welchen Bildausschnitt des sich vor ihm abspielenden Aktes er mit der Kamera einfangen bzw. welche Aufnahmen er am Schneidetisch opfern und welche er in den Film einbringen möchte, sehen sich die Richter der Tatsacheninstanz vor die Aufgabe gestellt, das im Film Geschene in Worte zu fassen, die alle für die Subsumtion relevanten Aspekte enthalten. Den Richtern kommt somit die Aufgabe zu, die sich ihnen darbietende Filmsprache in die Sprache des geschriebenen Wortes zu „übersetzen“. Ob dies überhaupt möglich ist, ohne bereits das gewünschte Ergebnis (wohlgemerkt: der rechtlichen Subsumtion) zu antizipieren, ist zweifelhaft. Denn allein die sprachliche Umschreibung eines einzelnen Bildausschnitts eröffnet unzählige Möglichkeiten. Selbst die vermeintlich „nüchterne“ Schilderung, die sich objektiver Maßstäbe bedient („füllt etwa zwei Drittel der Bildfläche aus“, „für drei Sekunden“ etc.) kann in ihrer Gesamtheit niemals objektiv sein, hängt sie doch immer noch von der Entscheidung des Betrachters ab. Hinzu kommt, dass sie auf das Sichtbare beschränkt ist, die Bildebene aber – wie festgestellt – nur einen Aspekt von mehreren bei der rechtlichen Beurteilung bilden kann. Insofern griff folglich auch die Revisionsbegründung im Fall von „Im Reich der Sinne“ noch zu kurz.

In der Vergangenheit hat es sich die Rechtsprechung daher teilweise auch viel einfacher gemacht: Der Tatrichter müsse Beschreibungen nur noch in Ansätzen vornehmen, wenn es sich „bereits nach den Erfahrungen des täglichen Lebens“ um Genreprodukte handle – „wie bei Sexmagazinen bzw. Sexfilmen“.²⁰⁸ Damit entfielen die Schwierigkeit der genauen Analyse der Gestaltung von Bildern und Bildfolge, zumal der Tatrichter die Genrezugehörigkeit nicht erst prüfen müsste, da sie offensichtlich sein soll.²⁰⁹ Es drängt sich in der Folge die Frage auf, ob neben den oben bereits angesprochenen formalen Charakteristika noch andere Merkmale ein Genre

²⁰⁷ BGH Film und Recht 1978, 343.

²⁰⁸ OLG Düsseldorf NJW 1984, 1977, 1978; zustimmend Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 23.

²⁰⁹ Siehe aber nunmehr auch BGH StV 2010, 294, 296: „Allein die Bezeichnung ‚Pornofilm‘ ist keine hinreichende Feststellung, dass der Film sexualbezogenes Geschehen in pornographischer Form darstellt“; ebenso BGH NStZ-RR 2010, 108.

kennzeichnen, und wenn ja, welche. Wichtiger noch erscheint aber, dass in allen anderen Fällen, in denen die Zugehörigkeit nicht offensichtlich und der Tatrichter zu einer detaillierten Prüfung verpflichtet ist, die Subsumtion unter § 184 StGB aus den genannten Gründen niemals zweifelsfrei gelingen dürfte. Nagisa Ōshima brachte dies in seinem Plädoyer vor Gericht so zum Ausdruck:

Im Unterschied zu Texten sind Photos die konkrete Ausdrucksform schlechthin. [...] Wenn die Polizei und die Staatsanwaltschaft aber auf der Existenz „obszöner“ Dinge bestehen, sind Photos die geeignetste Ausdrucksform, um die Kriterien der „Obszönität“ zu illustrieren. Deshalb fordere ich ausdrücklich eine Definition dieser Kriterien. Wenn es nicht gelingt, sie anhand der Photos zu erklären, wird es bei abstrakteren oder komplizierteren Ausdrucksformen erst recht unmöglich sein.²¹⁰

Das mit den Erleichterungen für die Tatsacheninstanz verbundene Pauschalurteil der Jugendgefährdung über die dem Porno-Genre zuzuordnenden Werke provoziert zudem die Frage, worin dessen Unwert liegt.²¹¹ In rechtlicher Hinsicht mag der Jugendschutz für viele, vielleicht sogar für die überwältigende Mehrheit der Vertreter des Genres greifen. Dessen ungeachtet kommt darin aber nicht zuletzt eine archaisch wirkende Ächtung der Betätigung und Kommerzialisierung von Sexualität zum Ausdruck, die mit dem Schutz von Rechtsgütern Dritter nichts mehr gemein hat. Diese Haltung dürfte wohl auch jenen Fällen zugrunde liegen, in denen zur Bestimmung „eindeutiger“ Fälle der Genrezugehörigkeit auf den „fehlenden Anspruch auf künstlerische Aussage und Gestaltung“ Bezug genommen wird.²¹² Eine andere Lesart kommt vor allem dann nicht in Betracht, wenn an gleicher Stelle vertreten wird, dass sich Kunst und Pornografie im Rechtssinne nicht gegenseitig ausschließen.

Diese pauschale Ablehnung kommerzieller Interessen zuzugeben, würde einem Filmkritiker sicherlich leichter fallen als einem Juristen. Vermutlich verbirgt sich dahinter bei Ersterem auch der Vorwurf des negativ zu bewertenden Voyeurismus. Dass es aber auch hier keine trennscharfe Abgrenzung geben kann, ist offensichtlich:

²¹⁰ Ōshima, *Die Ahnung der Freiheit*, 1982, S. 170.

²¹¹ Ōshimas ablehnende Haltung gegenüber dem *pink film* und dem darin verkörperten „sexuellen Karrieredenken“ ließe sich ohne Probleme an dieser Stelle vertreten. Dies soll aber nicht darüber hinweg täuschen, dass auch er niemals befürworten würde, Sexualität aus Gründen der Sittlichkeit gesetzlich zu regulieren, siehe Ōshima, *Die Ahnung der Freiheit*, 1982, S. 144 f.: „Pornos sind symptomatisch für den Wandel unserer Sitten und nur für Personen gedacht, die einen Lustgewinn daraus erzielen können. Denjenigen, die sich nicht dafür interessieren, schadet ihre Existenz nicht im geringsten.“ Nicht zuletzt handelt es sich, wenn überhaupt, um ein gesamtgesellschaftliches Problem, dem nicht damit abzuhelfen wäre, die „Spitze des Eisbergs“ abzuschneiden.

²¹² OLG Düsseldorf NJW 1984, 1977, 1978; siehe auch Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 23: „Bei eindeutig erkennbaren Pornofilmen und einschlägigen Magazinen kann die Beschreibung knapper ausfallen als bei Filmen und Literatur, die eine Abgrenzung zu künstlerischem oder wissenschaftlichem Material einfordern.“

Denn wonach ist zu bestimmen, ob jemand lediglich künstlerische Intentionen hat – ist ihm damit verboten, seine Werke in irgendeiner Weise kommerziell zu verwenden, darf er nicht von seiner Kunst leben können? Wohl kaum. Oder ist, wie *Ludwig Marcuse* pointiert formuliert hat, „etwas Fragwürdiges dann obszön, wenn es für Geld hergestellt worden ist? Dann müßte man Shakespeare daraufhin untersuchen, bei welchen unflätigen Sätzen Gewinnsucht im Spiele war.“²¹³ Was ist überdies mit Randbereichen, selbst innerhalb des Porno-Genres? Professionelle Produktionen spielen nicht selten in selbstironischer Aufmachung mit den formalen und inhaltlichen Genrekonventionen und beziehen sich regelmäßig in ihrer Gestaltung auf Filme aus dem Mainstream. Kommerzielle Interessen wird dort niemand ernstlich leugnen wollen, aber es werden auch genussvoll überkommene Muster reflektiert und variiert,²¹⁴ und dies in versierterer, um nicht zu sagen künstlerischerer Art und Weise, als mancher Kritiker wohl zugeben mag.

Oder ist es gar der letztgenannte Punkt, der den Unterschied macht – der Genuss und die Freude am sexuellen Sujet? Muss es nur „hinreichend deprimierend aussichtslos“ zugehen, um dem Vorwurf der Pornografie zu entkommen?²¹⁵ Nagisa Ōshima hätte sich diese These vermutlich mit Freuden zu Eigen gemacht, hätte er sich je selbst vor den deutschen Gerichten verantworten müssen. Andererseits hätte er dann wohl nichts zu befürchten gehabt – die Lesart des LG Berlin hat gezeigt: An ihr gemessen könnte „Im Reich der Sinne“ mit seiner in Tod und Verstümmelung endenden Darstellung der sexuellen Ekstase kaum weniger pornografisch sein.

6 Schlussbemerkung

Ist „Im Reich der Sinne“ nun abschließend als pornografisch zu bezeichnen? Die Antwort lautet: Ja und nein zugleich. Der Film ist, so viel kann mit Sicherheit gesagt werden, gemessen an den Genrekonventionen, heute wie damals, kein „Pornofilm“.

²¹³ *Marcuse*, *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*, 1984, S. 17.

²¹⁴ Auf juristischer Ebene würde wohl versucht werden, solchen Grenzfällen über die Abwägung mit der Kunstfreiheit gerecht zu werden; vgl. dazu BVerfGE 83, 130, 146 ff. – Josephine Mutzenbacher; BGHSt 37, 55, 60 f. – Opus Pistorum; *Wolters*, in: SK-StGB, 140. EL 2013, § 184 Rn. 7 f.; *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 9; *Hörnle*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 24 ff.

²¹⁵ *Karasek*, *Der Spiegel* Nr. 7 v. 13.02.1978, S. 182; bezeichnend insofern auch die Aussage von *Schroeder*, *Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit*, 1992, S. 21: „Man kann schlecht verlangen, dass Leda unter dem Schwan [...] durch ein gelangweiltes Gesicht die ‚menschlichen Bezüge‘ zum Ausdruck bringt.“ Siehe auch *Plack*, *Die Gesellschaft und das Böse*, 7. Aufl. 1970, S. 230 in Bezug auf den Film „Das Schweigen“ von Ingmar Bergman (Schweden 1963, Originaltitel: „Tystnaden“): „Wäre dieser Film in den Tönen der heiteren Sinnenfreude gehalten, er wäre womöglich gar nicht durch die Zensur gegangen. So aber, im düsteren Grau des Ekels, wurde er preisgekrönt.“

Das zeigen nicht nur seine Entstehungsgeschichte und die zahlreichen gesellschaftlichen Bezüge, sondern wird auch durch die formale Gestaltung nahegelegt. „Nicht pornografisch“ urteilte auch die deutsche Rechtsprechung, obgleich ein anderes Ergebnis denkbar, womöglich sogar zwingend gewesen wäre, hätte sie ihrer Beurteilung Nagisa Ōshimas Vorstellung von „absoluter“ Sexualität zugrunde gelegt. Desseu Vorsatz bestand nicht zuletzt sogar ausdrücklich darin, „einen Porno“ zu drehen. Dass er dabei keinesfalls an § 184 StGB dachte, liegt auf der Hand. Auch das bewusste Überschreiten der Grenze des § 175 JStGB (der im Übrigen auch nicht von „pornografischen“, sondern von „obszönen“ Gegenständen spricht) war letztlich nur Mittel zum Zweck für Ōshima. Die wahre Bedeutung seiner – in einem zutiefst japanischen Kontext zu lesenden – Aussage besteht in dem gezielten Bruch gesellschaftlicher Tabus, denen das Strafrecht lediglich als Werkzeug dient.

