

Hans J. Wulff

Zwischen Empörung und Naivität:

Journalisten im Film, die Globalisierung und die Dritte Welt

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kritik des Ästhetischen - Ästhetik der Kritik. Festschrift für Karl Prümm*. Hrsg. v. Andreas Kirchner, Astrid Pohl u. Peter Riedel. Marburg: Schüren 2010, S. 160-172.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-161>.

Der Motivkreis „Auslandskorrespondent“

Der Auslandskorrespondent tritt als Filmfigur erstmals in den 1940ern auf - und er ist gleich in die politischen Konflikte der Zeit eingebunden. Erinnert sei an Alfred Hitchcocks *FOREIGN CORRESPONDENT* (USA 1940), in dem der Reporter den Leiter einer Friedensinitiative als Kopf einer Nazi-Verschwörung entlarvt, aber auch an *BOMBAY CLIPPER* (USA 1942, John Rawlins), in dem der Reporter-Held einer japanischen Verschwörung auf die Spur kommt, die Diamanten aus einem Flugzeug stehlen wollen. Beide Filme sind eigentlich Liebesgeschichten, die Begegnung mit der fremden Kultur, mit dem anderen politischen System, mit Repression oder politischen Unruhen stehen im Hintergrund. Auch Claude Lelouchs *VIVRE SA VIE* (Frankreich 1967) erzählt eine Dreiecksgeschichte - alles Berufliche, vor allem die Begegnung mit der Fremde bleibt ganz im Hintergrund.

Erst Anfang der 1980er Jahre entsteht eine ganze Reihe von Filmen, in denen der Auslandsreporter zum Agenten der westlichen Kulturen wird, der mit Ereignissen und Machtverhältnissen in der Zweiten und Dritten Welt konfrontiert wird. Ein kleiner Motivkreis formiert sich innerhalb weniger Jahre. Gleich die ersten Filme sind prägnante Ausformungen der Themen und der Konflikte, um die es gehen wird. Es sind europäische und US-amerikanische Produktionen gleichzeitig, die dem Mikrogenre von Beginn an Gesicht verliehen: *LE FAUSSAIRE*, Frankreich/BRD 1981, Volker Schlöndorff; *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY*, Australien/USA 1982, Peter Weir; *UNDER FIRE*, USA 1983, Roger Spottiswoode; *THE KILLING FIELDS*, Großbritannien 1983, Roland Joffé; *ELENI*, USA 1985, Peter Yates; *SALVADOR*, Großbritannien 1986, Oliver Stone; *CRY FREEDOM*, USA 1987, Richard Attenborough. Selbst der Vietnamkrieg wirkt in Filmen wie *FULL METAL JACKET* (Großbritannien/USA 1987, Stanley Kubrick) in der Thematisierung durch die Reporterfigur nach. Und manchmal werden sogar die Akteure vor Ort, die die Nachrichtenkanäle mit Bildern und Nachrichten vor

Ort versorgen, in Heldengeschichten geehrt, als seien sie Brückenköpfe der Zivilisation in einer Wirklichkeit, von der wir gewöhnt sind, dass sie medial immer erschlossen und begehbar ist - nur der Krieg oder extreme Diktaturen schotten ganze Länder gegen die Medien ab, schaffen so Räume eines zivilisatorischen Außen. Journalisten werden so zu Agenten, zu Botschaftern, zu Mittlern. Das wohl bekannteste Beispiel für diese Art von Filmen ist *LIVE FROM BAGHDAD* (USA 2002, Mick Jackson) über die beiden CNN-Reporter Peter Arnett und John Holliman, die am 16.1.1991 live vom Luftschlag der US-Streitkräfte auf die irakische Hauptstadt Bagdad berichteten.

Die Filme des Stoffkreises nehmen Themen der politischen Diskussion auf, die nach dem Vietnamkrieg von zunehmender Bedeutung waren. Insbesondere das Schlagwort des Nord-Süd-Dialogs bezeichnet eine Reihe von Versuchen, das Verhältnis zwischen Industrie- und Entwicklungsländern neu zu ordnen. Entwicklungs-, Rohstoff-, Handels-, Währungs- und Verschuldungsfragen fanden breite öffentliche Wahrnehmung. Wichtige Anstöße für das Projekt einer Neuaushandlung der Beziehungen zwischen den Industriestaaten und dem Rest der Welt gingen von der Ende 1977 gegründeten Unabhängigen Kommission für Internationale Entwicklungsfragen aus - der sogenannten Brandt-Kommission, in der der Ex-Bundeskanzler Willy Brandt mitarbeitete.

