

# Communicatio Socialis

Zeitschrift für Ethik der Medien  
und der digitalen Gesellschaft



## Film & Kino

Herausgegeben von:

Klaus-Dieter Altmeppen  
Susanna Endres  
Alexander Filipović  
Renate Hackel-de Latour  
Annika Sehl

Thomas Bohrmann

Die Moral der Bilder

Sophie Radziwill/Julia Stüwe

Die Ethik der Lücke.  
Sichtbarkeit & Filmproduktion

4 2025  
58. Jahrgang  
Seiten 467-606  
ISSN 0010-3497

Bernhard Groß  
Holocaustfilme:  
Aufarbeitung oder Erinnerung?



Nomos

Nomos  
eLibrary

# Communicatio Socialis

Zeitschrift für Ethik der Medien  
und der digitalen Gesellschaft

Gegründet von Franz-Josef Eilers SVD (†),  
Karl R. Höller (†) und Michael Schmolke (†)

Herausgegeben von Klaus-Dieter Altmeppen, Susanna Endres,  
Alexander Filipović, Renate Hackel-de Latour und Annika Sehl

58. Jahrgang 2025 • Heft 4

## Inhaltsverzeichnis

### Vorwort

*Renate Hackel-de Latour*

Leinwand auf – Film ab! Ethische Dimensionen des Films . . . . . 471

### Film & Kino

*Thomas Bohrmann*

Die Moral der Bilder. Ethische Fragen im Spielfilm . . . . . 474

*Thomas Wiedemann*

Privilegierte Blickwinkel. Zu den Deutungen von Welt in deutschen  
Kinospielfilmen . . . . . 488

*Sophie Radziwill/Julia Stüwe*

Die Ethik der Lücke. Alter, Geschlecht und Sichtbarkeit in der Filmproduktion . . . . . 499

*Bernhard Groß*

Aufarbeitung oder Erinnerung? Zum Verständnis von Vergangenheit und Gegenwart  
in Holocaustfilmen der BRD, DDR und Italien 1945–1990 . . . . . 511

## Inhaltsverzeichnis

<i>Leopold Hoesch/Jonas Schützeneder</i> „Heute wollen Streamer von Anfang an dabei sein.“ Filmproduzent <i>Leopold Hoesch</i> über die Faszination Kino, die Neuentdeckung des Dokumentarfilms und medienethische Grenzen	523
<i>Vielfalt als Herausforderung. Filmfestivals in Zeiten von Polarisierung und Polykrisen.</i>	527
<i>Christoph Terhechte/Tanja Krainhöfer: „Wichtig ist, dass sie anders aus dem Kino gehen, als sie reingekommen sind.“ Christoph Terhechte über die Verteidigung der Werte eines Filmfestivals in Zeiten tiefgreifender Umbrüche</i>	529
<i>Madeleine Bernstorff/Sabine Niewalda: Kurz und viel. Hinter den Kulissen des ältesten Kurzfilmfestivals der Welt</i>	536
<b>Serie: Grundbegriffe der Kommunikations- und Medienethik</b>	
<i>Susanna Endres</i> Bildung. Grundbegriffe der Kommunikations- und Medienethik (Teil 42)	540
<b>zuRechtgerückt</b>	
<i>Sonja Volkmann-Schluck</i> Interessenkonflikte transparent machen. Der Presserat hat seine Richtlinien zur Trennung von Tätigkeiten aktualisiert	548
<b>Aufsätze</b>	
<i>Sophie Hepach</i> Wollen kleine Köpfe große Themen? Kriterien und Empfehlungen für Qualitätsjournalismus für Kinder	554
<b>Kommunikation in Religion und Gesellschaft</b>	
<i>Tanja Maier</i> Papst-Bilder in „Der Spiegel“ 1949-2025. Politiken der Sichtbarmachung im Wandel	568
<i>Kira Stütz</i> Posten gegen den Trend. Kommunikation in der digitalen Diaspora	581
<b>Literatur-Rundschau</b>	
<i>Daniel Miehling: Online-Antisemitismus verstehen. Hassrede im Web 2.0</i> ( <i>Susanne Wegner</i> )	595

Christian Fuchs: Radikaler Digitaler Humanismus. Eine Philosophie für die digitale Gesellschaft des 21. Jahrhunderts ( <i>Lars Rademacher</i> ) . . . . .	597
Christian Schicha: Kommunikationsethik. Grundlagen – Debatten –Lösungsansätze ( <i>Marlis Prinzing</i> ) . . . . .	598
Bernhard Pörksen: Zuhören. Die Kunst, sich der Welt zu öffnen ( <i>Petra Hemmelmann</i> ) . . . . .	600
<b>Abstracts</b> (english) . . . . .	603

***Titelbild:** Erstellt unter Verwendung von Bildmaterial von Jakob Owens/Unsplash nach einer Idee von Annika Franzetti.*

# Impressum

Communicatio Socialis – Zeitschrift für Ethik der Medien und der digitalen Gesellschaft (ComSoc)

ISSN 0010-3497

**Herausgeber:** Prof. Dr. Klaus-Dieter Altmeppen, Studiengang Journalistik, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Ostenstraße 25, 85072 Eichstätt, Germany, E-Mail: klaus-dieter.altmeppen@ku.de; Prof. Dr. Susanna Endres, Professorin für Pädagogik mit Schwerpunkt Medienpädagogik und Digitale Bildung, Katholische Stiftungshochschule München, Preysingstraße 83, 81667 München, Germany, E-Mail: susanna.endres@ksh-m.de; Prof. Dr. Alexander Filipović, Professor für Christliche Sozialethik am Institut für Systematische Theologie und Ethik der Katholisch-Theologischen Fakultät, Universität Wien, Schenkenstraße 8-10, 1010 Wien, Austria, E-Mail: alexander.filipovic@univie.ac.at; Dr. Renate Hackel-de Latour, Studiengang Journalistik, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Ostenstraße 25, 85072 Eichstätt, Germany, E-Mail: renate.hackel@ku.de; Prof. Dr. Annika Sehl, Studiengang Journalistik, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Ostenstraße 25, 85072 Eichstätt, Germany, E-Mail: annika.sehl@ku.de.

**Schriftleitung:** Dr. Renate Hackel-de Latour (V.i.S.d.P.); Prof. Dr. Susanna Endres; Annika Franzetti, Dipl.-Journ.; Dr. Petra Hemmelmann; Magdalena Klages, M.A.; Prof. Dr. Jonas Schützener; Anna Zimmermann, M.A.

**Einsendungen bitte an:** Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Studiengang Journalistik, Redaktion Communicatio Socialis, Ostenstraße 25, 85072 Eichstätt, Germany, E-Mail: comsoc@nomos-journals.de, www.comsoc.nomos.de

**Manuskripte und andere Einsendungen:** Alle Einsendungen sind an die o. g. Adresse zu richten. Es besteht keine Haftung für Manuskripte, die unverlangt eingereicht werden. Sie können nur zurückgegeben werden, wenn Rückporto beigelegt ist. Die Annahme zur Veröffentlichung muss in Texform erfolgen. Mit der Annahme zur Veröffentlichung überträgt die Autoren/ der Autor der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co.KG an ihrem/seinem Beitrag für die Dauer des gesetzlichen Urheberrechts das exklusive, räumlich und zeitlich unbeschränkte Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung in körperlicher Form, das Recht zur öffentlichen Wiedergabe und Zugänglichmachung, das Recht zur Aufnahme in Datenbanken, das Recht zur Speicherung auf elektronischen Datenträgern und das Recht zur Verbreitung und Vervielfältigung sowie das Recht zur sonstigen Verwertung in elektronischer Form. Hierzu zählen auch heute noch nicht bekannte Nutzungsformen. Das in § 38 Abs. 4 UrhG niedergelegte zwingende Zweitverwertungsrecht der Autorin/des Autors nach Ablauf von 12 Monaten nach der Veröffentlichung bleibt hiervon unberührt. Eine eventuelle, dem einzelnen Beitrag oder der jeweiligen Ausgabe beigelegte Creative Commons-Lizenz hat im Zweifelsfall Vorrang. Zum Urheberrecht vgl. auch die allgemeinen Hinweise unter www.nomos.de/urheberrecht. Unverlangt eingesandte Manuskripte – für die keine Haftung übernommen wird – gelten als Veröffentlichungsvorschlag zu den Bedingungen des Verlages. Es werden nur unveröffentlichte Originalarbeiten angenommen. Die Verfasser erklären sich mit einer nicht sinnentstellenden redaktionellen Bearbeitung einverstanden.

**Urheber- und Verlagsrechte:** Alle in dieser Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Der Rechteschutz gilt auch im Hinblick auf Datenbanken und ähnlichen Einrichtungen. Kein Teil dieser Zeitschrift darf außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes oder über die Grenzen einer eventuellen, für diesen Teil anwendbaren Creative Commons-Lizenz hinaus ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form vervielfältigt, verbreitet oder öffentlich wiedergegeben oder zugänglich gemacht, in Datenbanken aufgenommen, auf elektronischen Datenträgern gespeichert oder in sonstiger Weise elektronisch vervielfältigt, verbreitet oder verwertet werden.

Namentlich gekennzeichnete Artikel müssen nicht die Meinung der Herausgeber/Redaktion wiedergeben.

Der Verlag beachtet die Regeln des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V. zur Verwendung von Buchrezensionen.

**Anzeigen:** Verlag C.H. BECK GmbH & Co. KG, Media Sales, Dr. Jiri Pavelka, Wilhelmstraße 9, 80801 München, Tel.: (089) 381 89-687, mediasales@beck.de

**Verlag und Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung:** Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Waldseestra. 3-5, 76530 Baden-Baden, Telefon: 07221/2104-0, Telefax 07221/2104-899, www.nomos.de

Geschäftsführer: Thomas Gottlöber, HRA 200026, Mannheim

**Bankverbindung:** Sparkasse Baden-Baden Gaggenau, IBAN DE05 6625 0030 0005 0022 66 (BIC SOLADES1BAD)

**Erscheinungsweise:** vierteljährlich

**Preise:** Individualkunden: Jahresabo 62,- € inkl. digitaler Einzelplatzlizenz, Vorzugspreis für Studierende 30,- €. inkl. digitaler Einzelplatzlizenz, Institutionen: Jahresabo 249,- € inkl. digitaler Mehrplatzlizenz. Der Digitalzugang wird in der Nomos eLibrary bereitgestellt. Einzelheft: 25,- €. Die Abopreise verstehen sich einschließlich der gesetzlichen Umsatzsteuer und zugleich Vertriebskostenanteil (Inland 19,- €/Ausland 38,- €) bzw. Direktbeorderungsgebühr 3,50 €. Die Rechnungsstellung erfolgt nach Erscheinen des ersten Heftes des Jahrgangs.

**Bestellungen** über jede Buchhandlung und beim Verlag.

**Kundenservice:** Telefon: +49-7221-2104-222, E-Mail: service@nomos.de

**Kündigung:** Abbestellungen mit einer Frist von sechs Wochen zum Kalenderjahresende.

**Adressenänderungen:** Teilen Sie uns rechtzeitig Ihre Adressenänderungen mit. Dabei geben Sie bitte neben dem Titel der Zeitschrift die neue und die alte Adresse an.

Hinweis gemäß Art. 21 Abs. 1 DSGVO: Bei Anschriftenänderung kann die Deutsche Post AG dem Verlag die neue Anschrift auch dann mitteilen, wenn kein Nachsendeauftrag gestellt ist. Hiergegen kann jederzeit mit Wirkung für die Zukunft Widerspruch bei der Post AG eingelegt werden.

**Newsletter:** Wenn Sie über neue Ausgaben informiert werden möchten, abonnieren Sie gerne unseren Newsletter unter newsletter.communicatio-socialis.de.

Communicatio Socialis wird von der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt gefördert.

# Leinwand auf – Film ab!

Ethische Dimensionen des Films.

Von Renate Hackel-de Latour

Über 90 Millionen Besucher:innen verzeichneten die Kinos in Deutschland im Jahr 2024 (vgl. FFA 2025). Aber schon vor 130 Jahren als im Dezember 1895 im Pariser Grand Café die erste öffentliche Filmvorführung vor zahlendem Publikum stattfand, trafen die bewegten Bilder auf großes Interesse. Niemand konnte jedoch ahnen, dass darin ein Jahrhundertthema steckte. Die Brüder Lumière zeigten in 20 Minuten elf Kurzfilme, darunter „Arbeiter beim Verlassen der Lumière-Werke“ – eine banale Szene, und doch eine Revolution: Plötzlich wurde Realität sichtbar gemacht. Seit diesem Moment begleitet das Kino die Gesellschaft wie ein moralischer Spiegel. Es beobachtet, verklärt, stellt in Frage. Schon die frühen Aufnahmen der Lumières waren mehr als bloße Technik – sie berührten eine Grundfrage: Was darf man zeigen, und mit welcher Absicht? Diese Fragen ziehen sich durch die Filmgeschichte bis in die Gegenwart, in der digitale Produktion, Algorithmen und globale Aufmerksamkeit neue Formen ethischer Verantwortung hervorbringen. Auf den großen Festivals 2025 feiern Filme Erfolge, die nicht nur ästhetisch herausfordern, sondern auch moralisch provozieren. Ob KI-generierte Schauspieler:innen oder Deepfake-Material aus realen Kriegen – das bewegte Bild bleibt Prüfstein gesellschaftlicher Verantwortung. Es erzählt menschliche Geschichten und legt gleichzeitig moralische Konflikte offen. Genau hier setzt unser Themenschwerpunkt an: Film als Medium moralischer Reflexion. Dieses Heft versammelt Beiträge, die ethische Dimensionen im Film auf verschiedenen Ebenen verhandeln.

Thomas Bohrmann eröffnet den Schwerpunkt mit einer theoretischen Fundierung aus einer anthropologischen Perspektive, indem er Filme als ethische Erzählungen begreift, die ihre Zuschauer:innen zu moralischer Selbstbefragung über die Darstellung von Konflikten, Dilemmata und Verantwortung herausfordern. In seinen Grundüberlegungen zu einer ethischen Filmanalyse an ausgewählten Beispielen wird deutlich,

*Ob KI-generierte Schauspieler:innen oder Deepfake-Material aus realen Kriegen – das bewegte Bild bleibt Prüfstein gesellschaftlicher Verantwortung.*

*Dr. Renate Hackel-de Latour ist verantwortliche Redakteurin und Mitherausgeberin von Communicatio Socialis.*

wie Filmfiguren und ihre Entscheidungen als Mittler komplexer Verantwortungsfragen wirken und der Film damit zur „moralischen Selbstverständigung der Menschen“ beiträgt“ (siehe S. 474).

Auf dieser Grundlage untersucht Thomas Wiedemann, wie deutsche kommerziell und künstlerisch erfolgreiche Kino- spielfilme Deutungsmuster gesellschaftlicher Wirklichkeit reproduzieren. Seine diskursanalytische Studie macht sichtbar, dass Pluralität und Diversität nicht erreicht werden. In der filmischen Darstellung dominieren privilegierte Perspektiven und bilden damit nur eine begrenzte Vielfalt an Lebensformen ab. Viele Perspektiven bleiben marginalisiert.

Eine an das Thema Privilegien anknüpfende Frage richtet

den Blick auf die strukturelle Verantwortung in der Filmbranche. Sophie Radziwill und Julia Stüwe zeigen mit ihrer Untersuchung zu Produktionskulturen, dass Alter und Geschlecht in der Regie, beim Drehbuch, in der Produktion Einfluss darauf haben, wer Teil-

habechancen erhält und wie Entscheidungsmacht in der Branche verteilt ist. Damit wirft der Beitrag ein Licht auf die unsichtbaren ethischen Lücken hinter der Kamera. Die Autorinnen zeigen auch, wie fehlende Daten z. B. beim Alter von Frauen zu einer Form von Unsichtbarkeit führen, die auch eine moralische Dimension besitzt.

Mit einer anderen Dimension filmischer Ethik befasst sich Bernhard Groß, der Holocaust-Filme der BRD, DDR und aus Italien während des Kalten Krieges von 1945-1990 untersucht. Er demonstriert anhand der in der Rezeption und Produktion sehr heterogenen Filme, wie sie Erinnerung ästhetisch gestalten und moralische Verantwortung reflektieren. Seine Analyse verdeutlicht, dass filmische Erinnerung nicht allein historische Dokumentation ist, sondern eine moralisch aufgeladene Auseinandersetzung mit Geschichte darstellt, die als Kampf um die Deutungshoheit, orientiert an den jeweiligen Ideologien der Blöcke, stattfindet.

Im Gespräch mit dem mit vielen Preisen ausgezeichneten Filmproduzenten Leopold Hoesch wird schließlich die medienethische Dimension des Filmalltags erlebbar. Er spricht über aktuelle Entwicklungen in der Branche, Herausforderungen im Kontext von Diversität, KI, Kostenentwicklung und Arbeitsbedingungen. Er betont, dass Filmproduktion die Abwägung von Möglichkeiten und Grenzen erfordert und er erklärt, wie

ethische Verantwortung sich in Produktionsentscheidungen niederschlägt.

Den Abschluss des Schwerpunktes bilden zwei Beiträge rund um Filmfestivals. Tanja Krainhöfer spricht mit dem Intendanten und künstlerischen Leiter des Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm Christoph Terhechte über die Rolle von Filmfestivals als Foren gesellschaftlicher Debatten, die als offene Orte für Dialog und Kontroverse fungieren. Diese Perspektive ergänzt der abschließende Beitrag von Madeleine Bernstorff und Sabine Niewalda vom Team der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, die aus festivalästhetischer Sicht die Bedeutung von Vielfalt und demokratischer Diskurskultur im Kurzfilm herausstellen, denn – so die beiden Autorinnen – „Diversität ohne Dialog ist eine Sackgasse“ (siehe S. 539).

Kino – das zeigt der Schwerpunkt – ist weit mehr als ein Medium der Darstellung: Es ist ein ästhetisches, soziales und vor allem moralisches Labor, in dem gesellschaftliche Verantwortung verhandelt wird. Gerade in Zeiten rasanter technologischer Veränderungen bleibt der Blick auf das „Wie wir sehen“ ein Akt ethischer Bedeutung. Wir hoffen, mit diesem Heft Anstöße und Reflexionsräume für die medienethische Diskussion rund um das bewegte Bild zu bieten.

Damit wir auch weiterhin viele Menschen mit der *Communicatio Socialis* ansprechen können, möchten wir Sie, liebe Leser:innen, um ihr Feedback bitten. Wenn Sie auf den nebenstehende QR-Code gehen, kommen Sie zu unserer Lerser:innenumfrage. Die Befragung ist anonym und dauert ca. zehn Minuten. Vielen Dank, dass Sie sich die Zeit nehmen!



*Zur Publikums-  
befragung*

## Literatur

Filmförderungsanstalt (FFA) (2025): *Kino- und Filmergebnisse 2024*. [https://www.ffa.de/marktdaten.html?file=files/dokumentenverwaltung/Kinoergebnisse%20%28bearbeitet%20HS%29/1-Kinoergebnis/Kinoergebnis\\_2024.pdf](https://www.ffa.de/marktdaten.html?file=files/dokumentenverwaltung/Kinoergebnisse%20%28bearbeitet%20HS%29/1-Kinoergebnis/Kinoergebnis_2024.pdf) (zuletzt aufgerufen am 22.10.2025).

# Die Moral der Bilder

Ethische Fragen im Spielfilm.

Von Thomas Bohrmann

**Abstract** Spielfilme sind mehr als Unterhaltung. Sie erzählen vom Menschen als erzählendem und moralischem Wesen. Dieser Beitrag zeigt, wie Spielfilme moralische Konflikte, Dilemmata und Verantwortungsfragen inszenieren und wie diese analysiert werden können. Ausgehend von einer anthropologischen Perspektive skizziert er Grundüberlegungen zu einer ethischen Filmanalyse, die Narration, Verantwortung und Figurenentwicklung in den Blick nimmt. Anhand ausgewählter Beispiele wird gezeigt, wie filmische Erzählungen zur ethischen Reflexion anregen und der Film als Medium gesellschaftlicher Selbstverständigung wirkt.

Spielfilme erreichen ein breites Publikum und prägen unsere Vorstellungen von moralischem Handeln. Sie erzählen nicht nur Geschichten, sondern stellen Fragen nach Verantwortung, Schuld und Gerechtigkeit. Wer Filme sieht, wird mit Konflikten konfrontiert, die über die Leinwand hinausweisen und zentrale Aspekte des menschlichen Zusammenlebens berühren. In erzählerischer Form präsentieren Spielfilme Entscheidungen und Verantwortlichkeiten und eröffnen so einen Zugang zur moralischen Dimension des sozialen Lebens. Dieses ethische Potenzial des Films gilt es zu erschließen. Im Mittelpunkt steht daher nicht die ästhetische oder technische Analyse, sondern die Frage, wie Filme moralische Probleme darstellen und zur persönlichen Stellungnahme auffordern. Eine ethische Filmanalyse macht diese Dimension sichtbar und fragt, wie das Medium Film zur moralischen Selbstverständigung des Menschen beiträgt.

Prof. Dr. Thomas Bohrmann ist Professor für Katholische Theologie mit dem Schwerpunkt Angewandte Ethik an der Fakultät für Staats- und Sozialwissenschaften an der Universität der Bundeswehr München

**Narration als anthropologische Grundform**  
Erzählen gehört zu den zentralen Ausdrucksformen menschlicher Welterfahrung. Der Mensch ist ein *homo narrans*, also ein

erzählendes Wesen, das seine Identität, seine Werte und sein Verhältnis zur Welt in Geschichten formt. Erzählungen transportieren Erfahrungen, ordnen Zeit und vermitteln Sinn (vgl. Fisher 1989; Siefer 2015). Das Erzählen ist eine „anthropologische Universalie“ (Mellmann 2017, S. 308) und als solche in allen menschlichen Gesellschaften nachweisbar; „nirgends gibt und gab es jemals ein Volk ohne Erzählung“ (Koschorke 2017, S. 9). Durch Erzählen wird das menschliche Leben zur Sprache gebracht. Besonders der Spielfilm als audiovisuelles Medium hat sich zur zentralen Erzählform der Moderne entwickelt. Kein anderes Medium verbindet visuelle Gestaltung, emotionale Wirkung und narrative Kraft so wirkungsvoll. Der Film eröffnet vielfältige Möglichkeiten, menschliche Erfahrungen darstellbar zu machen. Durch Bild, Ton, Sprache und Musik entsteht eine verdichtete Illusion von Wirklichkeit, die zur immersiven Erfahrung werden kann. Zugleich fordert der Film zum aktiven Verstehen heraus. Es geht nicht nur darum, einen Film zu „konsumieren“ oder sich „berieseln“ zu lassen, sondern Filmsehen ist ein aktiver Vorgang, bei dem das Hören und Sehen sowie das Verstehen gleichermaßen angesprochen werden. Somit ist der Film ein mehrdimensionales Erlebnismedium.

Durch die Rezeption wird eine aktive, vor allem aber emotionale Auseinandersetzung mit dem Film angestoßen. Wenn wir Filme anschauen und ihren Gehalt intellektuell zu erfassen versuchen, entwickeln wir eine emotionale Nähe zu den fiktiven Figuren. Diese emotionale Anteilnahme schafft die Voraussetzung für Empathie und Identifikation (vgl. Eder 2008, S. 561). Die Zuschauer:innen begleiten das Schicksal der Figuren innerlich mit, erleben mit ihnen Hoffnung, Angst, Scheitern und Sinnsuche. Der Spielfilm wird so zum Ort ethischer Reflexion. Er thematisiert zentrale menschliche Erfahrungen wie Liebe, Verlust, Gerechtigkeit, Verrat, Rache, Angst, Versöhnung und verbindet sie mit der grundlegenden philosophischen Frage nach dem guten Leben. Dabei spiegelt das filmische Erzählen nicht nur gesellschaftliche Wirklichkeit, sondern regt auch zur aktiven Auseinandersetzung mit ihr an. Der Film erzählt vom Menschen und fordert zugleich dazu heraus, zum Inhalt selbst Stellung zu beziehen.

Denn Filme erzählen vom Handeln der Filmfiguren. Handeln ist aber nie ethisch neutral, weil man unterschiedlich agieren kann. Die handelnden Akteure im Film müssen sich mit

*Wenn wir Filme anschauen und ihren Gehalt intellektuell erfassen zu versuchen, entwickeln wir eine emotionale Nähe zu den fiktiven Figuren.*

---

den möglichen Alternativen von Entscheidungen auseinander-setzen. Damit werden sie zu moralischen Figuren, die sich zu meist reflektiert den jeweiligen filmischen Herausforderungen und Situationen zu stellen haben. In diesem Sinne ist der Film eine ethische Erzählung, da er Moral und Unmoral thematisiert, problematisiert und inszeniert.

## Moralität als menschliche Fähigkeit

Da Filme Geschichten vom Menschen erzählen und sie dies nicht nur unterhaltsam tun, sondern auch mit einer moralischen Perspektive, knüpft das Medium Film an eine weitere anthropologische Vorstellung an. Denn der Mensch ist nicht nur der *homo narrans*, der sich Geschichten erzählt, sondern er ist auch der *homo moralis*, der sich seiner Moralität und sittlichen Verfasstheit bewusst ist und sich mit der Grundfrage der Ethik beschäftigen muss: Was soll ich tun? In diesem Sinne urteilen und entscheiden Menschen ständig. Das machen sie entweder ganz bewusst oder (mehr oder weniger) unbewusst. In jedem Fall aber zeichnet sich der Mensch dadurch aus, dass er ein moralisch handelndes Wesen ist.

Die philosophische Anthropologie des 20. Jahrhunderts hat die charakteristische Besonderheit des Menschseins aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven heraus beschrieben. So versteht Max Scheler den Menschen als „geistiges Wesen“, das sich durch seinen Geist von der bloßen Triebgebundenheit des Tieres unterscheidet: Der Mensch ist „umweltfrei und weltoffen“, während das Tier in seiner Umwelt verbleibt und in ihr aufgeht (vgl. Scheler 1983). Helmuth Plessner hebt demgegenüber die „Exzentrizität“ des Menschen hervor: Er ist zur Selbstbeobachtung, zur Reflexion und zur Bewertung des eigenen Handelns

befähigt (vgl. Plessner 1965). Für Arnold Gehlen wiederum ist der Mensch ein „Mängelwesen“, biologisch unvollständig, auf Handlung, Gestaltung und Kultur angewiesen. Gerade diese Unfertigkeit zwingt ihn, seine Umwelt aktiv zu verändern und durch kulturelle Prozesse zu bewältigen. In dieser Notwendigkeit zur Selbstgestaltung liegt zugleich seine Verantwortung. Der Mensch muss Maß finden, um nicht an der eigenen Gestaltungsfreiheit zu scheitern (vgl. Gehlen 1986). Vor diesem anthropologischen Hintergrund wird verständlich, warum der Mensch zur Kultur fähig und zugleich auf sie angewiesen ist. Der Film ist ein Ausdruck dieser Kulturfähigkeit. Er dokumentiert nicht nur,

*Die biologische Unfertigkeit des Menschen zwingt ihn nach Gehlen, seine Umwelt aktiv zu verändern und durch kulturelle Prozesse zu bewältigen.*

wie Menschen ihre Umwelt gestalten, sondern auch mit welchen Intentionen, Folgen und normativen Maßstäben sie dies tun. Als narratives Medium offenbart der Film die ethische Dimension menschlicher Kulturtätigkeit und wird dadurch selbst zu einem Ort kultureller Selbstverständigung.

Das Spezifikum des Menschen manifestiert sich in besonderer Weise im philosophischen Begriff der *Person*. Dieser bezeichnet nicht lediglich ein biologisches oder soziales Wesen, sondern verweist auf ein sittliches Subjekt. Als Person ist der Mensch zur Reflexion, zur freien Entscheidung und zur Übernahme von Verantwortung befähigt. Er vermag sich selbst zu beurteilen, moralische Pflichten anzuerkennen und seine Lebensführung an diesen Maßstäben auszurichten. Damit einher geht die Fähigkeit zur Empathie, zur Kooperation und zur aktiven Mitgestaltung von Welt und

Gesellschaft. In der Personalität vereinen sich Freiheit, Sozialität, Kulturalität und Moralität zu einer integralen Einheit (vgl. Wildfeuer 2000, S. 5). Nur der Mensch ist ein Weltwesen, das aufgrund seiner moralischen Grundkonstitution überhaupt schuldig werden kann. Denn allein er kennt das Gefühl der Reue, das „schlechte Gewissen“ und damit die existenzielle Erfahrung von Verantwortung. Tiere handeln nicht moralisch. Und auch die Natur kennt keine Kategorien des Guten oder Bösen. Moral entsteht erst dort, wo autonome Entscheidungsfreiheit und rationales Denken zusammenwirken. Aus dieser Konstellation leitet sich die ethische Würde des Menschen ab (vgl. Höffe 2013, S. 11-16).

Diese Würde gründet nicht in politischer Macht, persönlicher Leistung oder intellektueller Überlegenheit, sondern in der Fähigkeit des Menschen zu moralischem Handeln. Zur Personalität gehört dabei auch die Dimension der Transzendenz, verstanden nicht nur im religiösen, sondern auch im existenziellen Sinn als Vermögen zur Selbstüberschreitung. Der Mensch lebt nicht allein in der Gegenwart; er erinnert sich, hofft, fürchtet, trägt Schuld und sucht nach Sinn. Aus diesem existenziellen Überschreitungsdrang erwächst Kultur und reicht dabei über bloßen Überlebensmechanismus hinaus. Kunst, Literatur und Film sind Ausdruck dieser kulturellen Tiefenschicht. Sie entwerfen Möglichkeiten, stellen fundamentale Fragen und erzählen von alternativen Wirklichkeiten. Auch das Erzählen selbst ist eine Form von Transzendenz, denn es verbindet zeitliche Dimensionen, stiftet Zusammenhänge und eröffnet einen Raum für moralische Orientierung.

*Die Natur kennt keine Kategorien des Guten oder Bösen. Moral entsteht dort, wo autonome Entscheidungsfreiheit und rationales Denken zusammenwirken.*

Filme erzählen oft vom ethischen Drama menschlicher Existenz. In der filmischen Gestaltung erhalten diese Erzählungen nicht nur neue ästhetische Formen, sondern auch eine gesteigerte gesellschaftliche Reichweite. Als künstlerische Ausdrucksform sind Filme zugleich diagnostische Quellen gesellschaftlicher Wirklichkeit (vgl. Schroer 2021).

*Wer einen Film sieht, begegnet nicht nur einer spannungsreichen Handlung, sondern erkennt sich oft in den Figuren und ihren Entscheidungen wieder.*

Sie greifen Themen auf, die öffentlich verhandelt werden, und machen mit den Mitteln der Inszenierung sichtbar, wie Individuen und Gruppen urteilen, entscheiden, scheitern und versagen. Zugleich laden Filmfiguren

zur Identifikation ein (vgl. Eder 2008, S. 599-601). Sie verkörpern moralische Konflikte und eröffnen dem Publikum die Möglichkeit, sich im Ensemble der Figuren selbst zu verorten. Die während der Rezeption angestoßene Auseinandersetzung mit den dargestellten Dilemmata macht den Film zu einem Spiegel moralischer Selbstbefragung und zu einem Ort ethischer Reflexion. Wer einen Film sieht, begegnet nicht nur einer spannungsreichen Handlung, sondern erkennt sich oft in den Figuren, ihren Entscheidungen und inneren Kämpfen wieder. In dieser Fähigkeit zur Reflexion und zur sittlichen Bewertung offenbart sich der Mensch als *homo moralis*.

## Perspektiven einer ethischen Filmanalyse

Es gibt verschiedene Zugänge, einen Film zu analysieren. Diese reichen etwa von der formalen Bildanalyse (vgl. Hickethier 2012) bis hin zu psychologischen (vgl. Piegler 2014) oder soziologischen (vgl. Peltzer/Keppler 2015) Deutungen. Im Rahmen einer ethischen Filmanalyse (vgl. Bohrmann 2018a) richtet sich der Blick jedoch besonders auf die moralischen Dimensionen der *Handlung*. Dabei geht es nicht nur um das zentrale *Thema* des Films, das ein moralisches Problem aufwirft, sondern ebenso um die konkreten *Entscheidungen* und Handlungen der Figuren, die mit diesem Problem konfrontiert sind und nach einer Lösung suchen. Ein moralisches Problem zeigt sich typischerweise in einer konflikthaften Handlungssituation, in der eine Person oder Gruppe zwischen mehreren Optionen wählen muss. Diese Handlungsalternativen sind mit unterschiedlichen moralischen Prinzipien, Werten, Pflichten und Verantwortlichkeiten verbunden und machen den inneren wie äußeren Konflikt der filmischen Erzählung ethisch relevant.

Im Zentrum der ethischen Filmanalyse stehen zwei leitende Fragestellungen. Auf der Handlungsebene stellt sich die Fra-

ge: Was ist das moralische Problem? Auf der Figurenebene lautet die zentrale Frage: Was soll ich tun? Filme erzählen nicht nur Geschichten, sondern thematisieren auch moralische Konflikte, Dilemmata und Gewissensentscheidungen. Dabei greifen sie grundlegende Kategorien der Ethik auf, etwa Gerechtigkeit, Verantwortung, Schuld, Würde oder Solidarität, und führen diese in konkreten Situationen vor Augen. Die Analyse dieser moralischen Dimensionen macht sichtbar, wie filmische Erzählungen zur ethischen Reflexion beitragen können. Sie eröffnet einen Zugang zum Verständnis des Films als Medium moralischer Reflexion und ethischer Selbstverständigung.

Die narrative Ebene der ethischen Filmanalyse richtet den Blick zunächst auf das moralische Problem, das im Zusammenhang mit Konflikt, Grundfrage, Thema, und Aussage des Films steht. Der Konflikt entsteht häufig durch die

Gegenüberstellung von Ziel oder Haltung des Protagonisten und des Antagonisten. Die Grundfrage (etwa: welche moralische Entscheidung wird getroffen?) wird meist implizit gestellt und leitet die Handlung. Das Thema verdichtet dann die komplexe Erzählung zu einer zentralen ethischen Problemstellung. Die Aussage oder Botschaft des Films wird schließlich in der gewählten moralischen Haltung zum Thema ausgedrückt und kann eindeutig oder mehrdeutig, kommentierend oder diskursiv gestaltet sein.

*Die Botschaft des Films wird in der gewählten moralischen Haltung zum Thema ausgedrückt und kann z. B. eindeutig oder mehrdeutig gestaltet sein.*

---

Ein moralisches Problem prägt nicht nur den Konfliktverlauf eines Films, sondern oft auch dessen thematische Dimension. Das Thema verweist dabei auf die zugrundeliegende ethische Frage, die den Film durchzieht. Es fungiert als Deutungshorizont, der die Handlung zusammenhält und die Aussage des Films strukturiert, ohne diese explizit zu benennen. Besonders verdichtet zeigt sich das Thema in einem programmatischen Schlüsselesatz. Dieser wird häufig beiläufig ausgesprochen und bringt das moralische Zentrum der Geschichte in prägnanter Form auf den Punkt. In „The Terminator“ (USA 1984, Regie: James Cameron) beispielsweise lautet dieser Satz: „Bitte legen Sie nicht auf. Auch Maschinen brauchen Liebe.“ Gesprochen über ein technisches Gerät (einen Anrufbeantworter) verbindet der Satz die Kälte der Technologie mit dem menschlichen Versäumnis, Verantwortung zu übernehmen. Liebe steht hier nicht für romantische Gefühle, sondern für die menschliche Sorge für seine Technikprodukte. Der Film führt vor Augen, was geschieht, wenn diese Zuwendung verweigert wird: Der Mensch

überlässt einem technischen System die Kontrolle über Leben und Tod. Der Schlüsselsatz wird so zum indirekten Appell. Jede Form von Technik verlangt nach menschlicher Verantwortung (vgl. Bohrmann 2012, S. 269-272).

Von allen Grundbegriffen der Ethik kommt dem Begriff der Verantwortung in der ethischen Filmanalyse die größte Bedeutung zu. Er ermöglicht es, die Struktur des moralischen Problems zu erfassen und die beteiligten Figuren in ihrer moralischen Rolle zu verstehen. Positiv gezeichnete Filmfiguren sind dabei mehr als bloße Handlungsträger. Sie erscheinen dem

Publikum wie reale Menschen und sind im Film Verantwortungssubjekte oder Träger moralischer Verantwortung (vgl. Bohrmann 2018b, S. 28 f.). In einem allgemeinen Verständnis bringt die Idee der Verantwortung eine moralische Grundhaltung zum Ausdruck, in der

eine verbindliche Sorge für jemanden oder für etwas sichtbar wird (vgl. Bayertz 1995). Verantwortung ist dabei kein isoliertes Merkmal einer Figur, sondern eine Beziehungsstruktur. Sie entsteht dort, wo ein Subjekt in eine moralisch bedeutsame Situation eintritt und seine Handlungen Folgen für andere haben. Eine Handlung ist in diesem Zusammenhang dann moralisch qualifiziert, wenn die absehbaren negativen Folgen mitberücksichtigt und abgewehrt werden (vgl. Weber 1987, S. 57 f.). In der Ethik wird Verantwortung als relationaler Begriff verstanden. Diese Relation lässt sich in vier konstitutive Elemente unterteilen: (1) Jemand ist (2) für etwas (3) gegenüber jemandem (4) auf der Grundlage bestimmter normativer Maßstäbe verantwortlich (vgl. Bohrmann 2018b, S. 27).

Diese vier Dimensionen von Verantwortung bieten ein hilfreiches Instrument für die ethische Analyse von Spielfilmen. Sie ermöglichen es, die moralische Konstellation einer Handlungssituation präzise zu erfassen, indem sie nach den Bedingungen moralischer Verantwortung fragen. Erstens: *Wer* trägt Verantwortung? Diese Frage richtet den Blick auf die handelnden Figuren. Sind sie in der Lage, die Konsequenzen ihrer Handlungen zu erkennen und selbstbestimmt zu entscheiden? Zweitens: *Wofür* tragen sie Verantwortung? Hier geht es um den Gegenstand der Verantwortung, also um eine Entscheidung, eine Tat, ein unterlassenes Handeln oder eine Beziehung. Drittens: *Gegenüber wem* besteht die Verantwortung? Die Analyse fragt nach den Adressaten, nach anderen Figuren, der Gemeinschaft, der Umwelt oder einem abstrakten Prinzip. Viertens: *Auf welcher Grundlage* wird

Verantwortung zugeschrieben? Hier kommen normative Maßstäbe ins Spiel, nämlich ethische Prinzipien, gesetzliche Regeln, persönliche Überzeugungen oder kulturelle Werte. Anhand dieser vier Fragen lässt sich differenziert untersuchen, wie ein Film moralische Verantwortung darstellt und ob er sie klar zuordnet, problematisiert oder bewusst in der Schwebe hält. Zugleich wird sichtbar, welche moralischen Maßstäbe der Film selbst implizit oder explizit zur Geltung bringt.

Wer Verantwortung übernimmt, wird im Film häufig mit besonderen Prüfungen konfrontiert. Diese verlangen mehr als eine Entscheidung, sie fordern charakterliche Reifung, Mut, Standhaftigkeit und Selbstüberwindung. Filme erzählen von solchen moralischen Herausforderungen, die häufig in der Struktur der „Reise des Helden“ verdichtet sind. Diese stellt ein narratives Modell mythologischen Ursprungs dar, das Joseph Campbell (vgl. 1949/1999) entwickelt und das Christopher Vogler (vgl. 2004) für den Film in zwölf Stadien ausgearbeitet hat.

Der Held (oder die Helden) verlässt dabei die gewohnte Welt, durchläuft Prüfungen, begegnet Verbündeten und Gegnern, stellt sich einer zentralen Krise und kehrt dann verwandelt zurück, allerdings nicht nur für sich selbst, sondern oft zum Wohl der Gemeinschaft. Aus ethischer Perspektive stellt dieses Modell eine idealtypische Erzählform moralischer Entwicklung dar. Die Figur wächst mit jeder Entscheidung und übernimmt Verantwortung.

Solche Figuren werden für das Publikum zu Projektionsflächen eigener moralischer Fragen. Sie sind nicht nur Handlungsträger, sondern auch Träger moralischer Überzeugungen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer beziehen zu den Figuren und ihren Taten Stellung, sie empfinden Nähe oder Distanz bzw. Sympathie oder Ablehnung. Diese emotionalen Reaktionen sind entscheidend für das ethische Verstehen, denn sie ermöglichen eine imaginäre Auseinandersetzung mit moralischen Fragen, die auf die eigene Person und das eigene Leben projiziert werden kann: Wie hätte ich gehandelt? Würde ich Verantwortung übernehmen?

Filmfiguren werden so zu Mittlern moralischer Selbstreflexion. Sie machen abstrakte ethische Theorien anschaulich und binden sie an konkrete Lebenssituationen. Das moralische Potenzial des Films entfaltet sich in dieser narrativen Selbstvergewisserung. Indem Zuschauer:innen sich mit den Entscheidungen der Figuren entweder identifizieren oder sich von ihnen distanzieren, entsteht ein ethischer Reflexionsraum. Der Film

*Filmfiguren werden zu Mittlern moralischer Selbstreflexion. Sie machen abstrakte ethische Theorien anschaulich und binden sie an konkrete Lebenssituationen.*

hält dem Publikum gleichsam den Spiegel vor, wodurch es eingeladen wird, sich selbst moralisch zu positionieren. Spielfilme greifen damit eine Grunderfahrung menschlichen Lebens auf. Sie thematisieren immer auch das Gute und das Böse, das Richtige und das Falsche.

Bisher stand die narrative Ebene im Mittelpunkt der ethischen Filmanalyse. Ein Spielfilm besteht jedoch nicht allein aus seiner Erzählung, sondern entfaltet seine Wirkung ebenso durch visuelle und auditive Gestaltungsmittel. Diese drei Ebenen (Narration, Bild und Ton) konstituieren gemeinsam

das audiovisuelle Erzählen und sind für das ethische Verstehen des Films unverzichtbar. Die visuelle Ebene umfasst Elemente wie Einstellungsgrößen, Bildausschnitte, Kamerabewegungen und -perspektiven, Licht und Farbgestaltung. Visuelle Mittel können ethi-

*Songs im Film übernehmen häufig eine kommentierende Funktion, indem ihr Text das moralische Thema der Handlung reflektiert.*

sche Spannungen aufbauen und moralische Werte symbolisch präsentieren. Die auditive Ebene trägt ebenfalls zur ethischen Dimension bei. Sprache, Geräusche und Musik wirken nicht nur atmosphärisch, sondern bedeutungsstiftend. Filmmusik kann Emotionen erzeugen, moralische Konflikte zuspitzen oder mit Leitmotiven Figuren charakterisieren und somit wesentlich zur Wirkung des Films beitragen. Songs im Film übernehmen häufig eine kommentierende Funktion, indem ihr Text das moralische Thema der Handlung reflektiert. Die akustische Gestaltung beeinflusst damit die Rezeption und Interpretation.

## Beispiele: Moral und Unmoral im Spielfilm

Die ethische Filmanalyse ist kein abstraktes Verfahren, sondern lässt sich exemplarisch auf konkrete Filme und Serien anwenden. Im Folgenden werden drei Beispiele analysiert, die gezielt so gewählt sind, dass sie verschiedene Dimensionen moralischer Konflikte sichtbar machen. Im ersten Beispiel steht die Entscheidung zwischen Selbstschutz und Schutz anderer im Mittelpunkt, im zweiten geht es um das Abwägen von Leid unter tragischen Bedingungen und im dritten prallt der eigene Vorteil auf die Rettung anderer. Zusammen spiegeln diese Beispiele die Vielfalt ethischer Herausforderungen im Film wider. Zahlreiche Filme konfrontieren ihre Figuren mit einem moralischen Dilemma, worunter eine Situation zu verstehen ist, „in der sich ein Akteur zwischen zwei vergleichbar übeln Möglichkeiten entscheiden muss, ohne dass es einen glücklichen Ausweg gibt“ (Raters 2023, S. 165). Gerade in solchen Entscheidungsmomenten wird

die moralische Tiefe des Films spürbar. Denn hier geht es nicht mehr um die einfache Unterscheidung zwischen Gut und Böse, sondern um die Frage, wie Verantwortung angesichts tragischer Alternativen konkret gelebt werden kann.

### 1. „Das Leben der Anderen“ (D 2006, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck)

Der Film thematisiert das Überwachungssystem in der DDR durch das Ministerium für Staatssicherheit. Im Zentrum steht dabei das moralische Problem der systematischen Kontrolle des Privaten und die Missachtung persönlicher Freiheit in einer Diktatur. Hauptmann Gerd Wiesler, der zunächst als gehorsamer Funktionsträger für das Ministerium arbeitet und systemkritische Künstler bespitzelt, entwickelt während seiner Überwachungstätigkeit ein moralisches Gewissen.

Die visuelle Gestaltung unterstützt diesen inneren Wandel. Kalte Farbtöne, klastrophobische Raumbilder und lange, ruhige Einstellungssequenzen spiegeln die Enge und Überwachung wider. Die Musik markiert einen dramaturgischen Wendepunkt. Als Gerd Wiesler auf dem Klavier die „Sonate vom guten Menschen“ hört, beschließt er, sich dem System zu verweigern und seinen Bericht zugunsten der Überwachten zu manipulieren. Der Schlüsselesatz des Films lautet: „Irgendwann musst Du Position beziehen, sonst bist Du kein Mensch.“ Damit wird Wieslers Veränderungsprozess auf den Punkt gebracht. Menschsein wird hier an die Fähigkeit geknüpft, in einem unmenschlichen System eine moralische Position einzunehmen.