Der Begriff „Porno“ wird so um eine weitere, in diesem speziellen Fall sogar ganz individuelle Facette reicher. Ob ein Film pornografisch ist, hängt folglich ganz vom sachlichen Kontext ab und, wie das Beispiel „Im Reich der Sinne“ zeigt, gegebenenfalls auch vom persönlichen Standpunkt des Betrachters und seiner Beziehung zum Werk. Diese Relativität geht über die wandelbaren gesellschaftlichen Wertvorstellungen hinaus, welche in der juristischen Literatur und Rechtsprechung seit jeher immer wieder betont werden. Vielmehr ist der Begriff stets auch in einem interdisziplinären Kontext zu betrachten. „Im Reich der Sinne“ steht stellvertretend für das daraus entstehende Spannungsfeld und kann daher mit Fug und Recht als der Pornofilm schlechthin bezeichnet werden.

9 Songs

Thomas Stiefler

Filmografische Angaben: Originaltitel: 9 Songs / Großbritannien 2004 / Regie: Michael Winterbottom / Produktion: Andrew Eaton, Michael Winterbottom / Buch: Michael Winterbottom / Kamera: Marcel Zyskind / Schnitt: Mat Whitecross, Michael Winterbottom / Darsteller: Kieran O'Brien (Matt), Margo Stilley (Lisa) / Länge: 69 Min. / dt. Kinostart: 20. Januar 2005.

Literatur: *Bohrer*, Medienwirkung auf Jugendliche im Bereich Pornographie, Psychologie in Erziehung und Unterricht 1995, 192 ff.; *Erdemir*, Neue Paradigmen der Pornografie? – Ein unbestimmter Rechtsbegriff auf dem Prüfstand, MMR 2003, 628 ff.; *Ertel*, Erotika und Pornographie, München 1990; *Eser/Schittenhelm/Schumann* (Hrsg.), Festschrift für Theodor Lenckner zum 70. Geburtstag, München 1998 (zit. als FS Lenckner); *v. Feilitzen/Carlsson* (Hrsg.), Children in the New Media Landscape, Göteborg 2000; *Fischer*, Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen, 61. Aufl., München 2014 (zit. als *Fischer*, StGB); *Hahn/Vesting* (Hrsg.), Beck'scher Kommentar zum Rundfunkrecht, 3. Aufl., München 2012; *Higgins*, Why I made that film, theguardian.com v. 20.05.2004, abrufbar unter: <http://www.theguardian.com/film/2004/may/20/cannes2004.cannesfilmfestival>; *Knoll*, Pornographie, Jugendliche, Fernsehen – Prolegomena zur Wirkungsforschung, tv diskurs 1/2001, 54 ff.; *Lackner/Kühl*, Strafgesetzbuch Kommentar, 28. Aufl., München 2014 (zit. als *Lackner/Kühl*, StGB); *Ladeur*, Zur Auseinandersetzung mit feministischen Argumenten für ein Pornographieverbot, ZUM 1989, 155 ff.; *Laufhütte/Rissing-van Saan/Tiedemann* (Hrsg.), Strafgesetzbuch Leipziger Kommentar, Sechster Band, 12. Aufl., Berlin 2010 (zit. als LK-StGB); *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl., München 2011; Münchener Kommentar zum Strafgesetzbuch, Band 3, §§ 80-184g StGB, 2. Aufl., München 2012 (zit. als MüKo-StGB); *Ostendorf*, Zur Forderung nach einem neuen Pornographiebegriff oder zum verantwortlichen Umgang mit Pornographie im Fernsehen, MschrKrim 2001, 372 ff.; *Schönke/Schröder*, Strafgesetzbuch Kommentar,

29. Aufl., München 2014 (zit. als Schönke/Schröder, StGB); *Schreibauer*, Das Pornographieverbot des § 184 StGB, Regensburg 1999; *Schroeder*, Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit, Heidelberg 1992; *Schumann*, Zum strafrechtlichen und rundfunkrechtlichen Begriff der Pornographie, in: Eser/Schittenhelm/Schumann (Hrsg.), Festschrift für Theodor Lenckner zum 70. Geburtstag, München 1998, S. 565 ff. (zit. als *Schumann*, in: FS Lenckner); Systematischer Kommentar zum Strafgesetzbuch, 5. Aufl. 1995 (zit. als SK-StGB); *Spindler/Schuster* (Hrsg.), Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl., München 2011; *Ukrow*, Jugendschutzrecht, München 2004; *Wartella/Scantlin/Kotler/Huston/Donnerstein*, Effects of Sexual Content in the Media on Children and Adolescents, in: v. Feilitzen/Carlsson (Hrsg.), Children in the New Media Landscape, Göteborg 2000, S. 141 ff.; *Wessels/Beulke/Satzger*, Strafrecht Allgemeiner Teil, 43. Aufl., Heidelberg 2013.

1	Einleitung	199
2	Der Inhalt von „9 Songs“	199
3	Der Stil von „9 Songs“	200
4	Stellung der Pornografie im Gefüge des Jugendmedienschutzes	201
5	Realismus als Auslegungshilfe für den Pornografiebegriff	203
5.1	Explizite Bilder von realem Sex und Pornografie.....	204
5.2	Realistisches Setting und Pornografie	205
6	Weitere Kriterien für die Bewertung von expliziten und realistischen Darstellungen von Sexualität	207
7	Anwendung der Auslegungskriterien auf „9 Songs“	209
7.1	„9 Songs“ keine Pornografie im Sinne von § 184 StGB.....	209
7.2	Alterseinstufung nach § 14 JuSchG.....	210
8	Realismus als Auslegungshilfe bei nicht-filmischen Darstellungen	212
9	Fazit und Ausblick	215

1 Einleitung

Michael Winterbottom verfolgte mit seinem 2004 veröffentlichten Film „9 Songs“ das Ziel, sich an die gesellschaftlichen wie rechtlichen Grenzen der Pornografie heranzutasten, indem er eine Liebesbeziehung mitsamt ihrer Sexualität vor allem realistisch darstellen wollte. Um seinem Ziel nahe zu kommen, sparte er explizite Sexszenen nicht aus. Auf diese Weise entfachte er nicht nur mediale Kontroversen, sondern stellte Selbstkontrolleinrichtungen, Aufsichtsbehörden für den Jugendmedienschutz und Staatsanwaltschaften verschiedener Länder vor Herausforderungen.

In Deutschland stellte sich angesichts des Ansatzes von Micheal Winterbottom mit „9 Songs“ vor allem die Frage, ob es sich bei dem Film tatsächlich um Pornografie i.S.v. § 184 StGB handelt oder nicht, mit Konsequenzen für die Anwendung des JuSchG und des JMStV. Dieser Frage soll auch in diesem Beitrag nachgegangen werden. Darüber hinaus kann die Intention und Machart des Films sogar Ausgangspunkt für eine genauere Auslegung des Pornografiebegriffs sein. In diesem Zuge soll auch auf die Grenzen kontextbezogener Auslegungskriterien für den Pornografiebegriff eingegangen werden, die sich bei medialen Verbreitungsformen wie z.B. Fotos ergeben, welche räumlich und zeitlich kaum einen Kontext darstellen können.

Dazu sollen zunächst der Inhalt und vor allem der Stil des Films genauer erfasst werden. Das bereits erwähnte Element des „Realismus“ in der Darstellung von Sexualität in „9 Songs“ wird herausgearbeitet.

2 Der Inhalt von „9 Songs“

Der Londoner Klimaforscher Matt erinnert sich während eines Forschungsaufenthalts in der Antarktis an seine Beziehung mit der 21-jährigen Lisa, einer Austauschstudentin aus den USA. Ihre Liaison dauert nur wenige Monate. Dennoch durchlebten sie diese gemeinsame Zeit sehr intensiv mit Konzertbesuchen, im Wesentlichen von Indierock-Bands, Drogenkonsum, Sex sowie Stunden zärtlicher Intimität und Vertrautheit.

Der Film wartet dabei nicht mit einem zusammenhängenden Plot auf. Szenen der neun – daher auch der Titel „9 Songs“ – Konzerte wechseln sich ab mit Bildern des Paares beim Sex. Immer wieder werden die beiden dazu in alltäglichen Situationen und Gesprächen gezeigt. Die Themen dabei sind beispielsweise, ob Lisa zu viele Drogen nimmt oder wer welche Ex-Partner hatte. Vielfach geht es in der Kommunikation der Protagonisten aber auch nur um rein alltägliche Dinge, oder aber das Paar neckt sich und macht Späße.

3 Der Stil von „9 Songs“

Den Inhalt spiegelt letztendlich auch der Stil von „9 Songs“ wider. Heraus sticht auch hier der Realismus. Die Art, in der Matt und Lisa ihre Beziehung führen, wird durchaus als exzessiv dargestellt. Dennoch gelingt es Winterbottom, sie nicht künstlich aufregend, sondern eben realistisch erscheinen zu lassen. Das liegt vor allem daran, dass kaum eine Interaktion stilisiert wirkt. Oft genug sind Dialoge und Handlungen einfach nur banal. Das dürfte nicht zuletzt daran liegen, dass kein detailliertes Skript existierte, vielmehr wurde in den Szenen häufig improvisiert.¹ Selbst weniger alltägliche Dinge, wie der gelegentliche Drogenkonsum, werden nicht als etwas Sensationelles präsentiert. Er geschieht unkommentiert oder es wird, z.B. als Matt ein Problem mit Lisas Drogenkonsum hat, zwischen den Charakteren darüber vergleichsweise unaufgeregt geredet und der Konflikt geklärt. Dramaturgie findet sich allenfalls andeutungsweise. Dadurch soll sich an die Beziehungsrealität der meisten Menschen angelehnt werden, die ebenfalls keine von vornherein festgelegte Abfolge von Spannungsbögen kennt. Die Beziehung von Matt und Lisa bleibt wie in der Realität hauptsächlich eine Aneinanderreihung zufälliger Ereignisse. Gefilmt wird deshalb konsequent mit wenig künstlichem Licht. Dazu kommt eine Kamera, die fast immer Blickwinkel einnimmt, die auch ein Mensch haben könnte, der bei der Interaktion der Protagonisten dabei wäre.