Offenbar hatten die jahrelangen Diskussionen über den imperialistischen Gestus der USA, der den Krieg in Vietnam überschattet hatte und der sich auch in ihrem verdeckten Engagement der mittelamerikanischen Länder wiederfand (thematisiert in dem dreistündigen Dokumentarfilm *THE HOUSES ARE FULL OF SMOKE*, USA 1987, Allan Francovich), ebenso wie die Kenntnis der rabiaten Diktaturen, die in zahlreichen Drittwelt-Ländern mit menschenverachtenden Mitteln jede Opposition und jede Demokratisierungsinitiative unterdrückten, wie aber auch die verschiedenen Umwelt- und Hungerkatastrophen

in der Dritten Welt oder die zunehmende Rolle der Globalisierung als einer Entwicklungstendenz der Weltwirtschaft und -politik das Sensorium des westlichen Publikums so geschärft, dass einer Dramatisierung der Thematik im Kino nichts mehr im Weg stand. Das humanitäre Engagement aller Initiativen des Nord-Süd-Dialogs bildete auch den Hintergrund der Auslandsreporter-Filme. Es ging um Einsichtnahme in fremde Gesellschaften und Regime, um den Auftrag, Öffentlichkeit herzustellen für Repression, Massenmord oder auch die Privatisierung gesellschaftlichen Eigentums, um die Berührung mit Befreiungsbewegungen und oppositionellen Gruppen. Die klare, oft zynische Ablehnung der Tupamaro-Bewegung etwa, wie sie in Konstantin Costa-Gavras Film *ÉTAT DE SIÈGE* (Frankreich/BRD/Italien 1972) von den internationalen Journalisten geäußert wird, wurde wenige Jahre später durch eine skeptisch-distanzierte Wahrnehmung der Verhältnisse in Drittwelt-Ländern abgelöst.

Begegnung mit dem Fremden

Schon aus dieser zeitgenössischen Bedingung heraus ist klar, dass die Distanz zum Berichteten für Film-Journalisten und -Reporter essentiell zu dem gehört, was sie tun. Es ist eine Fremde, die sie betreten, und sie treten ihr als symbolische Mandatsträger der Ersten Welt entgegen. Die Konstellation von Hier und Dort, von Eigenem und Fremdem erinnert paßgenau an die epistemische Ordnung des Kolonialismus. Auch dort ist die Austarierung der Beziehung zwischen dem zivilisatorischen Wir und dem kolonisierten Ihr das Kernthema, der Abenteuerfilm gibt reichlichen Aufschluß darüber (vgl. Sherzer 1996, Wulff 2008). Die Fremde, in die sich der Journalist hineinwagt, birgt größte Gefahr. Wenn in *UP CLOSE & PERSONAL* (USA 1996, Jon Avnet) der Ehemann der Protagonistin am Ende erneut in ein Krisengebiet reist und umkommt, unterstreicht es nur die lebensgefährliche Bedrohung, der sich der Reporter aussetzt. Der Charakter des Fremdseins resultiert nicht nur aus der Zugehörigkeit des Ziellandes zu einem anderen Kulturkreis, durch seine Armut oder die andere Sprache, sondern vor allem durch die Tatsache, dass Reporter bevorzugt in Krisengebiete geschickt werden. Es warten Bürgerkriege und Aufstände, Rebellionen und Terrorangriffe auf sie. Die Zielländer bilden vor allem insofern eine zivilisatorische Fremde, weil sie keinen innergesellschaftlichen Frieden

kennen oder weil sie zum Spielfeld des Einflusses mächtigerer Staaten werden.