Das moralische Dilemma konzentriert sich auf die Figur von Hauptmann Wiesler, der hin- und hergerissen ist zwischen seiner Rolle als Überwacher im repressiven Staatsapparat und seinem sich entwickelnden moralischen Bewusstsein für die Menschen, die er bespitzelt. Seine zentrale Frage lautet: Soll ich meinen Auftrag erfüllen und damit Menschen ins Gefängnis bringen oder moralisch handeln und mich dabei selbst gefährden? Er entscheidet sich, seinen Überwachungsbericht zu fälschen und ist bereit, verantwortungsethisch die Folgen für sein Handeln zu übernehmen. Er wird vom System sanktioniert.

*Der Schlüsselesatz des Films  
„Das Leben der Anderen“ lautet:  
„Irgendwann musst Du Position  
beziehen, sonst bist Du kein Mensch.“*

---

### 2. „American Sniper“ (USA 2014, Regie: Clint Eastwood)

Im Mittelpunkt des Films steht das moralische Problem der militärischen Tötung im Namen des Schutzes anderer. Chris Kyle,

ein hochdekorierter Scharfschütze der US Navy SEALs, rettet im Irak zahlreiche Leben, auch wenn seine psychische Gesundheit darunter leidet. Seine Rolle zwingt ihn zu Entscheidungen, die tödlich sind, aber als notwendig gelten, um seine Kameraden zu schützen. Der Film begleitet ihn nicht nur im Einsatz, sondern auch bei seiner allmählichen Entfremdung von Familie und Gesellschaft. Die moralische Frage, was das Töten im Krieg mit einem Menschen macht, steht im Zentrum der Handlung. Auch nach dem Einsatz ist der Krieg für Chris Kyle im Alltag präsent. Mit dem Schlüsselsatz des Films – „Der Krieg ist nicht vorbei, wenn du nach Hause kommst“ – wird diese Erfahrung existenzieller Entgrenzung zum Ausdruck gebracht. Die Unterscheidung zwischen Krieg und Frieden, zwischen Einsatz und zivilem Leben, löst sich auf. Der Krieg hinterlässt Spuren, die nicht mit dem letzten

*Das moralische Dilemma konkretisiert sich in Chris Kyle. Er tötet im Krieg, um seine Kameraden zu schützen, wenngleich er dadurch verwundet wird.*

Schuss enden, sondern sich in das Innere des Menschen ein- schreiben. Die visuelle Gestaltung unterstreicht diese Dramaturgie. Szenische Wechsel zwischen dem grellen Licht der Wüste und gedämpften Farbtönen zu Hause erzeugen einen Kontrast von äußerer Klarheit und innerer Zerrissenheit. Die Tonspur bleibt in vielen Szenen reduziert, fast karg, was die emotionale Isolation der Hauptfigur verstärkt. „American Sniper“ thematisiert einen Kriegshelden, der seelisch verwundet ist. Besonders tragisch an diesem Film und der realen Person Chris Kyles ist, dass er, der selbst sein Kriegstrauma mit sich trägt, von einem ebenso traumatisierten Veteranen erschossen wurde.

Das moralische Dilemma konkretisiert sich in Chris Kyle. Er tötet im Krieg, um seine Kameraden zu schützen, wenngleich er dadurch verwundet wird. Direkt zu Beginn wird dieses Dilemma dramatisch visualisiert. Ein Kind rennt mit einer Granate auf eine Gruppe US-Marines zu: Soll er das Kind töten, um die Kameraden zu retten oder soll er nicht eingreifen, wenngleich dann Soldaten sterben? Chris Kyle entscheidet sich, Verantwortung für seine Kameraden zu übernehmen und das Kind aus Nothilfe zu erschießen. Der Film zeigt, wie moralisches Handeln im Krieg von Befehlsausübung und Schuld bzw. von Loyalität und Traumatisierung geformt wird und wie schwer es ist, als unversehrter Mensch aus einem Krieg zurückzukehren.

### *3. „Triangle of Sadness“ (S/F/GB/D 2022, Regie: Ruben Östlund)*

Eine Gruppe Superreicher befindet sich auf einer Luxusyacht und genießt ihren Urlaub. Unter ihnen sind Carl und seine

Freundin Yaya, die beide als Models ihr Geld verdienen. Nach einem Piratenüberfall sinkt das Schiff, einige Überlebende stranden auf einer Insel. Dort verschieben sich die gesellschaftlichen Machtverhältnisse, denn weder Geld noch Schönheit zählen hier, sondern allein praktische Fähigkeiten, die das Überleben sichern. Die zuvor kaum beachtete Reinigungskraft Abigail übernimmt auf der Insel die Führung und ernennt sich selbst zur Kapitänin, da sie Fische fangen und Feuer machen kann. Sie steht vor der moralischen Frage, ob sie ihre neue soziale Position, von der die anderen abhängig sind, egoistisch ausnutzen oder sich solidarisch verhalten und ihr Können zum Wohl der gesamten Gruppe einsetzen soll. Die visuelle Gestaltung des Films unterstreicht diese sozialen Kontraste. Sterile Luxusräume, groteske Essensszenen und demonstrativer Reichtum stehen auf der

einen Seite, das arbeitende Servicepersonal, das den Dreck der Reichen wegschafft, auf der anderen. Auf der Insel wird der Blick ruhiger; die Kamera beobachtet das Handeln der Gruppe in dokumentarischer Perspektive. Auch die Musik verstärkt die ironische Brechung der dargestellten Welt, indem sich Techno- und Popsongs mit ruhigen klassischen Musikstücken abwechseln. „Triangle of Sadness“ ist eine Gesellschaftssatire über Macht und Moral. Der Film zeigt, was aus dem Menschen wird, wenn er auf das Elementare und Existenzielle zurückgeworfen wird. Letztlich macht der Film deutlich, dass alle Menschen die gleichen Bedürfnisse haben und im Kern gleich sind. So lautet der programmatische Schlüsselesatz, der zu Beginn bei einer Modenschau auf einer Wand zu lesen ist: „Everyone's equal.“

Das moralische Dilemma der Figur Abigail kulminiert in der Schlussszene des Films. Gemeinsam mit Yaya entdeckt sie auf der Insel den Zugang zu einem Urlaubsresort, der die Rückkehr in die alte Gesellschaftsordnung ermöglicht. In diesem Moment zögert Abigail (mit einem Stein in der Hand) und stellt sich die Frage: Soll sie Yaya töten, um ihre neu gewonnene Machtposition auf der Insel zu bewahren, oder sie leben lassen und damit riskieren, nach der Rettung in ihre alte, untergeordnete Rolle als Reinigungskraft zurückzukehren? Das Dilemma besteht zwischen der Möglichkeit, Leben zu retten und ihre soziale Position aufzugeben, oder ein Leben zu nehmen, um ihren Status zu erhalten. Beide Optionen haben schwerwiegende moralische Konsequenzen: In der einen verliert sie ihre neu gewonnene Autonomie, in der anderen ihre Menschlichkeit.

*Letztlich macht der Film „Triangle of Sadness“ deutlich, dass alle Menschen die gleichen Bedürfnisse haben und im Kern gleich sind.*

## Ergebnis

Spielfilme sind ein bedeutendes Medium zur Darstellung und Reflexion moralischer Fragen. Sie erzählen nicht nur von Figuren und Konflikten, sondern auch von Entscheidungen, Dilemmata und Verantwortung. Die ethische Filmanalyse bietet einen systematischen Zugang zu dieser Dimension und zeigt, dass moralische Themen unabhängig von Genre oder Kontext filmisch verhandelt werden. Sie macht die ethische Relevanz der Erzählung nicht nur durch den Inhalt, sondern durch die Art des Erzählens selbst sichtbar. Damit wird deutlich: Der Film ist eine ethische Erzählung.

## Literatur

- Bayertz, Kurt (1995): *Eine kurze Geschichte der Herkunft der Verantwortung*. In: Ders. (Hg.): *Verantwortung. Prinzip oder Problem?* Darmstadt, S. 3-71.
- Bohrmann, Thomas (2012): *Technik, Liebe und Religion in der Terminator-Filmreihe*. In: Bohrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöller, Stephan (Hg.): *Handbuch Theologie und populärer Film*, Bd. 3. Paderborn u. a., S. 263-277.
- Bohrmann, Thomas (2018a): *Einführung in die ethische Filmanalyse*. In: Bohrmann, Thomas/Reichelt, Matthias/Veith, Werner (Hg.): *Angewandte Ethik und Film*. Wiesbaden, S. 37-57.
- Bohrmann, Thomas (2018b): *Verantwortung als Schlüsselbegriff der Angewandten Ethik*. In: Bohrmann, Thomas/Reichelt, Matthias/Veith, Werner (Hg.): *Angewandte Ethik und Film*. Wiesbaden, S. 25-34.
- Campbell, Joseph (1949/1999): *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt am Main/Leipzig.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg.
- Fisher, Walter R. (1989): *Human Communication as Narration. Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia.
- Gehlen Arnold (\*1986): *Der Mensch. Seine Natur und Stellung in der Welt*. Wiesbaden.
- Hickethier, Knut (\*2012): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar.
- Höffe, Otfried (2013): *Ethik. Eine Einführung*. München.
- Koschorke, Albrecht (\*2017): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main.
- Mellmann, Katja (2017): *Anthropologie des Erzählens*. In: Martínez, Matías (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. 308-317.
- Peltzer, Anja/Keppler, Angela (2015): *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse*. Berlin/Boston.
- Piegler, Theo (\*2014): *Mit Freud im Kino. Psychoanalytische Filminterpretationen*. Gießen.
- Plessner, Helmuth (\*1965): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin.

- Raters, Marie-Luise (°2023): *Moralische Dilemma*. In: Neuhäuser, Christian/  
Raters, Marie-Luise/Stoecker, Ralf (Hg.): *Handbuch Angewandte Ethik*.  
Berlin, S. 165-170.
- Scheler, Max (°1983): *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Bern.
- Schroer, Markus (2021): *Gesellschaft im Film*. In: Geimer, Alexander/Heinze,  
Carsten/Winter, Rainer (Hg.): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden, S.  
221-235.
- Siefer, Werner (2015): *Der Erzählinstinkt. Warum das Gehirn in Geschichten  
denkt*. München.
- Vogler, Christopher (°2004): *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die my-  
thologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Frankfurt am  
Main.
- Weber, Max (°1987): *Politik als Beruf*. Berlin.
- Wildfeuer, Armin G. (2000): *Person. 1. Philosophisch*. In: Korff, Wilhelm/Beck,  
Lutwin/Mikat, Paul (Hg.): *Lexikon der Bioethik*, Bd. 3. Gütersloh, S. 5-9.

# Privilegierte Blickwinkel

Zu den Deutungen von Welt in deutschen Kinospieldfilmen.

Von Thomas Wiedemann

**Abstract** Der Beitrag fragt nach dominanten Deutungsangeboten im deutschen Kinospieldfilm und diskutiert, inwieweit das Medium Film seiner Rolle als Referenzsystem für Pluralität und Diversität gerecht wird. Grundlage ist eine diskursanalytische Untersuchung von 40 kommerziell oder künstlerisch erfolgreichen Kinospieldfilmproduktionen aus den Jahren 2012 bis 2020. Die Analyse zeigt, dass die filmische Bedeutungskonstitution entlang von Denkkonzepten erfolgt, die einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert haben. Dabei dominieren privilegierte Perspektiven, sodass die Film-Deutungen von Welt insgesamt nur eine begrenzte Vielfalt erkennen lassen.

Filme sind nicht nur Kunstwerke, sondern auch eine populäre Form öffentlicher Kommunikation (vgl. von Rimscha 2010, S. 13), die in ihren Aussagen die Realität nicht bloß widerspiegeln, sondern vielfältige Wechselbeziehungen mit der Gesellschaft aufzeigen (vgl. Geimer/Heinze/Winter 2021). Ausgehend davon fragt der Beitrag nach dominanten Deutungsangeboten in deutschen Kinospieldfilmen und diskutiert, inwieweit das Medium Film der ihm oft zugeschriebenen Rolle als niedrigschwelligem Referenzsystem für Pluralität und Diversität gerecht wird.

Aus medienethischer Perspektive ist die Thematik relevant, weil Filme „komplette Gesellschaftsbilder“ (Schroer 2008, S. 7) entwerfen und zugleich mit „sozialen Bedeutungen gesättigt“ sind (Mai/Winter 2006, S. 10). Sie können normative Orientierung stiften, indem sie Werte, Moralvorstellungen und Sinnhorizonte inszenieren, Integration fördern, kollektive Identität stützen (vgl. Sutherland/Feltey 2013; Peltzer/Keppler 2015) und zugleich eine Gedächtnisfunktion erfüllen (vgl. Erll/Wodianka 2008). Da Filme im Unterschied zu journalistischen Produkten einem geringeren Faktizitätsanspruch genügen müssen, sind den von ihnen transportierten Wissens- und Deutungsangeboten zu-

PD Dr. Thomas Wiedemann ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienforschung der Technischen Universität Chemnitz.

nächst kaum Grenzen gesetzt (vgl. Stöber 2013, S. 170). Aus einer konstruktivistischen Perspektive konzipieren Filme Wirklichkeit nach eigenen Regeln und transportieren „bedeutungstragende Diskurse“ (Mikos 2010, S. 247), die eine hochgradig voraussetzungsvolle Sicht auf die Welt vermitteln.

Traditionell befindet sich das Medium Film im Spannungsfeld zwischen kulturellem und wirtschaftlichem Erfolg und ist in seiner Entstehung von vielfältigen Machtstrukturen durchdrungen. So treffen der künstlerische Anspruch und das Sendungsbewusstsein der Kreativen auf die Marktlogik und Gewinnorientierung weiterer Akteur:innen im Filmproduktionsprozess (vgl. Grothe-Hammer 2015). Die Forschung hat zuletzt insbesondere Geschlechterungerechtigkeiten in der Branche herausgearbeitet, die Spuren in der filmischen Wirklichkeit hinterlassen (vgl. Prommer/Linke 2019).

Ein zentrales Problemfeld des deutschen Filmschaffens liegt zum einen in seiner Abhängigkeit von Fördereinrichtungen (vgl. Wiedemann 2019). Und zum anderen gehört zum politischen Gestaltungswillen im Bereich Film auch, dass ein Großteil der nationalen Filmproduktionen nur realisiert werden kann, wenn öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten ihre finanzielle Beteiligung zusichern: eine Unterstützung, die mit der Übertragung weitreichender Mitspracherechte verbunden ist (vgl. von Heinz 2012).

Dass deutsche Kinospielfilme unter den gegebenen Rahmenbedingungen Schwierigkeiten haben, ihre ihnen inhärente imaginative Kraft, ihren demokratischen Charakter und ihr emanzipatorisches Potenzial auszuspielen, ist keine überpunktierte Vermutung. Auch Branchenangehörige (vgl. Wiedemann 2018) sowie die Filmpublizistik monieren in regelmäßigen Abständen diese Umstände. Im Zuge der jüngsten Reformbestrebungen der Filmförderung hat Claudia Roth, Kulturstaatsministerin von 2021 bis 2025, ebenfalls die Ermöglichung eines diversen Filmschaffens, das den gesellschaftlichen Veränderungen Rechnung trägt, hervorgehoben (vgl. Roth 2023). Vor diesem Hintergrund geht der vorliegende Beitrag den Deutungen von Welt in deutschen Kinospielfilmen und der damit verbundenen inhaltlichen Spannweite auf empirischem Weg nach.

*Der Beitrag geht den Deutungen von Welt in deutschen Kinospielfilmen und der damit verbundenen inhaltlichen Spannweite auf empirischem Weg nach.*

## Untersuchungsdesign

Der Beitrag ist im Kontext eines größeren Forschungsprojekts zur filmischen Konstruktion sozialer Wirklichkeit in Deutsch-

land entstanden, das sich auf die Diskurstheorie in der Tradition Foucaults (1973) stützt und für die praktische Umsetzung zwei erprobte Weiterentwicklungen dieses Denkgebäudes, den diskursiven Institutionalismus (vgl. Schmidt 2008) und die Kritische Diskursanalyse (vgl. Jäger 2012), nutzbar macht (vgl. Wiedemann 2025). Empirische Basis ist die diskursanalytische Untersuchung von 40 kommerziell oder künstlerisch erfolgreichen nationalen Kinospielfilmproduktionen aus den Jahren 2012 bis 2020. Im Sample sind sowohl Filme mit hohen Publikumszahlen enthalten als auch solche, die auf hochrangigen Filmfestivals präsentiert oder branchenintern, zum Beispiel mit dem Deutschen Filmpreis, ausgezeichnet wurden. Zudem besteht der

Materialkorpus zu gleichen Teilen aus Komödien und Dramen, die gemeinsam nahezu den gesamten deutschen Kino-film-Output ausmachen. Und schließlich adressieren die ausgewählten Filme unterschiedliche Bereiche gesellschaftlichen Lebens: Arbeit und Wirtschaft; Bildung und Erziehung; Familie, Freundschaft und Liebe; Flucht und Migration; Geschlecht bzw. Gender; Krankheit und Behinderung; Lebensalter sowie Politik und Geschichte.

Ziel des Beitrags ist es, die medienethische Dimension des skizzierten Forschungsprojekts stärker herauszuarbeiten. Der Fokus richtet sich deshalb im Folgenden in aggregierter Form auf das in den Filmen entworfene Gesellschaftsbild (Sozialbeziehungen, soziale Ordnung, Rolle des Staates), auf die Merkmale der Protagonist:innen, die fast immer legitime Sprechpositionen im Sinne Foucaults beanspruchen, und auf das damit einhergehende Menschenbild (Eigenschaften, Bedürfnisse, Interessen, Werte, Lebensziele). Auf der Basis dieser Untersuchungskategorien ist es möglich, über die diskursive Konstruktion einzelner gesellschaftlicher Teilbereiche hinaus zu den dominanten Deutungsangeboten von Welt sowie dem Spektrum der Lebensformen und Lebensentwürfe, welche die Filme des Samples transportieren, vorzudringen.

## Ergebnisse

Wegen des Umfangs der Studie und des Aufsatzformats werden die Ergebnisse nur ausgewählt dargestellt und nur begrenzt mit Belegen aus dem Untersuchungsmaterial versehen. Der Komplexität der dargebotenen Film-Welten werden die Ausführungen daher nicht in vollem Umfang gerecht.

### Gesellschaftsbild

Ob die Tragikomödie „Honig im Kopf“ (2014, Regie: Til Schweiger), der Coming-of-Age-Liebesfilm „Kokon“ (2020, Leonie Kripendorff), das Spätabtreibungs drama „24 Wochen“ (2016, Anne Zohra Berrached) oder die skurrile Vater-Tochter-Komödie „Toni Erdmann“ (2016, Maren Ade) – die Kinospielfilme des Samples entwerfen über alle Diskursstränge hinweg das Bild einer im Großen und Ganzen funktionierenden Gesellschaft. Individuelle Freiheit hat in ihr einen hohen Stellenwert. Es gibt vielfache Aufstiegs- und Partizipationsmöglichkeiten und nichts soll dem Streben nach privatem Glück und Selbstverwirklichung im Weg stehen. Und obwohl die Gesellschaft kein rechtsfreier Raum ist, tritt der Staat in den Filmen kaum in Erscheinung. Verlässlich ist er aber zur Stelle, wenn es um Bildung und Erziehung oder Hilfe in Not geht (mit dem staatlichen Schulsystem, dem Gesundheits- und Pflegesystem sowie der Kinder- und Jugendhilfe). Auch die Schwachstellen in der Gesellschaft sind Thema in den Filmen: Sie erzeugt Ungleichheiten und ist nicht gefeit vor Ressentiments und Diskriminierungen. Zudem führt die Vielfalt an Optionen bisweilen zu Orientierungslosigkeit, in der das Leben häufig von Leistungsdruck, Einsamkeit oder Anonymität geprägt

ist. Doch nicht nur in den Filmen mit umfassender Konfliktlösung lassen sich Fehlentwicklungen in der Regel korrigieren. Entscheidend ist vielmehr, dass Veränderung durch ethisches Handeln auf der Mikroebene geschieht. Gerade solche individuellen Akte ethischen Handelns tragen dazu bei, gesellschaftliche Spannungen zu überwinden, wie etwa die Annäherung zwischen Jung und Alt in der Generationenkonflikt-Komödie „Wir sind die Neuen“ (2014, Ralf Westhoff) oder die Überwindung von sozialen Gegensätzen zwischen Reich und Arm im Family-Entertainment-Film „Der Nanny“ (2015, Matthias Schweighöfer) veranschaulichen. Und die Inklusionskomödie „Die Goldfische“ (2019, Alireza Golafshan) verdeutlicht das gesellschaftliche Potenzial von Diversität, indem sie die Wertschätzung besonderer Qualitäten in den Mittelpunkt stellt.

Natürlich stellen sich die Defizite der Gesellschaft in manchen Arthouse-Produktionen gravierender dar – mit als strukturell gekennzeichneten Fällen von Ausgrenzung und sogar gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit wie in dem Justizdrama „Aus dem Nichts“ (2017, Fatih Akin). Richtig trostlos ist die Lage aber nur selten und tatsächlich zur Disposition steht

*Die Inklusionskomödie „Die Goldfische“ (2019, Alireza Golafshan) verdeutlicht das gesellschaftliche Potenzial von Diversität.*

das gesellschaftliche Miteinander bloß in wenigen Ausnahmen, etwa in dem Erziehungs drama „Systemsprenger“ (2019, Nora Fingscheidt). Dazu passt, dass die untersuchten Filme abgesehen vom Thema Rechtsextremismus kaum explizite Hinweise auf politische Missstände enthalten. Eine Ausnahme stellt der Geheimdienst-Thriller „Das Ende der Wahrheit“ (2019, Philipp Leinemann) dar, wobei der Plot mit zunehmender Filmdauer von privaten Konflikten überlagert wird. Lediglich in den Geschichtsfilmen des Samples, die allesamt

*Mehrheitlich gehören die Protagonist:innen der Filme der oberen Mittelschicht an und haben keine finanziellen Sorgen.*

im Deutschland des 20. Jahrhunderts angesiedelt sind, nimmt das politische Geschehen einen prominenten Platz ein und bleibt keineswegs diffus. Die in ihnen dargestellten Formen staatlicher, ökonomischer und

sozialer Ordnung – im NS-Regime, in der DDR und im Nachkriegs-Westdeutschland – weisen Mankos in unterschiedlicher Ausprägung auf: von der völligen Abwesenheit rechtsstaatlicher Prinzipien über persönliche und politische Repressionen bis hin zur nur unzureichenden Aufarbeitung begangenen Unrechts. Damit entsteht eine filmische Gegenfolie zum sonst dominierenden Gesellschaftsbild. Der Einzelne bleibt in diesen Narrativen weitgehend ohnmächtig gegenüber den vorherrschenden Strukturen und kann gesellschaftliche Missstände kaum beeinflussen. Ein Film, der in dieser Form auf alle drei Phasen der jüngeren deutschen Geschichte eingeht, ist „Werk ohne Autor“ (2019, Florian Henckel von Donnersmarck), inspiriert von der Lebensgeschichte Gerhard Richters.

### *Protagonist:innen und Menschenbild*

Die Stichprobe der untersuchten Kinospielfilme erhebt keinen Anspruch auf Repräsentativität. Dennoch lassen sich Muster erkennen, wie z. B. die Merkmale der Protagonist:innen, die mit Autorität für die dargebotenen Deutungen von Welt eintreten. Typischerweise sind diese männlich und stehen mit Mitte 30 bis Ende 40 auf dem Höhepunkt ihrer Schaffenskraft, sind heterosexuell, weisen keinen Migrationshintergrund auf, sind gebildet und beruflich gut aufgestellt, äußerlich attraktiv, schlank und ohne körperliche Gebrechen. Als Paradebeispiele dafür stehen die IT-Unternehmer „Toni“ und „Paul“ in der Buddy-Komödie „100 Dinge“ (2018, Florian David Fitz). Mehrheitlich gehören die Protagonist:innen der Filme der oberen Mittelschicht an, haben keine finanziellen Sorgen und besitzen großes Vertrauen in die eigenen Rechte und Fähigkeiten. Vertreter:innen der Ober-

schicht, die ihren materiellen Reichtum offen zur Schau stellen, finden sich häufiger als Durchschnittsbürger:innen. Fallweise entsteht der Eindruck, als würde unter der Mittelschicht unmittelbar das sozial schwache Milieu beginnen, wie etwa in der Roman-Neuverfilmung „Berlin Alexanderplatz“ (2020, Burhan Qurbani). Insgesamt fällt jedoch diese Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse kaum ins Gewicht.

Die in der großen Mehrheit privilegierte Position der Protagonist:innen in der Gesellschaft findet ihren Niederschlag auch in den Verhaltensweisen der als legitim präsentierten Figuren. Scheinen deren Charaktere auf den ersten Blick vielfältig, komplex und individuell, weisen sie bei näherer Betrachtung doch große Ähnlichkeiten auf. Ihr Auftreten ist in der Regel gesittet, ruhig und beherrscht. Sie sind entweder von Anfang an klug und besonnen, oder die Einsicht und Vernunft setzen sich im Laufe des Filmes durch. Sie sind abwägend, in der Gesamtschau fürsorglich und verständnisvoll, mutig oder stark, und am Ende demonstrieren sie ethisches Handeln wie beispielsweise „Marisa“ in dem Neonazi-Drama „Kriegerin“ (2012, David Wnendt), die aus der rechtsextremen Szene aussteigt und einem afghanischen Geflüchteten zur Weiterreise nach Schweden verhilft.

*Die Protagonist:innen veranschaulichen das den Filmen innewohnende Menschenbild: Bis auf wenige Ausnahmen haben im Sample gute Menschen das Sagen.*

Die Protagonist:innen machen das den Filmen innewohnende Menschenbild besonders anschaulich: Bis auf wenige Ausnahmen – etwa der Antiheld „Herold“, ein mordender Wehrmachtsgefreiter im Historienfilm „Der Hauptmann“ (2018, Robert Schwentke) – haben im Sample gute Menschen das Sagen. Ihre Werte umfassen Liebe und Nächstenliebe, Freundschaft, Solidarität, Respekt sowie Toleranz, Gewaltlosigkeit, Ehrlichkeit und Gerechtigkeit, Harmonie und Selbstbestimmung. Obwohl die präsentierten Menschen zunächst Fehler machen, falsche Prioritäten setzen oder sich verführen lassen, zeigen sie Reflexionsfähigkeit, gewinnen neue Einsichten und steuern ihr Verhalten um. Die Bandbreite reicht vom Herauskehren des Guten – etwa durch ein neues Selbstverständnis oder eine veränderte Wertehaltung – über das Ausbrechen aus dem Job und der Rückbesinnung auf die Familie bis hin zum sinnstiftenden Engagement für die Gemeinschaft. Exemplarisch für diese Bandbreite steht die Einwanderungskomödie „Willkommen bei den Hartmanns“ (2016, Simon Verhoeven), in der eine wohlsituierte Familie einen Asylbewerber bei sich aufnimmt und so wieder zu sich selbst findet.

Wesentlich ist dem Menschen in der filmischen Wirklichkeitskonstruktion vor allem, dass er dem Leben keineswegs gleichgültig gegenübersteht. Er hat Träume, setzt sich Ziele, zweifelt, sucht nach Sinn und will sich weiterentwickeln. Zugleich zeigt er sich als sensibles, zutiefst soziales Wesen: Einerseits ist er auf Geborgenheit, Anerkennung und Wertschätzung

*Das filmische Gesellschaftsbild  
bescheinigt dem Menschen einen  
großen Handlungsspielraum.  
Er kann viel bewirken.*

angewiesen, um Halt und Orientierung zu finden und sich entfalten zu können. Andererseits ist er auch selbst in der Lage, seinen Mitmenschen Schutz, Empathie, Hilfe und Rat zukommen zu lassen, und läuft dabei zur Höchstform auf. Das filmische Gesellschaftsbild

bescheinigt dem Menschen einen großen Handlungsspielraum. Er kann viel bewirken und sogar Schicksalsschläge lassen sich dadurch abmildern. Dies wird etwa im Hape-Kerkeling-Biopic „Der Junge muss an die frische Luft“ (2018, Caroline Link) oder in der Tragikomödie „Mein Blind Date mit dem Leben“ (2017, Marc Rothemund) eindrücklich gezeigt. Eine andere Sichtweise vermitteln hingegen nur wenige künstlerisch erfolgreiche Produktionen, wie das Seenotrettungsdrama „Styx“ (2018, Wolfgang Fischer).

### *Übergeordnete Denkkonzepte*

Fasst man die bisherige Ausführung zusammen, zeigt sich, dass die Bedeutungskonstitution in deutschen Kinospielfilmen sich entlang von vier eng verknüpften Denkkonzepten vollzieht: privates Glück, Selbstverwirklichung, Zusammenhalt und Ethik.

Privates Glück, wenngleich in der filmischen Wirklichkeit nicht immer erreichbar, gilt als größtmögliche Erfüllung und ist von existenzieller Wichtigkeit. Um persönliches Wohlbefinden und individuelle Zufriedenheit geht es in jedem Lebensalter und in jeder Lebenslage – möglichst in Harmonie mit der Gemeinschaft. Auch Menschen mit geistiger Behinderung, Todkranke oder körperlich und seelisch verletzte Jugendliche, wie im Psychiatrie-Drama „4 Könige“ (2015, Theresa von Eltz), haben selbstverständlich Anspruch darauf. Und wenn der private Bereich oberste Priorität besitzt, liegt genauso der Rekurs auf traditionelle Lebensmodell nahe: Das private Glück behält letztlich stets die Oberhand gegenüber dem Beruf.

Selbstverwirklichung, die in den Filmen des Sample als ebenso legitim dargestellt wird, ist eng mit dem privaten Glück verbunden und ohne dieses kaum vorstellbar. Die ausnahmslos positiv geframte Selbsterkundung bzw. Selbstfindung des Men-

ischen und sein Streben nach einem selbstbestimmten Leben sind dabei immer getragen vom Gedanken der Freiheit. Dies gilt nicht nur für die Emanzipation und das Pochen auf die autonome Entscheidungsbefugnis als Frau, zum Beispiel in dem Liebesdrama „Undine“ (2020, Christian Petzold). Auch die Entfaltung der eigenen Persönlichkeit, die immer wieder erforderliche Neuausrichtung des Lebens, das Artikulieren individueller Bedürfnisse sowie die Entwicklung und das Einbringen spezifischer Fähigkeiten dürfen gemäß der filmischen Bedeutungskonstitution niemandem verwehrt werden.

Das Gebot des Zusammenhalts könnte der Selbstverwirklichung durchaus eine Grenze setzen. Doch in den Filmen des Samples geraten beide Konzepte nicht in Konflikt. Den filmischen Diskurspositionen zufolge hat jede bzw. jeder Einzelne das Recht auf Dasein und Partizipation; niemand soll im Stich gelassen werden oder an den Rändern der Gesellschaft verharren müssen. Dieses Denken spiegelt sich im Zusammenschluss unterschiedlicher sozialer Klassen und Generationen wider, in der Offenheit gegenüber Neuankömmlingen und dem unvoreingenommenen Blick auf vermeintlich Leistungsschwäche. Zudem wird in diesem Kontext auch die Bedeutung des kollektiven Erinnerns betont, exemplarisch sichtbar gemacht in der Liebeskomödie „Die Blumen von gestern“ (2017, Chris Kraus). Ebenso häufig wird das Bild einer Gesellschaft gezeichnet, die Vielfalt als Bereicherung erkennt und deren Mitglieder alle gleichermaßen wichtig sind.

Ethik schließlich, verstanden als das fortwährende Aushandeln von Normen und das Streben nach wertvollen Zielen – zu denen mitunter auch der Zusammenhalt gehört – erscheint in der Film-Welt häufig als Vorbedingung für privates Glück und Selbstverwirklichung. Sie ist aber genauso zu verstehen als Auftrag, auch anderen günstige Bedingungen dafür zu schaffen. Dafür stehen die Reflexion des eigenen Ichs und die Durchsetzung gesellschaftlicher Moralvorstellungen, der Grundsatz der Humanität sowie das Agieren auf einem festen Werte-Fundament. Ebenso gelten die Maxime von Gerechtigkeit und das Hochhalten von ethischen Prinzipien im Beruf, zum Beispiel in dem Gerichtsfilm „Der Fall Collini“ (2019, Marco Kreuzpaintner). Nennen lassen sich ferner die Toleranz gegenüber einer von der

*Ebenso häufig wird das Bild einer Gesellschaft gezeichnet, die Vielfalt als Bereicherung erkennt und deren Mitglieder alle gleichermaßen wichtig sind.*

Mehrheit abweichenden Sexualität, die Absage an Gewalt und die Delegitimierung rechtsextremen Gedankenguts, verbunden mit der Betonung von Zivilcourage, wie in dem Antifa-Drama „Und morgen die ganze Welt“ (2020, Julia von Heinz), aber auch das Lernen aus der Geschichte.

Unbestritten besitzen diese übergeordneten Denkkonzepte, die den filmischen Deutungen von Welt zugrunde liegen, einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert. Doch wie das zutage tretende Gesellschaftsbild, die Merkmale der Protagonist:innen

und das damit einhergehende Menschenbild bereits ersichtlich machen, vollzieht sich die Bedeutungskonstitution im deutschen Kinospieldfilm, zumindest in den hier untersuchten Fällen, in einem eng abgesteckten Rahmen mit nur begrenzter Vielfalt. Denn die

vielfach privilegierten Sprechpositionen in der Film-Wirklichkeit spiegeln sich auch in vorherrschenden Blickwinkeln wider. Kaum thematisiert wird eine Lebenswelt mit Ressourcenarmut, Existenzsorgen und Zukunftsängsten, mit geringem Horizont, nicht verlässlichen Sozialbeziehungen und Perspektivlosigkeit, mit kaum oder gar nicht vorhandenen Aufstiegs- und Partizipationsmöglichkeiten sowie mit Gewalt. Die wenigen Arthouse-Produktionen im Sample, die hier eine andere Sprache sprechen, darunter auch die Milieustudie „Herbert“ (2015, Thomas Stuber) oder das Vergewaltigungs drama „Alles ist gut“ (2018, Eva Trobisch), ändern an diesem Gesamteindruck nur wenig. Anders formuliert: Wer aufgrund schwerwiegender Notlagen, sozialer Ungleichheit, Diskriminierung oder Ausgrenzung auf größere Hindernisse beim Streben nach privatem Glück oder Selbstverwirklichung stößt und weniger geneigt ist, auf Zusammenhalt oder ethisches Handeln zu setzen, hat in deutschen Kinospieldfilmen keine annähernd vergleichbare Stimme.

## Fazit

Auf Basis der diskursanalytischen Untersuchung von 40 kommerziell oder künstlerisch erfolgreichen Filmproduktionen aus den Jahren 2012 bis 2020 wurde in dem Beitrag der Versuch unternommen, explorativ zu den dominanten Deutungsangeboten im deutschen Kinospieldfilm vorzudringen sowie das Spektrum filmischer Aussagen zu erfassen. Dabei zeigen das in den Filmen enthaltene Gesellschaftsbild, die Merkmale ihrer Protagonist:innen und das so vermittelte Menschenbild, dass sich die Bedeutungskonstitution des Mediums Film in Deutschland

zwar entlang von Denkkonzepten vollzieht, die einen hohen gesellschaftlichen Stellenwert haben. Gleichzeitig spiegeln diese jedoch vorwiegend privilegierte Perspektiven wider, die die Vielfalt an Lebensformen und die Pluralität von Lebensentwürfen nur bedingt abbilden. Die präsentierten Deutungen von Welt weisen daher oft idealistische Züge auf, überschreiten nur ansatzweise die Grenzen bürgerlicher Vorstellungen, regen kaum zu Irritationen an, sind selten politisch im engeren Sinne und stellen die Systemfrage kaum ernsthaft in den Raum.

*In der Tat warten einige wenige niedriger kalkulierte Arthouse-Produktionen mit einer differenzierteren Darstellung von Wirklichkeit auf.*

Die Befunde hängen auch mit dem hier gewählten Fokus auf besonders erfolgreiche deutsche Kinospielfilme zusammen. An dieser Stelle lässt sich nicht nur auf die Zentralität für den Diskurs und damit den Wirkungsradius verweisen, sondern ebenso darauf, dass in diesem Segment die eingangs skizzierten Machtstrukturen im deutschen Filmschaffen vordergründig am Werk sind. In der Tat warten einige wenige niedriger kalkulierte Arthouse-Produktionen mit mehr Facettenreichtum und einer differenzierteren Darstellung von Wirklichkeit auf. Doch ist davon auszugehen, dass mit diesen kein großes Publikum anvisiert wurde, zumindest nicht an erster Stelle. Je kleiner also die öffentliche Arena bemessen ist, desto größer dürften auch die Freiheitsgrade ausfallen, die den filmischen Deutungen von Welt eingeräumt werden.

## Literatur

- Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hg.) (2008): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin.
- Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.) (2021): *Handbuch Filmsoziologie*. Wiesbaden.
- Foucault, Michel (1973): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main.
- Grothe-Hammer, Michael (2015): „Du passt auf, dass der Irre pünktlich fertig wird.“ Zum Machtgleichgewicht zwischen Regie und Produktionsleitung in Filmprojekten. In: *Studies in Communication and Media*, 4. Jg., H. 3, S. 189-247.
- Heinz, Julia von (2012): *Die freundliche Übernahme. Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auf den deutschen Kinospielfilm von 1950 bis 2010*. Baden-Baden.
- Jäger, Siegfried (2012): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster.
- Mai, Manfred/Winter, Rainer (2006): *Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film*. In: Dies. (Hg.): *Das Kino der*

- Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln, S. 7-23.*
- Mikos, Lothar (2010): *Fernsehen und Film – Sehsozialisation*. In: Vollbrecht, Ralf/Wegener, Claudia (Hg.): *Handbuch Mediencooperation*. Wiesbaden, S. 241-251.
- Peltzer, Anja/Keppler, Angela (2015): *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*. Berlin.
- Prommer, Elizabeth/Linke, Christine (2019): *Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen*. Köln.
- Rimscha, Björn von (2010): *Risikomanagement in der Entwicklung und Produktion von Spielfilmen. Wie Produzenten vor Drehbeginn Projektrisiken steuern*. Wiesbaden.
- Roth, Claudia (2023): *Acht Vorschläge für die Zukunft des deutschen Films*. In: Süddeutsche Zeitung online vom 15.2., <https://www.sueddeutsche.de/kultur/filmförderung-claudia-roth-1.5751744>.
- Schmidt, Vivien (2008): *Discursive institutionalism: The explanatory power of ideas and discourse*. In: *Annual Review of Political Science*, Vol. 11, S. 303-326.
- Schroer, Markus (2008): *Einleitung: Die Soziologie und der Film*. In: Ders.(Hg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz, S. 7-13.
- Stöber, Rudolf (2013): *Neue Medien. Geschichte. Von Gutenberg bis Apple und Google. Medieninnovation und Evolution*. Bremen.
- Sutherland, Jean-Anne/Feltey, Kathryn (Hg.) (2013): *Cinematic sociology: Social life in film*. Thousand Oaks.
- Wiedemann, Thomas (2018): *Die Logik des Filmemachens. Zwölf Interviews mit deutschen Filmregisseurinnen und -regisseuren*. Köln.
- Wiedemann, Thomas (2019): *Filmregisseurinnen und Filmregisseure in Deutschland. Strukturen und Logik eines heteronomen Berufsfeldes*. In: *Publizistik*, 64. Jg., H. 2, S. 205-223.
- Wiedemann, Thomas (2025): *Deutscher Kinospielfilm. Akteurskonstellationen und Wirklichkeitskonstruktion im Zeichen des Filmförderungssystems*. Köln.

Alle Internetquellen zuletzt aufgerufen am 11.10.2025.

# Die Ethik der Lücke

Alter, Geschlecht und Sichtbarkeit in der Filmproduktion.

*Von Sophie Radziwill und Julia Stüwe*

**Abstract** Der Beitrag untersucht, wie Alter und Geschlecht Teilhabe, Sichtbarkeit und Macht in den Gewerken Regie, Drehbuch und Produktion strukturieren. Gefragt wird, welche Altersgruppen sichtbar werden, wer kontinuierliche Teilhabechancen erhält und wie Entscheidungsmacht verteilt ist. Methodisch wird eine deskriptive Inhaltsanalyse auf Basis von Rollen- und Personenlogik in zwei Zeitfenstern zwischen 2005 und 2020 durchgeführt. Die Ergebnisse zeigen deutliche Unterschiede nach Geschlecht und Alter und machen Muster struktureller ungleicher Teilhabe sichtbar.

Der Film gilt nicht nur als künstlerische Ausdrucksform, sondern auch als Spiegel gesellschaftlicher Wirklichkeiten. In dieser Repräsentationsfunktion werden Teilhabe, Sichtbarkeit und Machtstrukturen verhandelt – u. a. in Bezug auf soziale Kategorien wie Geschlecht und Alter (vgl. Peltzer/Keppler 2015; Edstörm 2018; Mikos 2021). Während die jüngsten öffentlichen Debatten zu Diversität im Film meist die Darstellung von Alter vor der Kamera fokussieren (u. a. Burmester 2022; Kaiser 2023; Kegel 2023), bleibt die demografische Zusammensetzung *hinter* der Kamera, insbesondere das Alter der Akteur:innen, weitgehend unsichtbar (vgl. Liddy 2023) – obgleich einzelne Studien auf strukturelle Probleme hinweisen (vgl. Prommer/Linke 2019; Prommer/Stüwe/Wegner 2021). Diese Unsichtbarkeit ist nicht nur methodisch problematisch, sondern wirft auch medienethische Fragen auf: Lückenhafte oder selektive Erfassung demografischer Daten erschwert die Analyse struktureller Ungleichheiten und kann Machtverhältnisse systematisch verdecken. Der Beitrag verbindet daher einen theoretisch-ethischen Rahmen mit einer empirischen Analyse des deutschen Datensatzes des Gender Equity Policy-Projekts (2005–2020) zu Regie, Drehbuch und Produktion (vgl. Loist et al. 2024). Ziel ist es, Alter nicht nur statistisch zu erfassen,

*Sophie Radziwill,  
M.A., ist Doktorandin  
und Wissenschaftliche  
Mitarbeiterin  
am Institut für  
Medienforschung der  
Universität Rostock  
mit dem Schwerpunkt  
Film, digitale Medien  
& Behinderung.*

*Dr. Julia Stüwe, M.A.,  
ist Wissenschaftliche  
Mitarbeiterin/  
Dozentin an der  
Fachhochschule  
für öffentliche  
Verwaltung, Polizei  
und Rechtspflege  
Güstrow und  
Universitätsmedizin  
Rostock mit dem  
Schwerpunkt  
Gesundheit,  
sozialer, medialer  
Kommunikation und  
Ungleichheit.*

sondern als sozial wirksame, machtstrukturierende Kategorie in der Filmproduktion zu analysieren.

## Macht, (Gendered) Ageism und mediale Teilhabe

Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten in Gesellschaften lassen sich nicht monokausal erklären, können jedoch wesentlich über soziale Kategorien und deren gesellschaftliche Zuschreibungen analysiert werden. Das Konzept der Intersektionalität bietet hierfür einen breit angelegten theoretischen Rahmen, der die Überlagerung und Wechselwirkungen sozialer Kategorien systematisch in den Blick nimmt (vgl. Davis 2013; Walgenbach 2011). Im Zentrum steht dabei häufig die Triade *Race*, *Class* und *Gender*, deren Fokussierung auf feministische und kritische Theorien der 1970er und 1980er Jahre zurückgeht – insbesondere auf US-amerikanische Debatten zur Verbindung rassistischer, klassenspezifischer und geschlechtsspezifischer Diskriminierungsformen (vgl. Lutz et al. 2010). Jede dieser Kategorien verweist auf ein eigenständiges, historisch gewachsene Macht- und Differenzverhältnis zur weißen, männlichen, heterostrukturierten Norm.

In der europäischen und deutschsprachigen Forschung hat sich darüber hinaus Alter als zentrale Analysekategorie etabliert, die – ebenso wie Behinderung – die klassische Triade erweitert und neue Perspektiven auf individuelle wie gesellschaftliche

Ungleichheiten eröffnet (vgl. Winker/Degele 2009). Gerade in der Medien- und Kulturproduktion kann Alter im Zusammenspiel mit anderen Kategorien wirken. Insbesondere im Zusammenspiel mit Geschlecht entstehen wesentliche Diskriminierungspotenziale, die

*Gendered ageism manifestiert sich in der Bewertung vermeintlicher Kompetenz, Attraktivität oder Marktfähigkeit der beteiligten Akteur:innen.*

sich in den Konzepten *ageism* und *sexism* widerspiegeln (vgl. u. a. Atteneder 2017; Kessler/Warner 2023; De Sutter/Van Bauwel 2023; Chonody et al. 2024). Werden diese sozialen Achsen in ihrer Verschränkung zusammengedacht, spricht die Forschung von *gendered ageism* (vgl. Liddy 2023) – einer spezifischen Benachteiligung, die insbesondere Frauen durch das gleichzeitige Wirksamwerden von Alters- und Geschlechterstereotypen erfahren.