Der Realismus kennzeichnet letztendlich auch die Sexualität, wie sie im Film stattfindet und dargestellt wird. Sie ist explizit, um auch hier dem Postulat des Realismus gerecht zu werden. Die Bilder geben wieder, dass tatsächlich Sex vor der Kamera stattgefunden hat. Geschlechtsteile, auch ein erigierter Penis, in einer Szene sogar eine Ejakulation, sind zu sehen. Meist bleibt es bei einer Aufnahme aus der Halbdistanz oder die Geschlechtsteile liegen im Schatten, bleiben dabei jedoch erkennbar. Jede sexuelle Interaktion ist wiederum eng verknüpft mit banalem Alltag. Sie findet statt im Umfeld von Kaffeekochen oder dem Lesen eines Buches. Die Sexszenen werden eben nicht für den Zuschauer gestellt, damit sie möglichst ästhetisch oder anregend wirken. Die sexuellen Praktiken, welche der Zuschauer zu sehen bekommt, geben das lebendige Sexualeben eines jungen und frisch verliebten Paares wieder. Sie bewegen sich jedoch nicht im Bereich des gänzlich Außergewöhnlichen, das in vielen pornografischen Filmen bewusst eingesetzt wird, um eine realistische Abbildung von Sexualität zu Gunsten der Darstellung von sexuellen Phantasien zu verlassen.

¹ Higgins, theguardian.com v. 20.05.2004.

4 Stellung der Pornografie im Gefüge des Jugendmedienschutzes

Die Frage, ob es sich bei „9 Songs“ um einen pornografischen Film im Sinne von § 184 StGB handelt, hatte sich allen voran die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH (FSK) zu stellen. Es lohnt ein Blick auf ihre Entscheidung in diesem Fall, insbesondere in Bezug auf die Konsequenzen für den Film nach dem gesetzlichen Jugendmedienschutz. Die FSK kam nämlich nicht nur zu dem Ergebnis, dass „9 Songs“ keine Pornografie im Sinne von § 184 StGB sei, sie stuft ihn sogar mit „freigegeben ab sechzehn Jahren“ gemäß § 14 Abs. 2 Nr. 4 JuSchG ein.²

Die Folgen einer Einstufung als Pornografie sind aufgrund der Struktur des gesetzlichen Jugendmedienschutzes erheblich. Hätte es sich bei „9 Songs“ um Pornografie gehandelt, hätte er Personen, die jünger als 18 Jahre sind, nicht erreichen dürfen. In § 184 Abs. 1 StGB finden sich Beschränkungen der Verbreitung auf verschiedensten Wegen für eben diese Altersgruppe. Für Winterbottoms Ziel, seinen Film für möglichst viele Menschen in die Kinosäle zu bringen, wäre darüber hinaus § 184 Abs. 1 Nr. 7 StGB entscheidend gewesen. Er stellt das Zeigen von Pornografie im Rahmen einer Kinofilmvorführung gegen Entgelt unter Strafe.

Auf diese Weise soll vor allem der Jugendschutz befördert werden. Menschen unter 18 Jahren sollen nichts wahrnehmen, was sie – wie Pornografie – in ihrer Entwicklung schädigen und damit in ihr allgemeines Persönlichkeitsrecht eingreifen kann. Die noch weiter gehenden Tatbestände, vor allem § 184 Abs. 1 Nr. 6 StGB, der eine Verbreitung der Pornografie auf bestimmte Art sogar an Menschen jeden Alters verbietet, um ihnen die ungewollte Konfrontation damit zu ersparen³ – der sogenannte Erwachsenenschutz als Ausdruck des Rechts auf sexuelle Selbstbestimmung – sind für eine Kinofilmvorführung nicht einschlägig.

Eine Distributionsbeschränkung für „9 Songs“ drohte im gesetzlichen Gefüge des Jugendmedienschutzes jedoch nicht nur aus Richtung des Strafgesetzbuches. Nach §§ 11, 14 JuSchG hätte „9 Songs“ einem Publikum unter 18 Jahren in öffentlichen Filmvorführungen von vornherein nicht gezeigt werden dürfen, wenn die FSK ihn nicht vorher geprüft und für eine Altersstufe von 0, 6, 12 oder 16 Jahren freigegeben hätte. Nicht wegen der Vorgaben des JuSchG, aber aufgrund von § 1 Abs. 2 Nr. 2 der FSK-Grundsätze sind die Hürden sogar noch höher. Alle Kinobe-

² Siehe die Freigabebescheinigung der FSK zum Kinofilm „9 Songs“ v. 30.12.2004, Prüf-Nr. 101086-a/K. Mit ihrer Einstufung des Films als nicht pornografisch ist die FSK in Europa nicht allein. Auch das British Board of Film Classification (BBFC) entschied sich für eine Klassifizierung „18“ und nicht etwa für „R18“. Ein „R18“ ist in Großbritannien das Label für Pornografie.

³ Eisele, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 184 Rn. 5; *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 1.

treiber, die zu einem in der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO) zusammengefassten Verband gehören, zeigen nach dieser Norm auch Erwachsenen keine Filme, die nicht von der FSK gekennzeichnet worden sind. Das trifft auf die ganz überwiegende Zahl von Filmtheatern zu. An dieser Stelle geht die Selbstkontrolle über § 14 Abs. 1 JuSchG hinaus, der für sich allein lediglich auf den Jugendschutz als Zweck der Vorabkontrolle hinweist.

Nach dem JuSchG drohen also nicht nur nachträgliche Sanktionen wie die Strafe nach § 184 Abs. 1 StGB. Winterbottom hätte daher seinen Film nicht auf eigenes Risiko erst einmal ins Kino bringen und die Strafgerichte über „9 Songs“ entscheiden lassen können. Vielmehr hat sogar die FSK bei ihrer Vorabkontrolle sich die Frage zu stellen, ob ein Film pornografisch i.S.v. § 184 Abs. 1 StGB ist, und jede Altersfreigabe zu verweigern, wenn sie das bejaht. Dies folgt aus dem Kennzeichnungsverbot des § 14 Abs. 3 Satz 1 i.V.m. § 15 Abs. 2 Nr. 1 JuSchG.

Selbst wenn „9 Songs“ nicht über die Filmleinwand seinen Weg an die Öffentlichkeit hätte finden sollen, sondern z.B. als Direct-to-DVD-Produktion, als Download oder Stream im Internet oder als Fernsehfilm, hätte sich das Projekt trotzdem an § 184 Abs. 1 StGB messen lassen müssen. § 184 Abs. 1 Nr. 1 StGB stellt nämlich jegliches Zugänglichmachen an Personen unter 18 Jahren unter Strafe, egal auf welchem medialen Wege. Gemäß § 4 Abs. 2 Satz 1 Nr. 1 JMStV ist Pornografie im Fernsehen sogar absolut verboten. Bei einem Verstoß drohen Maßnahmen der Medienaufsicht inklusive Bußgelder (§ 24 Abs. 1 Nr. 2 JMStV). Auch im Bereich des Internets kommt man ausweislich des § 4 Abs. 2 Satz 2 i.V.m. § 4 Abs. 2 Satz 1 Nr. 1 JMStV zumindest nicht an der Altersgrenze von 18 Jahren vorbei. Diese Vorschrift stellt eine Privilegierung von Telemedien dar, deren wichtigster Anwendungsfall Internetseiten sind. Für sie gilt zwar nicht wie im Rundfunk, also vor allem dem Fernsehen, das generelle Verbot nach § 4 Abs. 2 Satz 1 Nr. 1 JMStV. Es muss aber immerhin sichergestellt sein, dass das Angebot nur Erwachsenen zugänglich gemacht wird. Erwachsene sind nach dem Umkehrschluss aus § 3 Abs. 1 JMStV Personen ab 18 Jahren. Da das „Sicherstellen“ nach § 4 Abs. 2 Satz 2 JMStV sehr effektive Maßnahmen verlangt,⁴ ist auch im Online-Bereich der Weg zur Verbreitung von Pornografie schmal. Es zeigt sich also, dass die Beantwortung der Frage, ob ein Film Pornografie ist, eine entscheidende Weichenstellung für seine Verbreitungsmöglichkeiten begründet.

⁴ Verlangt wird von der herrschenden Meinung eine erste Überprüfung der Volljährigkeit durch persönlichen Kontakt, sowie darüber hinaus eine sichere Authentifizierung bei jedem Nutzungsvorgang; siehe statt aller *Erdemir*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 4 JMStV Rn. 54, m.w.N.

5 Realismus als Auslegungshilfe für den Pornografiebegriff

Um diese Frage für einen Film zu klären, liegt es nahe, seinen Realismus zu thematisieren. Schließlich wird ein „klassischer“ Pornofilm dadurch gekennzeichnet, dass er – regelmäßig deutlich sichtbar – realen Sex zeigt. Gleichzeitig ist das Setting, in dem der Sex stattfindet, normalerweise wenig realistisch oder gar real. Im Gegenteil zielen pornografische Filme, wie erwähnt, eher auf die filmische Erfüllung von Phantasien ab. Umgesetzt werden dabei auch und gerade besonders seltene und unrealistische Szenarien, um den Anreizeffekt zu erhöhen. Aus Sicht des Jugendschutzes hingegen wird die unrealistische allgegenwärtige Verfügbarkeit von Sex als Moment ausgemacht, warum Kinder und Jugendliche Pornografie nicht ohne Weiteres konsumieren sollten.⁵ Diese beiden Spielarten des Realismus in Filmen – Realismus bzw. Explizitheit der Bilder und Realismus des Settings – bieten außerdem ein leicht nachzuvollziehendes Raster für die Bewertung von Filmen mit sexuellem Inhalt. Ihnen wird deshalb auch die weitere Betrachtung folgen.

Wegen des Bestimmtheitsgebots aus Art. 103 Abs. 2 GG und § 1 StGB darf es jedoch nicht bei derart lockeren Zusammenhängen bleiben. Auch für die Pornografie als gesetzliches Tatbestandsmerkmal muss sich trotz aller Schwierigkeiten eine Definition finden. Und nur innerhalb dieser Definition dürfen Überlegungen zu Realismus und Nicht-Realismus angestellt werden.

Bei allen Streitigkeiten⁶ um den von sich aus höchst unscharfen Begriff der Pornografie gibt es einige Elemente, die in der Literatur und Rechtsprechung am häufigsten genannt werden, wenn es um die Abgrenzung von pornografischen zu lediglich erotisch-sexuellen Inhalten geht. Pornografisch soll eine Schrift i.S.v. § 11 Abs. 3 StGB sein, wenn sie unter Ausklammerung sonstiger zwischenmenschlicher Bezüge sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher, anreißerischer Weise in den Vordergrund rückt und ihre objektive Gesamttendenz ausschließlich oder überwiegend auf die Aufreizung des Sexualtriebs abzielt.⁷ Dazu wird häufig noch gefordert, dass die Darstellung die im Einklang mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen gezogenen Grenzen eindeutig überschreitet.⁸ Von dieser Definition soll im Folgenden ausgegangen und Realismus als sie konkretisierendes Moment erläutert werden.

⁵ Vgl. auch *Eisele*, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 184 Rn. 10.

⁶ Einen Überblick bieten *Schreibauer*, Das Pornographieverbot des § 184 StGB, 1999, S. 116 ff., *Schumann*, in: FS Lenckner, 1998, S. 565, 577 ff. und *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 4 ff.

⁷ BT-Drs. VI/1552, S. 33; BT-Drs. VI/3521, S. 60; BGHSt 23, 40, 44 ff. – Fanny Hill; BVerwG NJW 2002, 2966, 2969; OLG Düsseldorf NJW 1974, 1474, 1475; OLG Karlsruhe NJW 1976, 2015, 2016; KG NSTz 2009, 446, 447; *Ukrow*, Jugendschutzrecht, 2004, Rn. 351; *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631; *Lackner/Kühl*, StGB, 28. Aufl. 2014, § 184 Rn. 2.