Natürlich geht es um Lernprozesse, um Konvertiten, Parteinahmen, Seitenwechsel. Das Spektrum der Haltungen ist ungemein groß, reicht vom Reporter, der verschwigt, was er weiß (in *GOOD MORNING, VIETNAM*, 1987, Barry Levinson) bis zur glühenden Parteinahme für die Opfer des Dafur-Krieges (z.B. in dem Dokumentarfilm *THE DEVIL CAME ON HORSEBACK*, 2007, Ricki Stern, Anne Sundberg) oder der südafrikanischen Apartheidspolitik (wie in Richard Attenboroughs Porträtfilm *CRY FREEDOM*, 1987, der auf dem Buch des Journalisten Donald Woods basiert und die Geschichte von Steve Biko erzählt, dem Gründer des Black Consciousness Movement).

Auch filmisch ist die Distanz der Reporter zum Geschehen vielfach ausgedrückt worden: Insbesondere in den Filmen, die in Krisengebieten der Dritten Welt spielen, wird sie formal durch den Einsatz von *freeze frames*, durch das Klicken der Kameras, durch die Ghettoisierung der Journalisten in Hotels und dergleichen mehr herausgestellt (Vorauer 1996, 76ff). Vor allem ist der Journalistenfigur oft ein einheimischer Vertrauter, ein Führer oder Berufskollege beigegeben (wie in *THE KILLING FIELDS*, 1984, *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY*, 1982, oder in *CRY FREEDOM*, 1987; vgl. Vorauer 1996, 79f). Allerdings ist der Journalist in den Filmen des Stoffkreises oft scharf gegen andere Vertreter der Industrienationen abgesetzt - Händler, Vertreter internationaler Konzerne, Abenteurer, Söldner u.ä. -, die die Kondition von Krieg oder Krise als Anlaß für Geschäfte nutzen, darum auch immer ein Interesse haben, den Konflikt zu stabilisieren, nicht, ihn beizulegen.

Die Journalistenfigur ist mehrfach an die Erste Welt rückgebunden - durch die Aufgaben, die sie im Rahmen ihrer Zeitung oder Nachrichtenagentur zu erfüllen hat, durch die Erwartungen, auf die die Berichte aus dem Drittweltland treffen und die sie erfüllen (oder, im Ausnahmefall, unterminieren) muß, nicht zuletzt durch eigene Befangenheiten. Die Auslandskorrespondenten-Filme der 1980er Jahre sind darum auch dahingehend kritisiert worden, dass sie die Problematisierung eines Journalismus, der an den inneren Problemen der Dritten Welt eigentlich desinteressiert ist, schlicht verweigern. Die Journalisten sind auch im ideologischen und epistemischen Sinne Agenten ihrer Auftragswelten, sie nehmen die Probleme der Länder, in denen sie recherchieren, aus

vorurteilsbeladenen Augen wahr. Haltungen des Zynismus oder der Resignation, die die Figuren charakterisieren, deuten darauf hin, dass sie Gefangene in einem nicht nur latenten Deutungskonflikt sind, in einer hermeneutischen Falle stecken, eine Lage, derer sie sich selbst bewusst sind: Sie bedienen eine anti-imperialistische und anti-rassistische Grundhaltung ihrer Leser oder Zuschauer, folgen darin einer impliziten Korrektheitsforderung der journalistischen Klientel - und verhindern gleichzeitig eine neutrale Annäherung an die Realität der Krisenländer.

Kontrolle und Ohnmacht

Manchmal ist die Kontrolle der Bilder und Berichte, die den freien journalistischen Zugriff auf die Geschehnisse eines Landes behindern, in den Filmen selbst thematisiert. Der Film *SALVADOR* (1986, Oliver Stone) erzählt die in vielen Details an der Realität gestützte Geschichte des amerikanischen Reporters Richard Boyle, der vom Bürgerkrieg in El Salvador und den begleitenden politischen Verhältnissen überrollt wird - die regierende Junta geht mit brutaler Gewalt gegen das eigen Volk vor und wird dabei von der CIA unterstützt. Boyle wird Zeuge, als der Erzbischof Oscar Romero durch ein Mitglied einer rechtsgerichteten Todesschwadron ermordet wird; er fotografiert nach einem Massaker leichenbedeckte Hügel, dokumentiert den Mord an vier US-amerikanischen Nonnen. Der Druck auf Boyle wird immer größer, die Kontakte zu den Rebellen muß er aufgeben, man versucht ihn zu bestechen, und als er versucht, die Bilder eines ermordeten Kollegen in die USA zu schmuggeln, verweigert man seiner Frau die Einreise in die USA - sie muß nach El Salvador zurückkehren. Boyle wird die Bilder nur um den Preis tödlicher Gefahr für seine Frau weitergeben können. Der Film zeigt, dass das Nachrichtensystem und das internationale Verbundsystem von Militärregierungen, CIA und US-amerikanischer Hegemonialpolitik miteinander koordiniert sind und die Rede von der Presse als unabhängiger vierter Macht eine Utopie und eine Schimäre ist. Dass der Film, der eine heftige Attacke gegen die US-amerikanische Mittelamerika-Politik (die sogenannte „Reagan-Doktrin“) vorträgt, von den US-Behörden zu verhindern gesucht wurde und mit einem vergleichsweise kleinen Budget mit englischen Mitteln realisiert wurde, mag verdeutlichen, dass der Ring der Einflußnahmen nicht vor der Fiktion haltmacht.