Diese Diskriminierungsform manifestiert sich in der Bewertung vermeintlicher Kompetenz, Attraktivität oder Marktfähigkeit der beteiligten Akteur:innen (Kreativschaffenden). Als Folge erwachsen daraus strukturelle Barrieren, die den Zugang zu Schlüsselpositionen erschweren und zu einseitig (weiblich)

verkürzten Karriereverläufen in den Gewerken der Industrie führen können. Empirische Studien zu On- und Off-Screen belegen jetzt schon, dass jüngere Frauen zwar häufiger zentrale Rollen und Funktionen einnehmen, ältere Männer jedoch länger in einflussreichen Positionen verbleiben (vgl. u. a. Prommer/Linke 2019; Prommer et al. 2021; Ross 2024). *Gendered ageism* prägt damit nicht nur individuelle Karrieren in der Industrie, sondern ist Teil eines strukturellen Machtgefüges, das Teilhabe, Einfluss und Sichtbarkeit maßgeblich bestimmt. Wie Liddy (2023) betont, entscheidet eben diese Repräsentation aber darüber, welche Gruppen gesellschaftlich wahrnehmbar sind; Unterrepräsentation produziert faktische Unsichtbarkeit – vor und hinter der Kamera. Für eine wirksame Gleichstellungs- und Branchenpolitik sind daher robuste, international vergleichbare Datengrundlagen und eine intersektionale Auswertungsperspektive erforderlich. Fehlende oder selektiv erhobene demografische Angaben lassen Berufsbiografien unsichtbar werden – mit Konsequenzen für Forschung, Förderpolitik und Betroffene.

Somit berührt diese Problematik auch grundlegende medienethische Fragen. Sichtbarkeit ist nicht nur ein empirischer Indikator, sondern ein normativer Maßstab für Teilhabe und Gerechtigkeit (vgl. Funiok 2005). Wer in Produktionsstrukturen vertreten ist, prägt nicht nur Karriereverläufe, sondern schafft über On-Screen-Abbildungen auch gesellschaftliche Vorstellungen dessen, was als „normal“, „repräsentativ“ und damit „wirklich“ gilt (vgl. Peltzer/Keppler 2015; Mikos 2021). Zugleich liegt in den Lücken eine Chance: Sie verweisen auf blinde Flecken der Datenerhebung und machen es notwendig, systematisch zu fragen, welche Gruppen nicht abgebildet werden – und damit besonders verletzlich für Exklusion sind.

Damit wird deutlich: Wer Produktionskulturen untersucht, darf Geschlecht und Alter nicht isoliert erfassen, sondern muss sie als verflochtene Kategorien struktureller Ungleichheit sichtbar machen. Aus medienethischer Perspektive bedeutet dies, nicht nur vorhandene Repräsentationen zu dokumentieren, sondern gerade auch jene Unsichtbarkeiten offenzulegen, die durch fehlende oder selektive Datenerhebung entstehen.

## Methodisches Vorgehen

Vor diesem Hintergrund richtet sich das methodische Vorgehen an den skizzierten theoretischen Überlegungen zu *gendered*

*Fehlende oder selektiv erhobene demografische Angaben lassen Berufsbiografien unsichtbar werden – mit Konsequenzen u. a. für Forschung und Förderpolitik.*

ageism und Sichtbarkeit in Produktionsstrukturen aus. Ethik wird dabei als Analyse von Sichtbarkeit, fairer Teilhabe und Machtverteilung verstanden. Entsprechend operationalisieren drei Leitfragen diese Dimensionen empirisch:

1. *Sichtbarkeit und Alter:* Welche Altersgruppen werden in Schlüsselrollen sichtbar gemacht – und für wen ist diese Sichtbarkeit ungleicher verteilt?
2. *Teilhabe und Kontinuität:* Wer erhält stabile Teilhabechancen und wo zeigen sich systematische Risiken des Ausschlusses?
3. *Macht-Proxy:* Wie wird Entscheidungsmacht verteilt – und begünstigt die Struktur bestimmte Gruppen?

## Datensatz und Codierprozess

Die Analyse basiert auf dem deutschen Datensatz des Gender *Equity Policy-Projekts* (2005–2020), der deutsch-majoritäre, fiktionale Kinospieldüfte umfasst. Untersucht werden die drei zentralen Berufsgruppen Regie, Drehbuch und Produktion. Analyseeinheit sind die Filmproduktionen, für die – soweit verfügbar – Angaben zu Geschlecht und Alter erhoben wurden.

Die Codierung erfolgte mit der standardisierten Inhaltsanalyse *ACIS – audio-visual character analysis* (Linke/Prommer 2021), die in der fiktionalen Medienforschung etabliert ist und spezifisch auf Produktionskulturen ausgerichtet wurde. Sie verbindet methodische Anschlussfähigkeit mit dem Anspruch, Akteur:innen in der Industrie systematisch und fair zu erfassen.

Geschlecht wurde über *name-gender-coding* zugeordnet (Kategorien: *women*, *men*, *in a different way*). Die Codierer:innen folgten einer festen Quellenreihenfolge (IMDB, Wikipedia, Mediabizz, persönliche Homepages, Agenturen); wo möglich, wurden Selbstaussagen berücksichtigt. Für Deutschland liegt im Untersuchungszeitraum faktisch ein binäres Verhältnis vor. Alter wurde durch Abgleich von Produktions- und Geburtsjahr erhoben, die Recherche folgte analog zur Geschlechtszuordnung einer festgelegten Reihenfolge. Dieses Vorgehen gewährleistet Nachvollziehbarkeit und berücksichtigt zugleich die Sensibilität der Kategorien.

Zur Trennung von Chancen, Teilhabe und Teamdynamiken wurden zudem zwei Perspektiven gebildet:

- ▶ *Rollendatensatz (Credit-Ebene):* Jede Nennung in Regie, Drehbuch oder Produktion wurde einzeln gezählt (Oppor-

tunitäten). Maximal zehn Credits pro Film wurden erfasst, als Basis für die Analyse; insgesamt N=6706.

- ▶ **Personendatensatz (Akteur:innen-Ebene):** Jede Person wurde pro Film einmal gezählt, unabhängig von Mehrfachrollen. So konnten personenbezogene Teilhabemaße explizit abgeleitet werden; insgesamt N=2843.

Die Untersuchung ist eine deskriptive Vollerhebung und auf drei zentrale Gewerke begrenzt. Auf Hypothesen und Signifikanztests wurde verzichtet, da der gesamte Korpus abgebildet wird. Die Vollerhebung folgt dem medienethischen Anspruch, keine Teilgruppen auszublenden und Exklusion sichtbar zu machen. Zudem hängt die Interpretation von der gewählten Logik (Rollen- oder Personenebene) ab, weshalb der Ursprung des Datensatzes im Folgenden jeweils kenntlich gemacht wird. Fehlende Altersangaben werden nicht imputiert, sondern als Befund berichtet; dadurch sind Vergleiche teils eingeschränkt.

## Ergebnisse

### Geschlecht und Alter

Die Analyse zeigt gewerkeübergreifend eine deutliche Schieflage in der Besetzung. Im Rollendatensatz (N= 6706) entfallen 75 Prozent der Credits (n=5023) auf Männer und 25 Prozent (n=1679) auf Frauen. Auf Personenebene (N=2843) verschiebt sich das Verhältnis leicht: Männer stellen 72 Prozent (n=2040), Frauen 28 Prozent (n=799). Auffällig ist, dass Frauen seltener mehrfach genannt werden, ihr Anteil pro Person aber höher liegt, als es die bloße Rollenzählung nahelegt. Da Geschlecht nahezu vollständig erfasst werden konnte (n=4 Missings), ist die Variable robust.

Anders beim Alter: Im Rollendatensatz fehlen 14 Prozent (n=944), im Personendatensatz 24 Prozent (n=671) der Angaben. Diese Alter-Missings verteilen sich allerdings deutlich geschlechtsasymmetrisch: Bei weiblichen Kreativen fehlt das Alter in 20 Prozent der Fälle, bei männlichen in 12 Prozent. Das verweist einerseits auf eine selektive Dokumentation zulasten von Frauen, andererseits auf eine erhöhte Bereitschaft zur Selbstdarstellung bzw. Offenlegung dieser Daten bei Männern. Diese Lücken sind nicht nur methodisch problematisch, sondern auch ethisch relevant, da fehlende Daten die Sichtbarkeit verzerrten und Exklusion systematisch verdecken können. Gleichwohl sind klare Muster erkennbar: In beiden Datensätzen dominieren die 40–49-Jäh-

*Alter-Missings in den Datensätzen sind nicht nur methodisch problematisch, sondern auch ethisch relevant, da fehlende Daten die Sichtbarkeit verzerrten.*

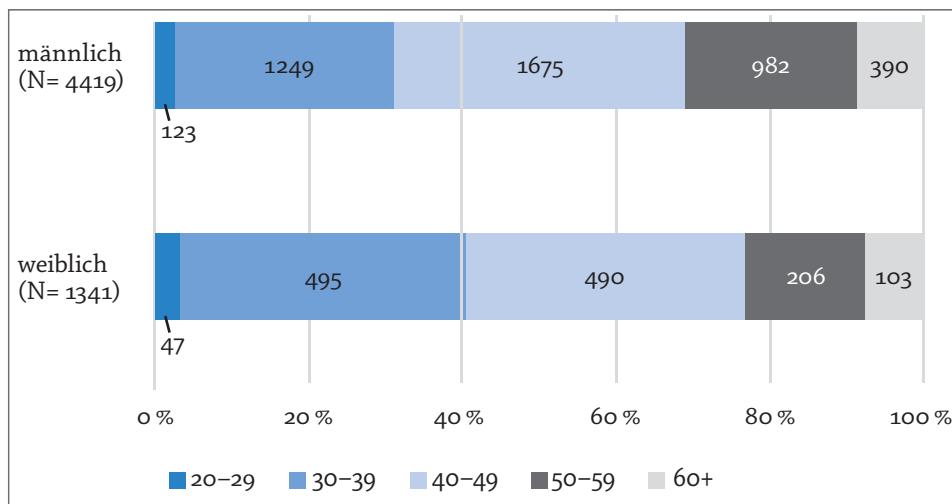


Abbildung 1:  
Alter nach Geschlecht.

rigeren, gefolgt von den 30-39-Jährigen. Unter 30-Jährige sind stark unterrepräsentiert, während über 60-Jährige nur rund 7 Prozent ausmachen.

Die verschränkte Analyse von Alter und Geschlecht (vgl. Abb. 1) verdeutlicht die bedeutende soziale Verschränkung dieser Kategorien. Frauen sind überdurchschnittlich in den jüngeren Altersgruppen vertreten, fallen ab 40 jedoch deutlich zurück. Männer halten ihre Positionen länger und stellen ab 50 Jahren fast ein Drittel (31 %) aller Credits, während Frauen in diesem Segment nur 23 Prozent erreichen. Unter 40 liegt der Frauenanteil mit 40 Prozent über dem der Männer (31 %), ab 40 Jahren kehrt sich dieses Verhältnis jedoch um.

Damit wird Alter zu einer aufbauenden Kategorie, die bestehende Geschlechterungleichheiten im Karriereverlauf verschärft. In intersektionaler Perspektive entsteht so ein doppeltes Ausschlussmuster: Frauen verlieren mit zunehmendem Alter an Sichtbarkeit und Teilhabe, wohingegen Männer ihre Positionen festigen können. Dieses Muster verweist auf die strukturelle Wirkmacht von *gendered ageism* und unterstreicht die medienethische Notwendigkeit einer vollständigen, fairen Erfassung von Alter und Geschlecht.

### Gewerke

Ein ähnliches Bild zeigt sich bei der expliziten Differenzierung nach Gewerken: Die asymmetrische Teilhabe besteht in allen drei zentralen Funktionen fort. Im Rollendatensatz (N=6702) entfallen in der Regie 79 Prozent der Nennungen auf Männer

(n=1198) und 21 Prozent auf Frauen (n=327). Im Drehbuch beträgt das Verhältnis 73 Prozent Männer (n=1553) zu 27 Prozent Frauen (n=573), in der Produktion 75 Prozent Männer (n=2272) zu 26 Prozent Frauen (n=779). Über alle Gewerke hinweg ergibt sich damit ein Gesamtwert von 75 Prozent männlichen (n=5023) und 25 Prozent weiblichen Credits (n=1679). Während Frauen im Drehbuch vergleichsweise stärker vertreten sind, sind sie in der Regie am deutlichsten unterrepräsentiert. Keine Funktion erreicht eine annähernd ausgeglichene Geschlechterverteilung – ein Befund, der auch deshalb bedeutsam ist, weil hier über Zugänge zu Schlüsselpositionen und langfristiger Sichtbarkeit entschieden wird.

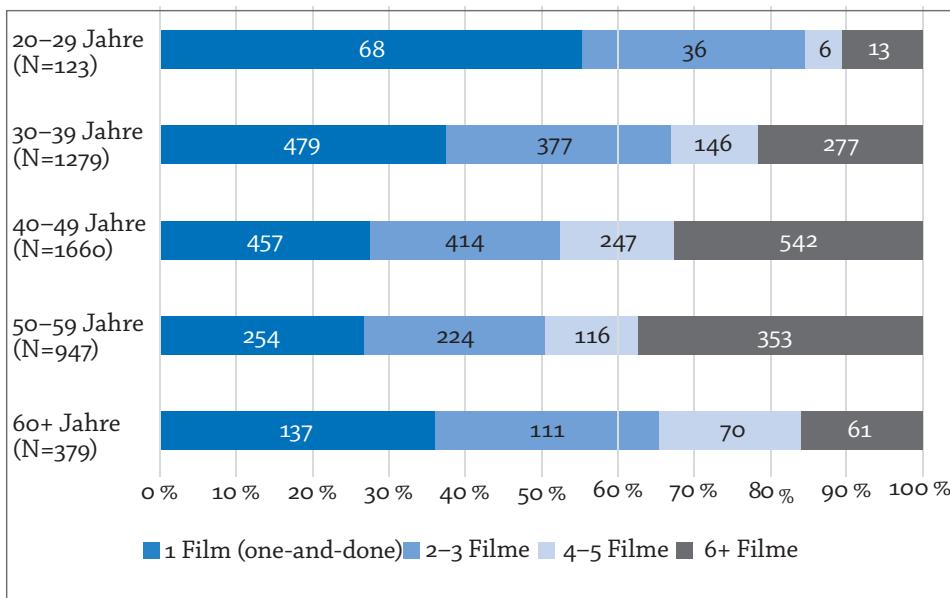
Die Altersanalyse eröffnet eine weitere Dimension ungleicher Teilhabe. In allen Gewerken liegt der Anteil unter 30 Jahren bei lediglich 2–4 Prozent, während Filmschaffende ab 60 eine kleine, vor allem männlich dominierte Randgruppe bilden. Auffällig ist die systematische Verschiebung um etwa eine Dekade: Frauen konzentrieren sich stärker in den Jahren 30–49, Männer in den Jahren 40–59. Methodisch wichtig ist dabei, dass die Balkendiagramme Anteile innerhalb des Geschlechts darstellen (100 % je Zeile) und so die altersbezogene Struktur sichtbar machen, ohne die ungleiche Fallzahl von Männern und Frauen zu verzerrn.

Besonders markant ist das höhere Alter männlicher Produzenten: Ein Drittel aller männlichen Credits entfällt hier auf über 50-Jährige, während Regie und Drehbuch eine nahezu identische Altersverteilung zeigen. Dies verdeutlicht, dass Männer insbesondere in der Produktion ihre Sichtbarkeit über längere Zeiträume sichern, während Frauen in späteren Lebensphasen deutlich seltener präsent sind. Hier zeigt sich exemplarisch, wie Alters- und Geschlechterunterschiede ineinander greifen und Chancen auf Kontinuität strukturell ungleich verteilt sind.

*Die Ergebnisse verdeutlichen, dass Männer insbesondere in der Produktion ihre Sichtbarkeit über längere Zeiträume sichern.*

### **Karrieredauer**

Die Unterschiede in Altersprofilen und Gewerken spiegeln sich auch in der Kontinuität filmischer Arbeit wider. Die Verteilung realisierter Projekte (vgl. Abb. 2) zeigt, wie stark Teilhabechancen vom Alter abhängen: In der Gruppe der 20–29-Jährigen bleibt rund die Hälfte bei einem einzigen Spielfilm („one-and-done“). Mit zunehmendem Alter sinkt dieser Anteil kontinuierlich und erreicht bei den 50–59-Jährigen nur noch etwa ein Viertel, während die Kategorie „6+ Filme“ dort ihren Höchst-



*Abbildung 2:  
Anzahl realisierter  
Filmprojekte nach  
Alter.*

wert erreicht. Ab 60 Jahren kehrt sich das Muster teilweise um: Der Anteil der „one-and-done“ steigt, kontinuierlich hohe Realisierungen gehen zurück. Dies weist auf eine fragilere Teilhabe sowohl jüngerer als auch älterer Alterskohorten hin.

Das Muster gilt per se für beide Geschlechter, zeigt aber dennoch Unterschiede: Männer erreichen in den Altersgruppen 30–49 und 50–59 deutlich häufiger die Kategorie „6+ Filme“, während Frauen überproportional in „one-and-done“ und in der Gruppe 4–5 Filme vertreten sind. Damit wird erneut sichtbar, wie Geschlecht und Alter ineinander greifen und Kontinuität ungleich strukturieren.

Im Zeitvergleich erweist sich das in Abb. 2 gezeigte Altersprofil als bemerkenswert stabil. Zwischen 2005–2012 und

2013–2020 verschieben sich die Anteile nur moderat, ohne Richtungswechsel der Geschlechterdifferenzen. Männer rücken leicht in mittlere und späte Phasen vor (30–39 ↓, 40–49/50–59 ↑), während Frauen nahezu dasselbe Dekadenprofil behalten (30–39 und

40–49 dominieren; 50–59 steigt nur gering). Jüngere (20–29) wie ältere (60+) bleiben in beiden Zeiträumen Randgruppen. Insgesamt bestätigt sich damit eine zentrale Struktur: Frauen sind stärker in jüngeren Kohorten gebündelt, Männer dagegen häufiger zwischen 40–59 vertreten. Über anderthalb Dekaden

*Insgesamt bestätigt sich eine zentrale Struktur: Frauen sind stärker in jüngeren Kohorten gebündelt, Männer häufiger zwischen 40–59 vertreten.*

bleibt dieses Muster nahezu unverändert – ein deutlicher Hinweis auf die Stabilität bestehender Ungleichheiten.

## Diskussion

Diese Ergebnisse weisen auf ein persistentes Muster ungleicher Teilhabe hin, das sich sowohl nach Geschlecht als auch nach Alter zeigt. An dieser Stelle setzt die folgende Diskussion an, die entlang der drei bereits formulierten Teilfragen strukturiert ist:

### 1. Sichtbarkeit und Alter: *Welche Altersgruppen werden in Schlüsselrollen sichtbar gemacht – und für wen ist diese Sichtbarkeit ungleicher verteilt?*

Es zeigt sich, dass Sichtbarkeit in Produktionskulturen systematisch ungleich verteilt ist – unabhängig von der Analyseeinheit, dafür aber besonders entlang der Kategorie Alter. Während Geschlecht nahezu vollständig erfasst wurde, weist die Variable Alter einen hohen Anteil fehlender Angaben auf – ein Befund, der sowohl methodisch als auch medienethisch bedeutsam ist, da Lücken in der Datenerhebung ganze Gruppen unsichtbar werden lassen. Besonders relevant sind die fehlenden Altersangaben bei den weiblichen Kreativschaffenden in Deutschland, da Frauen stärker von negativ konnotierten Alterszuschreibungen betroffen sind und fehlende Informationen bestehende Marginalisierungen sowie Diskriminierung noch verstärken können. Im Datensatz zeigt sich zwar, dass Frauen überwiegend in mittleren Altersphasen präsent, Männer allerdings häufiger in höheren Kohorten vertreten sind und dadurch länger sichtbar und aktiv bleiben (dürfen). Dieses Muster verweist auf gendered ageism, also die Verschränkung von Alters- und Geschlechterstereotypen im Fall von Frauen in der Industrie (vgl. Atteneder 2017; Kessler/Warner 2023; De Sutter/Van Bauwel 2023). Sichtbarkeit ist damit nicht nur eine empirische Kategorie, sondern zugleich normativ relevant: Ihre ungleiche Verteilung macht Exklusionen deutlich und trägt zur Reproduktion bestehender Machtgefüge bei.

*Die ungleiche Verteilung von Sichtbarkeit macht Exklusionen deutlich und trägt zur Reproduktion bestehender Machtgefüge bei.*

### 2. Teilhabe und Kontinuität: *Wer erhält stabile Teilhabechancen und wo zeigen sich systematische Risiken des Ausschlusses?*

Die Daten zu realisierten Filmprojekten zeigen, dass jüngere Filmschaffende häufig nur einmal beteiligt sind („one-and-done“), wodurch ihre prinzipielle Teilhabe am Markt prekär bleibt. Kontinuität verdichtet sich erst in mittleren Alterskohorten

– besonders und wenig überraschend bei Männern zwischen 40 und 59 Jahren. Frauen sind hingegen lediglich überdurchschnittlich oft in Gruppen mit geringerer Projektzahl vertreten, was auf erschwerete Zugänge zu dauerhafter Präsenz verweist. Wie Edström (2018) sowie Prommer/Linke (2019) betonen, ist Sichtbarkeit in der Industrie eng mit Stabilität verknüpft: Wer nicht regelmäßig präsent ist, verliert Anschluss, Ressourcen und das wichtige Netzwerk. Medienethisch stellt dies ein Fairnessproblem dar, da Kontinuität nicht nur individuelle Karrieren, sondern auch kollektive Deutungsmacht im Feld bestimmt.

### **3. Macht-Proxys: Wie wird Entscheidungsmacht verteilt – und begünstigt die Struktur bestimmte Gruppen?**

Die Verteilung von Entscheidungsmacht ist in allen drei Gewerken ähnlich: Etwa drei Viertel der Credits entfallen auf Männer. Unterschiede zeigen sich nur in der Stärke der Unterrepräsentation – Frauen sind im Drehbuch vergleichsweise häufiger, in der Regie dagegen am seltensten vertreten. In der Produktion fällt zudem das höhere Durchschnittsalter männlicher Kreativer auf – ein Befund, der auf längere Karriereverläufe verweist und zu-

gleich die besondere Netzwerkposition dieses Gewerks verdeutlicht, in der sich Macht und Einfluss über Zeit verfestigen. Damit begünstigen die Strukturen bestimmte Gruppen und Personen systematisch. Macht ist folglich nicht neutral verteilt, sondern entlang von

*Aus einer ethischen Perspektive von Sichtbarkeit, fairer Teilhabe und Verantwortung folgt, dass Produktionskulturen praktisch justiert werden müssen.*

Geschlecht – vor allem zugunsten männlicher Kreativer – und Alter, insbesondere im höheren Segment, geformt (vgl. Peltzer/Keppler 2015; Prommer/Linke 2019). Das ist auch medienethisch bedeutsam: Die kulturelle Deutungsmacht über Inhalte konzentriert sich in einer vergleichsweise homogenen Gruppe – mit Konsequenzen für Repräsentation, Vielfalt und Gerechtigkeit, sowohl für die Industrie als System als auch für ihren Spiegel in Form fiktionaler Geschichten.

## **Fazit und Ausblick**

Die vorliegende Studie bestätigt eine stabile strukturelle Schieflage in Regie, Drehbuch und Produktion: Altersverteilungen und Geschlechterasymmetrien hinter der Kamera haben sich über anderthalb Dekaden kaum bewegt. Aus einer ethischen Perspektive von Sichtbarkeit, fairer Teilhabe und Verantwortung folgt, dass Produktionskulturen praktisch justiert werden müssen. Dazu gehören eine verlässliche, standardisierte und daten-

schutzkonforme Erfassung zentraler Metadaten (insbesondere Geburtsjahre) und Transparenz über die Zusammensetzung von Schlüsselrollen, Gremien und Vergaben; ein regelmäßiges, öffentlich nachvollziehbares Monitoring schafft Verbindlichkeit. Gleichzeitig braucht es Maßnahmen zur Karrierehaltbarkeit – Mentoring und Wiedereinstieg (insbesondere für Frauen 40+), familienkompatible Produktionspläne und längerfristige Entwicklungs-/Staff-Positionen jenseits reiner Projektlogiken. Altersdiversität sollte als Qualitätskriterium in Leitfäden, Redaktionsstatuten und Förderregularien verankert werden; Verbände, Ausbildungsstätten und Archive flankieren dies mit Richtlinien, Gatekeeper-Schulungen und professioneller Metadatenpflege. Forschungseitig helfen zeitreihenbasierte Dashboards zu Alter×Geschlecht und qualitative Vertiefungen zu Gatekeeping und Übergängen, Mechanismen sichtbar zu machen. Leitidee: Zählen, damit Alter zählt – wenn Daten vollständig sind, Monitoring verbindlich wird und Karrierehaltbarkeit als Qualitätsmerkmal gilt, werden Strukturen veränderbar: Sichtbarkeit, Kontinuität und Zugang zu Schlüsselpositionen können so gestaltet werden, dass Alter und Geschlecht nicht über Chancen entscheiden.

*Sichtbarkeit, Kontinuität und Zugang zu Schlüsselpositionen können so gestaltet werden, dass Alter und Geschlecht nicht über Chancen entscheiden.*

## Literatur

- Atteneder, Helena (2017): *Mediale Konstruktionen von Alter und Generation. Erkenntnisse einer transdisziplinären Stereotypenforschung*. München.
- Burmester, Silke (2022): *Wir wollen mitspielen! Altersdiskriminierung von Frauen*. In: *Zeit online* vom 7.2. <https://www.zeit.de/kultur/2022-02/altersdiskriminierung-frauen-film-fernsehen>.
- Chonody, Jill et al. (2024): *Ageism and Sexism in Films with Older People as the Lead*. In: *International Journal of Ageing and Later Life*, 18. Jg., H.1, S. 59-101, DOI: 10.3384/ijal.1652-8670.5088.
- De Sutter, Femke/Van Bauwel, Sofie (2023): *Uncovering the Hidden Bias. A Study on Ageism in Hollywood's Portrayal of Ageing Femininities in Romantic Comedies (2000-2021)*. In: *DiGeSt – Journal of Diversity and Gender Studies*, 10. Jg., H.1, S. 19-34, DOI: 10.21825/digest.85865.
- Edström, Maria (2018): *Visibility Patterns of Gendered Ageism in the Media Buzz. A Study of the Representation of Gender and Age over Three Decades*. In: *Feminist Media Studies*, 18. Jg., H. 1, S. 7-93, DOI: 10.1080/14680777.2018.1409989.
- Funiok, Rüdiger (2005): *Medienethik*. In: Hüther, Jürgen/Schorb, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medienpädagogik*. München, S. 243-251.

- Kaiser, Lena (2023): Die Oma-Rolle. In: *taz* vom 4.7. <https://taz.de/taz-Salon-ueber-Ue50-Frauen-im-Film/!5941748/>.
- Kegel, Sandra (2023): Zu alt für was, bitte? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 23.5. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/frauen-ueber-vierzig-in-filmen-hat-die-deutsche-branche-ein-problem-18911753.html>.
- Kessler, Eva-Marie/Warner, Lisa M. (2023): Ageismus. Altersbilder und Altersdiskriminierung in Deutschland. Berlin.
- Liddy, Susan (2023): *Putting Age in the Picture. Age and Ageism in the Screen Industries*. In: Liddy, Susan (Hg.): *Women, Ageing and the Screen Industries*. Cham, S. 3-16, DOI: 10.1007/978-3-031-18385-0\_1.
- Linke, Christine/Prommer, Elizabeth (2021): *From fade-out into spotlight. An audio-visual character analysis (ACIS) on the diversity of media representation and production culture*. In: *Studies in Communication Sciences*, 21. Jg., H. 1, S. 145-161, DOI: 10.24434/j.scoms.2021.01.010.
- Loist, Skadi et al. (2024): *Re-framing the picture. An international comparative assessment of gender equity policies in the film sector. Full report*. Potsda, DOI: 10.60529/390.
- Davis, Kathy (2013): Intersektionalität als „Buzzword“. In: Lutz, Helma et al. (Hg.) (2010): *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes*. Wiesbaden, S. 59-73.
- Mikos, Lothar (2021): *Film und die Repräsentation von Gesellschaft*. In: Geimer, Arne/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): *Handbuch Filmsociologie*. Wiesbaden, S. 205-220, DOI: 10.1007/978-3-658-10729-1\_16.
- Peltzer, Anja/Keppler, Angela (2015): *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston.
- Prommer, Elizabeth/Linke, Christine (2019): *Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen*. Köln.
- Prommer, Elizabeth/Stüwe, Julia; Wegner, Juliane (2021): *Fortschrittsstudie zur audiovisuellen Diversität*. In: MaLisa Stiftung (Studie). <https://www.malisastiftung.org/studien/fortschrittsstudie-zur-audiovisuellen-diversitt>.
- Ross, Karen (2024): *Gendered Ageism in the Media Industry. Disavowal, Discrimination and the Pushback*. In: *Journal of Women & Aging*, 36. Jg., H. 1, S. 61-77, DOI: 10.1080/08952841.2023.2238580.
- Walgenbach, Katharina (2011): Intersektionalität als Analyseparadigma kultureller und sozialer Ungleichheiten. In: Bilstein, Johannes/Ecarius, Jutta/Keiner, Edwin (Hg.): *Kulturelle Differenzen und Globalisierung*. Wiesbaden, S. 113-130, DOI: 10.1007/978-3-531-92859-3\_7.

Alle Internetquellen zuletzt aufgerufen am 21.9.2025.

# Aufarbeitung oder Erinnerung?

Zum Verständnis von Vergangenheit und Gegenwart in Holocaust-filmen der BRD, DDR und Italien 1945-1990.

Von Bernhard Groß

**Abstract** Der Text geht von der Beobachtung aus, dass insbesondere die Spiel- und Dokumentarfilme zum Holocaust der ehemals faschistischen Länder Deutschlands und Italiens aus der Zeit des Kalten Kriegs ästhetisch, sowie in Rezeption und Produktion besonders heterogen sind. Ästhetisch schwanken die Filme zwischen der Darstellung und damit Erinnerung an eine abgeschlossene oder auf die Gegenwart hin offene, d. h. virulente Vergangenheit, die ihrer Aufarbeitung harrt; rezipiert werden die Filme oft im Gegensatz zu ihrer eigenen ideologischen Verortung. Diese ist, dass zwischen 1945 und 1990 in den genannten Ländern dieser Gegensatz als Kampf um die Deutungshoheit über die Ereignisse zu verstehen ist, der von den jeweiligen Ideologien der Blöcke und ihren nationalen Ausformungen grundiert ist.

**B**etrachtet man jüngere, nach 1990 gedrehte Spiel- und Dokumentarfilme der ehemals faschistischen Mächte Deutschland und Italien über den Holocaust, fallen ihre eindeutigen ästhetischen Zeitkonzepte auf. Einerseits suchen sie einen Zugang zu einer in der Gegenwart noch unverstandenen Vergangenheit. Beispiele sind etwa „Geheimsache Ghettofilm“ (D/IS 2010, Y. Hersonski), der historisches Filmmaterial der Täter mit einer Tonspur konterkariert, die Berichte der Opfer des Warschauer Ghettos (1940–1943) wiedergibt, und Ettore Scolas „43–`97“ (IT 1997), der in einer Fiktion die Flucht eines Jungen vor der Razzia der Gestapo 1943 im römischen jüdischen Ghetto in ein Kino mit einer ebensolchen Flucht eines „Illegalen“ im Rom der 1990er Jahre kurzschließt. Beide Filme inszenieren das Verstehen der Vergangenheit als Veränderung der Gegenwart; die Vergangenheit ist in der Gegenwart unabgeschlossen. Andererseits besteht ein eindeutiges Zeitkonzept solch jüngerer Filme – wie etwa in „Max e Hélène“ (IT 2015, G. Battiatto) oder in „Der letzte Zug“ (D/CZ 2006, J. Vilsmaier, D. Vávrová), die beide Lie-

*Prof. Dr. Bernhard Groß ist Professor für Filmwissenschaft an der Universität Jena, Leiter der DFG-Forschungsprojekte Holocaust-Filme in BRD, DDR, Italien 1945-90 sowie Das Filmmanifest und Principle Investigator im Exzellenzcluster Imaginamics.*

besgeschichten vor dem Hintergrund einer Deportation erzählen – darin, die Vergangenheit in Bezug auf Figuren, Ausstattung und Schauplätze minutiös zu rekonstruieren. Damit setzen die Filme eine gesichert abgeschlossene Erkenntnis und Verfügbarkeit dieser Vergangenheit voraus. Aus dieser Art der Darstellung entsteht Vergangenheit als in sich abgeschlossene Zeitkapsel, die die Gegenwart „nur“ in der Affektion der Zuschauenden berührt.

## Zeitlichkeit in Holocaustfilmen vor 1990

Im Gegensatz zu diesen eindeutigen Zeitkonzepten stehen solche deutscher und italienischer Holocaustfilme, die zwischen 1945 und 1990 entstanden sind. In diesen stehen heterogene Zeitauffassungen häufig auch *innerhalb* eines Films unvermittelt nebeneinander: „Das Haus in der Karpfengasse“ (BRD 1965, K. Hoffmann) inszeniert z. B. einerseits die Chronik eines unter deutscher Besatzung stehenden Prager Hauses, dessen Bewohner aus politischen oder „rassischen“ Gründen verfolgt und

ermordet werden, wie ein Epitaph. Die Darstellung der Lebensläufe wird von Molltönen begleitet, was die Lebenden als zukünftige Tote markiert. Bei der Beerdigung am Ende des Films nimmt die Kamera aber auch die Position der Toten ein und blickt aus dem

Grab auf die Überlebenden. Während also die Darstellung der Lebensläufe die o.g. Zeitkapsel abgeschlossener Vergangenheit produziert, blicken die Toten buchstäblich aus einer Gegenwart der Wahrnehmung (die auch diejenige der Zuschauenden ist) in die Vergangenheit. Die Gegenwart des Wahrnehmens ist somit in die Darstellung des Vergangenen implementiert: Die linear-chronologische Abfolge von Vergangenheit und Gegenwart wird innerhalb eines Films durchkreuzt. Das genannte Beispiel steht für eine Vielzahl an deutsch/deutschen und italienischen Filmen aus der Zeit des Kalten Kriegs mit ähnlich gegensätzlichen Zeitmodi *innerhalb* der einzelnen Filme. Holocaustfilme vor 1990 inszenieren das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart somit ganz anders als die Filme nach 1990.

## Widerstreit in den Rezeptions- und Produktionsverhältnissen der Filme

Doch nicht nur die ästhetische Zeitdarstellung der Filme vor und nach 1990 differiert, sondern auch ihre Produktion und Rezeption. Das zeigt sich an der Gegensätzlichkeit filmischer Positionen und schriftlicher Quellen zu den Filmen, d. h. an

Kritiken, Zensurmaßnahmen, staatlichen Äußerungen, etwa zur politischen Unterstützung oder Missbilligung ihrer Aufführung im Ausland. Zudem widersprechen diesen Positionen und Quellen wiederum Selbstaussagen der an den Filmproduktionen Beteiligten. Daraus leiten wir, das Forschungsprojekt „Erinnerung oder Aufarbeitung. Erfahrungs- und Wissensproduktion in Holocaustfilmen der BRD, DDR und Italien 1945-1990“<sup>1</sup>, dessen Ansatz ich hier vorstellen möchte, folgende filmhistoriographische Prämissen ab: Die schriftlichen Quellen korrelieren nicht notwendigerweise mit der Filmästhetik, die wiederum eigengesetzlich funktioniert; d. h. die Filme bestätigen nicht einfach die schriftlichen Quellen und visualisieren die historischen Fakten; umgekehrt dienen Quellen und Fakten nicht umstandslos der Beglaubigung oder Falsifizierung der filmischen Darstellung.

Ein Beispiel: Der aus einer jüdischen Familie stammende Regisseur Gillo Pontecorvo flieht 1938 vor den Rassegesetzen aus Italien nach Paris. Er kehrt Anfang der 1940er Jahre zurück, schließt sich der kommunistischen Partei Italiens (PCI) an und wird Anführer der Mailänder *resistenza*. Nach ersten Regiearbeiten Mitte der 1950er Jahre (u. a. in Zusammenarbeit mit der staatlichen Filmgesellschaft der DDR, der DEFA), wird er ein gefeierter „linker“ Regisseur, der aktuelle Themen (Holocaust, postkoloniale Kämpfe) in Spielfilmen aufarbeitet (vgl. Celli 2005). 1959 dreht er den KZ-Spielfilm „Kapò“, der ein international großer kommerzieller Erfolg und v. a. von der konservativen Presse für seinen dokumentarischen Duktus gelobt wird (vgl. Marcus 2009, S. 39). Die „linke“ Kritik Italiens und Westeuropas verurteilt den Film hingegen aufgrund seiner das Dokumentarische überlagernden Ästhetisierung des Holocaust. „Kapò“ entfacht damit früh eine Debatte um die Ethik (nachgestellter) Bilder des Holocaust. So kritisiert der französische Filmkritiker und Filmemacher Jacques Rivette in den „Cahiers du Cinema“ vom Juni 1961 eine Sequenz des Films, die den Freitod einer Gefangenen zeigt, die in den elektrischen Zaun läuft und dort „verbrennt“. Die fol-

*Die „linke“ Kritik Italiens und Westeuropas verurteilt den Film aufgrund seiner das Dokumentarische überlagernden Ästhetisierung des Holocaust.*

1 Das DFG-Forschungsprojekt ist im März 2025 gestartet und läuft bis 2028; neben dem Projektleiter (Autor des Textes), der die vergleichende dt./dt. und ital. Perspektive untersucht, arbeiten Louisa Maier zu den dt./dt. und Naemi Haar zu den ital. Holocaustfilmen der genannten Periode (vgl. Groß/Haar/Maier 2025).

gende Fahrt auf die Tote zu diene einzig der Ästhetisierung des Todes in der Bildkomposition und bediene nur voyeuristische Bedürfnisse (vgl. Rivette 1961). Die Debatte um die Ethik von Bewegtbildern hatte in Bezug auf den Holocaust mit den Lagerbefreiungsfilmern, den sog. *Atrocity Films* begonnen (vgl. Didi-Huberman 2007), die die Alliierten bei der Öffnung der Lager aufgenommen und dann kompiliert hatten. In diesen Filmen wurde das bis dahin geltende Tabu gebrochen, keine nackten Leichen zu zeigen (vgl. Groß 2023).

Von Anfang an ist die Auseinandersetzung um audiovisuelle Formen der Holocaustdarstellung also mit der Frage nach der Ethik dieser Bilder und Töne verbunden, und diese scheint von den jeweiligen ideologischen Hintergründen imprägniert. Wir fragen daher, ob es eine Wechselwirkung zwischen der Entstehungszeit der Filme im Kalten Krieg und der Konfrontation gegensätzlicher ästhetischer Konzepte innerhalb der Filme sowie ihrer kontroversen Rezeption gibt. Die leitende These ist, dass die Filme und die zeitgenössische Filmrezeption auf ästhetischer

*Kurz, es geht in den Holocaustfilmen der ersten Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg um einen Kampf um Deutungshoheit über das Geschehene.*

(Zeitformen, Figurenkonstruktion) und faktischer Ebene (ethische, politische Positionierung) einen mit der Blockbildung von Ost und West verbundenen Kampf ausfechten; es geht darum, wer wo und wie Geschichte erforschen, erzählen und erinnern darf, wer was untersucht oder darstellt, wer als Täter und wer als Opfer gilt. Kurz, es geht in den Holocaustfilmen der ersten Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg um einen Kampf um Deutungshoheit über das Geschehene: Dabei kann, je nach ideologischer Ausrichtung oder politischer Opportunität, mal das Gedenken und mal die Aufarbeitung im Vordergrund stehen. Das bedeutet, das Verhältnis zur Vergangenheit ist nicht nur wie beschrieben auf ästhetischer Ebene offen, sondern auch in Bezug auf die historischen Ereignisse und ihre Deutung. Eine auf die Gegenwart hin offene und damit veränderliche Deutung der Vergangenheit ist das Emblem der Zeit des sog. Kalten Krieges in Bezug auf den Holocaust. Es geht in dieser nicht, wie nach 1990, vor allem um die Erinnerung an ein als abgeschlossen betrachtetes Ereignis.

## Deutschland und Italien

Der Vergleich der Kinematografien der Länder gründet auf ähnlichen politischen und ästhetischen Dispositionen, die als beispielhaft für die Nachkriegsordnung betrachtet werden können:

1. Ist Italien als Mutterland des Faschismus und Achsenmacht eng verwoben mit der Geschichte und den Verbrechen des NS: Das bezieht sich auf die faschistische Diktatur ab 1922 (als Blaupause für den NS) bis hin zur aktiven Beteiligung Italiens am Holocaust.
2. Sind die je scharfe zwischenstaatliche (BRD/DDR) und die innerstaatlich-italienische (christdemokratisch/kommunistisch) Polarisierung strukturell vergleichbar: Ein „heißer Krieg“ der beiden deutschen Staaten war zwischen 1945 und 1990 ebenso möglich wie ein „heißer Bürgerkrieg“ in Italien (vgl. Duggan/Wagstaff 1995; Ganser 2006). BRD und DDR stehen damit exemplarisch für die Blöcke, Italien für die Auseinandersetzungen um den sog. Eurokommunismus (vgl. Dörr 2017).
3. Gibt es in Italien, ähnlich wie in den beiden deutschen Staaten, eine stetige, sich historisch verändernde kulturelle, v.a. auch audiovisuelle Auseinandersetzung mit dem Holocaust.
4. Kennzeichnen diese Auseinandersetzung in deutschen und italienischen Filmen fiktionale und dokumentarische Elemente, die als heterogene Formen auch innerhalb einzelner Filme und in deren Rezeption zu finden sind.

## Die Holocaustfilme der DDR/BRD

Bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten gibt es z.T. wenig beachtete und von den ideologischen Gegensätzen des Kalten Kriegs nur mittelbar berührte filmische Versuche (etwa „Ehe im Schatten“, (D/SBZ 1947, K. Maetzig) oder „Morituri“ (D/Brit. Zone 1948, E. York; vgl. dazu Groß 2015), die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden im NS zu thematisieren. Dabei wechseln sich auch innerhalb einzelner Filme spiel- und dokumentarische Formen ab, sodass Genremuster neben historischen Rekonstruktionsversuchen und geschlossene neben offenen Zeitkonstruktionen stehen. Das Melodrama „Ehe im Schatten“ etwa wird von der Kritik meist verrissen, ist aber der erfolgreichste Nachkriegsfilm in ganz Deutschland.

Mit dem DEFA-Film „Affäre Blum“ (E. Engel) von 1948 setzt die zentrale Verbindung von faschistischer Unterdrückung jüdischer Deutscher und sozialistischer Perspektive ein, die dann die folgenden Jahrzehnte bei der DEFA bestimmt: Sei es das jüdische Opfer, das den Helden zum sozialistischen Widerstands-

*Mit dem DEFA-Film „Affäre Blum“ setzt die zentrale Verbindung von faschistischer Unterdrückung jüdischer Deutscher und sozialistischer Perspektive ein.*

*Bei den deutschen Filmen aus Ost und West handelt es sich bis auf wenige Ausnahmen um nationale Selbstverständigungsfilme.*

kämpfer läutert („Sterne“, DDR 1959, K. Wolf), sei es die Rettung des jüdischen Kindes durch die aufständischen Kommunisten in „Nackt unter Wölfen“ (DDR 1963, F. Beyer). Insbesondere die DDR der 1950er Jahre kennzeichnet aber auch eine scharfe antisemitische Kulturpolitik (Stichwort „Kosmopolitismus“; vgl. Schittly 2002). Die BRD wiederum sucht die Aufführung von „Sterne“ als Aufarbeitungsfilm der DDR (der gleichwohl eine abgeschlossene Vergangenheit inszeniert) auf dem Filmfestival von Cannes mit allen Mitteln zu verhindern. Zudem wurde in Westdeutschland der o.g., vielfach ausgezeichnete Film „Das Haus in der Karpfengasse“ trotz einer Nominierung für das Filmfestival von Cannes, vermutlich auf Intervention einzelner Parlamentarier, dort nicht gezeigt, was, vor dem Hintergrund der Frankfurter Auschwitzprozesse, zu einer öffentlichen Debatte führte (vgl. Fuchs 2010).

Dieser Versuch einer halb fiktiven, halb dokumentarischen Chronik ausgelöschten jüdischen Lebens, mischt Elemente offener und geschlossener Vergangenheitskonstruktion. Für diese Art Filme steht wie kein Zweiter der Filmproduzent Artur Brauner, zentraler und zugleich stets angefeindeter Akteur des westdeutschen Nachkriegskinos: Brauners Produktionen schwankten nicht nur zwischen gefeierter Unterhaltung und meist abgelehnten politisch motivierten Stoffen (v.a. zum Holocaust); auch seine Holocaustfilme changieren zwischen offenen („Morituri“ oder „Zeugin aus der Hölle“, BRD/YU 1967) und geschlossenen („Bittere Ernte“, BRD 1985) Zeitformen.