⁸ BT-Drs. VI/1552, S. 33 und VI/3521, S. 60; *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 8; *Hörnle*, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 20; *Hertel*, in:

5.1 Explizite Bilder von realem Sex und Pornografie

Bilder in Filmen, die unsimulierten, realen Sex zeigen, also vor allem klare Aufnahmen von erigierten Penissen oder durch Spreizen der Beine deutlich zur Anschauung gelangenden Vaginen, können unter dem Definitionsmerkmal „Darstellung in grob aufdringlicher, anreißerischer Weise, die sexuelle Vorgänge in der Vordergrund rückt“, diskutiert werden.⁹ Hier kommt es vor allem auf die Kameraarbeit an. Wenn solche Einstellungen einen Großteil des Bildes ausmachen, dürften in der Regel sexuelle Vorgänge zumindest in den Vordergrund gerückt sein.¹⁰ Anreißerisch sind die Aufnahmen dagegen nicht automatisch. Die Definition muss genau genommen werden. Pornografie kann nach ihr nur eine Darstellung sein, die sexuelle Vorgänge in den Vordergrund rückt und das in anreißerischer Weise. Die Spezifizierung impliziert, dass es auch in den Vordergrund rückende Darstellungen gibt, die eben nicht anreißerisch sind. Als anreißerisch beschreiben lässt sich etwas, das starke Emotionen wecken kann. Bei potenziell pornografischen Inhalten wird es zumeist um sexuelle Erregung, Voyeurismus oder Gier nach mehr gehen. Wenn man durch den Winkel der Kamera über die Großbildaufnahme hinaus besonders genau Details der Geschlechtsteile oder der „Sexbewegungen“ verfolgen kann, wird häufig von einer Emotionen schürenden und damit anreißerischen Darstellung auszugehen sein. Sollte der Bereich, der deutlich macht, dass realer Sex stattfindet, stark ausgeleuchtet sein und Geschlechtsteile nicht etwa nur schemenhaft im Schatten liegen, liegt der Fall ähnlich. Insbesondere ist auch eine Aufdringlichkeit, die beschrieben werden kann als Wirkung, der man sich schwer entziehen kann, wahrscheinlich. Interessanterweise bedeutet ein Ausleuchten sogar einen Schritt weg von der möglichst „originalgetreuen“ Darstellung von Sex, obwohl er dadurch besonders explizit wird. In der unarrangierten Realität nämlich werfen der oder die Körper beim Sex normalerweise Schatten, die den Blick auf die Geschlechtsteile undeutlicher werden lassen.

Noch aufdringlicher und anreißerischer in den Vordergrund rücken reale Sexhandlungen, wenn die Darsteller die Kamera suchen. Gleiches gilt, wenn Geschlechtsteile oder der Geschlechtsverkehr sichtlich zur Kamera hingewendet werden, um möglichst alles zu zeigen und deutlich zu machen, dass nichts simuliert ist.¹¹ Zu nennen ist ferner der Fall, dass sogar die Kamera, quasi als weiterer Darsteller,

Hahn/Vesting, Beck'scher Kommentar zum Rundfunkrecht, 3. Aufl. 2012, § 4 JMStV Rn. 65.

⁹ Liesching/Schuster, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 184 StGB Rn. 9, m.w.N.; siehe auch Ostendorf, MschrKrim 2001, 372, 376.

¹⁰ Liesching/Schuster, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 184 StGB Rn. 9 mit dem Gegenbeispiel des Filmens aus der Totalen.

¹¹ KG NStZ 2009, 446, 447.

in die Interaktion mit einbezogen wird.¹² Wiederum treffen bei solch einem Vorgehen besonders Reales und Nichtreales zusammen. Dem Zuschauer wird einerseits deutlich gemacht, dass der Sex körperlich unsimuliert ist, andererseits wird klar, dass Sex für die Kamera stattfindet, was den Sex in seiner Gesamtheit durchaus simuliert erscheinen lässt.

Die Zeitspanne, über die der ersichtlich unsimulierte Sex im Bild ist, kann ebenso ein Indiz sein.¹³ Wird minutenlang in fast unveränderter Einstellung eine Penetration gezeigt, kann möglicherweise aufgrund der Dauer eine Aufdringlichkeit zu bejahen sein. Denn die sexuellen Bezüge stehen dann ebenfalls im Vordergrund.

Für die Frage, ob zwischenmenschliche Bezüge der Sexualität ausgeklammert werden, gibt eine Auseinandersetzung mit dem Realismus von Bildern, dem Grad der Explizitat, wenig her. Höchstens die Zeitspanne, in der realer Sex gezeigt wird, kann Hinweise geben.¹⁴ Ist sie sehr lang im Vergleich zum sonstigen Geschehen, bleibt weniger Zeit, um Beziehungen der Protagonisten jenseits des sexuellen Aspekts darzustellen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass bei handwerklich entsprechend geschickter Gestaltung auch in einer relativ kurzen Zeitspanne Motivationen vermittelt und Beziehungen entwickelt werden können.

Was die auf eine Anreizung des Sexualtriebs angelegte objektive Gesamttendenz angeht, ist gerade wegen der maßgeblichen Gesamtheit des Films der Blick auf einzelne Szenen realer Sexualität nicht ergiebig.¹⁵ Eine Darstellung, die anreißerisch ist, trägt zwar meist auch zur Anreizung des Sexualtriebs bei. Das ergibt sich schon aus der Beschreibung von „anreißerisch“ als – vor allem sexuelle – Emotionen schurend. Entscheidend bleibt aber, ob solche Darbietungen durch andere Einstellungen im Filmwerk ausgeglichen werden, ob gerade die spezifische Anordnung von explizitem Sex den Zuschauer erregen soll.

5.2 Realistisches Setting und Pornografie

Wo die Explizitat der Bilder von Sex tendenziell zur Bejahung von Pornografie führt, verhält es sich mit einem realistischen Setting, in das Sexdarstellungen eingebettet sind, eher umgekehrt. „Setting“ im Sinne einer erzählerischen Einbindung und Umgebung kann geschaffen werden durch den Fortgang der Handlung, also den Plot, oder aber durch die mit Mitteln der Bildsprache transportierten Stimmungen.

¹² Siehe dazu auch *Ladeur*, ZUM 1989, 155, 158 f.

¹³ *Ostendorf*, MschrKrim 2001, 372, 377; *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 184 StGB Rn. 13.

¹⁴ *Liesching/Schuster*, Jugendschutzrecht, 5. Aufl. 2011, § 184 StGB Rn. 11 ff.

¹⁵ *Hörnle*, in: MuKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 22; *Laufhütte/Roggenbuck*, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 10; *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631.

Die Darstellung von sexuellen Handlungen an sich wird thematisch zumeist nicht in den Vordergrund treten, wenn sie als ein Charakteristikum einer realistischen Beziehung beschrieben wird. Ein Film, der sich Zeit und Mittel nimmt, realistische Charaktere zu zeichnen, wird normalerweise nicht fast ausschließlich mit Sexszenen auskommen. Das zeitliche Moment des In-den-Vordergrund-Rückens wäre dann zu verneinen.

Anreißerisch wäre der Film aus ähnlichen Gründen ebenfalls kaum. Möglich erscheint es höchstens, etwas Anreißerisches darin zu erblicken, dass ein Film so gestaltet ist, dass er den Zuschauer emotional mitreißen will, indem er eine realistische, aber ausschließlich in Sex aufgehenden leidenschaftliche Beziehung präsentiert.

Aufdringlich kann ein Film mit realistischem Setting genauso schwerlich sein, weil neben den Sexszenen andere Einstellungen stehen, auf die sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers konzentrieren kann, wenn er denn möchte.

Eine Mehrzahl von Motivationen, wenn es um Beziehungen, auch durch Sex geprägte Beziehungen, geht, dürfte fast immer dort zu finden sein, wo Menschen zusammenkommen. Erhebt eine Darstellung den Anspruch, realistisch zu sein, wird sie dies abbilden.¹⁶ Zwischenmenschliche Bezüge werden also gerade nicht ausgeklammert. Problematisch ist höchstens die – realistische – Beschreibung einer Beziehung, die tatsächlich nur aus sexuellem Kontakt besteht.

Ein realistisches Setting wird meist auch keine „Aufforderung zur Masturbation“,¹⁷ also keine unmittelbare Aufreizung des Sexualtriebes, enthalten. Realistische Sexualität stellt sich überwiegend als banal dar und besitzt womöglich sogar das Potenzial, den Zuschauer zu langweilen. Erst recht gilt das, wenn die Darstellung sogar deutlich werden lässt, dass nicht immer alles reibungslos verlaufen kann. Im Gegensatz zu einzelnen expliziten Sexdarstellungen kann das Vorliegen des Definitionsmerkmals der objektiven Gesamttendenz durch die Bewertung des Realismus des Settings geklärt werden. Wie eben angedeutet, kann bei einer realistischen Beschreibung von Beziehungen wenig auf die Erregung des Zuschauers hinführen, weil reale Beziehungen und selbst realer Sex nicht darauf angelegt sind, andere Menschen zu erregen.

¹⁶ Im Gegensatz zu nur vorgeschobenen Rahmenhandlungen, die kaum dazu beitragen können, etwas nicht als Pornografie einzustufen, siehe *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631.

¹⁷ Begriff bei *Erdemir*, MMR 2003, 628, 631.

6 Weitere Kriterien für die Bewertung von expliziten und realistischen Darstellungen von Sexualität

Die Intention, die ein Regisseur angibt, muss bei der Bewertung des Films außen vor bleiben.¹⁸ Sie hat keinen Einfluss auf die Wirkung und damit auf die Rechtsgüter, die § 184 Abs. 1 StGB schützen möchte. Außerdem hat dies nichts mit der „Weise“ zu tun, in der etwas beschrieben wird. Die Pornografiedefinition verweist schließlich auch auf die *objektive* Gesamttendenz, die auf die Aufreizung des Sexualtriebs ausgelegt sein muss.¹⁹ Ebenso wenig darf man sich von der Produktionsgeschichte irritieren lassen.²⁰ Ob ein Film von vornherein als Pornofilm geplant war oder ob er sich als „Arthouse-Produktion“ sein Publikum eher in künstlerisch interessierten Kreisen sucht, ist wiederum aus der Sicht des Jugendmedienschutzes ohne Belang. Gerade in dieser Hinsicht ist Vorsicht geboten, nicht künstlerische Ansprüche mit Gesichtspunkten des Jugend- oder auch Erwachsenenschutzes zu vermengen.