Je mehr sich die Geschichte ihrem Ende zuneigt, desto erkennbarer wird in *SALVADOR* ein resignativer Grundzug, der das Geschehen überschattet. Selbst wenn der Protagonist Partei ergreift oder im Namen der Gerechtigkeit sich auf seine Aufgabe besinnt, durch das Öffentlichmachen Einfluß auf das Geschehen vor Ort zu nehmen, erweist sich der Einflußbereich der politische, ökonomischen und militärischen Macht als über- und der Journalist als ohnmächtig. Ein zweites Beispiel möge *A YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* (1982, Peter Weir) sein. Angesiedelt im Djakarta der frühen 1960er, erzählt der Film die Geschichte des australischen Nachrichtenreporters Guy Hamilton, der von seiner Agentur nach Indonesien geschickt wurde. Der Diktator Sukarno hatte sich 1963 als Präsident einsetzen lassen, konnte die linke Oppositionsbewegung aber nie ganz unter Kontrolle bekommen. Der kleinwüchsige chinesische Photograph Billy Kwan versorgt Hamilton mit Kontakten und Hintergrundinformationen, vermittelt sogar einen Interviewtermin mit dem Anführer der kommunistischen Partei Indonesiens. Als Kwan allerdings gegen das Herrschaftssystem Sukarnos präsentiert, wird er von Polizisten schwer verletzt und stirbt. Hamilton war informiert worden, dass ein Aufstand gegen das Sukarno-Regime bevorstand, hatte das Land aber nicht verlassen, wird nun selbst in Konflikte mit den Militärs verstrickt und schwer verletzt; in der Wohnung einer Freundin wartet er das Ende des Bürgerkriegs (1966) ab. Erst als er erfährt, dass der Aufstand gescheitert ist, verläßt er sein Versteck und flieht zum Flughafen, um das Land zu verlassen. Auch dieser Film inszeniert die Journalistenfigur in dem Konfliktfeld des Gastlandes, zeigt vor allem aber die Ohnmacht des Journalisten, die es unmöglich macht, sich vereindeutigend zu verhalten.

Natürlich stellt sich die Frage nach dem Sinn des journalistischen Engagements in Krisengebieten, zeigt doch alle Erfahrung, dass die Journalisten kaum eine Chance haben, hier einzugreifen. Hier entstehen Fragen, die letztlich nur aus einem existentiell anmutenden Impuls erklärt werden können, der die Reporter antreibt. Erinnerung sei an den Dokumentarfilm *DYING TO TELL THE STORY* (USA 1998, Kyra Thompson), der die Erzählerin Amy Eldon nach dem tieferen Sinn des Todes ihres 22jährigen Bruders fragen läßt, der als Reuters-Photograph zu einer Gruppe von fünf Journalisten in Somalia gehörte, von denen vier in der großen Hungersnot von

1993 während eines Aufstands gesteinigt wurden. Erinnert sei auch an das dokumentarische Porträt des Magnum-Kriegsphotographen James Nachtwey (*WAR PHOTOGRAPHER*, Schweiz 2001, Christian Frei), der ein beeindruckendes Profil Nachtweys zeichnet, der entscheidenden Frage, welche Rolle die Kriegsphotographie in den westlichen Medienrealitäten spielt, aber meist ausweicht.