Bei den deutschen Filmen aus Ost und West handelt es sich (anders als im italienischen Holocaustfilm) bis auf wenige Ausnahmen um nationale Selbstverständigungsfilme (auch in Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem jeweils anderen Land und auf das „richtige“ Geschichtsverständnis; vgl. Herf 1998), die höchst selten internationale Resonanz erfahren haben. In der BRD verstehen sich die Filme seit den 1980er Jahren als Beiträge zum Holocaustgedenken als negatives Gründungsnarrativ der EU (Elsaesser 2014 i.B. auf Leggewie 2011); zudem gibt es eine frühe Tendenz zur Thematisierung des NS und des Holocaust im horrorartigen Spielfilm (etwa „Die Nackte und der Satan“, BRD 1959, V. Trivas, oder „Arzt ohne Gewissen“, BRD 1959, F. Harnack). Hier zeigen sich konkrete Korrespondenzen zu Italien, kann man diese Beispiele doch durchaus als Vorläufer des italienischen Genrefilms zum Holocaust bezeichnen.

## Die Holocaustfilme Italiens

Blockbildung und Holocaustauseinandersetzung vollziehen sich in Italien zwischen 1945 und 1990 entlang einer scharfen Polarisierung von rechts und links, die Italien immer wieder an den Rand eines Bürgerkriegs führt; hinter dieser Polarisierung steht die Angst vor dem Kommunismus (Stichworte sind: *compromesso storico, Eurokommunismus, GLADIO, Staatsterror*). So wie Ost- und Westdeutschland einander in Bezug auf den Holocaust als Täter und Opfer funktionalisieren, so tun dies linke und rechte Kreise in Italien: Unter diesen Vorzeichen findet einerseits eine Marginalisierung der Beteiligung Italiens am Holocaust von rechts statt; andererseits ist schon relativ früh seine Metaphorisierung auf Seiten der Linken erkennbar, indem er synonym für die totale Unterwerfung des Menschen im Neokapitalismus und d. h. seine völlige kulturelle Homogenisierung steht (prominent etwa bei Pier Paolo Pasolini; vgl. Groß 2008 sowie Gordon 2012) und damit dem Lagerdenken des Kalten Kriegs zuarbeitet. Zugleich wird durch den linken Mythos der Selbstbefreiung („resistenza“; vgl. etwa Longhi 2010) und den rechten der Verführung durch den Faschismus („italiani, brava gente“; vgl. etwa Del Boca 2005; Lichtner 2013) die Beteiligung Italiens am Holocaust verdrängt (vgl. etwa Sarfatti 2014).

Auch die ital. Holocaustfilme (1945–1990) zeigen Widersprüche zwischen Ästhetik und Rezeption, zwischen Aussagen beteiligter Akteur:innen und (kultur-)politischen Reglementierungen auf. So stechen die heute kanonischen neorealistenischen Filme wie Roberto Rossellinis „Roma città aperta“ von 1945 oder der Dokumentarfilm zur Niederschlagung des Faschismus „Giorni di gloria“ (IT 1945, L. Visconti et al.) gerade deshalb heraus, weil sie sich *nicht* mit der Beteiligung Italiens am Holocaust auseinandersetzen (vgl. Elsaesser 2007/2014). Wie im deutsch-deutschen Kino haben wir es hier auch innerhalb einzelner Filme mit einer Mischung aus Genreelementen (v. a. Melodrama) und dokumentarischen Formen, d. h. entsprechenden Zeitformen zu tun. Im Gegensatz zum deutschen ist das italienische Kino diesbezüglich allerdings international stilbildend: Zum einen in Bezug auf das christlich-jüdische Verhältnis (z. B. im Melodrama „L’ebreo errante“, IT 1948, G. Alessandrini), das, neben Filmen, die den Holocaust am Rande erwähnen, die Nachkriegszeit prägt; zum anderen in Bezug auf ein neues Verständnis von Geschichtsfilm im Sinne einer audiovisuellen „Verlebendigung der Ver-

Wie im deutsch-deutschen Kino haben wir es hier auch innerhalb einzelner Filme mit einer Mischung aus Genreelementen und dokumentarischen Formen zu tun.

gangenheit“ (White 1988:1193): So wird versucht, die Spannung zwischen subjektivem Geschichtserleben und den allgemeinen historischen Zeitläufen als offenen Zeithorizont affektiv erfahrbar zu machen – etwa im bereits erwähnten „Kapò“ von Gillo Pontecorvo (1960), in Luchino Viscontis „Vaghe stelle dell’orsa“ (1965) oder seinem Film „La caduta degli dei“ (1969): (vgl. bei-

*Die geisteswissenschaftliche Forschung, v. a. durch den cultural turn seit den 1990er Jahren, dominiert eine Fixierung auf Erinnerung.*

de etwa Insdorf 2003, S.125-136). Zum Teil wurden diese Filme namhafter Regisseure aber von Kritik und Publikum ignoriert (prominent etwa der erste Film über die Deportation der jüdischen Römer, Carlo Lizzanis „L’oro di Roma“ (1961). Schließlich ist das italienische Kino auch bekannt für neue Genrebildungen, wie die des sog. sadiconazista: Der Begriff fasst eine Gruppe von Filmen der 1960er bis 1970er Jahre, die pornographische Darstellungen an das Martyrium in KZs binden (z. B. Filme von L. Cavani, T. Brass, P. P. Pasolini, L. Wertmüller; vgl. etwa Stiglegger 2000).

Diese Filme wurden höchst ambivalent aufgenommen: Cavanis „Il portiere di notte“ (IT 1974) etwa fiel zunächst der staatlichen Zensur zum Opfer und wurde verboten, lief dann aber mit großer internationaler Resonanz: Hier katapultiert die zufällige Wiederbegegnung eines jüdischen Opfers mit seinem KZ-Peiniger die psychische und physische Manipulation auf unerträgliche Weise in die Gegenwart.

## Das Dilemma der Forschung

Die genannten Widersprüche, wie sie in der filmischen Inszenierung von Zeit, in den Selbstaussagen der Macher:innen und der Diskussion der Filme im Spannungsfeld von Holocaust und Kaltem Krieg erscheinen, treten indes in der Film- und Mediawissenschaft analytisch und theoretisch in den Hintergrund, da diese sich v. a. auf homogene Zeitkonzepte, d. h. auf die Erinnerung einer als abgeschlossen betrachteten Vergangenheit bezieht. Aus dem Blick geraten die genannten Dichotomien, die auf eine Spannung zwischen *Erinnerung* und *Aufarbeitung*, zwischen homogenen und heterogenen Zeitformen zurückgehen. Damit ist die Spannung eines in der Geschichtswissenschaft (zentral Knigge 2013) kontrovers diskutierten Themas zwischen kulturellen Formen des Gedenkens und der Rekonstruktion von Fakten beschrieben.

Hingegen dominiert die geisteswissenschaftliche Forschung, v. a. durch den *cultural turn* seit den 1990er Jahren, eine Fixierung auf Erinnerung. Den Film als „technisches Gefäß“

eines kollektiven Gedächtnisses (vgl. v. a. Landy 2001) zu begreifen, ist seitdem zentraler theoretischer Bestandteil bzw. methodischer Fokus kultur-, film- und medienwissenschaftlicher Holocaustforschung: Sie fragt in vielen Facetten, was wie erinnert wird (von Kramer 1999 bis Rohr 2021) und bezieht sich dabei in der Regel auf die Ergebnisse der soziologischen Forschung zum „kollektiven Gedächtnis“ von Maurice Halbwachs (1991). Dieser hat eine starke kulturhistorische bzw. -wissenschaftliche Rezeption erfahren (vgl. insbes. Nora 2005); im deutschsprachigen Raum v. a. über Assmann/Assmann (zuerst 1994) mit der einflussreichen Unterscheidung von „kommunikativem“ (mündliche Überlieferung) und „kulturellem Gedächtnis“ (mediale Form). Aus medienwissenschaftlicher Sicht steht dabei das Problem im Vordergrund, dass der Begriff des kollektiven Gedächtnisses selbst eine Reflexion auf seine Medialität und deren Veränderlichkeit, mithin seine spezifische Historizität, vermissen lässt.

Wir bringen hingegen die spezifisch heterogene Ästhetik und Medialität der Holocaustdarstellungen in Spiel- und Dokumentarfilmen mit den auf sie bezogenen historischen und politischen Quellen zusammen: und zwar als stets infrage stehende, historisch veränderliche (Wahrnehmungs-)Verhältnisse. D. h. zwischen 1945 und 1990 steht *noch nicht* fest, ob es den Filmen und der Auseinandersetzung mit ihnen um die Darstellung historischer Fakten, d. h. um Formen der Aufarbeitung, oder um Erinnerung in Form der Darstellung einer abgeschlossenen Vergangenheit geht. Mit der Unbestimmtheit zwischen Aufarbeitung und Erinnerung ist also auch das Schwanken der Filme zwischen auf die Gegenwart hin offenen und geschlossenen Zeitformen verbunden. Angelehnt an filmhistoriographische Theoriebildung zur „narrativen Schließung“ in Holocaustdarstellungen (vgl. Koch 1999) realisieren geschlossene dramaturgische Formen, die im Modus abgeschlossener Vergangenheit agieren (etwa im Genre des Melodramas mit seinem Zeitmodus des „zu spät“), Erinnerung als Gedenken an eine abgeschlossene, nicht in die Gegenwart reichende Vergangenheit. Für Filme hingegen, die mit offenen dramaturgischen Formen operieren – und damit ihre unabgeschlossenen Erzählungen von der Vergangenheit als Problem der Gegenwart einsetzen –, steht nicht das immer schon Gewusste, sondern dessen blinde Flecken im Vordergrund, die es aufzuarbeiten gilt; hier überwiegen dokumentarische Modi

*Für Filme, die mit offenen dramaturgischen Strukturen agieren, steht nicht das immer schon Gewusste, sondern dessen blinde Flecken im Vordergrund.*

der Darstellung. Beide Formen können in einem einzigen Film neben- oder gegeneinander stehen. Dieser Gegensatz kennzeichnet den skizzierten Kampf um die Deutungshoheit über die Ereignisse, der wiederum von den jeweiligen Ideologien der Blöcke und ihren nationalen Ausformungen grundiert ist. Die Auseinandersetzung darum zwischen 1945–1990 verläuft nicht

*Der common sense des Holocaust im Kalten Krieg kann mal die Aufarbeitung, mal das Gedenken in den Vordergrund medialen Ausdrucks stellen.*

linear von ambivalent zu eindeutig, von eher dokumentarischen zu fiktiven/genrehaften Formaten oder *from silence to voice*, wie eine viel diskutierte Formel für die Aufarbeitung des Holocaust nach 1945 lautet (vgl. Ceserani/Sundquist 2012), sondern ist von Kontinuitä-

ten und Brüchen, von ästhetischen Allianzen und Ausschlüssen, d. h. von einer Wahrnehmung des Holocaust geprägt, die mit jedem neuen Film stets selbst historisch veränderlich ist. Das bezieht sich auf das ungeklärte Verhältnis zwischen der jeweiligen Erinnerungs- und Wissensproduktion der Filme, ihrer Rezeption und der Akteur:innen in BRD/DDR und Italien und zwischen den drei Ländern. Wir verstehen diese Ebenen als ästhetische Hervorbringung und historisch permanente Verschiebung dessen, was als medialer *common sense* des Holocaust im Kalten Krieg gilt. Dieser *common sense* kann mal die Aufarbeitung, mal das Gedenken in den Vordergrund medialen Ausdrucks stellen, immer verbunden mit widerstreitenden Darstellungen von Zeit.

## Literatur

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1994): *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: Klaus Merten et al. (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften*. Opladen, S. 114-140.
- Celli, Carlo (2005): *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism*. Lanham.
- Cesarani, David/Sundquist, Eric J. (2012): *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence*. London.
- Del Boca, Angelo (2005): *Italiani, brava gente?* Vicenza.
- Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem*. München.
- Dörr, Nikolas (2017): *Die Rote Gefahr. Der italienische Eurokommunismus als sicherheitspolitische Herausforderung für die USA und Westdeutschland 1969–1979*. Köln.
- Duggan, Christopher/Wagstaff, Christopher (Hg.) (1995): *Italy in the Cold War: Politics, Culture, Society 1948–1958*. Oxford.
- Elsaesser, Thomas (2007): *Terror und Trauma*. Berlin.
- Elsaesser, Thomas (2014): *German cinema – Terror and trauma: Cultural memory since 1945*. New York/London.

- Fuchs, Christoph (2010): *Kaprova 115 oder: Ist Sterben eine politische Angelegenheit? Kurt Hoffmann und DAS HAUS IN DER KARPENGASSE*. In: Deutsches Film Institut/Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main (Hg.): *Der Mann mit der leichten Hand. Kurt Hoffmann und seine Filme*. München, S. 123-139.
- Ganser, Daniele (2006): *The ghost of Machiavelli. An approach to operation Gladio & terrorism in Cold War Italy*. In: *Crime, Law & Social Change*, Nr. 45, S. 111-154.
- Gordon, Robert S. C. (2012): *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010. Stanford*.
- Groß, Bernhard (2008): *Figurationen des Sprechens. Pier Paolo Pasolini*. Berlin.
- Groß, Bernhard (2015): *Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos*. Berlin.
- Groß, Bernhard (2023): *The Migration of Topoi from Atrocity Films to their Heirs: Modes of Addressing the Audience in German Post-War Cinema*. In: Weckel, Ulrike (Hg.): *Audiences of Nazism*. London, S. 240-261.
- Groß, Bernhard/Haar, Naemi/Maier, Louisa (2025): *Erinnerung oder Aufarbeitung? Erfahrungs- und Wissensproduktion in Holocaust-Filmen der BRD, DDR und Italien 1945-1990*. <https://www.gw.uni-jena.de/64636/erinnerung-oder-aufarbeitung-erfahrungs-und-wissensproduktion-in-holocaust-filmen-der-brd-ddr-und-italien-1945-1990> (zuletzt aufgerufen am 31.8.2025).
- Halbwachs, Maurice (1991): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main.
- Herf, Jeffrey (1998): *Zweierlei Erinnerung: Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland*. Berlin.
- Insdorf, Annette (1983/2003): *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. New York.
- Knigge, Volkhard (2013): *Erinnerung oder Geschichtsbewusstsein? Warum Erinnerung allein in eine Sackgasse für historisch-politische Bildung führen muss*. In: Knigge, Volkhard (Hg.): *Kommunismusforschung und Erinnerungskulturen in Ostmittel- und Westeuropa*. Köln, S. 177-192.
- Koch, Gertrud (1999): *Handlungsfolgen: Morale Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust*. In: Koch, Gertrud (Hg.): *Bruchlinien. Zur neueren Holocaustforschung*. Köln, S. 295-313.
- Kramer, Sven (1999): *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden.
- Landy, Marcia (Hg.) (2001): *The historical film. History and memory in media*. London.
- Leggewie, Claus (2011): *Der Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*. München.
- Lichtner, Giacomo (2013): *Fascism in Italian Cinema since 1945. The Politics and Aesthetics of Memory*. Basingstoke.
- Longhi, Silvano (2010): *Die Juden und der Widerstand gegen den Faschismus in Italien (1943-1945)*. Münster.

- Marcus, Millicent (2009): Italian Film in the Shadow of Auschwitz. Toronto.*  
*Nora, Pierre (2005): Erinnerungsorte Frankreichs. München.*  
*Rivette, Jacques (1961): De l'abjection. In: Cahiers du Cinema, Nr. 120, S. 54-55.*  
*Rohr, Susanne (2021): Von Grauen und Glamour: Repräsentationen des Holocaust in den USA und Deutschland. Heidelberg.*  
*Sarfatti, Michele (2014): Die Juden im faschistischen Italien. Geschichte, Identität, Verfolgung. Göttingen.*  
*Schittly, Dagmar (2002): Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin.*  
*Stiglegger, Marcus (2000): Sadiconazista. Faschismus und Sexualität. Marburg.*  
*Treveri Gennari, Daniela et al. (2022): Italian cinema audiences: histories and memories of cinemagoing in post-war Italy. New York.*  
*White, Hayden (1988): Historiography & Historiophoty. In: American Historical Review, 93. Jg., H. 5, S. 1193-1199.*

# „Heute wollen Streamer von Anfang an dabei sein“

Filmproduzent *Leopold Hoesch* über die Faszination Kino, die Neu-entdeckung des Dokumentarfilms und medienethische Grenzen.

*Von Jonas Schützeneder*

Die Faszination für Film und Fernsehen ist seit Jahrzehnten ungebrochen. Die Branche ist begehrtes Arbeitsumfeld, Wirtschaftskraft und nicht zuletzt ein emotionales Spannungsfeld zwischen verschiedenen Akteuren. Abseits von Glanz und Glamour waren aus Perspektive der Filmproduktion zuletzt aber auch nachdenkliche Töne zu vernehmen: Arbeitsbedingungen, Kostenentwicklung und Einfluss von KI sorgen für neue Fragen und Herausforderungen. Leopold Hoesch ist in diesem Kosmos ein ausgewiesener Experte. Der Filmproduzent und Geschäftsführer von „Broadview“ ist seit Jahrzehnten im Geschäft, mit nahezu allen großen Preisen ausgezeichnet und sowohl Beobachter, wie auch Teil des spannenden Systems rund um Kino und Fernsehen. Kürzlich feierte seine Dokumentation zu Golf-Legende Bernhard Langer („Der ewige Champion“) Premiere. Im Interview mit *Communicatio Socialis* spricht Hoesch über aktuelle Entwicklungen der Branche, Herausforderungen bei Recherche und Umsetzung sowie neue (medienethische) Herausforderungen im Kontext von Krieg, Diversität und technischen Dimensionen der Filmproduktion.

*Herr Hoesch, Sie sind ein vielbeschäftiger und überaus erfolgreicher Filmproduzent und seit Jahrzehnten in der Branche. Was macht denn für Sie persönlich den Reiz Ihrer Arbeit und der Filmbranche generell aus?*

HOESCH: Mit klugen Menschen an klugen Filmen arbeiten, die bleiben und vielleicht sogar Teil der kollektiven Erinnerung werden, darin liegt für mich bis heute der Reiz dieser Arbeit. Vermutlich ist das Geschichten erzählen eines der ältesten Gewerbe der Welt, was zum Glück nie aus der Mode gerät.

*Leopold Hoesch ist Produzent und Geschäftsführer von „Broadview“. Seine Filme wurden mehrfach ausgezeichnet, u. a. mit dem Emmy und dem Deutschen Fernsehpreis.*

*Prof. Dr. Jonas Schützeneder ist Professor für Digitalen Journalismus an der Universität der Bundeswehr München und Redakteur bei *Communicatio Socialis*.*

*Mit Blick auf Ihr Werk fallen die vielen politischen und gesellschaftlichen Dokumentationen auf. Klitschkos politischer Kampf, Stalingrad, die Merkel-Doku, der Film über schwarze Spieler im deutschen Fußball – wie verläuft denn der Prozess von der ersten Idee zur Film-Premiere und welche Rolle spielen Sie dabei persönlich?*

Es gibt keinen linearen Prozess. Jede Produktion hat ihre eigene Dramaturgie – nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Entstehung. Wichtig ist, aufmerksam zu bleiben: Bei Gesprächen immer gut zuhören, viel Zeitung lesen, Kontexte versuchen zu verstehen. Die Idee ist oft nur der Anfang – entscheidend ist



*Leopold Hoesch  
(Foto: Broadview)*

die Umsetzung. Mit dem richtigen Team lässt sich selbst aus einer vermeintlich schwächeren ersten Idee ein starker Film machen. In meinen Augen ist wichtig, dass man in der Umsetzung nie sein Publikum aus den Augen verliert. Ziel sollte eigentlich nie sein, die Welt mit einem Film zu ändern. Sondern einen so guten Film zu machen, der vielleicht die Welt ändern könnte. Mein finaler Auftrag ist in der Regel das letzte Wort, von dem man fast nie

halbherzig adaptiert, neue Modelle noch nicht verstanden. In dieser Gemengelage ist die Beauftragungsqualität oft gesunken. Deutschland tut sich zudem schwer, Produktionsfirmen strukturell zu stärken – Eigenkapital bleibt Mangelware. Das führt dazu, dass viele Firmen mit ihren Gründern in Rente oder in die Insolvenz gehen. Wir erleben gerade die Vorstufe einer harten Konsolidierung und wenig Neuem, was nachkommt. Wenn das so weitergeht, führt es zu einem erheblichen Verlust an erzählerischer Qualität im Dokumentarfilm.

*In den letzten Jahren sind mit US-Giganten wie Netflix und Amazon neue Player auf den Markt gekommen. Wie schätzen Sie das (internationale) Umfeld heute und in den nächsten Jahren ein?*

Die Rahmenbedingungen ändern sich radikal. Der klassische Rechteankauf ist massiv zurückgegangen. Heute wollen Streamer von Anfang an dabei sein – mitsamt eigener Handschrift und Agenda. Für Produzenten mit starker Stimme war das früher einfacher. Aber: Als Unternehmer bleibt einem keine Wahl. Man muss sich anpassen – ohne sich zu sehr zu verbiegen. Eigentlich hätten die Öffentlich-Rechtlichen Sender eine perfekte Ausgangslage, der Fixierung der Streamer auf Formatierung etwas entgegenzusetzen und eine eigene starke Handschrift gemeinsam mit den Produzenten zu entwickeln. Davon wird viel zu wenig Gebrauch gemacht.

*Medienethik beginnt für mich da, wo man entscheidet, was man nicht erzählt.  
Nicht alles, was möglich ist, muss auch gezeigt werden.*

---

*Sie haben viele Projekte zu Krieg und Gewalt umgesetzt. Muss man als Filmproduzent auch Medienethiker sein?*

Nein, ich sehe mich nicht als Medienethiker. Unsere primäre Aufgabe ist es, relevante Geschichten gut zu erzählen – nicht, die Welt zu belehren. Medienethik beginnt für mich da, wo man entscheidet, was man nicht erzählt. Es gibt Themen, bei denen Zurückhaltung der einzig verantwortungsvolle Umgang ist.

*Welche medienethischen Prinzipien sind für Sie da entscheidend?*

Redlichkeit in der Darstellung. Nicht alles, was möglich ist, muss auch gezeigt werden. Beispiel „Stalingrad“: Wir haben bewusst auf bestimmte visuelle Reize verzichtet, um die Würde der Betroffenen zu wahren. Das hat nichts mit Zensur zu tun, sondern mit Respekt.

*Die Filmbranche hat in den vergangenen zehn Jahren intensiv über Gleichberechtigung und Sichtbarkeit diskutiert. Studien zeigen vor-*

*sichtige Fortschritte bei der Besetzung im Kontext von Vielfalt. Welche Rolle spielt das und welche konkreten Maßnahmen setzen Sie bei „Broadview“ um?*

Wir mussten dafür nichts umstellen. Für uns war Gleichbehandlung immer gelebte Praxis, lange bevor das ein medienöffentlicher Diskurs wurde. Bei uns entscheidet allein die Qualität und Teamfähigkeit – nicht Geschlecht, Herkunft oder Identität. Alles andere wäre ein unnötiger Verzicht auf mögliche Wertschöpfung.

*Ihr Berufsfeld war schon immer technisch dominiert und getrieben. Mit automatisierter und KI-basierter Produktion von Videocontent kommt eine völlig neue Dimension dazu. Wie verändert das heute und in den nächsten Jahren Ihren Beruf? Welche konkreten Erwartungen haben Sie auch im Kontext der Medienethik und der gesetzlichen Rahmen?*

KI wird schneller Einfluss nehmen, als viele glauben. Aber solange Menschen Inhalte konsumieren, wird menschlich geschaffener Content im Vorteil bleiben – zumindest in den oberen Qualitätssegmenten. KI ist ein mächtiges Werkzeug zur Ef-

fizienzsteigerung. Die Gewinner werden die sein, die es souverän einsetzen. Ich glaube an eine Zukunft, in der Kuratierung stark an Bedeutung gewinnt: „Created by AI – curated by Spielberg“ könnte ein Gütesiegel werden.

Entscheidend wird sein, wie transparent und verantwortungsvoll wir mit dieser Technologie umgehen. Im Dokumentarfilm werden wir davon profitieren. Das echte Interview mit dem echten Toni Kroos oder der echten Angela Merkel wird nie von einer KI ersetzt werden können.

*Das echte Interview mit dem echten Toni Kroos oder der echten Angela Merkel wird nie von einer KI ersetzt werden können.*

# Vielfalt als Herausforderung

Filmfestivals in Zeiten von Polarisierung und Polykrisen

Mit der Berlinale (1951), der Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche (1952), den Westdeutschen Kulturfilmtagen in Oberhausen (1954) und der gesamtdeutschen Leipziger Woche für Kultur- und Dokumentarfilm (1955) nimmt die Erfolgs geschichte der Filmfestivallandschaft in Deutschland mit heute rund 450 Akteuren (vgl. Krainhöfer/Petri 2025, S. 59) ihren Anfang. Filmfestivals folgten und folgen immer einem Anliegen, waren und sind immer politisch, oftmals auch ein Politikum (vgl. Kötzing 2013, S. 11). So wurde die Berlinale durch die amerikanische Militärregierung in West-Berlin als „Schaufenster der freien Welt“ (Jacobsen 1990, S. 8) installiert; das Mannheimer Filmfest sollte „das reale Leben widerspiegeln und eine grosse belehrende Wirkung haben“ (Heimerich 1952); die späteren Kurzfilmtage stellten sich mit dem Motto „Weg zum Nachbarn“ (Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 2014) dem Westkurs der Adenauer-Regierung entgegen.

Im Interview mit Tanja Krainhöfer macht Christoph Terhechte, Intendant und künstlerischer Leiter des Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm (DOK Leipzig), die heutige Wirkmacht ebenso wie Verantwortung in verschiedensten politischen Zusammenhängen von Filmfestivals mit einer Publikums- und Branchenausrichtung sowie internationaler Reichweite deutlich. Im Anschluss schildern Madeleine Bernstorff und Sabine Niewalda vom Team der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen in einer Innenansicht, wie

sie den Wert der Vielfalt in ihrem Festivalkontext verstehen und umsetzen.

## Literatur

- Heimerich, Herrmann (1952): *Das Gründungsjahr. Auszug aus der Ansprache zur feierlichen Eröffnung der ersten Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche am 26. Mai 1952*. In: Archiv des Internationalen Filmfestival Mannheim-Heidelberg, (Online zuletzt verfügbar am 13.11.2013).
- Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (2014): *60 Jahre Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*. In: Eine kurze Geschichte der Kurzfilmtage. <https://www.kurzfilmtage.de/de/presse/detail/eine-kurze-geschichte-der-kurzfilmtage/> (zuletzt aufgerufen am 3.10.2025).
- Jacobsen, Wolfgang (1990): *Berlinale. Internationale Filmfestspiele Berlin*. Berlin.
- Kötzing, Andreas (2013): *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive*. Göttingen.
- Krainhöfer, Tanja C./Petri, Tobias H. (2025): *Filmfestivals*. In: Wilfried Berauer (Hg.): *Filmstatistisches Jahrbuch 2025*. Wiesbaden, S. 59–62.

„Wichtig ist, dass sie anders aus dem Kino gehen, als sie reingekommen sind.“

*Christoph Terhechte über die Verteidigung der Werte eines Filmfestivals in Zeiten tiefgreifender Umbrüche. Von Tanja C. Krainhöfer*



Im Interview mit *Communicatio Socialis* macht Christoph Terhechte die heutige Wirkmacht ebenso wie Verantwortung in verschiedensten politischen Zusammenhängen von Filmfestivals wie DOK Leipzig mit einer Publikums- und Branchenausrichtung sowie internationaler Reichweite deutlich.

*Die Gründungen von Filmfestivals adressieren meist ein konkretes Anliegen. Welches Motiv wurde 1955 mit der gesamtdeutschen Leipziger Woche für Kultur- und Dokumentarfilm verfolgt?*

TERHECHTE: Ich glaube, das Bedürfnis in Leipzig war damals weniger ein gesamtdeutsches Denken, wie man diese aufkommende Filmfestival-Szene stärken oder auf die West-Filmfestivals antworten könnte, sondern es war eher das Bedürfnis, sich über die deutsch-deutsche Grenze hinweg auszutauschen. Und das, ohne dass die DDR-Kulturpolitik involviert war. Da liegt für mich das Besondere, dass der Club der Filmschaffenden es geschafft hat, ein Festival zu gründen, das so überzeugend war, dass die offizielle DDR-Kulturpolitik das Konzept übernommen hat. Natürlich wurde später einiges abgefedorf, aber es bot bis 1989 immer gewisse Freiräume. Von Vorführungen, die mehr oder weniger inoffiziell stattfanden, bis hin zu nächtlichen Besuchen der Kneipe im Hauptbahnhof, wenn die Stasi nicht mehr mitgehört hat.

Und das nächste Wunder war natürlich, dass es gelungen ist, nach 1989 oder spätestens im Jahr 1990, als alles platt gemacht werden sollte, dieses Festival zu erhalten und zu begründen, warum es das Festival weiter braucht. Hier ist vor allem der Filmwissenschaftlerin Christiane Mückenberger zu danken, die im Frühjahr verstorben ist.

*Für welche Werte trat die Leipziger Dokumentarfilmwoche mit ihrem programmatischen Fokus, ihren Einladungen von Filmemacher:innen und der Einbindung eines Publikums ein?*

Das Motto des Festivals in den 60er bis in die 80er Jahre war *Filme der Welt – für den Frieden in der Welt*. Es gab die Frie-

*Christoph Terhechte ist Journalist und Filmkritiker. Seit 2020 ist er Intendant und künstlerischer Leiter des Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm (DOK Leipzig). Zuvor war er ab 2001 Leiter des Forums der Berlinale und ab 2018 Leiter des Internationalen Filmfestivals Marrakesch. (Foto: Susann Jehnichen)*

*Tanja C. Krainhöfer studierte Produktion und Medienwirtschaft und promovierte an der KU Eichstätt-Ingolstadt zu Erfolgspotentialen deutscher Filmfestivals. Spezialisiert auf den Filmfestivalsektor ist sie heute im Bereich Markt-, Erfolgsfaktoren- und Wirkungsanalyse in der angewandten Forschung tätig.*

denstaube, die Picasso dem Festival als Signet zur Verfügung gestellt hatte. Und ich will diesen Satz so heute noch unterschreiben, ich würde ihn aber nicht mehr im Festival so einsetzen,

weil das, was mit Frieden gemeint ist, ja auch sehr unterschiedlich ausgelegt werden kann. Gerade heute, wo einige Menschen unter Frieden verstehen, dass man vor Putin kapituliert oder andere nostalgisch an die frühe DDR-Geschichte zurückdenken. Dieser

*Diese Werte, die wir heute leben, haben sich über die Geschichte des Festivals Filme der Welt – für die Würde des Menschen entwickelt.*

Slogan hat sich leider irgendwie pervertiert. Deshalb sehen wir es heute als eine Aufgabe des Festivals, die Festivalgeschichte so aufzuarbeiten, dass wir sehen können, wie widersprüchlich die Dinge waren und wie unterschiedlich sie interpretiert werden konnten.

In den 90er Jahren ist ein neuer Wert hinzugekommen, nämlich die Menschenwürde, ein Anliegen auch der friedlichen Revolution, das schon 1990 zum Festivalmotto wurde: *Filme der Welt – für die Würde des Menschen*. Und später sind Teilhabe und Vielfalt als zentrale Werte hinzukommen. Diese Werte, die wir heute leben, haben sich über die Geschichte des Festivals entwickelt. Von Vielfalt, von Teilhabe und von Menschenwürde war nicht die Rede, als man von Frieden sprach.

*Würden Sie sagen, dass ein Festival seiner DNA grundsätzlich treu bleiben und sich dennoch entsprechend den äußereren Entwicklungen auch in seinem Selbstverständnis weiterentwickeln muss?*

Ja, wenn die DNA eine richtige ist, dann ja. Wenn sich die DNA irgendwann als unnütz erweist, dann sollte man das Festival komplett revolutionieren oder neu gründen oder aufgeben. Das, was DOK Leipzig im Ursprung ausmacht, diese Ost-West-Schnittstelle, damals Deutsch-Deutsch, aber bald auch West-Europa und Ost-Europa, also die Blöcke, der Wunsch nach Verständigung, der gemeinsame Wille zu einer Friedenspolitik, ist das, was das Festival heute noch ausmacht.

*DOK Leipzig ist das weltweit älteste Dokumentarfilm- und Animationsfilm-Festival und nimmt als das bedeutendste unter den in der DDR gerade einmal fünf veranstalteten Filmfestivals noch heute eine herausragende Position ein. Zugleich beklagen viele ostdeutsche Filmemacher:innen, dass ostdeutsche Lebensrealitäten viel zu wenig Sichtbarkeit erhalten und dass Inhalte, die Ostdeutschland thematisieren, vielfach nur Stereotype abbilden. In welcher Verantwortung steht hier eine Institution wie DOK Leipzig?*

Zweiteres würde ich sofort unterschreiben. Bei Ersterem mischt sich natürlich auch immer das Gefühl der mangelnden Sichtbarkeit der meisten Filmemacher:innen ein. Wer Dokumentarfilme macht, wer experimentelle Filme macht, wer Animationsfilme macht, ist ohnehin schon wenig sichtbar. Aber klar, es betrifft Ostdeutsche – teilweise jedenfalls, nicht alle – noch ein Stück stärker, weil es immer noch ganz klare Unterschiede gibt in der Arbeitsweise, in der Mentalität. Und natürlich, wenn die Sozialisierung im Osten erfolgt ist, dann sind mit einem Film andere Vorstellungen verbunden, was man damit erreichen will und wie man es erreichen will. Aber die Tatsache, dass Filmemacher:innen marginal sind, oft am Existenzminimum kratzen und ihnen die Anerkennung verwehrt bleibt, die ist, glaube ich, eher universell. Dass die Darstellung Ostdeutschlands in den westdeutschen Medien, die ja durchaus dominieren, eine krass verzerrte ist, das stimmt. Und da versuchen wir natürlich auch gegenzuhalten, sofern das irgendwie möglich ist.

*Dass die Darstellung Ostdeutschlands in den westdeutschen Medien, die ja durchaus dominieren, eine krass verzerrte ist, das stimmt.*

---

*Finden sich denn im Kurator:innenteam oder in sonstigen Positionen Mitarbeiter:innen mit einem ostdeutschen Hintergrund?*

Ja, aber man muss auch sagen, dass im Team insgesamt und auch unter den Kurator:innen die meisten in einem Alter sind, wo man nur noch von in nachfolgender Generation ostdeutsch sprechen kann. Also die letzte handfest ostdeutsche Kuratorin bei DOK Leipzig war sicher Grit Lemke, die heute Dokumentarfilme macht.

*Sie sprachen zuvor von Vielfalt als einem der zentralen Werte von DOK Leipzig. Das zeigt sich programmatisch in der Diversität abgebildeter Lebensrealitäten und Positionen, aber zeigt es sich ebenso in der Verschiedenheit der Hintergründe derer, die das Programm auswählen?*

Zunächst mal sprechen sie alle deutsch und haben damit schon eine Gemeinsamkeit, die einer Vielfalt derart, wie wir sie im Programm abbilden wollen, widerspricht. Ich müsste ein total internationales Kurator:innenteam zusammenstellen, was ich natürlich theoretisch könnte, wo man dann nur noch Englisch spricht. Doch ich glaube, dass die Debatte leidet, wenn Menschen, die nicht mit Englisch aufgewachsen sind, miteinander diskutieren. Und es würde in gewisser Weise auch der ersten Frage, wie viele Ostdeutsche sind im Team, entgegenstehen. Also diese beiden verschiedenen Ansprüche gibt es. Und ich höre

von Leuten, ihr seid viel zu international und von anderen, die sagen, ihr seid viel zu wenig divers. Ich versuche im Kurator:innenteam auch eine gewisse Diversität herzustellen, aber dass das nicht die ganze Welt abbilden kann, wenn man die Leute auch in Leipzig zusammenbringen muss zu gemeinsamen Sitzungen, ist fast selbstverständlich.

Die Berlinale könnte sich da einen anderen Aufwand leisten, aber auch das Berlinale-Kuratorium ist nicht repräsentativ für den gesamten Erdball. Und ich glaube, das wäre auch gar nicht wünschenswert, weil ich denke, Festivals sollen ihre lokale Identität behalten und abbilden. Es macht durchaus Sinn, dass ein Festival in Australien nicht auf die gleichen Kuratorinnen und Kuratoren

zurückgreift wie eines in Kanada. Auch wenn es eine gewisse Tendenz gibt, Diversität abzubilden, ist das in meinen Augen manchmal Symbolpolitik und führt nicht unbedingt dazu, dass die Welt der Festivals wirklich diverser wird, sondern in diesem Bedürfnis, sich so divers wie möglich selbst darzustellen, werden sich viele Festivals eher gleicher. Also es ist vielleicht eine gewagte These, aber ich finde es super, wenn ich nach Korea reise und dort dann tatsächlich auch eine koreanische Perspektive auf internationales Kino sehe, und nicht eine ebenso internationale Perspektive, wie ich sie in Toronto sehe.

*Wir leben in einer Zeit von Polykrisen, die auf Lebensrealitäten ungeachtet von Milieus oder Hintergründe einwirken, polarisierende Einstellungen hervorbringen und verstärkt zur Spaltung unserer Gesellschaft beitragen. Denken Sie, dass Filmfestivals das Potenzial besitzen, den sozialen Zusammenhalt zu befördern?*

Ich bin überzeugt, dass Filmfestivals das können. Allein dadurch, dass man sich nicht echauffiert am Handy oder Computer und sich auf Social Media gegenseitig niedermacht, ohne einander zu sehen, sondern dass man erstmal, um überhaupt zum Reden zu kommen, anderthalb oder zwei Stunden im gleichen Raum gesessen hat und die gleiche Luft geatmet hat und in die gleiche Atmosphäre eingetaucht ist, ist schon mal eine gute Voraussetzung geschaffen. Natürlich kann es danach auch hoch hergehen in der Diskussion, aber auf eine ganz andere Art und Weise als diese Vernichtung, die da auf Social Media üblich ist.

Und ich denke, dieses öffentliche Debattieren, der öffentliche Austausch auch mit Menschen, die von weit hergekommen sind, um einen Film nach Leipzig zu bringen, das macht so viel

aus, dass man da wirklich auch Demokratie lernt. Das ist auf Festivals eigentlich immer schon so gewesen. Ich erlebe Filmfestivals als eine Bereicherung, weil es einen Austausch gibt, der von einer wesentlich größeren Qualität ist als der, den ich über andere Medien haben kann.

*Sehen Sie darin, den Austausch anzuregen, auch eine Kernaufgabe des Festivals?*

Klar betrachten wir dies auch als eine Aufgabe. Aber es gibt nicht die eine Kernaufgabe. Eine Kernaufgabe ist definitiv, ein Programm zu machen für die Stadt, für unterschiedliche Menschen in der Stadt, was ihnen Zugang gibt zu dokumentarischen und auch Animationsfilmen aus der gesamten Welt. Und das mit möglichst vielen offenen Türen. Wir versuchen ein Programm zu machen, wobei wir das Publikum in Leipzig durchaus im Kopf haben. Wichtig ist, dass sie anders aus dem Kino rausgehen, als sie reingekommen sind. Also, dass mit den Menschen etwas durch die Filme passiert. Sei es nur, dass sie ein Stück einsichtiger geworden sind, berührt von Dingen, die andere Menschen bewegen. Das ist eine Kernaufgabe. Und ebenso bei der Debatte, beim Austausch, bei der Begegnung. Das ist die nächste Kernaufgabe, diese Begegnung zu ermöglichen.

Und ebenso sollen sich Vertreter:innen der Filmbranche bei uns darüber auseinandersetzen, ich sage mal ganz flapsig, warum sie das eigentlich machen, was sie machen. Warum machen die Dokumentarfilme und haben keine Eiscremefabrik? Dafür versuchen wir Angebote zu machen. Dafür sind Filmfestivals auch da, den Funken weiter zu tragen für die Kunst.

*Vertreter:innen der Filmbranche sollen sich bei uns darüber auseinandersetzen, warum sie das eigentlich machen, was sie machen.*

---

*In den vergangenen Jahren wurden Filmfestivals vor allem bei öffentlichkeitswirksamen Eröffnungsveranstaltungen und Preisverleihungen vermehrt als politische Bühne instrumentalisiert. Wie geht DOK Leipzig mit dieser Entwicklung um?*

Ich fand das ja alles nicht so dramatisch. Das wird gern in der Presse so aufgebauscht, als wäre die ganze Veranstaltung eine einzige Politchose geworden. Ich habe nicht den Eindruck, dass wir in einer Weise politisiert oder auch instrumentalisiert werden von politischen Bewegungen, die dem Festival schaden würden. Ich finde es völlig in Ordnung, wenn unsere Gäste, denen wir ein Mikrofon in die Hand geben, um etwas über Filme zu erzählen, wenn die auch von anderen ihrer Sorgen sprechen.

Und wenn man in der jetzigen Zeit sagt, der heraufziehende Faschismus in den USA und der Genozid in Gaza und ich weiß nicht welche Themen noch, die russische Expansionspolitik

*Wir nehmen den Gästen, die wir hier haben, nicht das Mikrofon weg in dem Moment, wo sie irgendwas sagen, was uns nicht gefällt.*

gegenüber der Ukraine und anderen Nachbarländern, das macht mir alles Sorgen, dann gehört das zu den legitimen Äußerungen, die ein Filmemacher tun kann. Ich muss damit rechnen, dass das teilweise auch ein bisschen unausgegoren ist. Aber das ist in Ordnung, solange wir klar machen, dass das nicht unsere Meinung oder Haltung ist, sondern dass es unsere Haltung ist, dass wir den Gästen, die wir hier haben, nicht das Mikrofon wegnehmen in dem Moment, wo sie irgendwas sagen, was uns nicht gefällt.

Als letztes Jahr Avi Mograbi eine Rede hielt<sup>1</sup>, die ich sehr bewegend fand und durchaus auch sagte, ich will, dass Israel in die Pflicht genommen wird, hat er nicht gegen Israel geredet in dem Sinne, wir müssen uns irgendwie über Israel erheben. Er hat gesagt, mein Land Israel ist in der Pflicht, dafür zu sorgen, dass Frieden geschaffen wird, Frieden geschaffen „between the river and the sea“. In diesem Kontext spricht meines Erachtens überhaupt nichts dagegen, dass er diese Formulierung verwendet hat. Er als Israeli hat meines Erachtens das Recht, das zu sagen. Aber wenn es dann zu Protesten kommt, tritt unser:e Moderator:in natürlich vor und stellt klar, wir sind hier, um einander zuzuhören. Dass das nicht bei jedem gut ankommt, weiß ich auch.

*Es gibt in Deutschland Orte, deren Lokalpolitik bereits auf Kulturorte konkret inhaltlichen Einfluss nimmt. Die AfD Leipzig verfügt derzeit über 14 von 70 Sitze im Stadtrat und bekennt sich ausdrücklich zur deutschen Leitkultur. Dies steht den Werten von DOK Leipzig diametral entgegen. Sehen Sie die Zukunftsfähigkeit des Festivals als eine hundertprozentige Tochtergesellschaft der Stadt gefährdet?*

Klar, angesichts der offensichtlichen, bei der AfD für uns nicht vorhandenen Unterstützung und der politischen Unzufriedenheit der CDU mit uns oder mit der Idee eines Dokumentarfilmfestivals, würde es schwierig, wenn die gemeinsam die Mehrheit hätten. Die CDU hat uns mehrfach angegriffen, weil

<sup>1</sup> Vgl. Mograbi, Avi (2024): Dankesrede im Rahmen des DOK Leipzig am 3.11.2024. In Auszügen verfügbar unter: <https://www.facebook.com/juedischestimme/posts/der-j%C3%BCdisch-israelischer-regisseur-avi-mograbi-gestern-in-leipzig/860385032934536/>.

sie auf Denunziationen reingefallen sind oder auch reinfallen wollten und sie benutzt haben, um uns als politisch unliebsam, oder als ihrer Meinung nach überflüssig anzugehen. Der kulturpolitische Sprecher der CDU in Leipzig hat schon fallen lassen, dass Film keine Kultur sei und nicht gefördert gehöre. Das ist eine Realität, mit der wir hier umgehen müssen.

Kurz und viel. Hinter den Kulissen des ältesten Kurzfilmfestivals der Welt.

*Von Madeleine Bernstorff und Sabine Niewalda*

**G**anz oben auf einem Hochhaus in der Oberhausener Innenstadt prangt seit 2018 eine bunte Neonschrift der Künstlergruppe kitev: Vielfalt ist unsere Heimat. Die Debatte in der Stadtgesellschaft dazu verlief kontrovers (vgl. Kitev o.J.). Vielfalt und Multiperspektivität erfordern komplexe gesellschaftliche Aushandlungsprozesse. Genau das macht die stetige Aktualisierung unserer Festivalarbeit bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen zugleich herausfordernd und bereichernd.

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen sehen aktuell ihrer 72. Ausgabe (28. April bis 3. Mai 2026) entgegen. Kernkompetenz eines Kurzfilmfestivals ist die Präsentation sehr unterschiedlicher Positionen: Hier werden deutlich mehr Filme gezeigt als bei einem Langfilmfestival und sie werden anders programmiert. Dies erfordert einen hohen Organisationsaufwand. Für eine Filmvorführung wird eben nicht nur ein Film in einem komplexen Diskussionsprozess ausgewählt, eine Vorführkopie beschafft und die:der Filmmacher:in eingeladen, sondern pro Programm werden drei bis sieben Filme gezeigt. Und: Die ganz unterschiedlichen Arbeiten eines Programms sollen sich idealerweise ergänzen und in einen lebendigen Dialog miteinander treten – eines unserer zentralen Anliegen.