Umgekehrt darf einem Filmwerk die Eigenschaft als Kunst i.S.v. Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG nicht allein wegen seiner pornografischen Natur oder der von ihm ausgehenden Gefahr für den Jugendschutz abgesprochen werden.²¹ Kunstfreiheit einerseits und allgemeines Persönlichkeitsrecht andererseits müssen in einer von praktischer Konkordanz bestimmten Abwägung beide den größtmöglichen Raum erhalten. An diesem Ziel muss sich sowohl die Schaffung entsprechender Normen im StGB oder JuSchG durch die Legislative als auch deren Auslegung durch den Rechtsanwender orientieren. Bei der Subsumtion unter die einzelnen Merkmale der Pornografiedefinition ist dabei in besonderem Maße auf die teleologische Auslegung zurückzugreifen. Für einen von sich aus unbestimmten Begriff wie den der Pornografie kann diese grundsätzlich mehr leisten, als es die Wortlautauslegung vermag.²² Es ist zu thematisieren, ob realistische Sexdarstellungen – unter Umständen gerade weil sie realistisch sind – einen Einfluss auf das allgemeine Persönlichkeitsrecht von Kindern und Jugendlichen oder in Form des Schutzes vor ungewollter Konfrontation auf das von Erwachsenen haben können.²³

¹⁸ Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 18; Eisele, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 184 Rn. 8.

¹⁹ Vgl. Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 17.

²⁰ Vgl. KG NStZ 2009, 446, 447; siehe auch Eisele, in: Schönke/Schröder, StGB, 29. Aufl. 2014, § 184 Rn. 10; Laufhütte/Roggenbuck, in: LK-StGB, 12. Aufl. 2010, § 184 Rn. 10.

²¹ BGHSt 37, 55, 57 – Opus Pistorum; BVerfGE 83, 130, 138 – Josefine Mutzenbacher.

²² Schreibauer, Das Pornographieverbot des § 184 StGB, 1999, S. 126 ff.; Horn, in: SK-StGB, 5. Aufl. 1995, § 184 Rn. 5; Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 18; kritisch zu den Verweisen auf den Jugend- und Konfrontationsschutz in der Debatte um den Schutzzweck Fischer, StGB, 61. Aufl. 2014, § 184 Rn. 7b.

²³ Zu diesen Schutzgütern des § 184 StGB siehe Erdemir, MMR 2003, 628, 630 sowie Hörnle, in: MüKo-StGB, 2. Aufl. 2012, § 184 Rn. 1 ff., m.w.N. zu der Frage, welche Tatbestandsalternativen welche Rechtsgüter schützen wollen.

Für das Merkmal des anreißerischen In-den-Vordergrund-Rückens kann es im Zusammenhang mit dem Jugendschutz darum gehen, inwieweit Kinder und Jugendliche der Wirkung der Bilder ausgeliefert sind.²⁴ Anhaltspunkte dafür können sein, ob sie z.B. das plötzliche, prominente Zeigen von Geschlechtsteilen schockiert oder eckelt, ohne dass ein anderes Bild für Entlastung sorgen könnte, da die Kamera in der Einstellung verweilt.

Wird durch den Medieninhalt Sex als einzig mögliche zwischenmenschliche Beziehungsmotivation präsentiert, kann sich so ebenfalls eine Gefahr für das allgemeine Persönlichkeitsrecht junger Menschen ergeben. Ihre Freiheit, in ihren eigenen Beziehungen den Fokus mehr oder weniger auf die Sexualität zu legen, könnte so von vornherein verengt werden. Negative Auswirkungen auf die eigene Persönlichkeit sind darüber hinaus auch durch Enttäuschungen möglich, die entstehen können, wenn sich in der eigenen Beziehungsrealität Sex nicht so einfach einbinden und gestalten lässt, wie betreffende Medieninhalte es suggerieren.

Andererseits stößt die Auslegung nach Sinn und Zweck auch an Grenzen, weil in der Medienwirkungsforschung – soweit ersichtlich – bis heute leider zu wenig untersucht worden ist, welchen Effekt einfache Pornografie auf Kinder und Jugendliche hat.²⁵ Manche Autoren sehen wenige Anhaltspunkte für negative Auswirkungen des Konsums einfacher Pornografie.²⁶ Teilweise wurden aber z.B. Auswirkungen auf die Beziehungsfähigkeit zumindest für möglich gehalten.²⁷ Es ist deshalb zumindest Vorsicht geboten, einfache Wirkungszusammenhänge zu konstruieren.

Schließlich ist noch auf eine Einschränkung aus systematischen Gründen hinzuweisen. So ergiebig Realismus als Kategorie für die Einordnung als pornografischer Medieninhalt sein mag, so wenig darf vergessen werden, dass er nicht der einzige Aspekt bleiben darf, unter welchem ein Film oder sonstiges Medium gewürdigt wird. Maßgeblich bleibt die abstrakte Definition der Pornografie, die offen ist für viele Variablen und Kategorien.

²⁴ Vgl. *Horn*, in: SK-StGB, 5. Aufl. 1995, § 184 Rn. 5.

²⁵ *Knoll*, tv diskurs 1/2001, 54, 57; *Bohrer*, Psychologie in Erziehung und Unterricht 1995, 192, 193; *Schreibauer*, Das Pornographieverbot des § 184 StGB, 1999, S. 42.

²⁶ So etwa *Ertel*, Erotika und Pornographie, 1990, S. 475.

²⁷ *Wartella u.a.*, in: v. Feilitzen/Carlsson, Children in the New Media Landscape, 2000, S. 141, 148 f.

7 Anwendung der Auslegungskriterien auf „9 Songs“

7.1 „9 Songs“ keine Pornografie im Sinne von § 184 StGB

Für „9 Songs“ ergibt sich von dieser Auslegung ausgehend, dass er nicht als Pornografie anzusehen ist. Die eindeutigen Darstellungen realer Sexualität, vor allem der Geschlechtsteile, sind nur selten aus der Nahdistanz gefilmt. Häufiger in Großaufnahme zu sehen sind dagegen Zärtlichkeiten beim Sex jenseits von Penetration, wie insbesondere Küsse. Der Realismus wird gleichwohl in einer Szene auf die Spitze getrieben, in der eine Ejakulation zu sehen ist, die natürlich nicht gespielt sein kann. Man könnte einwenden, dass so eine Einstellung nicht nötig sei, um reale Sexualität deutlich werden zu lassen. Deshalb könnte es aufdringlich oder anreißerisch sein. Jedoch ist damit bereits eine falsche Fragestellung verbunden. Das Charakteristikum eines Films, der eine realistische Beziehung inklusive realistischem Sex zeigt, ist gerade, dass er weder bewusst zuspitzt noch bewusst auslässt. Außerdem ist gerade die Ejakulation aus der Halbdistanz aufgenommen. Das Besondere und potenziell Emotionen Weckende wird hier wie im ganzen Film gerade nicht in den Vordergrund gestellt, eine mögliche Gier nach sexuellen Handlungen nicht befriedigt. Der Zuschauer wird nicht zur expliziten Sexualität hingeführt, sondern wohnt ihr allenfalls bei. So wird auch die Gefahr für das Schutzgut des allgemeinen Persönlichkeitsrechts von Jugendlichen gering gehalten, denn es besteht weniger die Möglichkeit, dass sie durch drastische Nahaufnahmen geschockt oder geekelt werden. Zeitlich nehmen die expliziten Sexszenen dazu nur ca. ein Viertel der Gesamtdauer des Films ein.

Das Aufdringliche an den Sexszenen wird zusätzlich durch den Einsatz von Musik gemindert. Sie wird nicht dramaturgisch mit dem Sex an sich verbunden. Der musikalische Höhepunkt eines Songs z.B. fällt nicht mit einem sexuellen zusammen. Genauso wenig bleibt die musikalische Begleitung nur ein belangloser und beliebiger Hintergrund, aus dem der Sex umso stärker heraustreten würde. Sie vermittelt im Gegenteil sogar die Gefühle und Stimmungen, die neben dem physischen Sex bestehen.

Was das Merkmal der zwischenmenschlichen Bezüge betrifft, bewegt sich „9 Songs“ besonders nah an der Grenze zur Pornografie. Ein Gutteil der Beziehung von Matt und Lisa besteht aus Sex. Man erfährt nicht viel über die Charaktere, sodass Schlüsse über ihre Motivationen jenseits von Lust schwer möglich sind. Dennoch werden sonstige Spielarten ihrer Liebe nicht ausgeklammert. Es gibt Zärtlichkeit jenseits von Geschlechtsverkehr. Die Protagonistin selbst spricht von Liebe zwischen ihr und Matt. Sex ist viel, aber nicht alles für das Paar. Der gemeinsame Oberbegriff ist eher ein ungezwungenes Ausleben der eigenen Launen und ein Befriedigen der eigenen Bedürfnisse, für Lisa noch mehr als für Matt. Sex gehört ebenso dazu wie Musik oder spontane Unternehmungen. „9 Songs“ gibt dabei wohl nicht einen „Sex, Drugs and Rock & Roll-Lifestyle“ wieder, mit dem sich viele Jugendliche identifi-

zieren – aber auch umgehen – können. Trotzdem treten die Protagonisten auch jungen Menschen in einer Form gegenüber, deren Motivationen und Probleme sie verstehen können. Zwischenmenschliche Bezüge jenseits von Sex werden deshalb greifbar.

Aussagen des Regisseurs Micheal Winterbottom, er habe Sex in einer Beziehung positiv und eingebunden in die sonstige Interaktion der Partner darstellen wollen, sind für die Frage, ob es sich bei „9 Songs“ um Pornografie im Sinne von § 184 StGB handelt, allerdings unerheblich. Sie können nicht als weiteres Indiz gegen das Vorliegen von Pornografie verwendet werden. Entscheidend bleibt, wie weiter oben bereits ausgeführt, das objektiv Wahrnehmbare.

Insoweit wird jedoch weder die Beziehung an sich noch das Sexleben als perfekt präsentiert. So befriedigt sich Lisa beispielsweise mit einem Vibrator selbst. Matt scheint nicht begeistert zu sein, als er sie dabei ertappt. Eine Konstellation, in der leicht ein voyeuristisches Element hätte eingebaut werden können, aber tatsächlich realistische Emotionen präsentiert werden. Es wird ein zur Anreizung des Sexualtriebs möglicher Moment im Rahmen des Films nicht genutzt.

Wie bereits in den Ausführungen zum Stil angeklungen, ist der Sex in „9 Songs“ selten wirklich aufregend in Szene gesetzt. Dafür ist er nicht genug in einer Weise eingefangen, die für Ästhetik sorgt. Er ist nicht genug herausgehoben aus dem Alltag der Protagonisten und wird deshalb auch nicht in seiner Bedeutung überhöht dargestellt. Weder die Sexualität noch der sonstige Alltag der Protagonisten ist offensichtlich stilisiert. Die Anordnung aller Szenen in dem Film ist sprunghaft und schwer vorherzusehen, anders als in einem Pornofilm, der einfach Sexszenen aneinander reiht. Auch aus diesem Grunde ist „9 Songs“ objektiv wenig geeignet, den Sexualtrieb aufzureizen.