Privatisierungen

Historische und politisch-brisante Stoffe werden in den Auslandskorrespondentenfilmen fast immer mit Action-Elementen und mit melodramatischen Strukturen vermischt, so dass die fremden Gesellschaften in einer letztlich privatistischen Sicht narrativ erschlossen werden, darin meist dem Vorurteil der westlichen Kulturgemeinschaften verpflichtet bleibend (so auch Vorauer 1996, 75). Die nicaraguansische Revolution z.B. wird in *UNDER FIRE* (1982) zum Hintergrund individueller Schicksale, sie wird fast ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten vermittelt. Die „amerikanisch-naive Sicht“ wird nicht relativiert (Giesenfeld 1998, 110). Auch der Film *HARRISON'S FLOWERS* (2001, Elie Chouraki) stellt die private Geschichte vor die Kriegsgeschichte, verhindert so ein tieferes Eindringen in die inneren Verhältnisse des Konflikts. Der Film erzählt von einem geachteten und geehrten Newsweek-Reporter, der im Oktober 1991 nach Jugoslawien entsandt wird, um über den sich anbahnenden Krieg zu berichten. Noch ist die Komplexität des multiethnischen und multireligiösen Staatsgebildes im Westen so gut wie unbekannt. Die Associated Press bringt schon kurz nach dem Tod des Protagonisten die Nachricht von seinem Tod. Seine Frau glaubt dennoch, dass er noch lebt, reist ihrerseits mit Reporter-Freunden, sucht ihren Mann, trotz der anhaltenden Kämpfe zwischen serbischen und kroatischen Streitkräften. Die Suche bleibt vergeblich - nach Hause zurückgekehrt, trifft sie auf den Sohn, zu dessen Geburtstag, der Vater eigentlich wieder da sein wollte, der die Blumen des Vaters pflegt. Der Kroatien-Krieg bleibt hier abenteuerlicher Hintergrund, historisches Dekor, vor dem sich das melodramatische Motiv der Suche entfalten kann.

Eine ähnliche Privatisierung des politischen Konflikts betreibt auch *ELENI* (USA 1985, Peter Yates) nach dem Roman von Nicholas Gage. Der Film erzählt die Geschichte eines Journalisten, der von der

New York Times an die griechisch-albanische Grenze geschickt wird, an der es Unruhen gibt. Der Held aber sucht die Hintergründe für die Exekution seiner Mutter in den Bürgerkriegen am Ende des Zweiten Weltkriegs aufzuklären. Tatsächlich findet er einen Lokalpolitiker, der vor 30 Jahren die Erschießung der Mutter veranlaßte. Die Geschichte ist in langen Flashbacks erzählt, dem Vergangenen so lebendiges Gesicht verleihend. Der Vater des Protagonisten war vor dem Weltkrieg in die USA ausgewandert und wollte seine Frau Eleni und die Kinder später nachkommen lassen. Der Krieg und die Besetzung Griechenlands durchkreuzten aber diese Pläne. Nach dem Krieg kommt ein Hilfspaket für Eleni aus den USA; für die kommunistischen Partisanen, die das fast nur noch von Frauen und Kindern bewohnte Dorf besetzt haben, gilt sie als „die Amerikanerin“. Als im Lauf der Kriege (1946-49) die älteste Tochter von den Partisanen zwangsrekrutiert werden soll, beginnt Eleni Widerstand zu leisten. Sie organisiert eine Flucht aus dem von Minenfeldern umschlossenen Dorf, um ihre Kinder auf die griechische Seite der Front und damit in Sicherheit zu bringen. Zwar gelingt der Plan, aber sie selbst wird gefaßt und nach langen Folterungen erschossen. Die historische Situation zeigt sich als Szenario von Armut und Neid, dem Wunsch nach Flucht und Auswanderung, aber auch von schärfster politischer Repression und Terror im sozialen Nahfeld. Die private Motivation der Erzählung ermöglicht den Blick in eine dörfliche Krisensituation und in eine Phase der griechischen Nationalgeschichte, die im öffentlichen Bewusstsein weitestgehend vergessen ist. Mit der journalistischen Recherche hat das aber wenig zu tun - der Beruf des Helden ist nur ein Vorwand, um eine anrührende Episode der Vergangenheit erzählbar zu machen.