Das älteste Kurzfilmfestival der Welt hat sich der Offenheit für Formen, Ästhetiken und Haltungen verschrieben. Durch die lange Festivalgeschichte – von der Nachkriegszeit über den Kalten Krieg, die sozialen Umwälzungen der 1960er Jahre, die technischen Veränderungen durch Video und digitale Produktions- und Vertriebsmittel bis zur nicht mehr weg zu denkenden Dominanz des Internets – lohnt sich ein Blick auch in die Geschichte der formalen und inhaltlichen Vielfalt auf einem Festival, das zurückreicht in Zeiten, in denen das Konzept soziale Diversität noch weit in der Zukunft lag. Feststellen lässt sich: Vielfalt ist kein Selbstläufer, muss immer wieder auf vielen Ebenen neu erarbeitet werden, und ihre Definition hängt vom politischen, historischen und sozialen Umfeld ab.

In der Festivalgeschichte zeigen sich dementsprechend immer neue konzeptuelle Aktualisierungen: die Öffnung für Filme aus dem „Ostblock“, das Interesse an Filmen von Frauen spätes-

*Madeleine Bernstorff ist Filmkuratorin, Autorin, Publizistin und Dozentin. Sie leitet seit 2025 gemeinsam mit Susannah Pollheim die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Seit 2000 ist sie Mitglied der Wettbewerbs-Auswahlkommission und Kuratorin zahlreicher thematischer Programme des Festivals.*

*Sabine Niewalda verantwortet seit 2000 die Pressearbeit für die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Die Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin arbeitet daneben für zahlreiche Institutionen im Film- und Kunstbereich, darunter die Film- und Medienstiftung NRW und DOK Leipzig.*

tens ab den 1970er Jahren, die Offenheit für neue Filmformate wie Video oder für die vermeintlich kommerziellen Musikvideos, und schließlich eine geografische Offenheit, die sich im Zuge der Digitalisierung und des Internets weiter beschleunigte. In den ersten Jahrzehnten galten die Kurzfilmtage als das „Fenster zum Osten“, als eines der wenigen Festivals, auf dem Filme aus Osteuropa zu sehen und zu diskutieren waren. Diese persönlichen und künstlerischen Begegnungen waren keine Selbstverständlichkeit. In den ersten 13 Jahren bekamen die Kurzfilmtage keinerlei Förderung aus Bundesmitteln.

„Solange [...] Oberhausen ein Programm [...] veranstaltet, bei dem die [Filme] des Ostblocks demonstrativ beklatscht werden, fehlt es politisch an jeglichem Ansatzpunkt für eine Zuschussgewährung“,

schrieb der Bundesinnenminister Hermann Höcherl 1965 als Antwort auf eine der zahlreichen Anfragen aus Oberhausen.

Oberhausen hat zwar immer auch Filmemacherinnen gezeigt – im Vergleich zur sonstigen Filmlandschaft der Bundesrepublik sogar erstaunlich oft –, doch im Wesentlichen war Film eine Männerdomäne. An der Gründung der Kurzfilmtage 1954 durch Hilmar Hoffmann war die Kunsthistorikerin Eva M. J. Schmid maßgeblich, aber relativ unsichtbar beteiligt. Bei der Verkündung des Oberhausener Manifests 1962 gab es keine einzige Frau unter den Unterzeichnern, und eine kritische Studie der Landeszentrale für politische Bildung zum deutschen Kurzfilm kam 1969 zu dem Schluss, dass in 40 Prozent aller Filme Frauen entweder als „Konsumgut oder als Dekor“ auftauchten. Die Kurzfilmtage wurden im Zuge der feministischen Aufbrüche dann langsam offener für Filme von Frauen wie auch queere Inhalte. Die Filmemacherinnen nutzten Oberhausen nun als Plattform, so richtete die Filmemacherin Cristina Perincioli 1972 auf dem Festival eine „Filmemacherinnenbox“ ein.

Doch es sollte noch mehr als zehn Jahre dauern, bis die Kurzfilmtage 1985 dann erstmals mit der Kuratorin und Filmaktivistin Karola Gramann eine Leiterin bekamen. 1990 folgte ihr die Kuratorin und Festivalmacherin Angela Haardt. Beide leiteten das Festival in Zeiten eines tiefgreifenden Medienwandels. Gramann öffnete das Festival für Videoformate, in Haardts



*Sabine Niewalda und Madeleine Bernstorff (v.l.n.r.).*

Amtszeit fielen die Anfänge der Digitalisierung und des Internets, denen sie 1997 mit einem großen Programm „Hypermedia“ Rechnung trug. Vom Analogfilm über (digitale) Videoformate

*Die Auseinandersetzung mit anderen und unerwarteten, nicht-westlichen Filmsprachen erforderte eine Infragestellung eigener Voreingenommenheiten.*

---

bis zum Internet-File: Produktionsmittel wurden digital und erschwinglich, was neben der enormen Produktionssteigerung auch zur Entgrenzung der Abspielmöglichkeiten für den Kurzfilm führte. Filmemacher:innen produzierten und verbreiteten Filme

nun sehr viel einfacher und für vergleichsweise wenig Geld. Die Auseinandersetzung mit anderen und unerwarteten, nicht-westlichen Filmsprachen oder Filmsprachen von Minderheiten erforderte zudem neue Kompetenzen und eine Infragestellung eigener Voreingenommenheiten. Zu der im Sichtungsteam erarbeiteten Sensibilität für migrantische und diasporische Kontexte vor allem auch im Deutschen Wettbewerb kommt bis heute im Internationalen Wettbewerb eine enorme geografische Vielfalt.

*„Die Kurzfilmtage [...] erzählen von einer Globalisierung im Detail. Während die großen Plattformen die Welt von oben und in ihren technisierten Silos integrieren, bildet das Weltkino auf einer anderen Ebene einen Zusammenhang aus, für den gerade die kurzen und mittellangen Filme eine herausragende Form darstellen“ (Rebhandl 2025).*

Die Offenheit für Themen, Formate, Haltungen, Experimente, Ästhetiken ist Teil der DNA des Festivals. Dazu gehört es, neue Kinematografien und neue Stimmen zu entdecken aus den aktuell jährlich über 6 500 Einreichungen aus mehr als 100 Ländern. In einer Vorstellung, etwa anderthalb Stunden, sind so z. B. zu sehen: Eine beteiligte Beobachtung kirgisischer Hirten, die mit ihrem Vieh auf die Sommerweide ziehen. Ein schwedischer Film über die Reise einer jungen Frau zu ihrem Lieblings-DJ. Die Trainings-Studie eines südkoreanischen Olympiasiegers im Ringen. Eine Nackt-Performance zweier österreichischer Künstlerinnen. Ein japanischer Experimentalfilm mit vielen Spiegeln. Und das Porträt eines brasilianischen Theatermachers, der während der Pandemie sein Lachen verloren hatte. Sechs völlig unterschiedliche Filme, die nur im Kinosaal zusammenkommen.

Die soziale, gemeinsame und affektive Erfahrung im dunklen Kinosaal erfordert auch, den „Live“-Charakter des Festivals zu stärken und es für die Zuschauenden als reale Alternative zur digitalen Welt zu behaupten. Nicht nur für Erwachsene, sondern auch im Kinder- und Jugendprogramm übersteigt diese Kino-

Erfahrung die kontrollierbare Seherfahrung am Rechner oder am Handy. Der Dialog und die produktive Spannung zwischen den Filmen auf der Leinwand, zwischen Filmen und Publikum und nicht zuletzt zwischen den Filmemacher:innen selbst katalysiert völlig andere Begegnungen. Das gilt auch für die „Oberhausen Auswahl“, mit der die Kurzfilmtage in- und außerhalb des Festivals gezielt ältere Menschen ansprechen. Diversität erschöpft

sich eben nicht allein darin, Positionen nur zu zeigen und zu konsumieren. Ausführliche Werkstattgespräche nach den Filmvorführungen sind ein entscheidender Teil der Filmerfahrung in Oberhausen, hier präsentieren sich die unterschiedlichen Hintergründe der Filmemachenden im Gespräch, hier kommt es zum Austausch und idealerweise zu einem tieferen gegenseitigen Verstehen.

In der aktuellen digitalökonomischen Situation wird es für kulturelle Institutionen immer schwieriger, politische Diversität aufrechtzuerhalten. Positionierung und Boykott lassen sich mit einem einfachen Klick markieren, Gegensätze werden nicht mehr live verhandelt. Auch die Kurzfilmtage haben ihre Boykott-Erfahrung gemacht.

*Egal, wie Vielfalt oder Diversität definiert ist, die Kurzfilmtage verstehen sich als ein Ort, an dem der Austausch darüber möglich sein muss.*

*„Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen verstehen sich als Ort der Präsentation und Diskussion unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksweisen im Bereich des Kurzfilms. [Sie arbeiten daran,] im Programm und vor Ort der Souveränität und Vielfalt ästhetischer Positionen Raum zu geben“,*

so die neue Programmkommission in ihrem Statement vom Januar 2025. Egal, wie Vielfalt oder Diversität definiert ist – denn vorrangig geht es in Oberhausen um künstlerische Positionen –, die Kurzfilmtage verstehen sich als ein Ort, an dem der Austausch darüber möglich sein muss. Diversität ohne Dialog ist eine Sackgasse.

# Bildung

Grundbegriffe der Kommunikations- und Medienethik (Teil 42).

Von Susanna Endres

Warum sollte man sich aus medienethischer Sicht mit dem Bildungsbegriff auseinandersetzen? Was kann Bildung für die Medienethik leisten – und umgekehrt? Erste Antworten auf diese Fragen liefert eine Episode aus dem US-Wahlkampf 2024: Im Zuge des TV-Duells Trump vs.

Harris meldete sich Taylor Swift zu Wort und sprach Harris ihre Unterstützung aus. Als Grund für ihre Parteinahe nannte sie KI-generierte Bilder, die fälschlicherweise suggerierten, sie würde Trump unterstützen. Das

einfachste Mittel gegen Falschinformationen sei die Wahrheit, schrieb sie auf Instagram und rief dazu auf, sich zu informieren und zu recherchieren (vgl. Fehrensen/Hurtz 2024).

Die Swift'sche Forderung verweist auf eine Kernfrage medienethischer Diskussionen: Wie kann in einer digital vernetzten Welt, die geprägt ist von Desinformation, Populismus und Verschwörung, die „Informiertheit“ der Nutzer:innen sichergestellt werden? Swift macht hierzu zwei Vorschläge: Zum einen fordert sie ihre Fans auf sich zu informieren – sich aufzuklären. Zum anderen wird sie selbst aktiv und stellt den KI-Fakes Fakten entgegen. Damit rückt die Verantwortung des Individuums auf zweifache Weise in den Fokus: in der Rolle als rezeptive:r sowie als produktive:r Mediennutzende:r.

Damit eine solche Verantwortung wahrgenommen werden kann, bedarf es grundlegender Kompetenzen. Diese gehen über das bloße Informiertsein – beispielsweise über vertrauenswürdige Medienangebote – hinaus. Ethisch verantwortliches

## Grundbegriffe der MEDIENTHIK

Communicatio Socialis

Prof. Dr. Susanna Endres ist Professorin für Pädagogik mit Schwerpunkt Medienpädagogik und Digitale Bildung an der Katholischen Stiftungshochschule München. Sie ist Redakteurin und Mitherausgeberin der Communicatio Socialis.

Medienhandeln ist voraussetzungsreich. Neben technischen und handwerklichen Fähigkeiten braucht es im vorliegenden Fall z. B. die Fähigkeit, Positionen und Meinungen kritisch zu hinterfragen, sowie die Motivation, sich für andere einzusetzen und Desinformation zu entlarven. Bildung – in all ihren Facetten – wird damit zu einer Grundvoraussetzung, um an den vielfältigen digital vernetzten Lebenswelten teilhaben zu können. Bildung kann somit einerseits als notwendige Voraussetzung verstanden werden, um medienethisches Handeln in der Praxis sicherzustellen – und andererseits als normative Zieldimension um Teilhabegerechtigkeit zu ermöglichen.

## Perspektiven auf den Bildungsbegriff

Der Bildungsbegriff kann als zentraler Grundbegriff der Pädagogik bezeichnet werden. Zugleich ist er aufgrund seiner historischen und kulturellen Verortung voraussetzungsreich und in seiner Definition komplex und vieldeutig. Dies mag auch daran liegen, dass der Bildungsbegriff ein deutschsprachiges Spezifikum ist, das im Gegensatz zu vielen anderen Sprachen die Unterscheidung zwischen Erziehung und Bildung erlaubt (vgl. Gudjons/Traub 2020, S. 206). Im Gegensatz zur Erziehung, die sich als Einwirkung von Menschen auf Menschen definiert und in der Regel einen zeitlich abgeschlossenen Prozess im Kindes- und Jugendalter beschreibt, zielt der Bildungsbegriff auf Selbstentfaltung und Autonomie (vgl. Dörpinghaus/Uphoff 2011, S. 20). Bildung soll in die Gesellschaft einführen und zugleich im Sinne einer Selbst-Bildung eine kritische Distanz zu ihr herstellen (Gudjons/Traub 2020, S. 209). Wie bei vielen Begriffen, die Eingang in die Alltagssprache gefunden haben, gibt es unterschiedliche Verständnisse dessen, was unter Bildung zu verstehen ist. Um einen Überblick über die unterschiedlichen Zugänge zum Bildungsbegriff geben zu können, sei an dieser Stelle auf die Kategorisierung möglicher Verwendungskontexte von Jörissen (2011, S. 213 Hervorhebungen im Original) verwiesen. Er unterscheidet zwischen

*Bildung soll in die Gesellschaft einführen und zugleich im Sinne einer Selbst-Bildung eine kritische Distanz zu ihr herstellen.*

*„Bildung‘ als evaluierbare[m] Output des Bildungswesens, „Bildung‘ als erzielbare[m] Ergebnis vorangegangener individueller Lernprozesse (Qualifikation, Kompetenz, „Gebildetheit‘ etc.) [und] „Bildung‘ als qualitativ-empirisch rekonstruierbare[m] Prozess der Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen.“*

Begreift man Bildung als evaluierbaren Output des Bildungswesens, so nimmt man eine bildungspolitische, administrative Perspektive ein. Im Vordergrund steht der alltagssprachliche Zugang zu Bildung, der diese häufig mit Ausbildung gleichsetzt und z. B. schulische Kontexte fokussiert. Aus medienethischer Perspektive wird eine solche Perspektive in erster Linie dahingehend relevant, als dass sie auf die strukturellen Bedingungen und Voraussetzungen der Ermöglichung und Bereitstellung medienethischer Bildungsangebote verweist.

Versteht man Bildung als Ergebnis von pädagogischen Handlungen wird sie als Ziel individueller Lernprozesse betrachtet. Bildung bezieht sich dann auf das erworbene Wissen und Können eines Individuums. Eine solche Perspektive kann sowohl inhalts- als auch kompetenzorientiert gestaltet sein, wobei letzterer in der Regel der Vorzug gegeben wird. Dies wird auch in medienpädagogischen Konzepten deutlich, in denen oft Medienkompetenz als Ziel von Bildungsprozessen angesehen wird.

Bildung als transformatorisches Prozessgeschehen verweist demgegenüber nicht auf einen externen Gegenstand, über den etwas gelernt werden soll; vielmehr geht es „primär um die Beobachtung (von Prozessen) reflexiver Bezüge von Subjekten auf sich (aus denen dann entsprechend Weltverhältnisse entstehen)“ (ebd., S. 217). In einem solchen Bildungsverständnis gibt es kein extern vorgegebenes Bildungsziel. Vielmehr beschreibt Bildung eine sich immer wieder neu konstituierende Subjektivität sowie ihre Weltbezüge, die abhängig sind von historischen und kulturellen Gegebenheiten. Für die Medienethik wird ein solches Bildungsverständnis relevant, weil dieses „vorher unbekannte mediale Wirkungen bewusst, handhabbar, kritisierbar etc.“ (ebd.) macht.

Ausgehend von den drei oben skizzierten Bildungsverständnissen lassen sich unterschiedliche Bezugsebenen zwischen Medien und Bildung aufzeigen, die im Nachfolgenden näher diskutiert werden.

## Bildung durch Medien. Medien bilden Menschen

Medien sind aktiv an der Konstitution von Bedeutung beteiligt. Medien übertragen nicht nur Inhalte. Sie schaffen auch Strukturen, die die menschliche Kommunikation und Wahrnehmung beeinflussen. Entsprechende mediale Prozesse sind dabei his-

torisch bedingt und variieren je nach Epoche und kulturellem Kontext. Insbesondere unter digitalen Voraussetzungen stellt sich Medialität als ein komplexes Geflecht aus physisch-materiellen und semiotischen Elementen dar. Dazu gehören digitale Codes und Software, Datenstrukturen, Netzwerke und Hardware-Interfaces (vgl. Bettinger/Jörissen 2022, S. 86). In einer derart medial strukturierten Umwelt ist Bildung ohne Medien kaum denkbar. Medien sind dabei nicht nur als Werkzeuge zu verstehen, sondern als aktive Mitgestalter von Bildungsprozessen und als Grundlage für die individuelle Positionierung in der Gesellschaft. Bildung ist in diesem Kontext als Zusammenspiel vieler Faktoren zu verstehen: Medien, Technologien, kulturelle Praktiken, räumliche und materielle Bedingungen formen den Bildungsprozess und damit, wer wir sind. Schließlich ist die Art und Weise, wie Menschen sich selbst darstellen und positionieren, eng mit ihrem jeweiligen sozialen, medialen und materiellen Umfeld verknüpft. In einem solchen „relationalen Positionierungsprozess“ entsteht die individuelle Selbstdarstellung in einem dynamischen Interaktionsprozess zwischen Person und medial strukturierter Umwelt (vgl. ebd., S. 84). Aus medienethischer Sicht bedeutet dies, dass es nicht ausreicht, Medien als abgegrenztes Gegenstandsfeld zu betrachten. Vielmehr muss Medialität in seiner umfänglichen Bedeutung für das Menschsein an sich reflektiert werden.

*Statt Medien als abgegrenztes Gegenstandsfeld muss Medialität in seiner umfänglichen Bedeutung für das Menschsein an sich reflektiert werden.*

## Bildung mit Medien. Bildung ist Auftrag der Medien

Medien tragen selbst aktiv zur Vermittlung von Wissen und Förderung von Kompetenzen bei, indem sie zu didaktischen Zwecken in Bildungssituationen eingesetzt werden. Doch Bildung mit Medien findet nicht nur im Klassenzimmer statt. Aus medienethischer Sicht kann Bildung auch als gesellschaftlicher Auftrag verstanden werden; dabei liegt der Fokus auf der Gemeinwohlorientierung der Medien (vgl. Filipović 2017, S. 10). Bildung mit Medien in den Medien verweist dabei nicht nur auf Bildungsfernsehen oder Bildungsinfluencer:innen. Auch Unterhaltungsformate können bilden und tragen dazu bei, Wissen zu erweitern und den Blick auf die Welt zu überdenken. Auch Unterhaltungsformate können dazu anregen über Wert- und Normfragen zu diskutieren und somit einen Beitrag zur ethischen Urteilskompetenz leisten. Voraussetzung hierfür ist, dass

auf Seiten der Rezipierenden grundlegende moralreflektierende Kompetenzen vorhanden und die Angebote derart gestaltet sind, dass entsprechende Kompetenzen hierin entfaltet werden können (vgl. Rath 2013, S. 303).

## Bildung über Medien. Bildung als Voraussetzung für verantwortliches Medienhandeln

*„Eben weil die Medien längst nicht mehr nur ein Moment von Lebenswelt sind, sondern diese Lebenswelt selbst medial verfasst ist, kann der kompetente Umgang mit Medien nicht von einer normativen Be- trachtung abgekoppelt werden“ (Köberer 2023, S. 143).*

Medienkompetenz wird damit zu einer medienethischen Aufgabe. Aus ethischer Perspektive ist der Kompetenzbegriff auch deshalb von Relevanz, da er als Voraussetzung der individuellen Verantwortungsübernahme angesehen werden kann (vgl. Funik 2020, S. 144).

Eines der bekanntesten Modelle zur Medienkompetenz ist das Konzept von Baacke (1997, S. 98 f.), das sich in vier Dimensionen unterteilen lässt (siehe Tabelle 1). Dass Baackes Modell auch auf digitale Gegebenheiten übertragbar ist, zeigen u. a. Adaptationen seines Ansatzes zur Systematisierung von KI-Kompetenzen (vgl. Schlemmer et al. 2023) und eine Reihe von Weiterentwicklungen, die sich seither aus unterschiedlichen Disziplinen damit beschäftigt haben. Aus medienethischer Perspektive erscheint zentral, dass nahezu alle Medienkompetenzkonzepte eine normative Komponente aufweisen, wobei ethische Bezüge häufig im Kontext von Medienkritik und damit einer reflexiven und begründeten Auseinandersetzung mit Medieninhalten aufge-

Medienkritik	Mediennutzung
Analytisch Reflexiv Ethisch	Rezeptiv, anwendend Interaktiv, anbietend
Medienkunde	Mediengestaltung
Informativ Instrumentell-qualifikatorisch	Innovativ Kreativ

Tabelle 1: Dimensionen der Medienkompetenz nach Baacke.

griffen werden. Insbesondere mit Blick auf die Partizipationsmöglichkeiten digitaler Medien werden jedoch neben der Fähigkeit zur kritischen Einordnung und ethischen Reflexion von Medien weitere Dimensionen von Medienkompetenz relevant, die medienethisches Handeln und Gestalten ermöglichen. Dabei geht es darum, „über die Urteilsfähigkeit hinaus handlungsfähig zu werden und damit nicht nur Werturteile fällen, sondern diese auch in Handlungen umsetzen zu können“ (Köberer 2024, S. 104).

## Medienethische Bildung

Bildung im Sinne Humboldts ermöglicht die Begegnung und Gestaltung der Welt und damit die Gestaltung des Selbst (vgl. Fuchs 2023, S. 27). Der Bezug zwischen Ethik und Bildung sowohl in der Verantwortung sich selbst als auch der (sozialen) Umwelt gegenüber wird damit direkt ersichtlich. In einer Welt, die von Medialität und Digitalität durchzogen ist, gewinnen medienethische Bildung und Kompetenz somit weiter an Relevanz und es gilt zu diskutieren, was das spezifisch *Ethische* in diesem Kontext auszeichnet. Im Fokus von Konzepten ethischer Bildung stehen häufig Zugänge der ethischen Reflexion ergänzt um (nicht unumstrittene) Modelle der Werteerziehung. Zentrales Ziel ist es dazu zu befähigen, ethische Urteile zu treffen und zu begründen. Als Teilkompetenzen werden hierbei die Fähigkeit der ethischen Wahrnehmung, des Umgangs mit diskursiven Strukturen und die Einnahme eines wertbezogenen Standpunkts diskutiert (vgl. Feeser-Lichterfeld/Heyer 2010, S. 156). Alle drei Dimensionen verweisen auf spezifische Kompetenzen im Umgang mit Medien. Was wir von der Welt wissen und wie wir sie wahrnehmen, ist abhängig von Medien. Diskursive Strukturen sind von (digitalen Medien) durchzogen und ohne entsprechende Technologien kaum mehr denkbar. Sie nehmen Einfluss auf die persönliche Haltung und werden durch die individuelle Teilhabe der und des Einzelnen am Diskurs geprägt. Der eigene wertbezogene Standpunkt wird häufig durch Medien bekanntgegeben und dort auch vertreten (vgl. Endres 2023, S. 123 ff.).

Bildung stellt nicht nur die Basis zur verantwortlichen Teilhabe an der digitalen Medienwelt dar, sondern kann hier von ausgehend als normative Zieldimension betrachtet werden. Zwei ethische Problemfelder schließen sich an eine derartige Feststellung an. Neben der Frage, inwieweit Erziehung und

*Diskursive Strukturen sind von (digitalen Medien) durchzogen und ohne entsprechende Technologien kaum mehr denkbar.*

Bildung einerseits die Selbstbestimmung von Individuen einschränken – und zugleich in Form von Mündigkeit doch ermöglichen sollen, steht die Einsicht von deren Notwendigkeit, um an der Gesellschaft teilhaben zu können. Damit wird das zweite Problemfeld ersichtlich: Wie kann sichergestellt werden, dass alle Menschen gleichermaßen Zugang zu Bildung erhalten (vgl. Mandry 2023, S. 417 ff.)?

Der medienethische Grundbegriff Bildung zielt nicht allein auf Individuen und deren Kompetenzen. Vielmehr können

hiervom ausgehend Aufgaben an die Medien formuliert werden: Medien können einen Beitrag zu Bildungsgerechtigkeit leisten. Sie haben einen Bildungsauftrag und es gilt sicherzustellen, dass entsprechende Angebote attraktiv und für alle zugänglich gestaltet

werden. Wichtig erscheint an dieser Stelle auch die Reflexion darüber, was für Inhalte und Ziele hiermit verbunden werden. Inwieweit tragen Medienangebote zur kritischen Meinungsbildung bei? Inwiefern können diese die Rezipierenden dabei unterstützen, die Welt – und sich selbst – zu gestalten?

*Wichtig erscheint an dieser Stelle auch zu reflektieren, inwiefern Medienangebote zur kritischen Meinungsbildung beitragen.*

## Literatur

- Baacke, Dieter (1997): *Medienpädagogik*. Tübingen.
- Bettinger, Patrick/Jörissen, Benjamin (2022): *Medienbildung*. In: Sander, Uwe/Von Gross, Friederike/Hugger, Kai-Uwe (Hg.): *Handbuch Medienpädagogik*. Wiesbaden, S. 81-93.
- Dörpinghaus, Andreas/Uphoff, Ina Katharina (2011): *Grundbegriffe der Pädagogik*. Darmstadt.
- Endres, Susanna (2023): *Medienethische Bildung im digitalen Zeitalter: Überlegungen und Impulse zur Förderung medienethischer Kompetenzen im Rahmen offener Online-Kurse*. Wiesbaden.
- Feeßer-Lichterfeld, Ulrich/Heyer, Martin (2010): *Handeln verantworten lernen. Anspruch und Möglichkeit ethischer Bildung*. In: Baranzke, Heike et al. (Hg.): *Handeln verantworten: Grundlagen, Kriterien, Kompetenzen*. Freiburg im Breisgau, S. 145-173.
- Fehrensen, Martin/Hurtz, Simon (2024): *Don't mess with Taylor Swift: Die Grenzen der KI-Fakes*. In: *Social Media Watchblog* vom 12.9. <https://www.socialmediawatchblog.de/dont-mess-with-taylor-swift-die-grenzen-der-ki-fakes/> (zuletzt aufgerufen am 22.10.2025).
- Filipović, Alexander (2017): *Gemeinwohl als medienethischer Begriff. Über öffentliche Kommunikation und gesellschaftliche Mitverantwortung*. In: *Communicatio Socialis*, 50. Jg., H. 1, S. 9-19, DOI: 10.5771/0010-3497-2017-1-9.

- Fuchs, Max (2023): *Bildung und Lebensführung: Überlegungen zu einem zeitgemäßen Bildungsbegriff*. München.
- Funiok, Rüdiger (2020): *Verantwortliche Mediennutzung. Wünschenswerte Selbstverpflichtungen von Rezipient\_innen und Nutzer\_innen*. In: *Communicatio Socialis*, 53. Jg., H. 2, S. 136-147, DOI: <https://doi.org/10.5771/0010-3497-2020-2-136>.
- Gudjons, Herbert/Traub, Silke (2020): *Pädagogisches Grundwissen: Überblick – Kompendium – Studienbuch*. Bad Heilbrunn.
- Jörissen, Benjamin (2011): „*Medienbildung*“ – Begriffsverständnisse und -reichweiten. In: Moser, Heinz/Grell, Petra/Niesyta, Horst (Hg.): *Medienbildung und Medienkompetenz. Beiträge zu Schlüsselbegriffen der Medienpädagogik*. München, S. 211-235.
- Köberer, Nina (2023): *Das narrative Wertanalysemodell in der medienethischen Bildung*. In: Höfer, Hanna et al. (Hg.): *Bildung, Diversität und Medien. Erkundungen entlang aktueller Diskurslinien: Festschrift für Gudrun Marci-Boehncke*. München.
- Köberer, Nina (2024): *Medien – Ethik – Bildung: Privatheit als Wert und digitale Mündigkeit als Bildungsziel*. In: Brink, Stefan et al. (Hg.): *Das Recht der Daten im Kontext der Digitalen Ethik*. Baden-Baden, S. 89-110.
- Mandry, Christof (2023): *Bildung und Erziehung*. In: Neuhäuser, Christian/Raters, Marie-Luise/Stoecker, Ralf (Hg.): *Handbuch Angewandte Ethik*. Stuttgart, S. 417-421.
- Rath, Matthias (2013): *Medienqualität und die Kompetenz des Publikums. Medienethische Anmerkungen zu einer Chimäre*. In: *Communicatio Socialis*, 46. Jg., H. 3-4, S. 297-305, DOI: 10.5771/0010-3497-2013-3-4-297.
- Schlemmer, Daniela et al. (2023): *KI-Kompetenz fördern: Pädagogisches Marketing in der Hochschullehre*. In: *Ludwigsburger Beiträge zur Medienpädagogik*, 23. Jg., S. 1-14.

# Interessenkonflikte transparent machen

Der Presserat hat seine Richtlinien zur Trennung von Tätigkeiten aktualisiert. Von *Sonja Volkmann-Schluck*

**zuRechtgerückt**  
*Communicatio Socialis*

Wenn Journalistinnen und Journalisten zusätzlich für Unternehmen, PR-Agenturen oder politische Organisationen arbeiten, kann das ihre Berichterstattung beeinflussen – oder zumindest den Anschein erwecken, dass sie nicht unabhängig berichten. Die Trennung von Tätigkeiten ist deshalb ein zentrales Gebot im Pressekodex: „Üben journalistisch oder verlegerisch Tätige neben der publizistischen Arbeit zusätzliche Funktionen in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft aus, müssen alle Beteiligten für eine strikte Trennung dieser Funktionen sorgen“, heißt es in Ziffer 6, Richtlinie 6.1 (Presserat 2025a). Diese Regelungen, die seit 1996 nahezu unverändert im Pressekodex standen, hat der Presserat im März 2025 aktualisiert. Einerseits, um den unterschiedlichen Facetten gerecht zu werden, die journalistische Interessenkonflikte inzwischen angenommen haben. Andererseits mussten Ziffer 6 und Richtlinie 6.1 die Entwicklung der Spruchpraxis nachvollziehen, die der Presserat in den vergangenen Jahren zu diesem Thema entwickelt hat (vgl. Presserat 2025b).

Als wichtigste Neuerung fordert der Pressekodex nun von Redaktionen und Verlagen, dass sie Interessenkonflikte transparent machen müssen. Wer journalistisch oder verlegerisch tätig ist, soll Doppelfunktionen und Interessenkonflikte gemäß der neuen Richtlinie 6.1 zwar nach wie vor vermeiden – „es sei denn, der mögliche Interessenkonflikt wird gegenüber der Leserschaft offengelegt“ (Presserat 2025a).

Ein solches Transparenzgebot fehlt bislang im Kodex, ist aber längst Bestandteil der Spruchpraxis des Presserats. In

*Sonja Volkmann-Schluck ist Journalistin und Referentin für Öffentlichkeitsarbeit beim Deutschen Presserat.*

seinen Entscheidungen fordert der Presserat schon seit Jahren die Redaktionen auf, Leserinnen und Leser auf mögliche Interessenkonflikte in der Berichterstattung hinzuweisen. So rügte der Presserat bereits 2021, dass eine Regionalzeitung ihrer Leserschaft verschwiegen hatte, dass der Autor eines sehr wohlwollenden Porträts über einen neuen Bürgermeister gleichzeitig auch Schriftführer im Ortsverband der Partei war, der auch der Bürgermeister angehörte, und zudem eng mit diesem zusammenarbeitete. In diesem Umstand erkannte der Presserat einen schweren Verstoß gegen das Gebot zur Trennung von Tätigkeiten. Der Autor des kritisierten Beitrages schreibe „als lokalpolitischer Funktionsträger über einen lokalpolitischen Amtsträger“, heißt es in der Entscheidung.

*„Schon der Anschein einer (positiven wie negativen) Voreingenommenheit des Autors ist geeignet, das Vertrauen der Leserschaft in die Unabhängigkeit des Presseorgans und darüber hinaus das Ansehen der Presse zu schädigen.“*

Und weiter:

*„Die Redaktion hätte dafür sensibilisiert sein müssen, einen anderen Mitarbeiter für das Porträt einzusetzen oder aber zumindest den Lesern den unterstellbaren Interessenkonflikt des Autors offenzulegen“* (Presserat 2021).

Transparenz ist das Minimum, mit denen Redaktionen den aus Doppelfunktionen entstehenden Glaubwürdigkeitsverlust begrenzen können, betonte auch der Sprecher des Presserats anlässlich der aktuellen Kodexänderung: „Wenn Redaktionen solche objektiven Interessenkonflikte nicht zumindest offenlegen, kann dies Zweifel an der Unabhängigkeit der Berichterstattung wecken“ (Presserat 2025b). Die Liste an Fällen, in denen der Presserat diese Empfehlung gegeben hat, ist lang. Eine Redaktion hätte in einem Interview mit einem Heizungshersteller beispielsweise zumindest offenlegen müssen, dass der Verleger der Zeitung an dem Unternehmen beteiligt ist (vgl. Presserat 2024a). Ein Transparenzhinweis fehlte ebenfalls unter einem Kommentar zu Leserbriefen über eine Bürgerinitiative, in der der Autor des Kommentars selbst aktiv war (vgl. Presserat 2024b).

Wie sie dieses Transparenzgebot umsetzen, bleibt den Redaktionen selbst überlassen (vgl. Presserat 2025c). In der Praxis akzeptiert der Presserat, wenn unter dem jeweiligen Artikel

ein entsprechender Hinweis zu finden ist. So wies er beispielsweise eine Beschwerde über einen Artikel zu einer „Critical Mass“-Fahrraddemonstration als offensichtlich unbegründet ab, dessen Autor nach Erscheinen des Textes als Sprecher zum Fahrradverband ADFC wechselte. Die Redaktion hatte auf diesen möglichen Interessenkonflikt unter dem Text gut sichtbar hingewiesen (vgl. Presserat 2023).

Die Gründe, warum Redaktionen das Risiko eingehen, mit den genannten Interessenkonflikten möglicherweise ihre

Glaubwürdigkeit aufs Spiel zu setzen, untersucht der Presserat als Institution der freiwilligen Selbstkontrolle nicht. Jedoch zeigt die breite Palette an den hier aufgeführten Konflikten, dass es offenbar teilweise zum Redaktionsalltag gehört, dass Medienschaf-

fende über Bereiche berichten, bei denen ein Zusammenhang mit ihren eigenen bezahlten Nebentätigkeiten und ehrenamtlichen Aktivitäten besteht. Wie etwa in dem Fall einer Redakteurin, die regelmäßig über eine Gartenmesse schrieb, die sie selbst ehrenamtlich mitorganisierte. „Es schadet dem Ansehen der Presse, wenn bei Lesern der Eindruck entstehen kann, dass Redakteure ihre Stellung dazu nutzen, eigenen Projekten eine größere öffentliche Aufmerksamkeit zu verschaffen“, kritisierte der Presserat.

*„Deshalb sollten sich Journalisten und Verleger grundsätzlich nicht aktiv an der Berichterstattung über die Unternehmungen beteiligen, in die sie persönlich involviert sind. Mindestens jedoch ist den Lesern offenzulegen, dass sich aus diesen Konstellationen ein Interessenkonflikt ergeben kann“ (Presserat 2020a).*

Ob Interessenkonflikte bei der Berichterstattung häufiger geworden sind oder ob Leserinnen und Leser mittlerweile sensibler darauf reagieren, lässt sich aus den Zahlen nicht ablesen. Die Beschwerden zu diesem Thema bewegen sich auf niedrigem Niveau: 2024 erreichten den Presserat 17 Beschwerden zur Ziffer 6 und der dazugehörigen Richtlinie 6.1. Auch in den Vorjahren waren es nur unwesentlich mehr – 2023 gab es 18 Beschwerden zu diesem Themenbereich, lediglich 12 im Jahr 2022 und 23 Beschwerden 2021. Gemessen an durchschnittlich 2 000 Beschwerden und mehr pro Jahr ist das ein geringer Anteil. Jedoch ziehen die Ziffer 6-Beschwerden überproportional häufig schwere Sanktionen nach sich. So erteilte der Presserat im Jahr

2020 bei 19 eingegangenen Beschwerden allein fünf Rügen. Die Mehrheit dieser Rügen betraf Doppelfunktionen von Autorinnen und Autoren, die über Themen, die sich aus ihrer Arbeit für weitere Unternehmen ergaben, auch journalistisch berichteten. Eine Redaktion beispielsweise veröffentlichte unter der Überschrift „Statt Kaffee lieber eine kleine Dosis LSD“ einen als „Selbsterfahrungs-Bericht“ deklarierten Artikel über den Konsum von kleinen Mengen der Droge. Die Leserinnen und Leser erfuhren jedoch erst im Verlauf des Berichts, dass die Autorin des Texts selbst eine kommerzielle Plattform für therapeutische Psychedelika, also auch LSD, betrieb. Der Presserat sah diese Doppelfunktion als geeignet an, die Objektivität der Autorin bezüglich des Themas in Zweifel zu ziehen. „Dieser Umstand hätte den Lesern frühzeitig offengelegt werden müssen“, heißt es in der Pressemitteilung dazu (Presserat 2020b). In einem weiteren Fall testete ein Redakteur für ein Segler-Magazin Produkte, die er zum Teil als Geschäftsführer eines Unternehmens selbst vertrieb. Auch dieser Interessenkonflikt wurde nicht offengelegt. Der Beschwerdeausschuss betonte damals,

*In einem Fall testete ein Redakteur für ein Segler-Magazin Produkte, die er zum Teil als Geschäftsführer eines Unternehmens selbst vertrieb.*

---

*„dass bereits der Eindruck, Veröffentlichungen könnten durch persönliche wirtschaftliche Interessen der Journalisten beeinflusst sein, geeignet ist, dass Ansehen der Presse zu beschädigen“ (Presserat 2020b).*

Interessenkonflikte entstehen aber auch umgekehrt – nämlich dann, wenn Redaktionen Material von PR-Agenturen und Pressestellen übernehmen, ohne diese ausreichend als solche zu kennzeichnen. So rügte der Presserat 2023 eine Lokalzeitung für ein Interview mit einem Priester. Dass das Interview nicht etwa von einem Redakteur der Zeitung, sondern einem Mitarbeiter der Pressestelle der Diözese geführt worden war, erfuhr die Leserschaft nicht. Der Chefredakteur gab zwar an, dass alle von der Pressestelle der Kirche übernommenen Artikel mit einem bestimmten Kürzel gekennzeichnet seien und dies der Leserschaft bekannt sei. Ein solches Kürzel war aus Sicht des Presserats aber nicht aussagekräftig genug (vgl. Presserat 2023a).

Änderungen am Pressekodex nimmt der Presserat immer dann vor, wenn Ziffern und Richtlinien nicht mehr vollständig auf die Beschwerden der Leserschaft anwendbar sind oder Regelungen zu bestimmten Themen fehlen. Die veränderte Zielrichtung solcher Beschwerden war auch ein Grund für die

Anpassung der Ziffer 6. Bislang ging der Pressekodex bei Interessenkonflikten nur von den beschriebenen konkreten Doppelfunktionen in Unternehmen, Vereinen oder politischen

*Das Trennungsgebot gilt sinngemäß auch für persönliche Beziehungen, sofern diese Zweifel an der Unabhängigkeit einer Berichterstattung begründen.*

Ämtern aus. Jedoch beschweren sich Lese-  
rinnen und Leser mittlerweile auch über persönliche Verflechtungen von Autorinnen und Autoren – etwa, wenn diese über Verwandte oder Ehepartner berichten oder selbst von einem Thema persönlich betrof-

fen sind. Um diesen Aspekt wurde die neue Richtlinie 6.1 nun ebenfalls erweitert: So gilt das Trennungsgebot „sinngemäß auch für persönliche Beziehungen oder Verflechtungen, sofern diese Zweifel an der erforderlichen Unabhängigkeit einer Berichterstattung begründen können“ (Presserat 2025a). Auch hier passt sich der Pressekodex der Spruchpraxis des Presserats an. So missbilligte das Gremium bereits 2017 einen Bericht einer Redakteurin, die politischen Spitzenkandidaten zur Bundestagswahl kommentierende Styling-Tipps gab, aber nicht aufdeckte, dass sie mit einem dieser Politiker verheiratet war (vgl. Presserat 2017). Im Fall eines Journalisten, der in einem Artikel seinen Vermieter zitierte, das Mietverhältnis aber nicht offenlegte, sprach der Presserat einen Hinweis aus: „Ein solcher Interessenkonflikt ist grundsätzlich geeignet, die journalistische Objektivität in Frage zu stellen und hätte deshalb zumindest transparent gemacht werden müssen“, heißt es in der Entscheidung (Presserat 2025).

## Literatur

Deutscher Presserat (2017): *Ehefrau schreibt positiv über ihren Mann*. In: presserat.de. <https://www.presserat.de/entscheidungen-finden-details/0802-17-1-6128.html>.

Deutscher Presserat (2020a): *Gefahr eines Interessenkonflikts besteht*. In: presserat.de. <https://www.presserat.de/entscheidungen-finden-details/0954-19-1-6773.html>.

Deutscher Presserat (2020b): *Rügen für Solingen-Berichterstattung, für Verstöße gegen die Sorgfaltspflicht und den Opferschutz sowie für Schleichwerbung*. In: presserat.de <https://www.presserat.de/presse-nachrichten-details/r%C3%BCgen-f%C3%BCr-solingen-berichterstattung-f%C3%BCr-verst%C3%BCB6%C3%9Fe-gegen-die-sorgfaltspflicht-und-den-opferschutz-sowie-f%C3%BCr-schleichwerbung.html>.

Deutscher Presserat (2021): *Wohlwollen für den neuen Bürgermeister*. In: presserat.de. <https://www.presserat.de/entscheidungen-finden-details/1081-20-2-0.html>.

Deutscher Presserat (2023): Entscheidung zum Aktenzeichen 582/23/1. Nicht veröffentlicht, da die Beschwerde bereits in der Vorprüfung als offensichtlich unbegründet abgelehnt wurde und damit nicht im Archiv des Presserats erscheint.

Deutscher Presserat (2023a): Pressesprecher nicht als Autor eines Zeitungsartikels kenntlich gemacht. In: [presserat.de. https://www.presserat.de/entscheidungen-finden-details/0563-23-2-ba-wa-7684.html](https://www.presserat.de/entscheidungen-finden-details/0563-23-2-ba-wa-7684.html).

Deutscher Presserat (2024a): Werblches Interview mit Heizungshersteller. In: [presserat.de. https://www.presserat.de/entscheidungen-finden.html?caseFileId=20198](https://www.presserat.de/entscheidungen-finden.html?caseFileId=20198).

Deutscher Presserat (2024b): Redakteur, der aktivistisch in einem Windkraft-Bündnis tätig ist, kommentiert Leserbrief eines Kritikers. In: [presserat.de. https://www.presserat.de/entscheidungen-finden.html?caseFileId=20294](https://www.presserat.de/entscheidungen-finden.html?caseFileId=20294).

Deutscher Presserat (2025a): Publizistische Grundsätze (Pressekodex), Fassung vom 25.3.2025. In: [presserat.de. https://www.presserat.de/pressekodex.html](https://www.presserat.de/pressekodex.html).

Deutscher Presserat (2025b): Redaktionen müssen Interessenkonflikte offenlegen. In: [presserat.de. https://www.presserat.de/presse-nachrichten-details/redaktionen-muessen-interessenkonflikte-offenlegen.html](https://www.presserat.de/presse-nachrichten-details/redaktionen-muessen-interessenkonflikte-offenlegen.html).

Deutscher Presserat (2025c): Praxis-Leitsätze Ziffer 6, Richtlinie 6.1 des Pressekodex. In: [presserat.de. https://www.presserat.de/leitsaetze-zur-ziffer-6.html](https://www.presserat.de/leitsaetze-zur-ziffer-6.html).

Deutscher Presserat (2025d): Wenn ein Journalist über seinen eigenen Vermieter schreibt, hat er einen Interessenkonflikt. In: [presserat.de/entscheidungen-finden.html?caseFileId=20409](https://www.presserat.de/entscheidungen-finden.html?caseFileId=20409).

Alle Internetquellen zuletzt aufgerufen am 11.9.2025

# Wollen kleine Köpfe große Themen?

Kriterien und Empfehlungen für Qualitätsjournalismus für Kinder.  
Von Sophie Hepach

**Abstract** Kinder interessieren sich für das Weltgeschehen, doch klassische Nachrichtenformate können sie schnell überfordern. Spezielle Angebote sollen dem entgegenwirken, wobei ein umfassender Kriterienkatalog zur Qualitätsbewertung bislang fehlt. Um diese Lücke zu schließen, wurden qualitative Interviews mit 15 Kindern im Alter von sechs bis 13 Jahren geführt. Die Ergebnisse zeigen: Kinder sind eine ernstzunehmende Zielgruppe mit einem klaren Verständnis von Qualität. Neben klassischen journalistischen Kriterien spielen auch Aspekte wie Lockerheit, Ausführlichkeit, Spannung, Authentizität und medienpädagogische Überlegungen eine zentrale Rolle.