7.2 Alterseinstufung nach § 14 JuSchG

Auf die Leitlinien in puncto Realismus und Pornografie kann entsprechend im Rahmen der Bewertung gemäß § 14 Abs. 1, 2 JuSchG zurückgegriffen werden. Entscheidend ist nach diesen Normen, ob für Kinder und Jugendliche einer Altersstufe (unter 6, 12, 16 oder 18 Jahren) eine Eignung des Medieninhalts besteht, ihre Entwicklung oder Erziehung zu einer eigenständigen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit zu beeinträchtigen. Die FSK selbst gibt diesem sehr abstrakten Tatbestand durch ihre internen Prüfgrundsätze²⁸ Konturen, dort insbesondere unter § 18 Abs. 2 Nr. 3. Eine Eignung zur Beeinträchtigung der Persönlichkeitsentwicklung i.S.v. § 14 Abs. 1 JuSchG besteht demnach z.B. bei Inhalten, die abträgliche Lebenserwartungen wecken oder bei solchen, die die Phantasie über Gebühr erregen. Beides sind

²⁸ Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, 21. Fassung v. 01.12.2012.

Aspekte, die vor allem bei sexuellen Darstellungen eine Rolle spielen können. So wurde bereits erwähnt, dass unrealistische Vorstellungen von Sex zu überzogenen Erwartungen an das eigene Sexuelleben führen können, die der Entwicklung eigener, frei gefundener sexueller Identitäten und Vorlieben im Wege stehen können. Darstellungen von Sexualität können unter Umständen auch zu einer Sucht werden, gerade wenn es um die Masturbation geht. Es besteht die Gefahr, dass geringere Reize nicht mehr ausreichen, um ein erfülltes Sexuelleben genießen zu können. Diese Überlegung steht z.B. hinter der Erregung der Phantasie über Gebühr als Indiz für die Jugendgefährdung laut den FSK-Grundsätzen. An dieser Stelle wird deutlich, dass Aspekte der Pornografiedefinition auch bei der Frage der Einstufung unterhalb von 18 Jahren bei § 14 Abs. 1, 2 JuSchG Relevanz haben. Deshalb besteht die erwähnte Parallelität der Überlegungen zu Realismus und Pornografie-Eigenschaft.

Erhellend ist ein Vergleich von „9 Songs“ mit einem weiteren sexuell äußert expliziten Film, dem 2006 erschienenen „Shortbus“ von John Cameron Mitchell (USA). Darin kreuzen sich die Wege von unter anderem einem schwulen Paar und einer Sexualtherapeutin, die selbst aber noch nie einen Orgasmus erlebt hat. Dreh- und Angelpunkt ist der Club „Shortbus“ in New York, in dem sexuelle Kontakte geknüpft werden. Im Laufe des Films finden alle Protagonisten eine Lösung für ihre sexuellen oder sonstigen zwischenmenschlichen Probleme. In diesem Werk sind Selbstbefriedigung, Ejakulationen und Analverkehr explizit zu sehen.

Im Gegensatz zu „9 Songs“ ist „Shortbus“ ein Film mit einer ausgeprägten Dramaturgie. Die Charaktere und ihre Motivationen werden wesentlich ausgefeilter herausgearbeitet. Das führt auch zu signifikanten Unterschieden in der Laufzeit der Filme. „9 Songs“ kommt mit einer Gesamtspieldauer von 69 Minuten aus, während „Shortbus“ 101 Minuten dauert. Nicht erreicht wird in „Shortbus“ andererseits die Intensität der Tuchfühlung zu den Protagonisten, die „9 Songs“ auszeichnet und den Zuschauer beinahe glauben lässt, er wäre Zeuge eines echten Beziehungsalltags, den sich kein Drehbuchautor oder Regisseur ausgedacht hat. „Shortbus“ wurde von der FSK ebenfalls nicht als Pornografie gemäß § 184 Abs. 1 StGB angesehen. Er erhielt allerdings nicht eine Freigabe ab 16 Jahren, sondern „keine Jugendfreigabe“ gemäß § 14 Abs. 1, 2 Nr. 5 JuSchG, was der Altersstufe ab 18 Jahren entspricht.²⁹

Die höhere Freigabe kann gerechtfertigt werden durch den geringeren Grad der Ernsthaftigkeit und damit auch des Realismus im Setting, der sich in „Shortbus“ findet. So mag z.B. der Club als Bühne für die Lösung sexueller Probleme und Knotenpunkt der Beziehungen der Protagonisten ein dramaturgisch ausgefeilter Kunstgriff sein. Der Verlauf von sexuellen Beziehungen dürfte in der Realität jedoch meist anders sein. Vielmehr ist das Geschehen im „Shortbus“ eher Sinnbild und Symbol als möglichst realitätsgetreue Abbildung. Auch die Sexszenen sind nicht realistisch

²⁹ Siehe die Freigabebescheinigung der FSK zum Kinofilm „Shortbus“ v. 02.10.2006/06.10.2006, Prüf-Nr. 107614/K.

in Szene gesetzt, sondern zeigen übersteigert die Probleme, mit denen die Menschen im Film bezüglich ihrer Sexualität zu kämpfen haben. Exemplarisch ist der Zusammenschnitt am Anfang des Films, in dem unter anderem die Sexualtherapeutin zu sehen ist, wie sie mit ihrem Freund in übertrieben wilder Abfolge eine Stellung nach der anderen absolviert, um zum Orgasmus zu kommen. Ein besonders realistisches Bild von Sexualität wird Jugendlichen so nicht vermittelt. In ganz geringem Ausmaß ist deshalb auch ein anreißerisches Moment vorhanden. Dennoch wird letztlich ein entspanntes Verhältnis zur Sexualität propagiert, da sich die Konflikte positiv auflösen, auch wenn dies nicht in einer wirklichkeitsgetreuen Weise geschieht, an der sich Jugendliche für ihr eigenes Leben orientieren können.

„9 Songs“ zeigt dagegen noch mehr echte, realistische Gefühle und vor allem auch Gefühlswirungen in Bezug auf Sexualität. Darunter findet sich vieles, was Teenager von 16 bis 18 Jahren auch in ihren eigenen (sexuellen) Beziehungen kennen lernen und erleben können. So zeugt z.B. die Szene, in der das Paar zusammen badet und Matts Penis fast nebenbei von Lisa gestreichelt wird, von größter Intimität. Demgegenüber wird beim gemeinsamen Besuch des Paares in einer Erotikbar Matts Eifersucht thematisiert. Genannt sei schließlich auch das Ende des Films, in dem Matt die Trennung nach der kurzen, aber leidenschaftlichen Beziehung verarbeitet. All dies weckt kaum unrealistische Erwartungen an Sexualität und Beziehungen, gerade bei 16- bis 18-Jährigen, die in den meisten Fällen dem Film nicht ohne eigene Beziehungserfahrung ausgesetzt sein werden.

Aufreizend und die Phantasie über Gebühr anregend ist der Film aufgrund seines angesprochenen Realismus im Setting erst recht nicht. Wie erwähnt, bleibt in vielen Momenten die Dramaturgie und Visualisierung betont ruhig und distanziert. Der Zuschauer wird nicht in den Bann des Films gezogen, sondern wohnt der Beziehung von Matt und Lisa bei, als würde er auf natürliche Weise dazugehören. Ein Suchtpotenzial oder eine Sensationsgier nach Pornografie entfaltet sich auf diese Weise nicht.

8 Realismus als Auslegungshilfe bei nicht-filmischen Darstellungen

Obwohl der Faktor Realismus als Auslegungskriterium für den Pornografiebegriff und für den Begriff der Entwicklungsbeeinträchtigung aus § 14 JuSchG sinnvoll und hilfreich ist, kann nicht geleugnet werden, dass er eine weitere Frage aufwirft. Eine Interpretation des Pornografiebegriffs, die sich wesentlich auf Realismus im Kontext der sexuellen Darstellung stützt, schafft Probleme, soweit es um andere Medienformen als den Film geht. Das gilt insbesondere für die Arten von Schriften i.S.v. § 11 Abs. 3 StGB, die eigentlich gar keinen (z.B. dramaturgischen) Kontext haben, sondern reine Darstellung sind. Zu denken ist vor allem an Fotos oder Bilder. Dort in gleicher Weise wie z.B. in „9 Songs“ die Gefühle und die sexuelle Beziehung von

Personen zu charakterisieren, ist nicht möglich. Dies ist freilich nicht allein ein Problem des Auslegungskriteriums Realismus. Es tut sich in gleicher Weise auf beim Definitionsmerkmal der Hintanstellung zwischenmenschlicher Bezüge. Auch solche darzustellen, wird einem einzelnen Bild kaum gelingen.³⁰ Deshalb stellt sich weitergehend die Frage, ob es eine oder verschiedene Lösungen für dieses Problem gibt. Und zwar sowohl das echte Definitionsmerkmal „Hintanstellung zwischenmenschlicher Bezüge“ als auch das Auslegungskriterium „Realismus im Setting“ betreffend.

Zunächst von Bedeutung ist dafür, ob oder inwieweit der Pornografiebegriff überhaupt einheitlich für alle medialen Verbreitungsformen definiert und ausgelegt werden muss oder ob für Fotos und Bilder oder auch sehr kurze filmische Szenen einfach auf Überlegungen zu zwischenmenschlichen Bezügen oder zum Realismus verzichtet werden kann. Wäre eine Einheitlichkeit nicht zwingend, würden sich die vorgenannten Schwierigkeiten möglicherweise erledigen. Man könnte verschiedene Pornografiebegriffe je nach Art der medialen Darstellung verwenden, um jeder davon in ihren Möglichkeiten und Beschränkungen umfassend gerecht zu werden. Jedoch ist aus verschiedenen Gründen von einem einheitlichen Pornografiebegriff auszugehen.³¹ Dafür spricht die Systematik, denn § 184 Abs. 1 StGB bezieht sich auf alle Schriften i.S.v. § 11 Abs. 3 StGB. Das besonders im Strafrecht wichtige Gebot der Normenklarheit ist ein weiteres Argument für einen einheitlichen Begriff. Für den Normadressaten – z.B. den Verleiher eines Films oder einen Fotografen – muss im Wesentlichen klar sein, wann er möglicherweise einen gesetzlichen Tatbestand erfüllt. Wenn in § 184 Abs. 1 StGB das Wort „Pornografie“ gleichsam „vor der Klammer“, also vor allen verschiedenen Verbreitungsbeschränkungen auf allen medialen Wegen steht, kommt ein Verleiher kaum auf die Idee, sein ausgedrucktes Standbild aus dem Film müsste daraufhin überprüft werden, ob es einer Pornografiedefinition und der ganze Film einer anderen Pornografiedefinition unterfällt. Dies darf ihm als Normadressaten nicht zugemutet werden.

Die vermeintlichen Unvereinbarkeiten lassen sich allerdings, was das Merkmal des Realismus angeht, auf der Ebene der Auslegung beseitigen. Im Rahmen einer Gesamtbetrachtung kann es in den Hintergrund treten. Schließlich ist der Realismus nur eine Auslegungshilfe zur Unterstützung der Definitionsmerkmale bei der Subsumtion. Im Zuge einer ohnehin angezeigten³² teleologisch geprägten Auslegung ist

³⁰ *Schroeder*, Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit, 1992, S. 21; *Erdemir*, in: Spindler/Schuster, Recht der elektronischen Medien, 2. Aufl. 2011, § 4 JMStV Rn. 46, Fn. 138.