*Sophie Hepach absolvierte die Studiengänge BA Journalistik und MA Journalistik mit Schwerpunkt Innovation und Management an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Seit Oktober promoviert sie an der Universität Salzburg in der Abteilung Mediennutzung und Digitale Kulturen.*

Kinder sind aufmerksame Beobachter:innen. Sie möchten verstehen, was um sie herum passiert. Das Grundgesetz, die Grundrechte-Charta und die Kinderrechtskonvention garantieren Kindern das Recht auf freie Entfaltung, Meinungsäußerung und Information (vgl. Siller 2020, S. 4). Informationsangebote und Erklärungen aus der Welt der Erwachsenen sind für Kinder jedoch nicht geeignet und können sie überfordern (vgl. Cohen 1998; Alon-Tirosh/Lemish 2014, S. 109). So empfiehlt etwa „SCHAU HIN!“, dass Kinder unter zehn Jahren nicht im Raum sein sollten, wenn ihre Eltern reguläre Nachrichten rezipieren (vgl. SCHAU HIN!). Deshalb haben sich im deutschsprachigen Raum verschiedene journalistische Formate

1 Eine medienpädagogische Initiative des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, ARD und ZDF sowie der AOK für einen sensiblen Umgang mit Medien in Familien mit Kindern.

für Kinder etabliert. Darunter fallen etwa Kinderseiten diverser Tageszeitungen, die „Sendung mit der Maus“ oder die Kinder-nachrichtensendung „logo!“.

Trotz dieser Vielfalt an Angeboten fehlt eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den journalistischen Qualitätsstandards kindgerechter Angebote (vgl. Tovar 2013, S. 3; Dittmar 2021, S. 48). Ein entsprechender Kriterienkatalog, wie er im allgemeinen Journalismus etabliert ist, existiert für Kindernachrichten bislang nicht. Die Entwicklung eines solchen Kataloges bildet den Kern der vorliegenden Untersuchung, die im Rahmen der Masterarbeit<sup>2</sup> der Autorin entstanden ist. Besonderes Augenmerk liegt auf der aktiven Einbindung von Kindern. Denn nur durch die Perspektive der Zielgruppe lässt sich Qualität im Kinderjournalismus ganzheitlich erfassen. Dazu wurden Leitfadeninterviews mit Kindern im Alter zwischen sechs und 13 Jahren geführt. Der Fokus der Forschung liegt auf der Frage, welche Qualitätskriterien für die Kinder von Bedeutung sind. Da Kinder den Journalismus und seine Mechanismen nur eingeschränkt nachvollziehen können, soll der bisher bestehende allgemeine Kriterienkatalog nicht verworfen, sondern sinnvoll erweitert und auch mit konkreten Inhalten und Handlungsanleitungen angereichert werden.

*Kindernachrichten orientieren sich  
in einer angepassten Form  
an den allgemeinen Qualitätskriterien  
des Journalismus.*

---

## Nachrichtenjournalismus für Kinder

Kennzeichnend für den Kinderjournalismus ist die asymmetrische Beziehung zwischen Journalist:innen und Zielgruppe: Denn es sind Erwachsene, die für Kinder berichten. Beide haben unterschiedliche Erfahrungen und Stellungen im Leben (vgl. Kommerell 2008, S. 15). Kindernachrichten orientieren sich in einer angepassten Form an den allgemeinen Qualitätskriterien<sup>3</sup> des Journalismus.

- 2 Die Arbeit ist entstanden am Studiengang „Journalistik mit Schwerpunkt Innovation und Management“ der Katholischen Universität Eichstätt-Inngolstadt.
- 3 In der Forschung wurden diverse Kriterienkataloge für journalistische Qualität erarbeitet. Eine Schnittmenge dieser Qualitätskriterien ist bei Meier zu finden (vgl. Meier 2018, S. 241). In der vorliegenden Untersuchung wurde dieser Katalog noch durch die Kriterien Barrierefreiheit (vgl. ebd., S. 243), Community Management, Unterhaltsamkeit und den integrierten Nachrichtenüberblick ergänzt (vgl. Schweiger 2017, S. 33 f.).

Während in der Berichterstattung für Erwachsene eine klare Trennung von Nachricht und Kommentar erwartet wird, spielen wertende Elemente in Kindernachrichten oft eine große Rolle (vgl. ebd. S. 122). Sie können jungen Rezipient:innen helfen, komplexe Inhalte einzuordnen und verhindern außerdem, dass Kinder mit der Information alleine gelassen werden (vgl. ebd.).

Was für Erwachsene alltäglich erscheint, kann für Kinder neu und damit aktuell sein (vgl. ebd., S. 119). Themen, die Kinder besonders interessieren, sind etwa Tiere/Natur, Freunde/Schule, der Körper oder Abenteuer/Entdeckungen (vgl. ebd., S. 17; Schumacher/Schlinker 2009, S. 566). Aber auch komplexere Themen wie Politik, oder Wirtschaft können für eine junge Zielgruppe

spannend sein (vgl. ebd.). Wichtig sind dabei Bezüge zur Lebenswelt der Zielgruppe (vgl. Tovar 2013, S. 181). Da die Zielgruppe sehr heterogen ist (vgl. Speck-Hamdan 2004, S. 7f.), spielt die Vielfalt im Kinderjournalismus eine zentrale Rolle. Eine breite thematische Auswahl kann nicht nur allgemein Leseanreize schaffen, sondern auch die Chance erhöhen, mehr verschiedene Kinder anzusprechen (vgl. Tovar 2013, S. 181).

Neben den klassischen Nachrichtenfaktoren (vgl. Götz 2021, S. 19; Kettenhofen et al. 2010, S. 49) erweitert sich die Liste bei Kindernachrichten um einige spezifische Aspekte. Diese sind: das Alltägliche, die Superlative, der Nutzwert, die Exklusivität und die Unterhaltung (vgl. Kommerell 2008, S. 22, 102). Humorvolle Inhalte wie Witze oder Rätsel tragen dazu bei, Nachrichten kindgerecht und spannend zu gestalten (vgl. ebd., S. 22). Auch interaktive Elemente wie eine Leser:innenpost oder die redaktionelle Mitarbeit der Zielgruppe ist bei Angeboten für Kinder häufig zu finden (vgl. ebd., S. 185; Dittmar 2021, S. 93).

Das Wichtigste steht in Kindernachrichten nicht zwingend am Anfang (vgl. Kommerell 2008, S. 120). Denn Kinder müssen zunächst die Zusammenhänge nachvollziehen, um zu verstehen, was neu an einer Nachricht ist (vgl. ebd.). Dafür ist es auch wichtig, dass die Sprache klar und kurz ist (vgl. ebd., S. 125-168). Die Gestaltung in Kindermedien zeichnet sich durch den Einsatz von Farben, Illustrationen und Infografiken wie Landkarten aus (vgl. ebd., S. 44, 174 f.).

Neben diesen klassischen bzw. angepassten Qualitätskriterien lassen sich für Kindernachrichten weitere spezifische Anforderungen identifizieren. Diese wurden aus verschiedenen

*Eine breite thematische Auswahl kann allgemein Leseanreize schaffen und die Chance erhöhen, mehr verschiedene Kinder anzusprechen.*

theoretischen und empirischen Arbeiten zu Kindern und Medien abgeleitet:

1. *Lockerheit*: Kinder schätzen auflockernde Elemente und eine lockere Sprache (vgl. Plenk 2005, S. 63; Schumacher/Schlinker 2009, S. 586; Schumacher/Hammer 2014, S. 29; Mattusch 1998, S. 17 f.).
2. *Hintergründe und Ausführlichkeit*: Kinder möchten Nachrichten verstehen. Dafür brauchen sie ausführliche Informationen und Hintergründe (vgl. Schumacher/Schlinker 2009, S. 586; Huber 1998, S. 192).
3. *Orientierung an klassischen Nachrichten*: Nur so nehmen Kinder Nachrichten ernst (vgl. Carter 2009, S. 16; Mattusch 1998, S. 7; Tovar 2013, S. 184).

## Medienpädagogische Überlegungen

Da Journalist:innen von Kindernachrichten außerdem in besonderem Maße an der Sozialisation ihrer Rezipient:innen beteiligt sind, spielen beim Journalismus für Kinder auch erzieherische Aspekte eine Rolle (vgl. Kommerell 2008, S. 32). Die Qualitätsbeurteilung journalistischer Angebote für Kinder befindet sich deshalb in einem Schnittfeld von journalistischen und pädagogischen Interessen (vgl. Tovar 2013, S. 178).

1. *Ängsten vorbeugen/Ängste nehmen*: Weil viele Kinder Angst vor Krieg, blutigen Bildern oder anderen Bedrohungen haben (vgl. Alon-Tirosh/Lemish 2014, S. 124; Gleich/Schmitt 2009, S. 600), hat der Kinderjournalismus die Aufgabe, die junge Zielgruppe vor nicht altersgerechten Inhalten zu bewahren und sie gleichzeitig aufzuklären (vgl. Dittmar 2021, S. 51).
2. *Mediales Lernen*: Kindernachrichten können Lernchancen schaffen, indem sie Kindern ermöglichen, die Welt zu verstehen und ihr Wissen zu erweitern (vgl. Schumacher/Hammer 2014, S. 30).
3. *Charakterentwicklung*: Kindernachrichten können Kinder stärken, indem sie ihnen ein Zugehörigkeitsgefühl vermitteln, beispielsweise durch Mitmachaktionen (vgl. Dittmar 2021, S. 65). Ebenso spielen Identifikationsfiguren und Leistungsvorbilder eine wesentliche Rolle (vgl. Klinger/Müller 2015, S. 79). Diese Figuren ermöglichen es, Grenzen, Möglichkeiten und Perspektiven auszutesten (vgl. Wünsch 2014, S. 233-238).

4. *Förderung von Medienkompetenz:* Durch Kindernachrichten kann jungen Menschen quellenkritisches Denken vermittelt werden. Dazu gehört die Verwendung von Forschungsverweisen, Quellenangaben und Zitaten (vgl. Dittmar 2021, S. 67).
5. *Politischer Bildungsauftrag:* Kindernachrichten können die junge Zielgruppe für gesellschaftspolitische Themen sensibilisieren, indem sie Werte und soziale Kompetenzen vermitteln (vgl. Lakothia 2005, S. 100).

## Forschungsdesign: Qualitative Leitfaden-interviews

Um herauszufinden, wie Kinder Qualität definieren und welche Qualitätskriterien für sie von Bedeutung sind, wurden 15 leitfadengestützte Interviews durchgeführt. Die befragten Kinder kommen aus verschiedenen Städten und haben verschiedene soziodemografische Hintergründe. Die Alters- und Geschlechterverteilung ist dabei zufällig.

*Den Kindern wurden altersgerechte Medienbeispiele wie die Juniorseite des „Donaukuriers“ gezeigt, worüber dann gemeinsam gesprochen wurde.*

Die Methode des Leitfadeninterviews ermöglicht es, persönliche Erfahrungen und Empfindungen zu erfassen (vgl. Brosius/Haas/Koschel 2016, S. 4) und bietet die notwendige Offenheit im Gespräch mit Kindern. Ergänzend wurden kreative Elemente eingesetzt, etwa bunte Kärtchen mit Nachrichtenüberschriften (siehe Abb. 1), an denen die Kinder ihr Interesse bzw. Gründe für ein mögliches Desinteresse erläutern konnten. Die Integration von kreativen Elementen ist in der Forschung mit Kindern besonders erfolgversprechend (vgl. Meyen et al. 2019, S. 93).

Zudem wurden ihnen altersgerechte Medienbeispiele gezeigt, worüber dann gemeinsam gesprochen wurde. Konkret handelte es sich bei den Beiträgen entweder um die Juniorseite des „Donaukuriers“, ausgewählte Instagram-Posts von „logo!“,



Abbildung 1: Beispiele für Themenkarten, die den Befragten in den Interviews vorgelegt wurden.

einem Video von „logo!“ oder einen Online-Artikel von „KiWi“<sup>4</sup>. Die Beispielbeiträge wurden je nach Kind und individuellem Mediennutzungsverhalten ausgewählt. Dieser Ansatz basiert auf der Annahme der Qualitätsforschung, dass Rezipient:innen für häufig genutzte Formate eine „Kennerschaft“ entwickelt haben, was ihnen eine reflektiertere Beurteilung ermöglicht (vgl. Voigt 2016, S. 135).

Vor den ersten Interviews wurde bewusst kein Pretest durchgeführt. Aufgrund der breiten Altersspanne und des unterschiedlichen Entwicklungsstandes innerhalb der Zielgruppe wäre dieser nur bedingt aussagekräftig gewesen. Stattdessen wurde in der Forschungsarbeit auf kontinuierliche Reflexion und Anpassung gesetzt. So wurde nach jedem Leitfadeninterview ein Reflexionstagebuch geführt, wodurch die Interviews in ihrem Verlauf noch leicht modifiziert wurden.

Die Auswertung orientiert sich an der Methode der fokussierten Interviewanalyse mit MAXQDA nach Kuckartz und Rädiker (2024). Aufgrund der kleinen Anzahl an Gesprächspartner:innen ist die vorliegende Forschung nicht repräsentativ. Die Ergebnisse der Auswertung können jedoch als Erklärungshilfe dienen, Muster identifizieren und Theorien generieren, auf denen weitere Forschungsarbeiten aufbauen können.

*Die Ergebnisse der Auswertung können u. a. als Erklärungshilfe dienen und Muster identifizieren, auf denen weitere Forschungsarbeiten aufbauen können.*

## Ergebnisse der Leitfadeninterviews

Die befragten Kinder sind in ihrer Entwicklung, dem Medienvorhalten und ihrem Qualitätsverständnis sehr unterschiedlich. Während sich die einen bereits sehr differenziert zu journalistischer Qualität äußerten, konnten andere Kinder diese nur bedingt auf einer Metaebene reflektieren. Dennoch waren sie in der Lage zu formulieren, wann sie etwas als gut empfinden. Das Alter der befragten Kinder spielt bei den Unterschieden kaum eine Rolle. Bemerkenswert ist, dass alle befragten Kinder mitbekommen, was in der Welt passiert. Die Interviews haben die eben dargestellten theoretischen Grundlagen weitgehend bestärktigt.

4 KiWi (Kinder.Wissen.mehr) ist das Kindernachrichtenangebot des Schleswig-Holsteinischen Zeitungsverlags und der Neuen Osnabrücker Zeitung; <https://kiwi-kindernachrichten.de/#das-ist-kiwi>.

### *Vielfalt, Themenwelten und Nachrichtenfaktoren*

Die befragten Kinder zeichnen sich durch ein vielseitiges Medienrepertoire und breit gefächerte Interessen aus, was die Bedeutung des Qualitätskriteriums Vielfalt unterstreicht. Die Interessen der Kinder reichen von Themen wie Tiere, Körper und Natur bis hin zu sehr komplexen Inhalten wie Kriege, Geschichte, Klimawandel oder Gleichberechtigung. Die meisten Kinder bevorzugen eine Mischung aus beiden Themenwelten. Gerade bei anspruchsvoller Themen sind Anknüpfungspunkte und

Identifikationsmöglichkeiten entscheidend, um Inhalte zugänglich und verständlich zu machen. In den Interviews konnten zahlreiche bekannte Nachrichtenfaktoren identifiziert werden, darunter Schaden, das Alltägliche, Thematisierung, Werte, Ungewissheit,

Nähe, Emotionalisierung, Werte, Elite-Person, Elite-Nation, Nutzwert, Superlative und die Exklusivität. Diese Faktoren wirken jedoch nicht auf alle Kinder in gleicher Weise. Während einige Kinder beispielsweise die Bedeutung prominenter Persönlichkeiten einschätzen können, fehlt anderen dafür noch der Kontext. Kindgerechte Einordnungen sind hier besonders wichtig. Sonst besteht die Gefahr, dass Kinder bestimmte Themen vorschnell als „unverständliche Erwachsenen-Themen“ abstempeln und bereits bei Begriffen wie „Bürgermeister“ oder „Scholz“ (Bundeskanzler der BRD zum Zeitpunkt der Befragung) gedanklich abschalten.

Darüber hinaus wurden bei den Befragten zwei neue Nachrichtenfaktoren deutlich: Peers und die Anpassbarkeit von Inhalten. Mit dem Faktor Peers ist die Thematisierung der eigenen Alters- oder Interessensgruppe gemeint. Nachrichten stoßen bei den Befragten besonders dann auf Interesse, wenn andere Kinder darin vorkommen. Der Faktor Anpassbarkeit betont, dass Inhalte sowohl inhaltlich als auch technisch flexibel gestaltet werden sollten. Auf diese Weise können sie optimal an das breite Medienrepertoire der Kinder angepasst und Synergieeffekte zwischen verschiedenen Medienkanälen genutzt werden.

### *Ängsten vorbeugen/Ängste nehmen*

Die befragten Kinder zeigen sehr unterschiedliche Umgangsweisen mit Ängsten, die durch Nachrichtenthemen ausgelöst werden können. Einige Kinder meiden angstefüllende Themen bewusst. Andere fürchten sich nicht, während wieder an-

„Ich fand es zum einen interessant, zum anderen auch erschreckend [...] Wieso die überhaupt an der Macht sind. Und diese Sittenpolizei, die finde ich zu krass. Also würde man mir vorschreiben, was ich machen soll, würde ich tatsächlich lieber in den Knast wandern oder so. Oder aus dem Land gehen und mein Zuhause da lassen, anstatt von denen überwacht zu werden und dass die mir dann sagen, was ich zu tun habe.“  
(Grundschüler, 10 Jahre alt, männlich)

Abbildung 2: Zitat aus einem der Leitfadeninterviews.

dere trotz ihrer Sorgen den Wunsch haben, über bestimmte Geschehnisse informiert zu werden. Aus den Interviews konnten verschiedene Strategien abgeleitet werden, die Kindern helfen können, ihre Ängste zu verringern: Ängste klar benennen und in einen Kontext setzen, persönliche Schicksale sichtbar machen, die Bedeutung von Selbstwirksamkeit thematisieren und die konstruktiven Aspekte eines Themas hervorheben.

### *Unterhaltsamkeit und Gestaltung*

Unterhaltsamkeit spielt in Kindernachrichten eine deutlich größere Rolle als in Nachrichten für Erwachsene. Die befragten Kinder wünschen sich abwechslungsreiche Formate, die auf unterschiedliche Weise unterhalten: Sei es durch lustige oder interaktive Elemente oder durch anspruchsvollere Inhalte wie Expert:innenmeinungen oder Einblicke in die Gefühlswelt Betroffener. Auch eine vielseitige Gestaltung wird geschätzt, ebenso wie Bildunterschriften, die das Verständnis erleichtern. Trotz des Wunsches nach Unterhaltung legen Kinder Wert auf Seriosität, was sich auch in der Gestaltung widerspiegeln sollte. So wurden die für „logo!“ typischen Illustrationen bei ernsten Themen teils als unpassend empfunden, während Grafiken und Tabellen, wie sie aus dem Unterricht bekannt sind, positiv bewertet wurden. Solche Gestaltungselemente schaffen Anknüpfungspunkte zu schulischen Inhalten, verdeutlichen deren Nutzen und können die Motivation der Kinder steigern, sich intensiver mit Themen zu befassen und Wissen praktisch anzuwenden. Daraus ergibt sich für die Gestaltung von Kindernachrichten die Frage, inwieweit Inhalte aus Lehrplänen stärker in Themenauswahl und Darstellung integriert werden sollten.

### *Orientierung an klassischen Nachrichten vs. Lockerheit*

Zwei Qualitätskriterien, die miteinander in Konflikt stehen können, sind die Orientierung an den klassischen Nachrichten

*Weil ich will halt auch wissen, wie viel ein Wal wiegt. Und das ist halt spannend, wenn die das Wasser dann rauspritzen.“*  
*(Gundschülerin, 8 Jahre alt, weiblich)*

*„Ja. Weil die Ukraine tut mir halt wirklich schon sehr leid. Weil wenn du einfach von einem Land angegriffen wirst, von dem größten Land der Welt, wo auch reichlich Leute drin wohnen, ich finde das schon sehr wichtig, darüber ein bisschen was zu wissen.“*  
*(Grundschüler, 8 Jahre alt, männlich)*

*Abbildung 3:  
Zitate aus den  
Leitfadeninterviews.*

und die Lockerheit. Beide Aspekte spielen für die befragten Kinder eine Rolle. Es gilt einen geeigneten Mittelweg zu finden, der den unterschiedlichen Bedürfnissen gerecht wird. Eine mögliche Lösung könnte darin bestehen, dass Kindernachrichten ihr Angebot um zusätzliche Inhalte oder Formate erweitern.

#### *Hintergründe/Ausführlichkeit*

Ähnliches gilt für das Qualitätskriterium Hintergründe/Ausführlichkeit. Sehr viele Kinder möchten detaillierte Informationen und Zusammenhänge erfahren. Kindernachrichten müssen mehr leisten als die bloße Bereitstellung von Information. Gleichzeitig sollten die Kinder berücksichtigt werden, die aufgrund von Ängsten oder geringer Lesekompetenz weniger tiefgehende Inhalte bevorzugen. Auch hier wäre ein ergänzendes Angebot zu begrüßen.

### **Neue Qualitätskriterien**

In den Interviews konnten auch einige neue Qualitätskriterien ausgemacht werden.

#### **1. Konstruktivität**

Diese spielt wie bereits erwähnt eine Rolle, wenn es darum geht, Ängste zu mindern. Aber auch unabhängig davon wünschen sich viele der Befragten positive oder konstruktive Themenaspekte wie einen persönlichen Mehrwert von Nachrichten, menschlichen Zusammenhalt oder Bilder, die Mut machen. In Kindernachrichten sollten konstruktive Themen im Gesamtangebot berücksichtigt werden. Darüber hinaus können Redakteur:innen – sofern es der Inhalt erlaubt – darauf achten, Nachrichten mit einem positiven Aspekt abzuschließen.

## 2. Eindeutigkeit

Damit der Sinn eines Beitrags für Kinder verständlich ist, ist eine eindeutige Formulierung und Darstellung von großer Bedeutung. Interpretationsspielräume bei Bildern oder Überschriften haben bei einigen der Befragten zu Missverständnissen oder Enttäuschung beim Lesen geführt.

## 3. Augenhöhe und Selbstwirksamkeit

Die befragten Kinder nehmen sehr genau wahr, wenn sie nicht ernst genommen werden. Viele wünschen sich eine Ansprache auf Augenhöhe, die sich in einer sorgfältigen

Themenauswahl, einer passenden Sprache und einer Gestaltung widerspiegelt, die nicht zu verspielt wirkt. Übermäßig kindliche Elemente wie grelle Farben, bunte Schriftarten oder ausschließlich „kindgerechte“ Themen

*Durch Storytelling mit Spannungsbogen, Cliffhanger, Soundeffekte oder Einstiege über offene Fragen lässt sich die Aufmerksamkeit der Kinder gewinnen.*

können dagegen das Gefühl vermitteln, nicht ernst genommen zu werden. Kommunikation auf Augenhöhe bedeutet zudem, Kinder als aktive und selbstbestimmte Menschen wahrzunehmen. Dabei spielt das Gefühl der Selbstwirksamkeit eine zentrale Rolle: Wenn Kinder erleben, dass ihre Meinung zählt und sie etwas bewirken können, stärkt das ihr Vertrauen in Nachrichten. Kindernachrichten können dieses Gefühl fördern, indem sie interaktive und partizipative Angebote schaffen.

## 4. Neugierde und Spannung

Neugierde spielt für Kinder eine zentrale Rolle und zeigt sich auch deutlich in ihrem Umgang mit Nachrichten. Viele Kinder äußern, dass sie es spannend finden, Neues zu lernen, Fragen zu stellen und einen Wissensvorsprung zu haben. Dabei geht es nicht nur um die Freude am Lernen, sondern auch darum, mitreden zu können. Nachrichten, deren Inhalte sie bereits kennen, verlieren dagegen schnell an Reiz und werden oft als langweilig empfunden. Auch Spannung ist ein wichtiges Mittel, um Neugierde zu steigern. Durch Storytelling mit Spannungsbogen, Cliffhanger, ansprechende Bilder, Soundeffekte oder Einstiege über offene Fragen lässt sich die Aufmerksamkeit der Kinder gewinnen.

## 5. Authentizität

Den befragten Kindern ist es besonders wichtig, dass Informationen echt sind. Nachrichten sollen wahr sein und auch authentisch wirken. Während Wahrheit objektiv überprüfbar ist,

beruht Authentizität auf der subjektiven Wahrnehmung der Kinder: Eine wahre Nachricht erfüllt den Wunsch nach Echtheit nur, wenn sie auch authentisch präsentiert wird. Authentizität entsteht für die Befragten beispielsweise durch Nachrichten-Hosts, eine persönliche Verbindung zu den Journalist:innen, das Gefühl von Live-Berichterstattung oder aussagekräftige Fotos. Auffällig ist, dass viele Kinder bereits ein Bewusstsein für die Herkunft von Informationen und die Vertrauenswürdigkeit von Quellen entwi-

Klassische Kriterien	Neue journalistische Kriterien (Theorie)	Medienpädagogische Kriterien	Neue Kriterien aus den Interviews
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unabhängigkeit</li> <li>• Richtigkeit</li> <li>• Fairness</li> <li>• Aktualität</li> <li>• Relevanz</li> <li>• Originalität</li> <li>• Interaktivität</li> <li>• Transparenz</li> <li>• Vielfalt</li> <li>• Unparteilichkeit</li> <li>• Verständlichkeit</li> <li>• Sinnlichkeit</li> <li>• Attraktivität</li> <li>• Nutzwert</li> <li>• Community Management</li> <li>• Barrierefreiheit</li> <li>• Unterhaltsamkeit</li> <li>• Integrierter Nachrichtenüberblick</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lockerheit</li> <li>• Hintergründe und Ausführlichkeit</li> <li>• Orientierung an den klassischen Nachrichten</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ängsten vorbeugen/Ängste nehmen</li> <li>• Mediales Lernen</li> <li>• Charakterentwicklung</li> <li>• Medienkompetenz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eindeutigkeit</li> <li>• Konstruktivität</li> <li>• Augenhöhe/Selbstwirksamkeit</li> <li>• Neugierde und Spannung</li> <li>• Authentizität</li> <li>• (Jugendschutz)</li> </ul>

Tabelle 1: Finaler Kriterienkatalog für Kindernachrichten.

ckelt haben. Transparenzhinweise und Quellenangaben spielen für einige von ihnen eine größere Rolle als in der Literatur bisher angenommen. Authentizität steht in engem Zusammenhang mit Richtigkeit, Fairness, Transparenz und Unabhängigkeit.

### **6. Jugendschutz**

Dieses Kriterium ist nicht neu. Neu ist jedoch, dass einige Kinder den Jugendschutz aktiv einfordern. Sie wünschen sich, dass ihre Belange respektiert werden und möchten Kindernachrichten vertrauen können, dass sie Inhalte altersgerecht vermitteln. Eine Möglichkeit, dieses Vertrauen zu stärken, wäre etwa eine Selbstverpflichtungserklärung von Redaktionen.

Zu den mediendidaktischen Qualitätskriterien können sich aus den Interviews nur bedingt Aussagen ableiten lassen. Diese müssen in Zusammenarbeit mit Mediendidaktik:innen oder durch eine vertiefte Literaturrecherche erarbeitet werden. So ergibt sich der Qualitätskriterienkatalog für Kindernachrichten wie in Tab. 1 dargestellt.

### **Fazit**

Nachrichten haben eine besondere Position im Journalismus und sind für den demokratischen Willensbildungsprozess von herausragender Bedeutung. Damit Nachrichten ihrer öffentlichen Aufgabe gerecht werden können, müssen sie bestimmte Qualitätskriterien erfüllen. Für Kindernachrichten gilt es, journalistische und pädagogische Kriterien zu berücksichtigen.

*Die 15 Leitfadeninterviews mit Kindern im Alter von sechs bis 13 Jahren zeigen deutlich: Kinder sind eine ernstzunehmende Zielgruppe.*

Die 15 Leitfadeninterviews mit Kindern im Alter von sechs bis 13 Jahren zeigen deutlich: Kinder sind eine ernstzunehmende Zielgruppe. Sie verfolgen das Weltgeschehen aufmerksam und haben klare Vorstellungen von Qualität. Der theoretisch abgeleitete Kriterienkatalog konnte für die befragten Kinder bestätigt um fünf Punkte erweitert werden. Diese neuen Qualitätskriterien sind Konstruktivität, Augenhöhe/Selbstwirksamkeit, Neugierde/Spannung, die Eindeutigkeit und die Authentizität. Gelungene Kindernachrichten brauchen kreative und reflektierte Journalist:innen, die ihre Zielgruppe kennen und fördern, ohne sie zu überfordern.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind nicht repräsentativ, bieten jedoch wertvolle Anhaltspunkte. Aufbauende Forschung könnte die Erkenntnisse quantitativ überprüfen. Zudem zeigte sich, dass das Alter allein kein verlässlicher Indikator

für Interessen oder Verständnis ist. Eine weiterführende Studie könnte Typen von Kindernachrichtennutzer:innen identifizieren und so neue Zielgruppenmodelle entwickeln. Eine differenzierte Gestaltung nach Schwierigkeits- oder Nutzer:innenstufen wäre ein möglicher Ansatz. Auch ein stärker interdisziplinärer Zugang mit pädagogischer Expertise könnte neue Perspektiven eröffnen. Für die befragten Kinder gilt: Kleine Köpfe wollen große Themen. Gleichzeitig wollen sie aber noch sehr viel mehr: Sie möchten unterhalten werden, verstehen und vor allem teilhaben.

## Literatur

- Alon-Tirosh, Michal/Lemish, Dafna (2014): *"If I was making the news": What do children want from news?* In: *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 11. Jg., H. 1, S. 108-129.
- Brosius, Hans-Bernd/Haas, Alexander/Koschel, Friederike (2016): *Methoden der empirischen Kommunikationsforschung. Eine Einführung*. Wiesbaden.
- Carter, Cynthia (2009): *Growing up Corporate. News, Citizenship, and Young People Today*. In: *Television & New Media*, 10. Jg., H. 1, S. 34-36, DOI: 10.1177/1527476408325733.
- Cohen, Akiba A. (1998): *Between content and cognition. On the impossibility of television news*. In: *Communications. European Journal of Communication Research*, 23. Jg., H. 4, S. 447-461.
- Dittmar, Jessica (2021): *Qualitätskriterien für Kindernachrichten in Zeitungen und Internet*. Diss. Univ. Duisburg-Essen.
- Gleich, Uli/Schmitt, Stefanie (2009): *Kinder und Fernsehnachrichten. Forschungsüberblick auf der Grundlage empirischer Studien*. In: *Media Perspektiven*, 40. Jg., H. 11, S. 593-602.
- Götz, Maya (2021): *Wissen Journalist:innen von Kindernachrichten, was für Kinder wissenswert ist?* In: *Televizion*, 34. Jg., H. 2, S. 19-24. [https://izi.br.de/deutsch/publikation/televizion/34\\_2021\\_2.htm](https://izi.br.de/deutsch/publikation/televizion/34_2021_2.htm) (zuletzt aufgerufen am 30.9.2025).
- Huber, Carina (1998): *Für Große gemacht – von Kindern gesehen. Wie rezipieren Kinder Fernsehnachrichten?* In: *TV Diskurs*, 2. Jg., H. 6, S. 102-113.
- Kettenhofen, Claudia et al. (2010): *Nachrichtenselektion bei Kindern. Wie Kinder anhand von Nachrichten- und Gestaltungsfaktoren selektieren*. In: *Televizion*, 23. Jg., H. 1, S. 46-49.
- Klinger, Jessica/Müller, Antje (2015): *Eignen sich Kindernachrichten für Kinder? Eine vergleichende Qualitätsanalyse der Kindernachrichtensendungen Logo! und Newsround*. In: *Medienwelten*, 3. Jg., H. 5, S. 1-141, DOI: 10.13141/zfm.2015-5.91.
- Kommerell, Kathrin (2008): *Journalismus für junge Leser*. Konstanz.
- Kuckartz, Udo/Rädiker, Stefan (2024): *Fokussierte Interviewanalyse mit MAXQDA. Schritt für Schritt*. Wiesbaden.

- Lakothia, Anita (2005): *Politische Bildung im Kinderfernsehen. Ein indisch-deutscher Vergleich*. In: *Televizion*, 18. Jg., H. 2, S. 100-102.
- Mattusch, Uwe (2019): *Nachrichten im Kinderprogramm*. In: Ders. et al. (Hg.): *Handbuch des Kinderfernsehens. Praktischer Journalismus*. Konstanz, S. 307-320.
- Meier, Klaus (2018): *Journalistik*. Konstanz.
- Meyen, Michael et al. (2019): *Qualitative Forschung in der Kommunikationswissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung*. Wiesbaden.
- Plenk, Astrid (2005): *Die Perspektive der Kinder auf Qualität für Film und Fernsehen*. In: *Televizion*, 18. Jg., H. 2, S. 60-64.
- SCHAU HIN: *Kindgerechte Nachrichten: altersgerecht und verständlich*. <https://www.schau-hin.info/grundlagen/kindgerechte-nachrichten> (zuletzt aufgerufen am 4.9.2025).
- Schumacher, Gerlinde/Schlinker, Ute (2009): „*logo!*“: Akzeptanz und Gefallen der Kindernachrichtensendung des ZDF im KiKA. In: *Media Perspektiven*, 40. Jg., H. 11, S. 566-576.
- Schumacher, Gerlinde/Hammer, Daniela (2014): „*logo!*“: *Fernsehnachrichten für Kinder. Akzeptanz und Gefallen. Forschungsergebnisse zu den Kinder Nachrichten des ZDF im KiKA*. In: *Media Perspektiven*, 45. Jg., H. 1, S. 21-32
- Schweiger, Wolfgang (2017): *Der (des)informierte Bürger im Netz. Wie soziale Medien die Meinungsbildung verändern*. Wiesbaden.
- Siller, Friederike (2020): *Online-Medien für Kinder und ihre Bedeutung für die gesellschaftliche Teilhabe*. In: *BPJMAktuell*, 28. Jg., H. 3, S. 4-10. <https://www.bzkj.de/bzkj/service/publikationen/bzkj-aktuell/online-medien-fuer-kinder-und-ihre-bedeutung-fuer-die-gesellschaftliche-teilhabe-175452> (zuletzt aufgerufen am 30.9.2025).
- Speck-Hamdan, Angelika (2004): *Wie Kinder lernen. Vom Entstehen der Welt in den Köpfen der Kinder*. In: *Televizion*, 17. Jg., H. 1, S. 4-9.
- Tovar, Christine (2013): *Extrawelt oder klassischer Journalismus? Eine medienpädagogische Analyse regionaler kinderadressierter Zeitungsteile*. München.
- Voigt, Juliane (2016): *Nachrichtenqualität aus Sicht der Mediennutzer. Wie Rezipienten die Leistung des Journalismus beurteilen können*. Diss. Univ. Hohenheim.
- Wünsch, Carsten (2014): *Empathie und Identifikation*. In: Ders. et al. (Hg.): *Handbuch Medienrezeption*. Baden-Baden, S. 223-241.

# Papst-Bilder in „Der Spiegel“ 1949-2025

Politiken der Sichtbarmachung im Wandel.

*Von Tanja Maier*

**Abstract** Der Beitrag untersucht die Darstellung von Päpsten im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ zwischen 1949 und 2025. Im Zentrum stehen die Fragen, wie sich Selektions- und Darstellungskonventionen der Papstbilder im Zeitverlauf verändern und wie sich damit die Politiken der Sichtbarmachung wandeln. Methodisch knüpft die Studie an eine qualitative Bildanalyse an. Die Analyse zeigt drei Phasen: geschlossene, hybride und überlagernde Papstbilder. Während die Bildmotive über die Zeit hinweg vergleichbar bleiben, verändern sich ihre Darstellungskonventionen deutlich. In der jüngsten Phase tritt der Papst nicht mehr als sakrale Autorität auf, sondern wird im Medium journalistischer Deutung sichtbar: Ambivalenz, Mehrdeutigkeit und Unsicherheit werden gezielt hervorgebracht.

**A**m 8. Mai 2025 wurde der US-amerikanische Kardinal Robert Francis Prevost zum neuen Papst gewählt. Die Wahl des neuen Papstes, der den Namen Leo XIV. annahm, fand im „Spiegel“ in zwei Coverzeilen ihren Niederschlag: einmal zum Konklave („So läuft die geheime Papstwahl“, 18/2025) und einmal zur Wahl selbst („Ein Reformer als Papst“, 20/2025). Beide Ankündigungen waren klein bebildert, einmal mit einem Ausschnitt des Petersdoms, einmal mit einem zugeschnittenen Porträt. Während Leo XIV. auf den Covern des „Spiegel“ (bisher) nur in solchen Nebenaufmachern sichtbar ist, standen seine Vorgänger wiederholt im Zentrum eigener Titelgeschichten.

Mit der Studie zur Sichtbarkeit von christlichen Religionen in Titelgeschichten liegt bereits eine systematische Langzeit-analyse der visuellen Religionsberichterstattung im „Spiegel“, im „Stern“ und in der „Bunten“ vor (vgl. Maier 2019). Ein Kapitel

*PD Dr. Tanja Maier  
ist Direktorin des Instituts für Medienforschung der Universität Rostock und vertritt dort die Professur für Kommunikations- und Medienwissenschaft.*

widmete sich darin explizit der Sichtbarmachung des Papstes zwischen 1949 und 2013 (vgl. ebd., S.175-196). Die vorliegende Arbeit knüpft daran an, aktualisiert den Zeitraum bis 2025 und erweitert den Fokus von den Papstbildnissen auf sämtliche Papstmotive. Auf diese Weise wird ein vollständigeres Bild der visuellen Darstellungskonventionen gewonnen. Dabei steht das Nachrichtenmagazin „Spiegel“ im Fokus, dessen spezifischer visueller Journalismus vertiefend herausgearbeitet wird.

Vor diesem Hintergrund geht die Untersuchung zwei Fragen nach: Wie wandeln sich die Selektions- und Darstellungskonventionen der Papstbilder im „Spiegel“ im Zeitverlauf? Und wie verändern sich damit die Politiken der Sichtbarmachung?

## Theoretischer Hintergrund

Zugrunde liegt die Annahme einer gegenseitigen Durchdringung von Medien, Kultur und Macht als Politiken der Sichtbarkeit (vgl. insb. Thompson 2005; Schaffer 2008). Demzufolge wird Sichtbarkeit nicht als etwas Gegebenes verstanden, sondern als Resultat von Aushandlungsprozessen zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteuren. In diesem Zusammenhang kommt Medien eine zentrale Rolle zu, da sie nicht nur abbilden, sondern aktiv entscheiden, was sichtbar gemacht wird und was unsichtbar bleibt.

Sichtbarkeit ist somit stets relational und umfasst sowohl Sichtbarkeit als auch Unsichtbarkeit. Insbesondere für Bilder des Religiösen ist dieser Zusammenhang von zentraler Bedeutung, da sie per definitionem auch das Unsichtbare zum Gegenstand haben. Für die Analyse journalistischer Religionsbilder bedeutet dies, dass sie nicht nur als visuelle Berichterstattung, sondern auch als mediale Praktiken gelesen werden können, in denen religiöse Autorität, kulturelle Deutung und gesellschaftliche Relevanz im Bild ausgehandelt werden. Mittels des Konzepts der Sichtbarkeit kann aufgezeigt werden, wie durch Bildauswahl und Darstellungskonventionen religiöse Autorität und journalistische Deutung im Medium verhandelt werden. Sichtbarkeit erfasst also sowohl die Deutungsmacht über das Bild als auch die Spannung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.

*Sichtbarkeit erfasst also sowohl die Deutungsmacht über das Bild als auch die Spannung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.*

## Methodisches Vorgehen

Die methodische Vorgehensweise orientiert sich an der in der Vorgängerstudie entwickelten qualitativen Bildanalyse (vgl.

Maier 2019, S. 81-105). Diese verbindet die Bildtypenanalyse, das seriell-ikonografische Verfahren und die kontextbezogene Diskursanalyse miteinander. Die hier vorgestellte Analyse differenziert zwischen dem „Was“ und dem „Wie“ der Sichtbarmachung. Während sich das „Was“ auf die Bildinhalte bezieht (etwa liturgische Handlungen, Begegnungen oder Masseninszenierungen), richtet sich der Blick beim „Wie“ auf die Darstellungskonventionen, also auf Bildgestaltung, Text-Bezug und ikonografische Rahmungen.

Gegenstand der Studie sind Titelgeschichten mit explizitem Papstbezug. In die Untersuchung wurden ausschließlich Titelgeschichten einbezogen, in welchen ein Papst als zentraler Akteur sowohl auf der Titelseite als auch im Heftinneren explizit sichtbar ist. Eine Titelgeschichte umfasst das Cover sowie die Bilder in einem oder mehreren Beiträgen im Heftinneren.

Im Untersuchungszeitraum von Mai 1949 bis September 2025 wurden insgesamt 27 Titelgeschichten berücksichtigt, die sich auf folgende Pontifikate verteilen:

- ▶ Pius XII. (1939–1958): 4
- ▶ Johannes XXIII. (1958–1963): 1
- ▶ Paul VI. (1963–1978): 3
- ▶ Johannes Paul I. (1978): –
- ▶ Johannes Paul II. (1978–2005): 10
- ▶ Benedikt XVI. (2005–2013): 4
- ▶ Franziskus (2013–2025): 5
- ▶ Leo XIV. (ab 2025): –

## Sichtbarmachung des Papstes im Zeitverlauf

Ein diachroner Vergleich zeigt eine punktuelle Sichtbarkeit der einzelnen Päpste, die sich auf zwei wiederkehrende Kontexte bezieht. Zunächst ist festzustellen, dass sie anlässlich ritualisierter Ereignisse wie dem Tod, der Wahl oder dem Rücktritt eines Papstes auf den Titelseiten erscheinen (seltener auch anlässlich christlicher Hochfeste). Zweitens rücken sie in den Fokus der Berichterstattung, wenn kontroverse Themen verhandelt werden, etwa die Rolle der Kirche im Nationalsozialismus, Fragen der Sexualmoral oder Missbrauchsskandale. Diese Anlässe bestimmen maßgeblich die Sichtbarkeit des Papstbildes, sowohl in Bezug auf den Zeitpunkt als auch auf die Art und Weise. Die mediale Präsenz auf den „Spiegel“-Covern ist nicht kontinuierlich, sondern ereignis- und konfliktgebunden. Für die Analyse

der Sichtbarkeit ist jedoch nicht nur entscheidend, in welchem thematischen Kontext ein Papst in den Titelgeschichten präsent ist, sondern auch, in welcher Form dies geschieht.

In Bezug auf das Material lassen sich drei übergeordnete Phasen der Sichtbarmachung differenzieren: eine geschlossene Phase (1950er bis frühe 1960er Jahre), eine hybride Phase (1960er bis 1980er Jahre) und eine überlagernde Phase (seit den 1990er Jahren). Diese Einteilung knüpft an die Vorgängerstudie (vgl. Maier 2019) an, die sich aus dem Vergleich verschiedener Magazine herauskristallisierte, und bildet die Grundlage für die folgende Analyse.

## Klassische Papstbilder im „Spiegel“ der 1950er Jahre

Über einen Zeitraum von Jahrhunderten verfügte die katholische Kirche über eine weitgehende Deutungsmacht hinsichtlich der visuellen Darstellung des Papstes. Offizielle Porträts und Fotografien dienten dazu, Würde, Sakralität und Autorität zu inszenieren und nach außen abzusichern (vgl. Belting 1990; Mitchell 2008). Diese Bildtraditionen zeichneten sich durch eine hohe Kontinuität aus. In den Bildern fokussierte sich die Darstellung auf das Kirchenoberhaupt, während der Hintergrund neutral und der Papst von der Außenwelt abgetrennt erschien (vgl. Beyer 2014, S. 199). In den 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre manifestierten sich derartige klassischen Darstellungen ebenfalls in der Berichterstattung über Kirche und Religion in Zeitschriften (vgl. Städter 2011; Maier 2019).

Exemplarisch hierfür steht im analysierten Material eine Titelgeschichte, welche den Tod und die Beisetzung von Pius XII. im Jahr 1958 thematisiert (42/1958). Das Titelbild zeigt ein klassisches Profilporträt des Papstes, der in einer Gebetspose vor einem neutralen Hintergrund dargestellt ist. Das Motiv wird durch ein päpstliches Wappen ergänzt. Der Text „Pius XII“ verbleibt außerhalb des Rahmens und dient der Identifikation der dargestellten Person. Die Komposition greift auf die Tradition des klassischen Porträts zurück und inszeniert Würde und sakrale Autorität.