³¹ Unterschiedliche Pornografiebegriffe je nach den Schutzzwecken der Tatbestandsalternativen sind nicht anzunehmen, weil die Gesetzesmaterialien dafür keinen Anhaltspunkt bieten, siehe BT-Drs. VI/1552, S. 33 ff., und das System – es wird der gleiche Begriff bei unterschiedlichen Tatbestandsalternativen verwendet – dagegen spricht; dafür aber *Schreibauer*, Das Pornografieverbot des § 184 StGB, 1999, S. 126.

³² *Schroeder*, Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit, 1992, S. 21.

es ebenfalls geboten, so zu verfahren. Was einen negativen Einfluss auf das allgemeine Persönlichkeitsrecht haben kann, ist bei derartigen Medieninhalten schließlich nicht das Propagieren einer unrealistischen Einstellung zur Sexualität oder die Verengung des Blickwinkels bei der eigenen sexuellen Entwicklung. Auch dafür fehlen einer Darstellung, die sich auf eines oder wenige Bilder beschränkt, die Mittel. Insofern ist es nur konsequent, die Überlegungen zum Realismus an dieser Stelle nicht gegen den zu wenden, der vermeintlich pornografische Inhalte verbreitet.

Ob dagegen das ganze Definitionsmerkmal „Hintanstellung zwischenmenschlicher Bezüge“ gleichermaßen in den Hintergrund treten kann, ist fraglich. Der Pornografiebegriff muss weiterhin einheitlich definiert bleiben. Doch können die einzelnen Kriterien je nach Medienform unterschiedlich gewichtet werden. Aufgrund der bei § 184 Abs. 1 StGB angezeigten stark teleologischen Auslegung erscheint es noch vertretbar, diesem Teil der Pornografiedefinition bei Einzeldarstellungen wie Bildern weit weniger Gewicht einzuräumen.³³ Die Definition sagt schließlich selbst auch nichts darüber aus, mit welchem Gewicht ihre einzelnen Merkmale bei der Subsumtion berücksichtigt werden müssen. Sie müssen lediglich überhaupt noch Anwendung finden. Die Grenze, wann das Definitionsmerkmal bei der Subsumtion in dem gebotenen geringen Maße und wann es gar nicht mehr berücksichtigt ist, ist schwer zu ziehen, aber nicht unmöglich. Man kann z.B. zumindest verlangen, dass Fotos und Bilder, trotz ihrer beschränkten Mittel, keinen Appell gegen zwischenmenschliche Bezüge jenseits von Sexualität verbreiten. Vor allem bei einer Schrift-Bild-Kombination wäre dies durchaus möglich, die sich dann entsprechend an dem Definitionsmerkmal wie auch den übrigen Kriterien der Pornografie messen lassen müsste. Ein letztes Argument für diese Auslegung sei noch genannt: Da bei einer Darstellung, welche sich auf eines oder wenige Bilder beschränkt, vom Normadressaten dann nur in ganz geringem Maße verlangt wird zu erkennen, dass in diesem Bild zwischenmenschliche Aspekte jenseits von Sex beschrieben werden, kann die Appellfunktion der Normen des StGB³⁴ gewahrt werden. Die Gefahr, sich strafbar zu machen, ohne es durch die Lektüre des Strafgesetzbuchs verhindern zu können, bleibt gering. Der Definition sollte allerdings zukünftig zur Klarstellung ein Zusatz zugefügt werden wie „soweit die Art der Verbreitung es zulässt“.

Es bleibt damit festzuhalten: Die Auslegungshilfe für die einzelnen Merkmale des Pornografiebegriff „Realismus im Setting“ teilt bei Einzeldarstellungen wie Fotos mit dem Definitionsmerkmal „Hintanstellung zwischenmenschlicher Bezüge“ das gleiche Problem, nämlich dass diese Arten der Darstellung solche komplexen Sachverhalte gar nicht darstellen können. Die Lösung des Problems, eine am Telos des § 184 Abs. 1 StGB orientierte Herangehensweise, ist für die reine Auslegungs-

³³ So auch *Schroeder*, Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit, 1992, S. 21.

³⁴ Siehe dazu z.B. *Wessels/Benlke/Satzger*, Strafrecht Allgemeiner Teil, 43. Aufl. 2013, Rn. 4 ff.

hilfe aber noch leichter zu begründen als für ein Merkmal der Definition von Pornografie. Während das Kriterium des Realismus somit ganz in den Hintergrund treten kann, ist das Definitionsmerkmal der Hintanstellung zwischenmenschlicher Bezüge zumindest etwas weniger zu gewichten als die übrigen Merkmale.

9 Fazit und Ausblick

Für den Filmbereich ist „9 Songs“ ein Musterbeispiel dafür, warum ein Film trotz vieler expliziter Sexszenen nicht zwingend als Pornografie klassifiziert werden muss. Die Entscheidungen der FSK stützen die hier vertretene Auffassung und schaffen eine entsprechende Rechtswirklichkeit. Um dem Verdikt der Pornografie zu entgehen, ist es wichtig, die handelnden Personen als sehr menschlich darzustellen. Sie sollten in ihrem Verhalten und in ihren Einstellungen nicht gekünstelt wirken, vor allem nicht in Bezug auf die Sexualität. Es muss nicht unbedingt ein positives, gespanntes Verhältnis zur Sexualität sein, wie es Winterbottom für „9 Songs“ haben wollte. Sehr wohl sollte es aber eines sein, das man den Charakteren des Films abnimmt. Besonders wirksam gegen den Vorwurf der Pornografie wirken sich Szenen aus, in denen Intimität ohne Sexualität gezeigt wird. Wie explizit die vorhandenen Sexszenen ausfallen, ist dann fast schon zweitrangig. Solange sie nicht in einer voyeuristischen Art gefilmt werden, die auch schwer mit den erwähnten Stilmerkmalen für die Charakterzeichnung zusammenpassen würde, tritt der sexuelle Eindruck, den sie vermitteln, hinter den zwischenmenschlichen Aspekten zurück.

Wenn sich andere Regisseurinnen und Regisseure an diesen Leitlinien orientieren, könnte Micheal Winterbottoms Ziel, realistische, entspannte und dennoch explizite Sexualität im Mainstream-Kino zu verankern, nicht nur für sein eigenes Projekt Wirklichkeit werden. Die Grenzen dessen, was kontrovers ist, könnten sich weiter in Richtung expliziter Darstellungen von Sex verschieben.

Die Frage nach dem Realismus der Bilder einerseits und des Plots und Settings andererseits kann dem sehr unbestimmten Pornografiebegriff des § 184 StGB eine Auslegungshilfe sein. Die Rechtsgüter des Jugend- und Erwachsenenschutzes spiegeln sich in diesem Faktor besonders deutlich wider. Zudem knüpft der Realismus nachvollziehbar an die einzelnen Merkmale der Pornografiedefinition der herrschenden Meinung an. Das gilt insbesondere für das grob aufdringliche und anreißerische In-den-Vordergrund-Rücken sexueller Darstellungen. Bei Anwendung dieser Grundsätze wird mehr Realismus in den Bildern tendenziell dazu führen, dass der pornografische Charakter bejaht wird, und mehr Realismus im Setting wird eher zu einer Verneinung von Pornografie führen. Auch in medialen Verbreitungsformen, die nur aus einem oder wenigen Bildern bestehen, kann auf das Kriterium des Realismus zurückgegriffen werden. Jedoch muss es stärker in den Hintergrund treten, um der Einheitlichkeit des Pornografiebegriffs und der Gleichbehandlung verschiedener medialer Verbreitungsformen, so wie es die richtige Auslegung von § 184 StGB fordert, Rechnung zu tragen.

Epilog: Der Schrecken der Medusa

Murad Erdemir

Mit der „Passion Christi“ (USA 2004) erschuf der Schauspieler, Regisseur und Produzent Mel Gibson seinen „Personal Jesus“. Und die Welt hatte nach „Das Leben des Brian“ (Großbritannien 1979) von Terry Jones, „Maria und Joseph“ (Frankreich, Schweiz, Großbritannien 1985) von Jean-Luc Godard und „Die letzte Versuchung Christi“ (USA 1988) von Martin Scorsese ihren neuen Jesusfilmskandal.¹ So gab nicht nur die Quellenauswahl und -verarbeitung Anlass zur Kontroverse. Der Film sah sich neben einem deutlich auszumachenden Vorwurf des Antisemitismus durch die explizite und sehr realistische Gewaltdarstellung gerade auch in Deutschland mehr noch dem Monitum der Gewaltverherrlichung ausgesetzt: „Zwei Stunden Blut, sickernes Blut, spritzendes Blut, vertrocknendes Blut. Zwei Stunden Folter, platzende Haut, klaffendes Fleisch, mit Sachverstand durchbohrte Hände und Füße ... Es handelt sich um ein kalifornisches Splatter-Movie“, so das Fazit von Jens Jessen, Journalist und Ressortleiter des Feuilletons der Wochenzeitung „Die Zeit“.²

¹ Zum vorschnellen Abschied vom Jesusfilmskandal siehe *Volk*, Skandalfilme, Marburg 2011, S. 12.

² *Jessen*, Keine Gnade, Die Zeit Nr. 11 v. 04.03.2004, S. 46.

Bilder des Leidens, des Sterbens und des Todes sind nicht nur untrennbar mit der Geschichte des Kinos verbunden. Sie übernehmen gerade in den beliebtesten Genres schlichtweg den Part der *conditio sine qua non*.³ Das Action- und das Horror-Genre, aber auch das Krimi-, das Western- und das Kriegs-Genre – sie alle definieren sich zu einem ganz wesentlichen Teil durch die Darstellung von Gewalt und Tod. Was in unserer Lebenswirklichkeit verdrängt scheint, wird in fiktionalisierter Form zur lustvoll rezipierten Massenunterhaltung. Und gerade das Mainstream-Kino entrealisiert und entschärft Gewalt dabei in besonderem Maße und macht sie damit für den Zuschauer erst konsumierbar. Ob nun bei dem mit Richard Wagners Walkürenritt unterlegten Gemetzel in Francis Ford Coppolas „Apocalypse Now“, dem Schlachtengemälde „300“ von Zack Snyder oder der Melange aus Blut, Gewalt und postmodernem Humor im – irgendwo zwischen Arthouse und Mainstream angesiedelten – Kino-Universum Quentin Tarantinos: Wir können diese Filme aus der wohligen Distanz unseres Kino- oder Fernsehsessels goutieren, ohne uns dabei fürchten oder gar ein schlechtes Gewissen haben zu müssen.

Aber es geht auch anders.

Bereits Luis Buñuel und Salvador Dalí legten ihre Klagen in das Auge des Zuschauers, um so gewissermaßen seinen „Blick zu schärfen“. Ihr „Andalusischer Hund“ (Frankreich 1929) tat in vielerlei Hinsicht weh und verstörte seinerzeit nachhaltig. Filme wie „Funny Games“ (Österreich 1997) von Michael Haneke, „Mann beißt Hund“ (Belgien 1992) von Rémy Belvaux, André Bonzel und Benoît Poelvoorde und „7 Days“ (Kanada 2010) von Daniel Grou stellen die üblichen Sehgewohnheiten in Frage und machen den Zuschauer zum heimlichen Mitwisser und Kumpanen der filmischen Grausamkeit. Dabei macht es keinen Spaß, den Protagonisten bei ihrer Arbeit zuzuschauen. Die Filme nehmen der Gewalt ihren Attraktivitätswert. Denn sie sind gerade nicht um das gebracht, was Gewalt in der Realität ausmacht: den zutiefst verunsichernden Schrecken des Leides und des Schmerzes.