Im Heftinneren dominieren zwei Bildgruppen: Porträts und Motive mit liturgischen und zeremoniellen Handlungen. Pius XII. erscheint darauf im prunkvollen Ornat auf dem Thron, bei der Weihe oder als Prediger vor Pilgern. Die Fotografien sind

*Im Heftinneren dominieren zwei Bildgruppen: Porträts und Motive mit liturgischen und zeremoniellen Handlungen, wie Pius XII. bei der Weihe oder als Prediger.*

statisch inszeniert, frontal oder leicht erhöht und mit klarer Ausleuchtung aufgenommen. Ergänzt wird dies durch biografische Verweise, wie ein Kinderporträt Pacellis oder Fotografien aus seiner Zeit als Nuntius in Berlin. Eine Porträtreihe früherer Päpste hebt Kontinuität und Tradition hervor. Ein Bild, das den Papst mit einer Taube zeigt, bricht ein Stück weit mit den vorherrschenden Motiven. Der Untertitel macht ihn als „Tierfreund“ sichtbar. Die in dieser Phase vorherrschenden Darstellungskonventionen sind durch eine uniforme Gestaltung gekennzeichnet, die durch streng komponierte Fotografien mit statischer Anordnung charakterisiert ist.

Gleichwohl lassen sich bereits in dieser Phase erste vorsichtige Eingriffe erkennen. Der langjährige „Spiegel“-Chefgrafiker Eberhardt Wachsmuth bezeichnet diese Entwicklung als „Wende zum gestalteten Titelbild“, die zunächst auf Widerstand stieß (Wachsmuth 2004, S. 23). Seit Mitte der fünfziger Jahre wurden eine sukzessive Ergänzung klassischer Porträtfotografien auf den „Spiegel“-Covern durch Ausschnitte, Illustrationen und Zeichnungen vorgenommen. Auch das Titelbild von Pius XII. wurde

1958 bearbeitet. Das päpstliche Wappen im Hintergrund wurde der Fotografie hinzugefügt. Allerdings handelt es sich dabei um das falsche Wappen, nämlich das von Pius I. (vgl. Schlott 2013, o. S., Bildteil). Dieser Eingriff verdeutlicht, wie der „Spiegel“ das klassische Papstbild adaptiert, ohne es dabei infrage zu stellen.

In dieser Phase erscheint der Papst als sakrale Autorität, die sowohl in der Geschichte als auch in der Kontinuität verankert ist. Fotografien des Papstes werden traditionell und konventionell behandelt. Sie bleiben ihren religiösen Inhalten und Kontexten weitestgehend treu. Die vorliegende Analyse lässt den Schluss zu, dass sich daraus keine Distanz zu Papst und Kirche oder gar Kritik ableiten lässt.

## Hybride Papstbilder im „Spiegel“ der 1960er bis 1980er Jahre

In den 1960er Jahren beginnt ein Wandel in der visuellen Sichtbarmachung religiöser Themen im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“. Die Phase ist durch eine Öffnung ins Hybride gekennzeichnet. Hybridisierung bezeichnet die Verwischung traditioneller Grenzen zwischen Information und Unterhaltung sowie zwischen Fakt und Fiktion, die neue Mischformen journalistischer Darstellung hervorbringt (vgl. Lünenborg 2005, S. 187-

219). Die hybriden journalistischen Bilder, zu denen beispielsweise zweiteilige Bildformen zählen, erzeugen demnach „etwas Niedagewesenes, ohne dabei ihre Ausgangsposition zu verleugnen“ (Laube 2011, S. 183). In derartigen visuellen und textuellen Hybridisierungen erfolgt eine Neubestimmung der gesellschaftlichen Relevanz und Bedeutung von Religion (vgl. Lünenborg 2005, S. 129-130).

Auf den Covern dieser Phase bleiben die klassischen Papstbildnisse zunächst beibehalten (z.B. Johannes XXIII., 24/1963; Papst Paul VI., 52/1965). Seit Beginn der 1960er Jahre lässt sich eine zunehmende Integration der Schrift in das Bild feststellen, was zur Entstehung von Bild-Text-Hybridisierungen führt. Die Schrift stört den Blick auf den Papst als Souverän, bleibt aber in ihrer journalistischen Funktion zunächst beschreibend.

Die Hybridisierung bewirkt eine Transformation sowohl der Form der Papstbilder als auch ihres Bedeutungsrahmens. Die Möglichkeit der Kritik wird erst durch die Kombination von klassischen Darstellungsweisen mit anderen Bildformen oder Text geschaffen. Damit einhergehend vollzieht sich eine Transformation der Darstellungskonventionen, die in Verbindung mit dem kritisch-reflektierenden Religionsjournalismus steht, wie er für den „Spiegel“ seit den 1960er Jahren charakteristisch ist (vgl. Hannig 2010, S. 103-129; Städter 2011, S. 328-334). Dieser Sachverhalt manifestiert sich insbesondere in den Debatten um Pius XII. und den Nationalsozialismus.

Die erste Titelgeschichte in dieser Tradition berichtet über das Theaterstück „Der Stellvertreter“ von Rolf Hochhuth aus dem Jahr 1963, welches eine kritische Auseinandersetzung mit Pius XII. anstößt. Auf dem Cover des „Spiegel“ tritt der Text nicht mehr nur beschreibend auf, sondern kommentierend und wertend („Papst-Kritiker Hochhuth“, 17/1963). Gleichzeitig wird durch die Bild-Bild-Montage, die ein Porträt von Hochhuth im Vordergrund zeigt, hinterlegt von einem übergroßen Profil Pius XII., eine visuelle Gegenüberstellung geschaffen, die den Konflikt und die Deutung des Papstes direkt ins Bild einschreibt. Noch deutlicher wird diese kritische Stoßrichtung auf einem Cover von 1964: Ein Foto von Eugenio Pacelli, dem späteren Pius XII., zeigt ihn als Nuntius in Berlin, flankiert von Reichswehrsoldaten der Weimarer Republik. Der Zuschnitt, der groß gesetzte Titel „Pius XII. und die Deutschen“ und der Kontext der Titelgeschichte rücken das Motiv in die Debatte um die Rolle des

*Die Möglichkeit der Kritik wird erst durch die Kombination von klassischen Darstellungsweisen mit anderen Bildformen oder Text geschaffen.*

Papstes im Nationalsozialismus (47/1964). Der Text suggeriert eine Lesart, die über das eigentliche Bild hinausgeht und auf eine Verstrickung mit dem nationalsozialistischen Regime hindeutet (vgl. Städter 2011, S. 332-333).

In dieser Phase treten zudem innerkirchliche Reformfragen, etwa zur Sexualmoral, sowie nachfolgende Debatten um Kirche und Sexualität hinzu. Ein bekanntes Titelbild des „Spiegel“ zeigt Paul VI. in weißer Soutane mit segnender Geste vor schwarzem

Hintergrund. Über dem Porträt stehen die Schlagzeile „Nein zur Pille“ sowie das Symbol einer Antibabypille. Die klassische Pose des Papstes wird durch Text und Symbol gebrochen (32/1968). Das Bild inszeniert eine visuelle Spannung zwischen religiöser Autorität

und gesellschaftlicher Kontroverse. In dieser Phase finden sich auch Illustrationen auf den „Spiegel“-Titeln, die das Papstbild zunehmend ironisieren (vgl. Städter 2011, S. 316-347). Ein Beispiel ist ein Titelbild, welches Paul VI. von allegorischen Bedrohungen umgeben zeigt („Papst in Bedrängnis“, 19/1969).

Es lässt sich feststellen, dass nicht nur die Titelbilder, sondern auch die Bildmotive im Heftinneren zwischen 1960 und 1980 einen deutlichen Wandel erfahren. Das Bildrepertoire in dieser Phase zeigt eine Erweiterung um neue Motive, die zuvor nicht oder nur vereinzelt vorkamen. Exemplarisch sind hierfür die Reisemotive, etwa Paul VI. im Flugzeug (Nr. 52/1965) oder die zahlreichen Reisemotive von Johannes Paul II. (z. B. 46/1980). Neu hinzu kommen in dieser Zeit Bildmotive, welche den Papst in Zusammenhang mit der Volksfrömmigkeit sichtbar machen (z. B. 23/1979). Schließlich treten Ereignisbilder hinzu, die den Papst z. B. in dramatischen Situationen zeigen, wie im Fall des Attentats auf Johannes Paul II. im Jahr 1981 („Die Schüsse von Rom. Warum gerade der Papst?“, 21/1981).

Bekannte Motive der geschlossenen Phase bleiben auch in der hybriden Phase präsent, sie verändern sich aber erheblich. Anstelle statischer Gruppenbilder, wie sie in den 1950er Jahren vorherrschten, treten mit Johannes XXIII. Panorama-Konzilsaufnahmen hinzu, welche die Eröffnungssitzung des Konzils dokumentieren (24/1963). Zudem finden sich vermehrt Bilder von Massenveranstaltungen, die Johannes Paul II. als weltpolitische Figur, Medienereignis und Superstar zeigen (z. B. 23/1979; 46/1980).

Parallel dazu verändert sich auch der Gebrauch der Bildgattungen im Heftinneren. Während bis in die frühen 1960er Jahre

fast ausschließlich Fotografien dominieren, treten seit Ende der 1960er Jahre zum Beispiel Karikaturen und Infografiken hinzu. Sie ironisieren liturgische Gesten, überhöhen Begegnungen oder liefern statistische Kontextualisierungen (etwa zur Medienpräsenz des Papstes). Damit wird das fotografische Repertoire nicht ersetzt, sondern durch neue visuelle Formen ergänzt.

Diese Entwicklung lässt eine neue Form der Sichtbarkeit entstehen. Das Papstbild transformiert sich von einer statisch-repräsentativen Darstellung hin zu einer hybriden und kommentierenden Bildsprache, in der Text, Fotografie, Reproduktion, Illustration, Karikatur und Infografik miteinander verflochten werden. Die Öffnung führt zu einer Hybridisierung der Bildformen selbst und damit auch zu neuen Sichtweisen auf die Päpste. Der Papst wird nicht nur als religiöser Souverän sichtbar gemacht, sondern zunehmend auch als politische und weltliche Instanz. Der hier beschriebene religiöse Autoritätsverlust geht mit einer kritischen Sicht auf die Päpste einher.

## Überlagerte Papstbilder im „Spiegel“ seit den 1990er Jahren

Seit den frühen 1990er Jahren zeigt sich im Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ eine Entwicklung, die als überlagernde Phase der Papstbilder bezeichnet werden kann. Die Überlagerung wird als eine Art der Sichtbarmachung definiert, bei der sich Bild und Text oder unterschiedliche Bildgattungen überlagern. Es manifestieren sich mehrere Bildlogiken, die in ihrer simultanen Präsenz eine assoziative Verbindung eingehen, ohne eine klar definierte Hierarchie aufzuweisen. Kennzeichnend ist Koexistenz statt Ablösung sowie das rekursive Wiederaufgreifen älterer Formen in neuen Kontexten. Die Konsequenz ist Mehrdeutigkeit und Ambivalenz.

Auf den Titeln des „Spiegel“ werden die hybriden Strategien der vorausgegangenen Jahre fortgeführt und intensiviert, auch durch digitale Bildbearbeitung. Besonders deutlich zeigt sich dies bei Benedikt XVI. Er erscheint auf drei Covern an den unteren Bildrand gerückt, klein und isoliert. Diese Bildgestaltung schwächt seine Autorität, während er gleichzeitig sprachlich zum „Entrückten“ (06/2009), zum „Fehlbaren“ (14/2010) und zum „Unbelehrbaren“ (38/2011) gemacht wird. Das Zusammenspiel von Bildausschnitt und Text entzieht dem Papst die Autorität der eigenen Inszenierung.

Dieser Wandel zeigt sich auch bei Papst Franziskus. Ein Beispiel findet sich 2014, als der „Spiegel“ ihn frontal vor einem

pinkfarbenen Hintergrund zeigt („Der Papst und der verdammte Sex“, 5/2014). Die päpstlichen Wappen im Hintergrund sind verfremdet: An die Stelle heraldischer Zeichen treten männliche und weibliche Symbole, die in die Schildform eingefügt und von den klassischen Insignien flankiert sind. Dadurch wird eine der stärksten Symboltraditionen der Kirche, das Wappen des Papstes, mit einer gewissen Ironie dekonstruiert. Franziskus erscheint nicht als sakraler Souverän, sondern

*Fotorealistische Illustrationen, digitale Collagen und sichtbar bearbeitete Fotografien sind prominente Ausdrucksformen von Medialität und Mehrdeutigkeit.*

---

als Projektionsfläche gesellschaftlicher Auseinandersetzungen um Sexualität und Moral. Ein anderes Cover zeigt Franziskus im Halbschatten, in rotes Licht getaucht, der Kopf gesenkt (39/2018). Die blockhafte Schlagzeile

„DU SOLLST NICHT LÜGEN“ überlagert das Bild und wirkt wie eine Anklage. Hier tritt nicht nur die mediale Brechung kirchlicher Bildtraditionen zutage, sondern eine regelrechte Umkehrung: Der Papst wird nicht als moralische Autorität präsentiert, sondern selbst zum Symbol einer moralischen Krise.

Neben diesen Beispielen, die den Papst in moralische oder politische Krisenkontakte rücken, zeigt sich die überlagern-de Phase auch in der Wahl der Bildformen selbst. Zunehmend werden Darstellungsweisen eingesetzt, die auf Medialität und Mehrdeutigkeit verweisen. Fotorealistische Illustrationen, digitale Collagen und sichtbar bearbeitete Fotografien sind prominente Ausdrucksformen. Dahinter steht eine visuelle Bildpraxis, die, statt auf die Unmittelbarkeit der Abbildung zu setzen, die Prozesse der Mediatisierung sichtbar macht (vgl. Bolter/Grusin 2000). So zeigt eine fotorealistische Illustration Johannes Paul II., dessen Kruzifix durch die Figur einer nackten Frau ersetzt ist („Das Kreuz mit dem Papst“, 05/1998). Das Bild evoziert den Eindruck einer Fotografie, basiert jedoch auf radikaler Verfremdung. Ein weiteres Cover kombiniert neun verschiedene Porträts von Papst Franziskus mit variierenden Gesichtsausdrücken („Der Entfesselte. Die fröhliche Fehlbarkeit des Papstes“, 22/2015). Die Gesichter stehen montageartig dicht nebeneinander und überlagern sich teilweise. Die Gestaltung erzeugt eine unruhige und mehrdeutige Bildfläche. Sie macht Franziskus als „entfesselte“ Persönlichkeit sichtbar, die sich nicht auf eine bestimmte Haltung reduzieren lässt.

Nicht nur auf den Covern, sondern auch im Heftinneren lassen sich typische Muster erkennen. So bleibt das vertraute Bildrepertoire weitgehend bestehen: liturgische Szenen, Begegnungen mit Politiker:innen oder Auftritte inmitten großer

Menschenmengen. Entscheidend ist jedoch nicht so sehr die Motivwahl, sondern ihre veränderte Rahmung. Es lässt sich eine Tendenz feststellen, dass liturgische Szenen zunehmend in Nahaufnahme gezeigt werden. Zudem wird die körperliche Verfasstheit des Pontifex stärker sichtbar gemacht. Ein Beispiel für diese These ist die Gebrechlichkeit Johannes Pauls II., die beispielsweise im Jahr 2005 deutlich wurde. Auch die visuelle Dokumentation von Massenveranstaltungen unterliegt einem Wandel: Während in den 1970er Jahren unüberschaubare Panoramen dominierten, zeigen neuere Aufnahmen den Papst im direkten Kontakt mit Gläubigen, in reportagehafter Nähe, mit Kameras und Selfies im Bild. Biographische Fotografien aus Jugend und Familie, historische Rückblicke auf Pius XII. oder private Szenen im Urlaub setzen lediglich neue Akzente, die bereits in früheren Phasen angelegt waren und nun systematischer wiederholt werden. Eine besonders auffällige Transformation lässt sich hinsichtlich des Reportagehaften beobachten. Während in den 1960er bis 1980er Jahren vor allem Panoramen und Totale dominierten, welche den Papst vor oder über einer anonymen Menge inszenierten, zeigen neuere Aufnahmen den Papst in unmittelbarer Interaktion – mittendrin und aus der Perspektive der Gläubigen.

Seit den 2000er Jahren tritt auch im Heftinneren die Hybridisierung von Bild und Text hinzu. Wie auf den Covern wird der Text in die Fotografien gerückt. Zum einen finden sich beschreibende Texte, die Namen, Orte oder Situationen im Bild selbst markieren und so die Funktion der Bildunterschrift in das Bild hineinziehen. Zum anderen gibt es kommentierende Texte, die insbesondere die Aufmacherfotografien im Heftinneren mit groß gesetzten Schlagworten überlagern und eine argumentative Deutung gleich mitliefern. Die Kritik schreibt sich nun auch im Heftinneren in die fotografische Bildfläche ein. Damit übernimmt die Fotografie in dieser Phase auch im Heftinneren Funktionen, die zuvor von Karikatur, Fotomontage oder Illustration übernommen wurden. Mittels Beleuchtung, abstrakten Bildausschnitten oder symbolischer Verdichtungen wird eine Distanz oder Kritik erzeugt. Karikaturen und Montagen, die in den 1960er-1980er Jahren häufiger im Heftinneren eingesetzt wurden, treten hingegen zurück, sodass die Fotografie als fast alleinige Bildgattung dominiert und zugleich ästhetisch stärker aufgeladen erscheint.

*Karikaturen und Montagen, die in den 1960er-1980er Jahren häufiger im Heftinneren eingesetzt wurden, treten im Vergleich zur Fotografie zurück.*

---

In der überlagernden Phase zeigt sich im „Spiegel“ ein visuelles Repertoire, das durch die Koexistenz und Verschmelzung unterschiedlicher Bildformen geprägt ist. Klassische Porträts, hybride Bild-Text-Kombinationen und digitale Montagen bestehen nebeneinander und verweisen auf eine bewusst inszenierte Vieldeutigkeit. Diese Überlagerungen führen dazu, dass das Papstbild nicht mehr eindeutig lesbar ist: religiöse, politische, ästhetische und popkulturelle Bedeutungen verschränken sich. Anders als in den früheren Phasen lässt sich die Funktion dieser Darstellungskonventionen nicht mehr klar bestimmen. Geht es um Attraktivität fürs Publikum? Um ironische Distanz? Um einen Reflex auf gesellschaftliche Unsicherheit? All das ist denkbar, aber eben nicht eindeutig. Die Unbestimmtheit ist Teil des Bildgebrauchs selbst. Die Bilder erzeugen Offenheit, Mehrdeutigkeit und Ambivalenz - ob strategisch intendiert oder nicht, bleibt unbestimmt. Darin liegt ihr Charakter.

.....

Die Bilder erzeugen Offenheit, Mehrdeutigkeit und Ambivalenz - ob strategisch intendiert oder nicht, bleibt unbestimmt. Darin liegt ihr Charakter.

## Diskussion

Die visuelle Papstberichterstattung des Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“ ist seit 1949 nicht durch völlig neue Bildmotive geprägt, sondern durch die Transformation eines wiederkehrenden, auf bestimmte Themenfelder abgestimmten Repertoires. Das „Neue“ manifestiert sich weniger in der Motivwahl als in der Art ihrer medialen Inszenierung, Variation und Brechung.

In den 1950er Jahren, die als „Jahrzehnt der Kirchen“ (Gabriel 2009, S. 99) bezeichnet werden, konnten kirchliche Instanzen ihre Deutungshoheit über sakrale Papstbilder weitgehend behaupten. In dieser Phase reproduzierte „Der Spiegel“ ein geschlossenes, an die kirchliche Ikonographie anschließendes Papstbild und orientierte sich dabei noch stark an traditionellen, institutionell geprägten Darstellungskonventionen.

In den 1960er und 1970er Jahren setzte sich in der bundesdeutschen Gesellschaft ein Wandlungsprozess durch, der unter Begriffen wie Entkirchlichung und Wertewandel beschrieben wird (vgl. z. B. Großbölting 2013, S. 95-179). Unter den Bedingungen einer fortschreitenden Enttraditionalisierung, der Religion sowie einer allgemeinen Politisierung von Kunst und Kultur hat sich auch die Papstberichterstattung gewandelt. Durch neue Formen der Kombination von Bild und Text, wie Montagen, Karikaturen oder Bildbearbeitungen, ergeben sich neue Möglichkeiten für den Journalismus, eigene Interpretationen des

Themas Religion zu entwickeln. Diese können sich beispielsweise durch eine kritische, ironische oder provokative Sichtbarmachung auszeichnen.

Seit den 1990er Jahren verstärkt sich dieser Prozess im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung. Die Pluralisierung der Religionen und die zunehmende Distanz vieler Menschen zu den Großkirchen (vgl. z.B. ebd., S. 191-256) bilden weiters den Hintergrund einer neuen Phase der Überlagerung im Journalismus. In dieser Zeit zirkulieren und überlagern sich traditionelle, hybride und hypermediale Bildformen miteinander. In dieser aktuellen Phase ist die Religionsberichterstattung nicht von Eindeutigkeit, sondern von Gleichzeitigkeit geprägt. Verschiedene Bildformen werden kombiniert und verfremdet, wodurch Papstdarstellungen entstehen, die Ambivalenz, Unsicherheit und Vieldeutigkeit nicht nur sichtbar machen, sondern gezielt hervorbringen. In der jüngsten Phase zeigt sich, dass die Politiken der Sichtbarkeit gegenwärtig in der Inszenierung von Unschärfe bestehen. Ambivalenz, Mehrdeutigkeit und Unsicherheit werden zu wichtigen Ausdrucksformen journalistischer Auseinandersetzung mit Religion.

*In der jüngsten Phase zeigt sich,  
dass die Politiken der Sichtbarkeit  
gegenwärtig in der Inszenierung von  
Unschärfe bestehen.*

---

## Literatur

- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Beyer, Andreas (2014): *Papstbildnisse*. In: Fleckner, Uwe/Warnke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hg.): *Politische Ikonographie. Ein Handbuch. Band II: Imperator bis Zwerg*. München, S. 197-203.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/ Massachusetts.
- Gabriel, Karl (2009): *Die Kirchen in Westdeutschland: Ein asymmetrischer religiöser Pluralismus*. In: Bertelsmann Stiftung (Hg.): *Woran glaubt die Welt? Analysen und Kommentare zum Religionsmonitor 2008*. Gütersloh, S. 99-124.
- Großbölting, Thomas (2013): *Der verlorene Himmel. Glaube in Deutschland seit 1945*. Bonn.
- Hannig, Nicolai (2010): *Die Religion der Öffentlichkeit. Kirche, Religion und Medien in der Bundesrepublik 1945-1980*. Göttingen.
- Laube, Stefan (2011): *Hybridität*. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart/ Weimar, S. 183-186.
- Lünenborg, Margreth (2005): *Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft. Ein Entwurf*. Wiesbaden.
- Maier, Tanja (2019): *Die (un-)sichtbare Religion. Wandel des christlichen Bilderrepertoires in der visuellen Kultur*. Köln.

- Mitchell, W.J.T. (2008): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der Visuellen Kultur. München.*
- Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld.*
- Schlott, René (2013): Papsttod und Weltöffentlichkeit seit 1878. Die Mediatisierung eines Rituals. Paderborn u. a.*
- Städter, Benjamin (2011): Verwandelter Blicke. Eine Visual History von Kirche und Religion in der Bundesrepublik 1945-1980. Frankfurt am Main.*
- Thompson, John B. (2005): The New Visibility. In: Theory, Culture & Society, 22. Jg., H. 6, S. 31-51, DOI: 10.1177/0263276405059413.*
- Wachsmuth, Eberhard (2004): „Ich wollte Bilder, die Geschichten erzählen.“ Interview mit Eberhard Wachsmuth. In: Aust, Stefan/Kiefer, Stefan (Hg.): Die Kunst des Spiegel. Titel-Illustrationen aus fünf Jahrzehnten. Kempen, S. 22-25.*

# Posten gegen den Trend

Kommunikation in der digitalen Diaspora.

Von Kira Stütz

**Abstract** Der Artikel untersucht exemplarisch die pastorale Instagram-Tätigkeit zweier evangelischer Pfarrer:innen. Im Fokus steht die Frage, wie Pfarrer:innen in der digitalen Diaspora kommunizieren, welche Formen von pastoraler Identitätsgestaltung entstehen und wie sich analoge und digitale Lebensräume verschränken. Die qualitative Inhaltsanalyse basiert auf einem Sample aus Bild- und Textelementen, ergänzt durch quantitative Aspekte. Die digitale Diaspora stellt keinen Defizitraum dar, sondern erweist sich als Möglichkeitsraum pastoraler Kommunikation, die vielgestaltig, kontextsensibel und individuell geprägt ist.

**S**ie posten, predigen und positionieren sich: Pfarrer:innen, die auf Instagram als „christliche Sinnfluencer:innen“ aktiv sind<sup>1</sup>. Sie geben Einblicke in ihre Arbeit, ihre Werte und ihren Glauben sowie ihren Alltag. Was zunächst als Nischenphänomen begann, hat sich in den vergangenen Jahren zu einer eigenständigen Form pastoraler Kommunikation entwickelt: Instagram wird von Pfarrer:innen nicht nur zur digitalen Verkündigung genutzt, sondern auch zur Vernetzung, zum Austausch und zur Reflexion ihrer Rolle in einer zunehmend säkularisierten Öffentlichkeit. Mit der Gründung von Contentnetzwerken wie „yeet“ (2020, initiiert von EKD und GEP) und weiteren landeskirchlichen Initiativen hat sich die Struktur der digitalen kirchlichen Kommunikation weiter ausdifferenziert.

<sup>1</sup> Die Begrifflichkeiten sind nicht einheitlich, teilweise ist auch von Christfluencer:innen, Glaubensfluencer:innen oder kirchlichen Influencer:innen die Rede. Ausführlicher dazu: Müller 2023, S. 137-153, bes. 137f.

Kira Stütz ist  
stellvertretende  
Leiterin der ZDF-  
Redaktion Religion  
und Leben und forscht  
an der Theologischen  
Fakultät der  
Universität Leipzig  
zur Selbstdarstellung  
evangelischer  
Pfarrer:innen auf  
Instagram.

Doch trotz wachsender Sichtbarkeit bleibt Religion auf Instagram ein Randthema: Christ:innen bewegen sich in einer digitalen Diaspora, in der religiöse Inhalte nur einen Bruchteil der Gesamtkommunikation ausmachen.

Dieser Beitrag untersucht am Beispiel zweier evangelischer Pfarrpersonen, wie sich pastorale Instagram-Tätigkeit in diesem Spannungsfeld gestaltet. Bei der vorliegenden Analyse

*Die Analyse zeigt, dass Instagram für viele Pfarrer:innen zum erweiterten Lebensraum wird, in dem neue Formen von Gemeinde und Identität entstehen.*

handelt es sich um eine exemplarische Annäherung an das umfangreiche Phänomen pastoraler Social-Media-Tätigkeiten. Im Fokus steht die Frage, wie Pfarrer:innen in der digitalen Diaspora kommunizieren, welche Formen von pastoraler Identitätsgestaltung

entstehen und wie sich analoge und digitale Lebensräume verschränken. Dabei steht außerdem im Vordergrund, ob ein strategisches Vorgehen der Pfarrer:innen sichtbar wird und wie die Minderheitensituation thematisiert wird. Die Analyse zeigt, dass Instagram für viele Pfarrer:innen mehr ist als ein Medium: Es wird zum erweiterten Lebensraum, in dem neue Formen von Gemeinde, Austausch und Identität entstehen. Das Posten wird dabei zur Praxis gegen den Trend religiöser Marginalisierung.

## Die digitale Diaspora und die Logik von Instagram

Um die pastorale Social-Media-Tätigkeit adäquat zu erfassen, ist eine Einordnung dieser Tätigkeit in den Kontext Instagram zentral, denn bei Instagram handelt es sich um weit mehr als eine App zur Bild- und Videoteilung. Es ist vielmehr ein Raum, in dem sich Menschen begegnen, austauschen und darstellen. Aus diesem Grund sollte Instagram als „erweiterter Lebensraum der Menschen“ (Stumpf/Michelis 2023, S. 45) verstanden werden, der durch spezifische Praktiken, Affordanzen und Sehgewohnheiten geprägt ist. Ausgangspunkt der Kommunikation auf Instagram ist die aktive Beteiligung der Nutzer:innen, die Inhalte nicht nur konsumieren, sondern auch selbst produzieren – eine Praxis, die unter dem Begriff *Prosumer Culture* gefasst wird (vgl. Bleicher 2014, S. 42). Diese doppelte Funktion führt zu einer fortlaufenden, visuell und narrativ gestalteten Selbstinszenierung, die als *Digital Storytelling* bezeichnet werden kann (vgl. Mayrhofer 2023, S. 119-136). Im Falle von Instagram geschieht dies überwiegend foto- und videobasiert. Lev Manovich beschreibt für Instagram drei zentrale Bildpraktiken, die für die folgende Analyse relevant sind: *legere* („casual“), *professionelle*

(„professional“) und *designte* („designed“ bzw. „styled“) Fotografien (vgl. Manovich 2017). Legere Bilder entsprechen klassischen Amateurfotografien, die kaum oder gar nicht bearbeitet sind, sich nicht an etablierte fotografische Regeln halten und in ihrer Ästhetik bewusst spontan wirken. Demgegenüber orientieren sich professionelle Bilder an den Regeln der klassischen Fotokunst, wie sie sich im 20. Jahrhundert etabliert hat. Sie sind technisch präzise, ästhetisch durchkomponiert und oft mit dem Anspruch verbunden, fotografische Qualität sichtbar zu machen. Die dritte Kategorie, *designte* Bilder, geht darüber hinaus: Hier werden gestalterische Prinzipien aus dem Grafikdesign auf die Fotografie übertragen (vgl. Manovich 2017, S. 49. 52).

In der eigenen Forschung hat es sich als sinnvoll erwiesen, die Kategorie der legeren Bilder weiter zu differenzieren: spontan und inszeniert. Diese Unterkategorien ermöglichen eine präzisere Einordnung der Bildintentionen und -wirkungen.<sup>2</sup>

Laut der jährlich durchgeführten ARD/ZDF-Medienstudie nutzen 38 Prozent der deutschsprachigen Bevölkerung Instagram mindestens wöchentlich. In der Altersgruppe der 14- bis 29-Jährigen liegt dieser Wert sogar bei 82 Prozent (vgl. Müller 2024, S. 3). Die Community ist dabei heterogen – nicht nur hinsichtlich des Alters, sondern auch in Bezug auf kulturelle Praktiken, Normen und Interessen (vgl. Leaver/Highfield/Aidin 2020, S. 173). Diese Heterogenität macht deutlich, dass Instagram nicht von einer einheitlichen Kultur durchzogen wird, sondern als ein Raum zu interpretieren ist, in dem sich verschiedene Subkulturen mit ihren je eigenen Regeln und Ausdrucksformen begegnen. Die Identifizierung Instagrams als *erweiterter Lebensraum* ermöglicht eine differenzierte Betrachtung: Einerseits wird sichtbar, dass im Sinne der Digitalität Online- und Offline-Interaktionen nicht getrennt voneinander existieren, sondern sich gegenseitig bedingen und durchdringen (vgl. Stalder 2016). Andererseits wird deutlich, dass Instagram nicht nur Medium, Plattform oder Netzwerk ist, sondern ein Raum, den Menschen aktiv betreten, gestalten und mit Bedeutung füllen.

*Laut der jährlich durchgeführten ARD/ZDF-Medienstudie nutzen 38 Prozent der deutschsprachigen Bevölkerung Instagram mindestens wöchentlich.*

<sup>2</sup> Für die vorliegende Analyse werden diese Kategorien auch auf Bewegtbildformate wie Videos und Reels übertragen, um die multimodale Kommunikation auf Instagram angemessen zu erfassen.

Die Analyse des offiziellen Instagram-Accounts @instagram durch Viera Pirker zeigt, dass religiöse Inhalte dort lediglich 3,3 Prozent der Gesamtkommunikation ausmachen (vgl. Pirker 2023, S. 31f.). Ausgehend von dieser Beobachtung lässt sich Instagram als Raum beschreiben, in dem Christ:innen eine Minderheitenposition einnehmen. Die Plattform ist damit nicht nur ein Ort vielfältiger Subkulturen, sondern insgesamt ein Raum religiöser Peripherie. Um diese spezifische Form der digitalen Randexistenz von der klassischen, analogen Diaspora zu unterscheiden, wird hier der Begriff der *digitalen Diaspora* eingeführt. Er beschreibt jene Umgebung, in der religiöse Inhalte zwar marginalisiert sind, sie zugleich aber neue Formen von Präsenz, Gemeinschaft und Kommunikation ermöglichen. Innerhalb spezifischer Subkulturen (etwa der #digitalenKirche) entstehen dabei derart dichte Vernetzungsstrukturen, dass die Erfahrung von Diaspora nicht zwangsläufig der subjektiven Wahrnehmung entspricht. Pfarrer:innen, die auf Instagram aktiv sind, agieren somit in einem Raum, der sie als Teil einer religiösen Minderheit positioniert und gerade darin neue pastorale Ausdrucksformen hervorbringt. Diese Form der Kommunikation soll im Folgenden exemplarisch herausgestellt werden.

## Pastorale Präsenz im digitalen Raum – Zwei Fallbeispiele

Die nachfolgende Analyse stellt exemplarisch zwei Instagram-Accounts evangelischer Pfarrpersonen vor. Die Auswahl erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern dient der Veranschaulichung möglicher Kommunikationsformen und Analysezugänge. Die beiden Personen unterscheiden sich in Gender, Lebenssituation, theologischem Profil sowie in ihrer jeweiligen Instagram-Präsenz. Gleichzeitig handelt es sich um zwei evangelische Pfarrer:innen aus derselben Landeskirche, sodass sie aus einer ähnlichen soziostruktturellen Situation heraus ihre Instagram-Tätigkeit ausüben. Die Auswahl basiert auf einem Sample eines Forschungsprojekts, das sich unter anderem mit Pfarrpersonen in der analogen Diaspora beschäftigt.<sup>3</sup> Für die Analyse

3 Der Aufsatz greift zentrale Befunde aus dem Forschungsbericht von Stütz (2025) auf, in dem das Social-Media-Verhalten von Pfarrer:innen aus der analogen Diaspora untersucht wurde. Während sich inhaltliche Überschneidungen ergeben, verfolgt der vorliegende Beitrag eine weiterführende Fragestellung und differenziert die dort entwickelten Thesen in neuer Perspektive.

wurden die jeweils letzten sechs Beiträge sowie die drei gepinnten Beiträge im Erhebungszeitraum (März 2024) berücksichtigt. Ergänzend wurden die Profilbeschreibung (Bio), die Highlights sowie die tagesaktuellen Storys (Stand: 27.3.2024) einbezogen. Diese Eingrenzung ist angesichts der Multimedialität und des Rich-Data-Charakters von Instagram notwendig. Die Auswertung erfolgte mittels qualitativer Inhaltsanalyse in einer Kombination aus Bild-, Text- und Videoanalyse. Die Analyse wurde durch quantitative Elemente ergänzt, etwa durch die Erfassung von Interaktionszahlen (Likes, Kommentare) sowie die Häufigkeit thematischer und visueller Wiederholungen im Sample.

### Das erste Fallbeispiel: Spirituelles Community-Bilden

#### Profilanalyse – Bio und Highlights

Beim ersten Fallbeispiel handelt es sich um den Account von @atmen.glauben.leben, dessen Profilname drei Verben kombiniert, die in ihrer rhythmischen Reihung eine meditative Grundstimmung erzeugen. Die semantische Mitte „glauben“ verankert den Namen im religiösen Feld. Das Profilbild zeigt eine weiblich zu lesende Person mit mittellangen braunen Haaren, rotem Lippenstift und einem offenen, freundlichen Gesichtsausdruck. Die Farbwahl in Blautönen unterstützt die ruhige, kontemplative Atmosphäre. Die Bio nennt „Nina Maria“ und das Pronomen „sie“ als Identitätsmarker und kombiniert berufliche Rollen („Pfarreerin“, „Yogalehrerin“) mit spirituellen Praktiken („Meditation“, „Innehalten“), jeweils begleitet von passenden Emojis. Die Verlinkung über einen Linktree führt zu ihrem YouTube-Kanal und zur Website ihrer Pfarrstelle. Die sechs Storyhighlights lassen sich den Bereichen *Kommunikative Funktionen* (Publizistik, Aufklärung), *Religiöse Praxisformen* (Liturgie, spirituelle Praxis) und der *Persönlichen Dimension* (Lebenseinblick) zuordnen. Mit 13 400 Follower:innen (Stand März 2024) ist die Reichweite innerhalb dieser Subkultur beachtlich.

*Mit 13 400 Follower:innen (Stand März 2024) ist die Reichweite des Accounts @atmen.glauben.leben innerhalb dieser Subkultur beachtlich.*

#### Contentanalyse

Das visuelle Forschungsmaterial des Accounts @atmen.glauben.leben besteht überwiegend aus inszeniert-legeren Fotografien, ergänzt durch einzelne designete Bilder. Neben klassischen Fo-

to-Posts finden sich Reels sowie längere Videos<sup>4</sup>, die teilweise zusätzlich auf dem verlinkten YouTube-Kanal veröffentlicht wurden. Die Bildsprache ist stark auf die Accountinhaberin fokussiert: Andere Personen erscheinen nicht, einzig eine Katze ist wiederholt als visuelles Element zu erkennen. Einige Beiträge zeigen lediglich Artefakte aus dem Bereich Wohnen (darunter Sitzpolster, Kissen, Pflanzen und Bücher). Eine weitere visuelle Kategorie bildet das Thema Yoga, das über Kleidung und Körperhaltung inszeniert wird. Bis auf ein Bild sind alle Aufnahmen in Innenräumen entstanden, was auf eine bewusst gewählte, private und kontemplative Bildästhetik verweist.

Weiter ist die Textebene durch ausführliche Captions geprägt, die deutlich über die auf Instagram übliche Länge hinausgehen. Jeder Beitrag nimmt Bezug auf ein thematisches Feld und formuliert eine persönliche Positionierung, oft in Form von Anregung oder Reflexion. Die Texte verbinden Aufklärung mit theologischer und gesellschaftlicher Stellungnahme. Verlinkungen zu anderen Accounts oder Orten sind selten. Die Hashtagverwendung hingegen ist strategisch und vielfältig: Sie umfasst Kategorien wie *Beruf und Institution* (Pfarrberuf, digi-

*Die Hashtags orientieren sich an etablierten Begriffen in spezifischen Bubbles und ermöglichen eine Auffindbarkeit über die eigene Followerschaft hinaus.*

tale Kirche), *Religiöse und Spirituelle Praxis* (Spiritualität, Yoga) sowie *Persönliche Statement*s (Empfehlungen, Politisches). Die Hashtags orientieren sich an etablierten Begriffen innerhalb spezifischer Bubbles und ermöglichen eine Auffindbarkeit über die eigene Followerschaft hinaus – ein Mechanismus, der der Logik von Instagram zum Zeitpunkt der Erhebung entspricht und explizit zur Reichweitensteigerung beiträgt.

Auch die auditive Inszenierung ist differenziert gestaltet: Reels sind mit verbreiteten Instagram-Sounds unterlegt, die humoristisch-satirisch die schriftlichen Elemente im Video kommentieren. Längere Videos hingegen nutzen das Originalaudio, meist in Form gesprochener Worte der Accountinhaberin.

Das Material deckt thematisch ein breites Spektrum ab, das sich mit den verwendeten Hashtags überschneidet: *Beruf*

<sup>4</sup> An dieser Stelle wird zwischen Reels und Videos unterschieden, da die Reels den appinternen Logiken, Sehgewohnheiten und Affordanzen entsprechen (bezüglich Länge, Hochformat, Genre etc.) und die Videos jene sind, die im Querformat ursprünglich für ein anderes Medium (in diesem Fall YouTube) erstellt worden sind.

und Institution (Berufsalltag, Gottesdienstformate, Theologie und Kirche, Journalismus), Spirituelle Praxis (Yoga), Persönliche Statements (Empfehlungen, Politisches) sowie Digitale Interaktion (Community-Interaktion). Wiederkehrend ist eine rechtfertigende Haltung gegenüber christlichem Yoga, der digitalen Arbeit als Pfarrerin und eine klare Abgrenzung von fundamentalistischen Positionen.

Die Community zeigt sich aktiv und engagiert. Da die Anzahl der „Gefällt mir“-Angaben verborgen ist, kann die Interaktion lediglich anhand der Kommentare eingeschätzt werden. Während längere Videos nur vereinzelt kommentiert werden, erhalten klassische Beiträge durchschnittlich etwa 30 Kommentare. Reels hingegen verzeichnen mit rund 150 Kommentaren deutlich höhere Interaktionsraten. Dies entspricht der Funktionsweise des Instagram-Algorithmus, der Reels auch Nutzer:innen außerhalb der eigenen Followerschaft anzeigt.

#### *Zusammenfassung des Fallbeispiels: Digitale Verkündigung*

Die Instagramaktivität von @atmen.glauben.leben lässt sich zusammenfassend als eine Form digitaler Verkündigung beschreiben, die sich thematisch-inhaltlich an Impulsbeiträgen aus Radioandachten oder Printmagazinen orientiert. Die Beiträge entfalten jeweils ein Thema, das visuell durch Fotos oder Videos gerahmt und textlich in ausführlichen Captions reflektiert wird. Die Bildsprache ist dabei bewusst reduziert: Die Accountinhaberin fungiert als zentrales visuelles Medium, während auf liturgische Kleidung, kirchliche Artefakte oder die Darstellung des Gemeindealltags vollständig verzichtet wird.<sup>5</sup> Dabei wird der Wunsch bedient, einem glaubwürdigen und authentischen Gegenüber zu begegnen. Dies spiegelt sich auch in der inhaltlichen Konsistenz wider. Der Content ist eigens für den digitalen Raum konzipiert und richtet sich primär an die digitale Community. Die Kommunikation erfolgt dialogisch, impulsgebend und zugleich persönlich positionierend. Auffällig ist, dass die Community fortlaufend aktiviert wird und die Interaktion bewusst gesucht wird. Statt lediglich eines darstellenden Handelns fin-

*Es wird der Wunsch bedient, einem glaubwürdigen und authentischen Gegenüber zu begegnen. Dies zeigt sich auch in der inhaltlichen Konsistenz.*

---

5 In anderen Phasen der eigenen Feldforschung hat sich gezeigt, dass auf diesem Account gelegentlich in Storys von der Gemeindearbeit berichtet wird, dies jedoch verglichen mit anderen Inhalten deutlich weniger präsent.

det sich hier ein Kommunikationsangebot in einer gemeinhin verständlichen Weise.

Inhaltlich bewegt sich die Pfarrerin in einem Spannungsfeld zwischen spiritueller Praxis, theologischer Reflexion und gesellschaftlicher Positionierung. Kulturelle Gegenwartsphänomene und zeitgenössische Praktiken werden aufgegriffen und bieten ein Kommunikationsangebot, das aller Wahrscheinlichkeit nach weit über die Parochie hin sichtbar wird. Dabei zeigt sich, dass die kirchlich-theologischen Themen mitunter an einem anderen Thema angehängt werden, sodass die algorithmische Verbreitung erhöht wird.

### Das zweite Fallbeispiel: Digitale Öffentlichkeitsarbeit

*Profilanalyse – Bio und Highlights*

Das zweite Fallbeispiel führt den Profilnamen @justusgeilhufe. Dieser entspricht dem Klarnamen der Person hinter dem Account. Vor- und Nachname sind ohne Leerzeichen oder Sonder-

zeichen als ein zusammenhängendes Wort dargestellt. Die Bio bestätigt diese Zuordnung, indem dort „Justus Geilhufe“ als Name ausgeschrieben erscheint. Das Profilbild zeigt eine männlich zu lesende Person mit kurzen braunen Haaren, verschränkten Armen und einem freundlichen Lächeln. Die Person trägt einen beigen Anzug und steht vor einer Bücherwand. Dies suggeriert sowohl Seriosität als auch persönliche Nähe und lässt einen intellektuellen Anspruch vermuten.

Unter dem Namen ist die Kategorie „Lutherische Kirche“ angegeben, wodurch eine direkte Verbindung zum kirchlichen Amt hergestellt wird. Darunter findet sich die Formulierung: „Anne hat gesagt ich soll den Mist hier löschen [sic]“ – ein Satz, der ironisch wirkt und zugleich eine gewisse Distanz zur Plattform erkennen lässt. Ein Link am Ende der Bio führt zu einem Fachartikel, an dem Justus Geilhufe als Autor beteiligt ist. Unter dem Titel „Die Negroni-Gratwanderung“ erörtern die Autoren darin die politische Dimension von Kirche (vgl. Geilhufe/Fichtner 2024).

Das Profil umfasst zwölf Storyhighlights, die sich thematisch folgenden Bereichen zuordnen lassen: *Persönliche Statements* (Selbstvorstellung, Privateinblick, Hobby), *Religiöse und Spirituelle Praxis* (Spiritualität, Gemeindeleben), *Beruf und Institution* (Gemeindeleben und Projekte) sowie *Soziokulturelle Verortung* (Heimatverbundenheit). Zum Erhebungszeitpunkt zählte der Account 5560 Follower:innen.

Die Wahl des Klarnamens als Profilbezeichnung legt nahe, dass die Person selbst im Zentrum der Kommunikation steht. Die Kategorie „Lutherische Kirche“ verweist auf die institutionelle Einbindung, während die Ortsgemeinde in der Bio nicht explizit genannt wird. Dennoch lassen einzelne Storyhighlights Rückschlüsse auf den gemeindlichen Kontext zu.

#### *Contentanalyse*

Das visuelle Material des zweiten Fallbeispiels zeigt eine große Bandbreite an Bildtypen. Alle von Lev Manovich beschriebenen Kategorien (designate, professionelle und legere Fotografien) sind vertreten und verteilen sich relativ gleichmäßig. Innerhalb der legeren Bilder lassen sich sowohl spontane als auch inszenierte Varianten identifizieren.

Neben zahlreichen Fotos zählen auch Reels zum erhobenen Material. Die Darstellung von Personen ist deutlich vielfältiger als im ersten Fallbeispiel. Neben Einzelporträts des Accountinhabers finden sich viele Bilder mit weiteren Personen – darunter Gemeindemitglieder, kirchliche Amtsträger:innen, Podiumsteilnehmende und Menschen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten. Die visuelle Kommunikation ist damit stärker auf Gemeinschaft und Öffentlichkeit ausgerichtet.

Auch die Artefaktanalyse zeigt eine breite thematische Streuung. Wiederkehrende visuelle Elemente lassen sich folgenden Kategorien zuordnen: *Institutioneller/Kirchlich-spiritueller Marker* (liturgische Kleidung, kirchliche Räume und Symbole), *ästhetischer Marker* (Blumenschmuck, Bühne und Technik), *Sozialer Marker* (Menschenmengen) sowie *Lebensweltlicher Marker* (Genussmittel, Tiere). Diese Vielfalt verweist auf eine hybride Bildsprache, die sowohl kirchliche als auch alltagskulturelle Referenzen integriert.

Auf der Textebene fällt die Kürze der Captions auf. Häufig wird lediglich der Entstehungskontext der Bilder genannt oder kurze, teils ironisch formulierte Bemerkungen ergänzt, die der Kategorie Humor zugeordnet werden können. Im Vergleich zum ersten Fallbeispiel ist die Textgestaltung deutlich reduzierter und weniger reflexiv. Auffällig ist die intensive Nutzung der Tagfunktion: Zahlreiche Beiträge enthalten Verlinkungen zu anderen Instagram-User:innen sowie Geotags, die vor allem kirchliche Orte und die eigene Ortsgemeinde markieren. Der Hashtaggebrauch hingegen ist gering. Teilweise wird gänzlich auf Hashtags

*Häufig sind die Captions kurz. Es wird lediglich der Entstehungskontext der Bilder genannt oder kurze, teils ironisch formulierte Bemerkungen ergänzt.*

verzichtet; die wenigen verwendeten lassen sich den Kategorien *Persönliche Statements* (Politisches), *Beruf und Institution* (Pfarrberuf, Kirche) sowie *Zwischenmenschliche Gesten* (Geschenke und Aufmerksamkeiten) zuordnen. Ihre Formulierungen sind mitunter unkonventionell, sodass sie eher der Markierung als der Reichweitensteigerung dienen.

Die auditive Gestaltung wird punktuell eingesetzt, um die Stimmung einzelner Beiträge zu unterstreichen. Dabei

kommen sowohl klassische Musik als auch traditionelle Volksmusik aus verschiedenen kulturellen Kontexten zum Einsatz. Gelegentlich wird auch auf Elemente der Popkultur zurückgegriffen. In einigen Fällen entsteht durch die Kombination von Bild und

Ton ein satirischer Effekt, wenn visuelle und akustische Ebene bewusst kontrastieren.<sup>6</sup>

Thematisch lässt sich das erhobene Material folgenden Kategorien zuordnen: *Beruf und Institution* (Amtshandlungen, Ortsgemeinde, Christentum und Kirche, Journalismus), *Öffentlichkeit und Kommunikation* (öffentliche Auftritte, Journalismus) *Persönliche Statements* (Politisches, Satire) sowie *Alltagskultur* (Essen). Die Beiträge spiegeln eine starke Verankerung im kirchlichen Alltag und zugleich eine Öffnung zur gesellschaftlichen Öffentlichkeit wider.

Die Community zeigt sich im Fall von @justusgeilhufe zurückhaltender. Die Anzahl der Kommentare ist vergleichsweise gering: Fotos erhalten im Schnitt etwa acht Kommentare, Reels rund 24. Auch hier sind die „Gefällt mir“-Angaben nicht sichtbar. Die Interaktionsraten deuten auf eine eher passive Rezeption hin, die sich von der aktiven Beteiligung im ersten Fallbeispiel unterscheidet.

6 So steht Justus Geilhufe beispielsweise in einem Reel vom 25.2.2024 mit drei anderen Männern vor einem alten Kirchenportal in konservativ-bürgerlicher, fast britisch anmutender Kleidung, die Seriosität und „Gutbürgertum“ signalisiert. Dieses Reel wurde musikalisch mit einem Ausschnitt aus Nas' Rap-Titel N.Y. „State of Mind“ unterlegt, dessen urbane Härte im deutlichen Kontrast zur visuell gepflegt-spießigen Erscheinung der Männer steht. Durch diese gegenläufige Kombination entsteht ein satirischer Effekt, der durch die Bildunterschrift „Ihr Lieben, denkt immer dran, wozu das Christentum fähig ist, wenn man es nur lässt“ zusätzlich ironisch akzentuiert wird.

### Zusammenfassung des Fallbeispiels: Öffentlichkeitsbewusste Inszenierung

Die Instagrampräsenz von @justusgeilhufe lässt sich als eine Mischung aus tagebuchartiger Dokumentation und öffentlichkeitsbewusster Inszenierung beschreiben. Die Beiträge erscheinen in hoher Frequenz und geben Einblicke in den Alltag eines Pfarrers, wobei die Auswahl und Darstellung der Inhalte einer thematischen Ordnung und bewussten Selektion unterliegen. Alltagssituationen werden fotografisch oder videografisch festgehalten und in Form von Posts oder Reels veröffentlicht – mal spontan, mal inszeniert, mal professionell gestaltet. Die visuelle Vielfalt lässt sich den von Lev Manovich beschriebenen Kategorien zuordnen. Die Bildquellen sind dabei heterogen: Neben selbst erstellten Aufnahmen finden sich auch Bilder aus der Öffentlichkeitsarbeit kirchlicher Veranstaltungen. Die visuelle Kommunikation ist stark auf Gemeinschaft und kirchliche Öffentlichkeit ausgerichtet. Anders als im ersten Fallbeispiel wird die Rolle als Pfarrer auch visuell kenntlich gemacht. Die Frequenz und visuelle Darstellung verschiedener Örtlichkeiten schafft eine Nahbarkeit, die für das Herausbilden einer Community wesentlich ist. Anders als im ersten Beispiel liegt der Fokus stärker auf

*Auf eine plumpe Selbstdarstellung wird verzichtet. Stattdessen werden thematische Impulse gesetzt, die jedoch stets mit der Person verwoben sind.*

der Begleitung der Person, die selbst das Trägermedium ihrer Botschaft ist und sich hierfür gelingend in Szene setzt. Auf eine plumpe Selbstdarstellung wird verzichtet, sondern thematische Impulse gesetzt, die jedoch stets mit der Person verwoben sind. Thematisch bewegt sich der Account zwischen kirchlicher Praxis und gesellschaftlicher Öffentlichkeit. Die Kommunikation ist weniger auf spirituelle Impulse als auf dokumentarische und gesellschaftlich positionierende Inhalte rund um die Person ausgerichtet. Die rote Linie des Storytellings läuft also über die Person, die zentral als Pfarrer den mannigfaltigen Alltag eines solchen darstellt. Zugleich findet dennoch eine Ansprache statt, die allerdings weniger dialogisch auftritt als im ersten Beispiel.

### Zusammenfassung der zwei Fallbeispiele

Die exemplarische Analyse der beiden Fallbeispiele zeigt deutlich, wie unterschiedlich Pfarrer:innen Instagram nutzen – sowohl hinsichtlich der Kommunikationslogik als auch der inhaltlichen Ausrichtung. Während im ersten Fallbeispiel die thematischen Inhalte kuratiert und visuell bewusst inszeniert erscheinen, wirkt die Logik im zweiten Fallbeispiel nahezu in-

vertiert: Hier werden Bilder aus unterschiedlichen Kontexten und Situationen zusammengestellt, um Einblicke in den Pfarralltag zu gewähren. Die Bildsprache ist dokumentarisch, die Texte sind knapp und pointiert. In beiden Profilen steht, der Logik von Instagram entsprechend, die jeweilige Person im Zentrum. Doch die Rolleninszenierung unterscheidet sich deutlich: @atmen.glauben.leben präsentiert sich als Pfarrerin und Yoga-

*@justusgeilhufe berichtet aus dem analogen Gemeindekontext und nutzt Instagram u. a. als Plattform für berufliche Vernetzung.*

---

lehrerin, die spirituelle Impulse für eine digitale Community formuliert. Der Content ist explizit für den digitalen Raum erstellt, die Ortsgemeinde spielt dabei keine zentrale Rolle. @justusgeilhufe hingegen berichtet aus dem analogen Gemeindekontext und nutzt

Instagram als Plattform für berufliche Vernetzung und dokumentarische Öffentlichkeitsarbeit. Die beanspruchte Rolle ist die des Gemeindepfarrers im ländlichen Raum.

Beiden Accounts ist bewusst, dass ihre Reichweite über die eigene Parochie hinausgeht. Doch nur im ersten Fallbeispiel lässt sich eine Form digitaler Gemeindebildung erkennen – etwa durch eigene Gottesdienstformate und spirituelle Impulse für die Community. Im zweiten Fallbeispiel steht tendenziell die Darstellung kirchlicher Realität im Vordergrund. Auch die medienstrategische Nutzung unterscheidet sich: @atmen.glauben.leben nutzt Hashtags gezielt zur Reichweitensteigerung und bindet ein weiteres Medium (YouTube) ein. @justusgeilhufe hingegen verwendet Hashtags nur vereinzelt und in unkonventioneller Weise, sodass sie eher der Markierung als der Auffindbarkeit dienen.

Insgesamt zeigen die beiden Fallbeispiele zwei unterschiedliche Formen pastoraler Kommunikation auf Instagram: eine impulsgebende, spirituell orientierte Präsenz in der digitalen Diaspora und eine dokumentarisch-öffentliche Darstellung kirchlicher Realität im ländlichen Raum. Beide Profile nutzen Instagram als erweiterten Lebensraum, jedoch mit unterschiedlichen Zielsetzungen, Ausdrucksformen und kommunikativen Reichweiten.

## Die digitale Diaspora als pastoraler Kommunikationsraum

Die vergleichende Analyse der beiden Fallbeispiele hat gezeigt, dass Instagram für Pfarrer:innen nicht nur ein Kommunikationsmittel, sondern ein eigenständiger Raum ist, in dem sich pastorale Identität, Verkündigung und Gemeinschaft neu formieren. Die Plattform wird auf unterschiedliche Weise genutzt.

Beide Profile verdeutlichen, dass sich die Grenzen zwischen analoger und digitaler Gemeindearbeit zunehmend auflösen. Instagram wird zum Ort der Verschränkung von Lebensräumen, in dem sich Pfarrer:innen nicht nur als Amtsträger:innen, sondern als kommunikative Akteur:innen positionieren. Die digitale Diaspora beschreibt dabei jene Umgebung, in der religiöse Inhalte eine Minderheitenposition einnehmen.

Die Analyse hat gezeigt, dass sich pastorale Kommunikation auf Instagram entlang individueller Profile, theologischer Prägungen und kommunikativer Strategien entfaltet. Sie reicht von spirituellen Impulsen über interaktive Formate bis hin zu dokumentarischen Einblicken in kirchliches Leben. Dabei entstehen – je nach ekklesiologischer Definition – mitunter neue Formen von Gemeinde, die nicht an Ort und Zeit gebunden sind, sondern sich in digitalen Bubbles organisieren: mit eigenen Ritualen, Ausdrucksformen und Resonanzräumen. Inmitten säkularer Kontexte lassen sich Hinweise auf gemeindeähnliche Strukturen erkennen, die darauf hindeuten, dass digitale Seelsorge, spirituelle Impulse und kirchliche Öffentlichkeitsarbeit neue Formen annehmen könnten. Eine vertiefte Analyse digitaler Interaktionen und Vernetzungsprozesse wäre erforderlich, um diese Entwicklungen fundiert zu beschreiben und ekklesiologisch einzuordnen.

Die digitale Diaspora stellt damit keinen Defizitraum dar, sondern erweist sich als Möglichkeitsraum pastoraler Kommunikation, die vielgestaltig, kontextsensibel und individuell geprägt ist. Dabei gilt Ähnliches wie für kirchliche Kommunikation per se, dass die Logik der lebensweltlichen Wirklichkeit für erfolgreiche Kommunikation zu berücksichtigen ist. Eben diese wird hier im Speziellen von Instagram vorgegeben. Zielgruppenfokussierte Kommunikation bedarf einer Konsistenz in der inhaltlichen Darstellung, die sich nicht selten mittels der Person und ihrer Inszenierung formiert. Dabei entstehen neue Spannungsfelder und offene Fragen für die Pastoraltheologie und einen kirchlichen Dienstauftrag. Beide Aspekte markieren relevante Forschungsdesiderate, die in zukünftigen Studien systematisch zu erschließen sind.

*Die digitale Diaspora stellt damit keinen Defizitraum dar, sondern erweist sich als Möglichkeitsraum pastoraler Kommunikation.*

## Literatur

Bleicher, Joan Kristin (2014): *Ökonomie, Technik, Entwicklung und Angebots schwerpunkte des Social Web als Herausforderungen für die Medien- und Kommunikationswissenschaft*. In: Nord, Ilona/Luthe, Swantje (Hg.): *Social*

- Media, Christliche Religiosität und Kirche. Studien zur Praktischen Theologie mit religionspädagogischem Schwerpunkt (PopKult). Jena, S. 29-43.*
- Geilhufe, Justus/Fichtner, Stephan (2024): *Die Negroni-Gratwanderung: Die Kirche ist politisch, weil sie den politischen Raum, in dem sie existiert, selbst erschaffen hat.* <https://www.herder.de/communio/gesellschaft/die-kirche-ist-politisch-weil-sie-den-politischen-raum-in-dem-sie-existiert-selbst-erschaffen-hat-die-negroni-gratwanderung/> (zuletzt aufgerufen am 2.10.2025).
- Leaver, Tamar/Highfield, Tim/Aidin, Crystal (2020): *Instagram. Visual Social Media Cultures (Digital Media and Society Series).* Cambridge/Medford.
- Manovich, Lev (2017): *Instagram and Contemporary Image.* [https://monoskop.org/images/8/87/Manovich\\_Lev\\_Instagram\\_and\\_Contemporary\\_Image\\_2017.pdf](https://monoskop.org/images/8/87/Manovich_Lev_Instagram_and_Contemporary_Image_2017.pdf) (zuletzt aufgerufen am 2.10.2025).
- Mayrhofer, Florian (2023): „... it's not about beauty, it's about the story you tell“ (K. Systrom). „Digital Storytelling“ als neue Erzählpraxis? In: Pirker, Viera/Paschke, Paula (Hg.): *Religion auf Instagram. Analysen und Perspektiven.* Freiburg im Breisgau, S. 119-136.
- Müller, Sabrina (2023): *Glaubensinfluencer:innen auf Instagram.* In: Pirker, Viera/Paschke, Paula (Hg.): *Religion auf Instagram. Analysen und Perspektiven.* Freiburg im Breisgau, S. 137-153.
- Müller, Thorsten (2024): *Ergebnisse der ARD/ZDF-Medienstudie 2024. Zahl der Social-Media-Nutzenden steigt auf 60 Prozent.* [https://archiv.ard-zdf-medienstudie.de/files/Download-Archiv/Medienstudie\\_2024/MP\\_28\\_2024\\_ARD\\_ZDF-Medienstudie\\_2024.\\_Zahl\\_der\\_Social-Media-Nutzenden\\_steigt\\_auf\\_60\\_Prozent.pdf](https://archiv.ard-zdf-medienstudie.de/files/Download-Archiv/Medienstudie_2024/MP_28_2024_ARD_ZDF-Medienstudie_2024._Zahl_der_Social-Media-Nutzenden_steigt_auf_60_Prozent.pdf) (zuletzt aufgerufen am 10.9.2025).
- Pirker, Viera (2023): *Zwischen Plattformlogik und Emergenz – Religion auf Instagram.* In: Pirker, Viera/Paschke, Paula (Hg.): *Religion auf Instagram. Analysen und Perspektiven.* Freiburg im Breisgau, S. 27-56.
- Stalder, Felix (2016): *Kultur der Digitalität.* Berlin.
- Stumpp, Stefan/Michelis, Daniel (2014): *Social Media – Exemplarische Einblicke in Theorien, Methoden und Modelle.* In: Nord, Ilona/Luthe, Swantje (Hg.): *Social Media, Christliche Religiosität und Kirche. Studien zur Praktischen Theologie mit religionspädagogischem Schwerpunkt (PopKult).* Jena, S. 45-59.
- Stütz, Kira (2025): *Zwischen Zentrierung und Verstreuung. Pfarrer:innen der Diaspora auf Instagram.* In: Fitschen, Klaus et al.: *Digitale evangelische Diaspora. Die evangelische Diaspora. Jahrbuch des Gustav-Adolf-Werks.* Leipzig, S. 34-48.

# Literatur-Rundschau

*Daniel Miehling: Online-Antisemitismus verstehen. Hassrede im Web 2.0. Baden-Baden: Nomos 2023 (=Interdisziplinäre Antisemitismusforschung, Band 16), 385 Seiten, 94,00 Euro.*

**A**ntisemitische Hassrede in sozialen Netzwerken ist ein drängendes, sich stetig wandelndes Problem und wissenschaftlich bislang nur unzureichend erschlossen. Daniel Miehling untersucht dieses Phänomen aus sprach- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive und legt eine empirisch fundierte, analytisch präzise Studie vor.

Mit seiner Arbeit füllt er mehrere zentrale Forschungslücken und schärft das Verständnis für das wachsende Phänomen. So konzentrierten sich frühere Studien vor allem auf textbasierte Inhalte. Miehling hingegen analysiert Posts und Inhalte von Nutzer:innen in verschiedenen Communities, die in Form von Text, Bildern, Videos und Memes auftreten. Gerade auf Telegram sind visuelle Formate weit verbreitet und emotionalisieren sowie codieren antisemitische Ideologien auf besondere Weise.

Ferner geht er über plattformgebundene Einzelstudien hinaus. Die Studie vergleicht erstmals öffentlich zugängliche Beiträge von Nutzer:innen auf X (ehemals Twitter) mit halböffentlichen Telegram-Gruppen – Communities mit unterschiedlich stark abgeschotteten Nutzer:innenkreisen. Dabei zeigt sich: Während auf X oft codierte, diskursiv eingebettete Formen dominieren, sind die Inhalte auf Telegram offener, drastischer und stärker ideologisch aufgeladen. Die Plattformarchitektur beeinflusst also Radikalität, Sichtbarkeit und Anschlussfähigkeit antisemitischer Kommunikation.

Ein weiterer innovativer Aspekt ist die systematische Einordnung unterschiedlicher Akteursgruppen. Während die Forschung bislang meist rechtsextreme Milieus in den Fokus stellte, analysiert Miehling rechtsextreme, islamistische und verschwörungsideologische Akteure vergleichend. So wird deutlich, wie digitale Netzwerke antisemitische Inhalte strategisch verbreiten und verstärken – oftmals entlang ideologisch geteilter Feindbilder wie „Globalisten“, „Eliten“ oder „Israel“.

Auch zeitliche Verlaufsanalysen antisemitischer Kommunikation waren bisher rar. Miehling schließt diese Lücke mit einer Langzeituntersuchung von rund 42 000 Beiträgen aus den Jahren



2019 bis 2021. Ereignisse wie die Corona-Pandemie oder der Nahostkonflikt 2021 werden als kommunikative Trigger sichtbar.

Methodisch trägt die Studie zur Weiterentwicklung der Hassrede-Forschung bei, die bislang durch unscharfe Begrifflichkeiten und fehlende einheitliche Definitionen erschwert wurde. Aufbauend auf Monika Schwarz-Friesels Konzept des „Verbal-Antisemitismus“ entwickelt Miehling ein differenziertes Codierschema, das klassische, israelbezogene und sekundäre Formen antisemitischer Kommunikation empirisch erfassbar macht.

Hervorzuheben ist die Analyse von Netzwerklogiken. Miehling zeigt, dass sogenannte „Superspreaders“ – einzelne

*Miehlings Studie ist ein wichtiger Meilenstein für die empirische Hassrede-Forschung und die interdisziplinäre Antisemitismusforschung.*

---

Nutzer:innen, Gruppen oder Kanäle mit hoher Reichweite – eine zentrale Rolle bei der Verbreitung antisemitischer Inhalte spielen. Diese Akteure steuern nicht nur die schnelle, breite Streuung, sondern fördern durch ihre Vernetzungen gezielt den weiteren Aus-

tausch antisemitischer Botschaften. Damit prägen wenige einflussreiche Akteure maßgeblich die Dynamiken und Reichweite antisemitischer Online-Kommunikation.

Die Studie bleibt bewusst deskriptiv und verzichtet auf normative Bewertungen oder konkrete Handlungsempfehlungen. Nur am Rande erwähnt Miehling, dass seine Datensätze von der Bereitschaft der Plattformen abhängen, diese vollumfänglich und kostenfrei für die Forschung zur Verfügung zu stellen. Dieser Umstand ist besonders brisant, da im deutschsprachigen Raum bislang kaum Daten existieren, die die Auswirkungen von Deplatforming und Sperrungen von Nutzer:innenkonten auf Antisemitismus und digitale Hasskommunikation empirisch erfassen könnten.

Damit ist Miehlings Studie ein wichtiger Meilenstein für die empirische Hassrede-Forschung und die interdisziplinäre Antisemitismusforschung. Sie legt zentrale Grundlagen und zeigt, wo weitere Forschung ansetzen muss – etwa bei der Rezeption antisemitischer Inhalte, der Wirksamkeit von Gegenstrategien, der Datenverfügbarkeit und den gemeinsamen Narrativen extremistischer Akteure. Gerade mit Blick auf medienethische Fragen – etwa nach Plattformverantwortung, Meinungsfreiheit und dem Schutz vulnerabler Gruppen – eröffnet sie wichtige Anschlussstellen für zukünftige Forschung. Wer „Hassrede verstehen“ will, muss auch fragen, wie digitale Öffentlichkeit demokratische Werte schützen kann.

Susanne Wegner, Dortmund

*Christian Fuchs: Radikaler Digitaler Humanismus. Eine Philosophie für die digitale Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. München: UVK/Narr 2024, 165 Seiten, 29,90 Euro.*

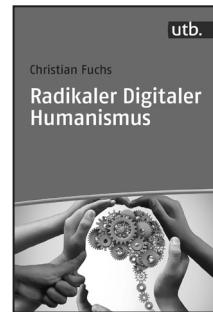
Christian Fuchs hat in den letzten Jahren ein beeindruckendes Werk geschaffen: Er hat linke Theorie, maßgeblich den Marxismus, als Medientheorie revitalisiert und Grundlagen der Kapitalismuskritik anschlussfähig gemacht. Mit Projekten wie der Zeitschrift „tripleC“ und zahlreichen Monografien hat er ein dichtes Netz kritischer Kommunikationsforschung etabliert, das sich parallel zu Strömungen wie dem deutschen KriKowi-Netzwerk entwickelte. Seine Werke erscheinen bewusst zweisprachig – so auch der vorliegende Band, die deutsche Ausgabe des 2022 bei Emerald erschienenen Buches.

Ziel des Buches ist ein „Beitrag zur Moralphilosophie der digitalen Gesellschaft“ (S. 6), indem der Radikale Humanismus ins Digitale überführt wird. Er sei notwendig, um die multiplen Krisen der Gegenwart zu verstehen und das Überleben der Menschheit zu sichern. Fuchs will damit die humanistische Philosophie erneuern.

Die Ausgangslage beschreibt er düster: Der Kapitalismus verspreche zwar Fortschritt, berge aber zugleich zerstörerisches und faschistisches Potenzial. Man muss Fuchs nicht in allen Zusitzungen folgen, um seine Grundthese zu teilen: Humanismus, Universalismus und Moderne sollten nicht verworfen, sondern neu gefasst werden, um ihren partikularistischen Charakter zu überwinden und allen Menschen zugutezukommen. Leitfrage ist daher: Wie kann Humanismus helfen, kritisch zu verstehen, wie digitale Technologien Gesellschaft und Individuen formen?

Einführend erläutert Fuchs seine Konzeptionen des (radikalen) (Digitalen) Humanismus (Kapitel zwei und drei), bevor er eine Dekolonialisierung der akademischen Welt fordert (Kapitel vier). Stimmen und Forschungen aus dem globalen Süden seien in den Medien- und Kommunikationswissenschaften massiv unterrepräsentiert. Ohne Anerkennung dieser Epistemologien bleibe Interdisziplinarität leeres Gerede – das Pluriversum müsse zur Grundlage wissenschaftlicher Pluralität werden. Daran knüpft seine Kritik am „Universitätskapitalismus“ an: Hochschulen erzeugten Wissen primär im Dienste der instrumentellen Vernunft. Dem setzt er die Forderung nach einer gemeinwohlorientierten Universität entgegen.

Kapitel fünf widmet sich KI und Robotern im digitalen Kapitalismus. Fuchs diskutiert post- und transhumanistische



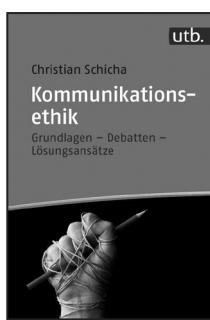
Entwürfe (u. a. Kurzweil) und kritisiert die Ideologie, der Cyborg werde zur besseren Gesellschaft führen. Mit Henri Lefebvre argumentiert er für einen dialektischen Blick, der Technik weder euphorisch noch rein pessimistisch bewertet. Es folgt ein Überblick zu KI-Regulierungen in den USA, der EU und China (Kapitel sechs). Kapitel sieben („Nekropolitik“) analysiert schließlich, wie Tod und Sterben während der Covid-Pandemie medialisiert wurden – ein Teil, der am deutlichsten als eigenständiger Essay hervortritt. Insgesamt wirken die Kapitel wie separate, aber didaktisch sorgfältig verknüpfte Studien, die sich gut im Lehrkontext einsetzen lassen.

Im Schlusskapitel (acht) stellt Fuchs die Leser:innen vor die Wahl: Sozialismus oder Barbarei? Demokratie oder Faschismus? Humanismus oder Autoritarismus? Er plädiert für einen radikalen Digitalen Humanismus, ein öffentlich-rechtliches Internet, faire Kapitalbesteuerung und benennt zehn zentrale Probleme des heutigen Kapitalismus.

Für medienethisch interessierte Leser:innen ist das Buch besonders wertvoll. Es beleuchtet die Macht der Plattformen, die gesellschaftliche Steuerung durch Algorithmen und die Frage, wie Öffentlichkeit in digitalen Räumen organisiert wird. Fuchs' Kritik an Diskriminierung und Kolonialität in Wissensproduktion und Technikgestaltung verweist auf die Notwendigkeit werteorientierter Alternativen. Sein Konzept eines Digitalen Humanismus bietet damit nicht nur eine Gesellschaftskritik, sondern auch eine normative Grundlage für Debatten über Gerechtigkeit, Verantwortung und Teilhabe im digitalen Zeitalter.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Fuchs eine fundierte Programmschrift vorlegt. Wer seine Prämissen teilt, findet ein aktuelles, gut begründetes Argumentarium, das sich hervorragend für die Hochschullehre eignet – und sich flüssiger liest, als der sperrige Titel vermuten lässt.

Lars Rademacher, Darmstadt



*Christian Schicha: Kommunikationsethik. Grundlagen – Debatten – Lösungsansätze. Stuttgart: UTB 2025. 349 Seiten, 29,90 Euro..*

Christian Schichas Buch über Kommunikationsethik ist gut zu lesen, stützt sich auf wissenschaftliche Evidenz, knüpft an aktuelle Debatten und Schmerzpunkte an – und kommt zur rechten Zeit. Der Professor für Medienethik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg spricht Gewissheiten

und Unsicherheiten an bezogen auf die Art, wie wir kommunizieren und an welchen Werten wir uns dabei orientieren. Er startet mit einer Aufzählung von Aufregerthemen – vom Gendersternen über Cancel Culture bis hin zu Debatten, die eher auf ein Spektakel mit gezielter Herabwürdigung der jeweils anderen Diskutant:innen abzielt als auf ein Ringen um Argumente.

Das 349 Seiten umfassende Werk ist zwischen Lehrbuch, Handbuch und Sachbuch zu verorten. Studierende finden darin Grundlageninformationen, Diskussionsstände und Reflexionen, die zum Weiterdenken anregen, Lehrende zudem Ideen für die Vermittlung der Inhalte im eigenen Unterricht sowie Fallbeispiele, die sich zu ähnlichen Fällen assoziieren lassen und ein praxisnahes, kasuistisches Lernen und Analysieren unterstützen. Journalist:innen können sich zu Teilthemen, die sie gerade umtreiben, einen raschen Überblick über weitere Aspekte und zentrale Literatur verschaffen. Im Handbuchstil werden auch zentrale Irrtümer beziehungsweise Charakteristika z. B. von Populismus (S. 138 f.) oder Antisemitismus (S. 146 f.) dargelegt sowie vergleichbare Muster – etwa bezogen auf das Abgrenzen von „den Anderen“ oder das Verwenden von Feindbildern – herausgearbeitet.

Der Band gliedert sich in vier Teile: Grundlagen, Kontroversen, Debattenräume und Lösungsansätze.

Als Rahmung werden im ersten Teil zunächst Modelle und Konzepte zu Kommunikationsethik, zu Kommunikation und zur Ethik vorgestellt. Dann werden manifestierte Normen verantwortungsorientierter Kommunikation (Wahrheit, Respekt etc.), die auf Werten wie den Menschenrechten und auf Bedingtheiten der freiheitlich-demokratischen Grundordnung basieren, erläutert. Anschließend wird die Verletzung solcher Normen und damit Menschenfeindlichkeit problematisiert (z. B. durch Sexismus, Verschwörungserzählungen). Dieser Grundlagenteil bildet das Herzstück des Buches und kann auch als Kompendium genutzt werden.

Im darauf aufbauenden zweiten Teil wird dies durchbuchstabiert entlang von Debatten zu Themen wie Wokeness (S. 167 f.) oder kulturelle Aneignung (S. 176 f.), bei denen der Fokus auf den jeweils kontroversen Positionen liegt.

In Teil 3 rücken exemplarisch mediale Debattenräume in den Blick: diverse Talkshowformate (Kapitel 6) und dann explizit die „Bild“-Zeitung (Kapitel 7); dies mit der Begründung, sie zähle zu den umstrittensten Formaten (S. 18 f.). Als Fallbeispiel

*Als Rahmung werden im ersten Teil Modelle und Konzepte zu Kommunikationsethik, Kommunikation und Ethik vorgestellt.*

ist dies nachvollziehbar. Doch überzeugender wäre gewesen, stattdessen aus den Phänomenen die Überschrift zu bilden, also etwa aus den Mustern und Stilmitteln, die der Autor im Populismus ebenso identifiziert wie im Boulevardismus (S. 228). Zudem endet die Darstellung der Bildzeitungsberichterstattung mit dem Thema Pandemie und bezieht leider die Berichterstattungen über den Angriffskrieg auf die Ukraine oder über Gaza/Israel nicht mehr

*Hervorzuheben als besondere Serviceleistung ist der 78 Seiten umfassende Anhang, u. a. mit einer kommentierenden Bibliografie.*

ein, an denen sich manche kommunikationsethischen Fragen hätten illustrieren lassen (Inszenierung, Propaganda/Public Diplomacy etc.).

„Insgesamt kommt es darauf an, Kommunikationsräume zu schaffen, die eine angstfreie und respektvolle Form der Austragung von Konflikten und Kontroversen ermöglichen“, leitet Schicha seinen Schlussteil ein, den er mit „Lösungsansätze“ überschreibt (S.231). Sein Fazit verbindet er mit dem Vorstellen von Initiativen aus Politik, Wissenschaft, Bildung, Verlagen, Journalismus und Gesellschaft, die sich mit Aspekten der Diskurskultur und damit auch der Kommunikationsethik befassen, etwa indem sie Gegenruder geben und z. B. von Hassrede verletzten Menschen helfen.

Der Autor stützt sich stark auf eigene Arbeiten, spiegelt aber auch den Fachdiskurs ausführlich wider. Hervorzuheben als besondere Serviceleistung ist der 78 Seiten umfassende Anhang mit einer kommentierten Bibliografie und Videoauswahl zu Schlüsselaspekten der Kommunikationsethik sowie einer Liste der verwendeten und der weiterführenden Literatur. In einer nächsten Auflage würde sich die Rezensentin noch einen dezidierten Bezug auf Künstliche Intelligenz wünschen.

Marlis Prinzing, Köln



*Bernhard Pörksen: Zuhören. Die Kunst, sich der Welt zu öffnen. München: Carl Hanser Verlag 2025. 336 Seiten, 24,00 Euro.*

In einer Welt, in der das Grau immer weniger wird und zunehmend Schwarz und Weiß regieren, in einer Welt, in der „einerseits, andererseits“ oft gegenüber plakativer Eindeutigkeit untergeht, in einer Welt, in der viele gerne lautstark ihre Position hinausposaunen – aber nur wenige noch bereit sind, die Geschichten, Ideen und Meinungen anderer geduldig anzuhören, ohne sie zu kommentieren oder zu diskutieren – in

einer solchen Welt lohnt es sich, einige Stunden in die Lektüre von Bernhard Pörksens Buch „Zuhören“ zu investieren. Der Tübinger Professor für Medienwissenschaft schreibt – soweit, so simpel – über das Zuhören, aber eigentlich doch über viel mehr. Schnell weitet sich von Kapitel zu Kapitel der Blick von den verschiedenen Möglichkeiten des Zuhörens auf die Frage, wie man kommunizieren muss, damit einem wirklich zugehört wird, und unsere Worte wirklich etwas verändern.

Der erste Teil, „Philosophie des Zuhörens“, gestaltet sich klassisch als theoretische Fundierung. Wie höre ich zu? Pörksen unterscheidet ein Ich- und ein Du-Ohr und unterstreicht die Relevanz der eigenen „Tiefengeschichte“:

„Wir hören, was wir fühlen“ (S. 21). Wem höre ich zu? Hier erläutert Pörksen die Eigenverantwortung des Individuums. Damit endet aber auch schon die erwartbare akademische Auseinandersetzung mit der Thematik. Im

zweiten Teil des Buchs, „Praxis des Zuhörens“, begleiten wir Leser:innen den Autor auf eine Entdeckungsreise. Die Auswahl der Fallstudien beliebig zu nennen, hieße, den Autor grundlegend missverstanden zu haben. Denn Pörksen zeigt zuvor explizit auf, dass echtes Zuhören darin gründet, sich auf die Erzählungen anderer einzulassen. Zuhören ist nie neutral, sondern aufs engste verknüpft mit unserem Wesen, Werten, Wünschen, Wissen und Erfahrungen. Das gilt für Bernhard Pörksen, wenn er mit verschiedenen Personen zur großen Frage des Zuhörens, oder besser: des gelingenden Miteinanderredens, in Kontakt tritt. Das gilt aber ebenso für jede:n Leser:in. Pörksen zwingt uns mit seinen anschaulichen Anekdoten, uns auf ein echtes Zuhören, im Sinne eines zugewandten, empathischen Hörens einzulassen – wer sich dem nicht ergeben möchte, der wird das Buch hier enttäuscht weglassen. Pörksen beschreitet gezielt einen Pfad abseits klassischer Wissensvermittlung, er will „sich der Erfahrung des Zuhörens und des Ringens um das Gehört- werden in konkreten Situationen zuwenden, diese Situationen in allen Nuancen und Details“ (S. 41) studieren. Wer eine „Verdichtung der Erkenntnisse zu sieben Gesetzen für perfekte Zuhörerinnen und Zuhörer“ (S. 48), ein einfaches Rezept sucht, sei bei ihm an der falschen Adresse.

So ist ein Buch entstanden, das zwar definitiv kein Lehrbuch ist, jedoch ein Buch, das lehrt. Wer mit Offenheit die Streifzüge Pörksens vom Skandal um die Odenwaldschule, über die Kommunikation des ukrainischen Präsidenten Wolodymyr Se-

*Zuhören ist nie neutral,  
sondern aufs engste verknüpft  
mit unserem Wesen, Werten, Wünschen,  
Wissen und Erfahrungen.*

lenskyj, die Ideen von Digital-Utopisten wie Stewart Brand im Silicon Valley bis hin zum öffentlichen Diskurs über die Klimakrise verfolgt, der wird belohnt mit einer ganzen Palette inspirierender Ansätze rund um die Frage gelingender Kommunikation in Zeiten von Polarisierung und Polykrisen.

Im letzten Teil „Politik des Zuhörens“ schildert Pörksen die Bedingungen öffentlicher Kommunikation mit einer „Masse der Botschaften und der Fragmentierung des Publikums“ (S. 255) so-

wie „Mechanismen der Sofort-Verurteilung und der diffamierenden Abstraktion“ (S. 266). Das „totale Zuhör-Versprechen“ in der Politik ist für ihn fauler Zauber, die Vision einer „zuhörenden Gesellschaft“ schlichtweg nicht realistisch (S. 255). Und dennoch macht Pörk-

*Pörksen zeigt, wie sehr es – ergänzend zu wissenschaftlichen Grundlagen – eines Zulassens von Emotionen bedarf, um sich Gehör zu verschaffen.*

sen am Ende Mut, denn es gebe sie auch heute, die Momente intensiven Zuhörens, gar globaler Aufmerksamkeit – exemplarisch geschildert an der Ermordung des schwarzen US-Amerikaners George Floyd. Und dann formuliert er, ganz am Ende, doch noch eine Art Rezept: „Wirkliches Zuhören ist [...] gelebte Demokratie im Kleinen, Anerkennung und Akzeptanz von Verschiedenheit, Suche nach dem Verbindenden, Klärung des Trennenden, gemeinschaftliche Erfindung einer Welt, die überhaupt erst im Mit-einander-Reden und Einander-Zuhören entsteht“ (S. 276).

Pörksens Buch schleicht sich langsam, aber in vielen Aspekten nachhaltig in Kopf und Herz des Lesenden. Damit zeigt er an seinem eigenen Buch, wie sehr es – ergänzend natürlich zu Fakten und wissenschaftlichen Grundlagen – einer subjektiven Perspektive, eines Zulassens von Emotionen bedarf, um sich Gehör zu verschaffen. Die Balance von Theorie und Praxis wird auch erreicht durch den einfachen, aber effektiven Kniff, mit Endnoten – teils inklusive ausführlicherer Erläuterungen in klassischer „Wissenschaftssprache“ – zu arbeiten. Ein Buch für jede:n ist Pörksens „Zuhören“ in der Tiefe wohl nicht, zu komplex sind manche Gedankengänge. Zu hoffen ist aber, dass es zumindest möglichst vielen Menschen Lust macht, „sich der Welt zu öffnen“ und zuzuhören.

Petra Hemmelmann, Eichstätt

# Abstracts

## *Thomas Bohrmann: The Morality of Images. Ethical Questions in Feature Films*

Feature films are more than just entertainment. They tell stories about humans as narrative and moral beings. This article shows how feature films portray moral conflicts, dilemmas, and questions of responsibility, and how these can be analyzed. From an anthropological perspective, it outlines basic considerations for an ethical film analysis that focuses on narration, responsibility, and character development. Selected examples are used to show how cinematic narratives stimulate ethical reflection and how film acts as a medium for social self-understanding.

## *Thomas Wiedemann: Privileged Perspectives: Interpretations of the World in German Feature Films*

This article examines dominant interpretations in German feature films and discusses the extent to which the medium of film fulfills its role as a reference system for plurality and diversity. It is based on a discourse analysis of 40 commercially or artistically successful feature film productions released in Germany between 2012 and 2020. The analysis shows that cinematic meaning is constructed along lines of thought that have a high social relevance. Privileged perspectives dominate, so that the film interpretations of the world as a whole reveal only limited diversity.

## *Sophie Radziwill/Julia Stüwe: The Ethics of the Gap. Age, Gender and Visibility in Film Production*

This article examines how age and gender structure participation, visibility, and power in the fields of directing, screenwriting, and production of films. It addresses which age groups are visible, who has continuous opportunities for participation, and how decision-making power is distributed. Methodologically, a descriptive content analysis based on role and character logic is carried out in two time-windows between 2005 and 2020. The results show clear differences according to gender and age and reveal patterns of structural inequality in participation.

## *Bernhard Groß: Coming to Terms with the Past or Remembering It? Understanding the Past and Present in Holocaust Films from West Germany, East Germany, and Italy, 1945–1990*

The text is based on the observation that feature films and documentaries about the Holocaust from the former fascist countries of Germany and Italy during the Cold War are particularly heterogeneous in terms of aesthetics, reception, and production. Aesthetically, the films oscillate between the representation and thus the memory of a past that is either

closed or open to the present, i.e., virulent, and awaiting reappraisal; the films are often received in contrast to their own ideological positioning. The thesis is that between 1945 and 1990 in the countries mentioned, this contrast can be understood as a struggle for interpretive authority over the events, grounded in the respective ideologies of the blocs and their national manifestations.

*Jonas Schützeneder: “Today, streamers want to be involved right from the start.” Film Producer Leopold Hoesch on the Fascination of Cinema, the Rediscovery of Documentary Film, and the Limits of Media Ethics*

The fascination with film and television has remained unbroken for decades. The industry is a sought-after working environment, an economic powerhouse, and, last but not least, an emotional field of tension between various players. Away from the glitz and glamour, however, there have recently been some thoughtful voices from the film production perspective: working conditions, cost developments, and the influence of AI are raising new questions and challenges. Leopold Hoesch is a proven expert in this field. The film producer and managing director of Broadview has been in the business for decades, has won almost every major award, and is both an observer and part of the exciting world of cinema and television. His documentary on golf legend Bernhard Langer (“Der ewige Champion” – “The Eternal Champion”) recently premiered. In an interview with *Communicatio Socialis*, Hoesch talks about current developments in the industry, challenges in research and implementation, and new (media ethics) challenges in the context of war, diversity, and the technical dimensions of film production.

*Sophie Hepach: Do Young Minds Want Big Topics? Criteria and Recommendations for Quality Journalism for Children*

Children are interested in world affairs, but traditional news formats can quickly overwhelm them. Special services are designed to counteract this, but a comprehensive set of criteria for quality assessment has been lacking until now. To fill this gap, qualitative interviews were conducted with 15 children aged six to 13. The results show that children are a serious target group with a clear understanding of quality. In addition to traditional journalistic criteria, aspects such as informality, detail, excitement, authenticity, and media education considerations also play a central role.

*Tanja Maier: Images of the Pope in “Der Spiegel” 1949–2025. The Changing Politics of Visibility*

This article examines the representation of popes in the German news magazine „Der Spiegel“ between 1949 and 2025. It asks how the selection and representational conventions of papal imagery have changed over time and how these shifts relate to the politics of visibility. The study applies a qualitative image analysis. The analysis identifies three phases: closed, hybrid, and overlapping papal images. While motifs remain broadly comparable,

their representational conventions change considerably. In the most recent phase, the pope no longer appears as a sacral authority but emerges in the medium of journalistic interpretation: ambiguity, multiplicity, and uncertainty are deliberately produced.

### *Kira Stütz: Posting Against the Trend. Communication in the Digital Diaspora*

This article examines the pastoral Instagram activities of two Protestant pastors as examples. It focuses on the question of how pastors communicate in the digital diaspora, what forms of pastoral identity formation emerge, and how analog and digital living spaces become interwoven. The qualitative content analysis is based on a sample of image and text elements, supplemented by quantitative aspects. The digital diaspora is not conceived as a space of deficiency, but rather as a space of possibility for pastoral communication; marked by diversity, contextual sensitivity, and individual expression.

# Vorschau

**A**n dieser Stelle kündigen Herausgeber:innen und Redaktion ausgewählte Themen der nächsten Ausgaben von *Communicatio Socialis* an. Autorinnen und Autoren aus Wissenschaft und Praxis sind herzlich eingeladen, uns hierzu – oder auch zu anderen Themenbereichen – Beiträge anzubieten oder solche anzuregen. Bitte nehmen Sie mit uns Kontakt auf, am besten per E-Mail: [redaktion@communicatio-socialis.de](mailto:redaktion@communicatio-socialis.de).

*Heft 1/2026:*  
Information & Sicherheit

*Heft 2/2026:*  
Armut

*Heft 3/2026:*  
Zukunft der Medien & Plattformen

Änderungen vorbehalten

## Teilen Sie ihr Feedback zur Zeitschrift!

Seit mehr als 50 Jahren gibt es die Zeitschrift *Communicatio Socialis* – und das haben nicht nur die vielen Autor:innen ermöglicht, sondern auch Sie: die Leser:innen. Damit auch weiterhin viele Menschen die Zeitschrift mit Interesse lesen, ist Ihr Feedback wichtig. Aus diesem Grund möchten wir Sie bitten, an der Leser:innenbefragung von *Communicatio Socialis* teilzunehmen. Die Befragung dauert ca. zehn Minuten und erfolgt anonym. Hier geht es zur Umfrage: <https://umfragen2.ku.de/index.php/831216?lang=de>

**Peer Review by Request-Verfahren für Autor:innen aus Wissenschaft und Praxis:**  
Bei Interesse bieten wir eine externe Begutachtung von eingereichten Artikeln an. Nähere Informationen zu unserem Peer Review by Request-Verfahren finden Sie auf unserer Internetseite unter: <https://www.communicatio-socialis.de/blog/peer-review/>.