Letztlich dürfte sich aber selbst an Mel Gibsons minutiös dargestellter Geschichte vom Leidensweg Christi keiner ergötzen. Denn wengleich einzelne Szenen – insoweit im Unterschied zu den vorgenannten Filmen durchaus dem Mainstream verpflichtet – auch filmästhetisch grandios arrangiert sind und deshalb eine faszinierende Sogwirkung entfalten können: Mit „Unterhaltung“ hat dies nichts zu tun, den pathologischen Einzelfall des sadistischen Voyeurs einmal ausgenommen.

Michael Haneke hat zu „Funny Games“, welcher mit seinen teilweise unerträglich langen Einstellungen und der lakonischen Tötung eines Kindes – ebenso wie „Mann beißt Hund“ – in eklatanter Weise gegen die Spielregeln des Mainstream-Kinos verstößt, einmal gesagt: „Der Film hat funktioniert, er hat den Gewaltkonsumenten den Spaß verdorben.“⁴ Entsprechendes widerfuhr den Pornokonsumenten

³ Vgl. Hurst, Tod und Sterben in Film und Fernsehen, in: Anderheiden/Eckart, Handbuch Sterben und Menschenwürde, Berlin 2012, S. 1735, 1742.

⁴ Der Spiegel Nr. 43 v. 19.10.2009, S. 112, 113.

bereits „Im Reich der Sinne“ (Japan, Frankreich 1976). Der Film von Nagisa Ōshima erweist sich gerade wegen seiner drastischen Darstellung von Sexualität, Gewalt und Abhängigkeit für Freunde des professionellen Stöhnfilms als gänzlich ungeeignet.

Diese „Skandalfilme“ kennen keine schuldlose Mittäterschaft. Befreit von relativierenden Erklärungsmustern und zu offensichtlicher moralischer Grundierung machen sie es dem Zuschauer nie behaglich. Jeder von ihnen zwingt auf seine ganz eigene Art und Weise zur geistigen Auseinandersetzung, indem ethische Fragen nicht abschließend beantwortet, sondern an den Zuschauer delegiert werden. Wie ist es bestellt um unser persönliches Verhältnis zum Voyeurismus, zur Sexualität, zur Selbstjustiz und zur Gewalt? Und sind wir als Filmkonsumenten überhaupt dazu bereit, uns der erschreckenden Realität des Leidens und des Sterbens zu stellen?

Dabei ist die emanzipatorische Wirkung von Filmen im Grenzbereich unübersehbar: Denn auch Perseus größte Tat bestand nicht darin, dass er Medusa köpfte, sondern dass er seine Furcht überwand und auf das Spiegelbild ihres schrecklichen Kopfes im reflektierenden Schild blickte.⁵

⁵ In Anlehnung an *Kracauer*, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 395 f.

Abkürzungsverzeichnis

a.A.	anderer Ansicht
a.F.	alte Fassung
Abs.	Absatz
AfP	Zeitschrift für Medien- und Kommunikationsrecht
Alt.	Alternative
AöR	Archiv des öffentlichen Rechts
Aufl.	Auflage
BayObLG	Bayerisches Oberstes Landesgericht
Bd.	Band
BGBI	Bundesgesetzblatt
BGH	Bundesgerichtshof
BGHSt	Entscheidungen des Bundesgerichtshofs in Strafsachen
BPjM	Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien
BPjS, BPS	Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften
BT-Drs.	Bundestagsdrucksache
BVerfG	Bundesverfassungsgericht
BVerfGE	Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts
BVerwG	Bundesverwaltungsgericht

BVerwGE.....	Entscheidungen des Bundesverwaltungsgerichts
bzw.....	beziehungsweise
d.h.	das heißt
ders.....	derselbe
dt.	deutsch
Dtn.....	Deuteronomium
EKD.....	Evangelische Kirche in Deutschland
EKHN.....	Evangelische Kirche in Hessen und Nassau
EL.....	Ergänzungslieferung
FAZ.....	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FS.....	Festschrift
FSK.....	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft GmbH
GG.....	Grundgesetz
GjS.....	Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften
hrsg.	herausgegeben
Hrsg.	Herausgeber
i.S.d.	im Sinne des
i.S.v.....	im Sinne von
i.V.m.	in Verbindung mit
Jes.....	Jesaja
JMS-Report.....	JugendMedienSchutz-Report
JMStV.....	Staatsvertrag über den Schutz der Menschenwürde und den Jugendschutz in Rundfunk und Telemedien (Jugendmedienschutz-Staatsvertrag)
Joh.....	Johannes
JÖSchG.....	Gesetz zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit
JR.....	Juristische Rundschau
JStGB.....	Japanisches Strafgesetzbuch
JuSchG.....	Jugendschutzgesetz

JV	Japanische Verfassung
JZ	JuristenZeitung
K&R	Kommunikation & Recht
KG	Kammergericht
KJM	Kommission für Jugendmedienschutz
LG	Landgericht
Lk	Lukas
m. Anm.	mit Anmerkung
m. zust. Anm.	mit zustimmender Anmerkung
m.w.N.	mit weiteren Nachweisen
Mk	Markus
MMR	MultiMedia und Recht
M SchrKrim	Monatsschrift für Kriminologie und Strafrechtsreform
Mt	Matthäus
MV	Meiji-Verfassung
n. Chr.	nach Christus
NJW	Neue Juristische Wochenschrift
Nr.	Nummer
NStZ	Neue Zeitschrift für Strafrecht
NStZ-RR	NStZ-Rechtsprechungs-Report Strafrecht
NVwZ	Neue Zeitschrift für Verwaltungsrecht
OGH	Oberster Gerichtshof
OLG	Oberlandesgericht
OVG	Oberverwaltungsgericht
Ps	Psalm
RGSt	Entscheidungen des Reichsgerichts in Strafsachen
Rn.	Randnummer
SPIO	Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V.

StGB.....	Strafgesetzbuch
StV	Der Strafverteidiger
u.a.....	und andere
UFITA.....	Archiv für Urheber- und Medienrecht
Urt.....	Urteil
v.....	von, vom
VG	Verwaltungsgericht
ZDMG	Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft
zit.....	zitiert
ZNW	Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft
ZUM.....	Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht

Zu den Herausgebern und Autoren

Prof. Dr. Murad Erdemir: Stellv. Direktor und Justiziar der Hessischen Landesanstalt für privaten Rundfunk und neue Medien (LPR Hessen). Honorarprofessor an der Juristischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. Mitglied unter anderem in der Juristenkommission der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO/JK), im Beirat der Unterhaltungssoftware Selbstkontrolle (USK) und im Kuratorium der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur in der Bundesrepublik Deutschland e.V. (GMK). Promotion bei Prof. Dr. Werner Frotscher an der Philipps-Universität Marburg mit einer medienrechtlichen Arbeit über das Thema „Filmzensur und Filmverbot“.

Dipl.-Jur. Matti Rockenbauch, MLE.: Bis 2011 Studium der Rechtswissenschaften an der Georg-August-Universität Göttingen und an der Universität Wien. Von 2011 bis 2014 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl von Prof. Dr. Gerald Spindler, Lehrstuhl für Bürgerliches Recht, Handels- und Wirtschaftsrecht, Rechtsvergleichung, Multimedia- und Telekommunikationsrecht an der Juristischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. Dort derzeit Doktorand mit einer Arbeit zum strafrechtlichen Pornografiebegriff. Seit August 2014 juristisches Masterstudium (LL.M.) an der University of Michigan in Ann Arbor, Michigan, USA.

Dipl.-Jur. Sarah Ehls: Bis 2013 Studium der Rechtswissenschaften und der Religionswissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen und an der Ewha Womans University Seoul, Südkorea. Seit 2013 Wissenschaftliche Hilfskraft bei Prof. Dr. Dr. h.c. Werner Heun am Institut für Allgemeine Staatslehre und Politische Wissenschaften an der Juristischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. In 2013 studentische Hilfskraft am Ostasiatischen Seminar bei Prof. Dr. Katja Triplett für die Organisation des „Filmzyklus Ostasien“ zum Thema „Religion und Spiritualität Ostasiens“.

Ass.-Jur. Matthias Fromm, MLE.: Bis 2011 Studium der Rechtswissenschaften an der Georg-August-Universität Göttingen und an der Universität Uppsala, Schweden. Von 2012 bis 2014 Referendariat am Hansatischen Oberlandesgericht Bremen mit Stationen unter anderem beim Axel Springer Verlag in Berlin.

Dipl.-Jur. Dirk Schuster: Bis 2013 Studium der Rechtswissenschaften an der Georg-August-Universität Göttingen. Von 2008 bis 2009 Vorstandsmitglied (Öffentlichkeitsreferent) in der Demokratischen Aktion Fachschaft (DAF) an der Juristischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. Von 2009 bis 2010 Öffentlichkeitsreferent im Fachschaftsrat Jura der Georg-August-Universität Göttingen. Seit September 2014 Referendariat am Oberlandesgericht Oldenburg.

Ass.-Jur. Thomas Stiefler: Bis 2008 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Bremen und an der Georg-August-Universität Göttingen. Von 2009 bis 2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl von Prof. Dr. Christine Langenfeld, Lehrstuhl für Öffentliches Recht an der Juristischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. Von 2010 bis 2012 Referendariat am Oberlandesgericht Braunschweig. Seit 2013 Trainee bei der Stadt Wolfsburg (Tätigkeit als Justiziar, im Ordnungsamt und im Geschäftsbereich Finanzen).

„Im Reich der Sinne“ (Japan, Frankreich 1976), „Mann beißt Hund“ (Belgien 1992), „Die Passion Christi“ (USA 2004), „9 Songs“ (Großbritannien 2004) und „7 Days“ (Kanada 2010): Das vorliegende Werk porträtiert diese Filme, die nach ihrem Erscheinen nicht nur Beifall, sondern auch Empörung hervorriefen, und unterzieht sie einer medienrechtlichen und partiell auch interdisziplinären Betrachtung. Hervorgegangen sind die fünf schriftlichen Ausarbeitungen aus dem von Professor Dr. Murad Erdemir konzipierten und geleiteten Kolloquium „Filme im Grenzbereich: Göttinger Studenten diskutieren Kino kontrovers“, abgehalten an der Juristischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen in den Jahren 2011 und 2012. Zur Wahrung größtmöglicher Authentizität wurde den Autoren formale und inhaltliche Eigenständigkeit zugebilligt. In entsprechend unterschiedlicher Art und Weise nähern sie sich „ihrem“ Skandalfilm und richten den Fokus auch auf solche Aspekte, die sie bei der Rezeption persönlich besonders bewegt haben.



GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-182-5

Universitätsdrucke Göttingen