Das Historische als Fremdes und der Reporter als Detektiv - es deutet sich eine klare Verschiebung des thematischen Akzents an, in der ein besonderer Fall in den Fokus tritt, bei dem die politische Situation nur noch den allgemeinen Rahmen darstellt. Der Fall mag durchaus als Exemplum des Verhaltens unter besonderen Bedingungen von Terror und Unterdrückung, von Angst und Erpressung stehen. Aber der Fall liegt in der Vergangenheit, nicht in der Gegenwart. Eine solche Strategie verfolgt der ganz in den visuellen und narrativen Konventionen des Film Noir erzählte *THE GOOD GERMAN* (2006, Steven Soderbergh): Der Journalist Jake Geismar wird von seiner Zeitung zur Potsdamer Konferenz ins Nachkriegs-Berlin geschickt und trifft dort unter kompli-

zierten Umständen seine jüdische Jugendfreundin Lena Brandt wieder, die den Krieg und die Verfolgung in Berlin überlebt hat. In einer komplizierten Ermittlung findet er heraus, dass sie mit dem vermissten Ingenieur Emil Brandt, der an den V2-Versuchen mitarbeitete, verheiratet ist, der als ehemaliger SS-Offizier Kenntnisse über die unmenschlichen Zustände im Dora-Mittelbau und die Verwicklung deutscher Wissenschaftler besitzt und sowohl von den russischen wie von den amerikanischen Besatzungstruppen gesucht wird. Am Ende - in einer deutlich auf den Schluß von CASABLANCA anspielenden Szene - gesteht die junge Frau, dass sie den Nazis geholfen hat, versteckt lebende Juden aufzuspüren, um nicht selbst deportiert zu werden. Zwar wirft so die Geschichte Lenas einen Schlagschatten auf die Lebensbedingungen im Nazi-Berlin, doch bleibt das Machtvakuum, das nach dem Krieg entstand und in dem die Potsdamer Konferenz nur oberflächliche Entwirrung der verschiedenen Interessen der alliierten Mächte brachte, reine Hintergrundfolie.

Gegner

Die Filme des Motivkreises inszenieren ihr Bild der Begegnung insbesondere mit der Dritten Welt für ein Publikum, das eher linksliberalen als konservativen Weltsichten verpflichtet ist. Der Journalist-Protagonist ist mächtigen Gegnern ausgesetzt - es sind nicht nur Militärs und Diktatoren, die den politischen und militärischen Systemen der Gastländer zugehören, sondern es sind vor allem auch Repräsentanten der Industrienationen, insbesondere der USA, für die gerade Krisenregionen Märkte schaffen, auf denen sie Geld verdienen oder Macht konsolidieren können. Die Globalisierung zeigt so ihr schlimmstes Gesicht - die diversen Militärberater, die Folterungsmethoden beibringen, gewissenlose PR-Manager, opportunistische CIA-Agenten, Agenten von Konzernen, aber auch Drogen- und Waffenhändler sind nicht nur Repräsentanten der industrialisierten Welt, sondern vor allem Vertreter „einer zwielichtigen Großmacht [der USA], die nicht einmal mehr den Versuch einer moralischen Fundierung ihrer Politik unternimmt“ (Giesenfeld 1998, 111). Gerade diese Gegen-Figuren deuten darauf hin, daß die Filme des Motivkreises in einen moralisch-politischen Diskurs gehören, in dem es um die politische Begründung des Verhaltens der USA in den Ländern der Dritten Welt geht, nicht aber um den Versuch, ein realistisches Verhältnis zu deren Problemen zu gewinnen. Für die Geschichten

der Filme zählt das Drama, die Schärfe des Konflikts, die Unüberwindbarkeit der Widerstände und die Ernsthaftigkeit der Gefahren, denen der Protagonist ausgesetzt ist, nicht das Eindringen in die inneren Probleme eines Krisengebiets. So realistisch in manchen Fällen auch die Konjunktion der Interessen sein mag, die z.B. Militärregime und Firmeninteressen aneinander binden, so deutlich ist auch die dramatische Funktion: Eine Geschichte ist nur dann gut, heißt es in manchen Ratgebern, wenn die Antagonisten stark sind.

Die meisten Auslangskorrespondenten-Geschichten beziehen sich auf eine klar benannte Konstellation der realen Geschichte. Fast immer sind es Krisengebiete. Die Dritte Welt ist nur von dramatischem Belang, wenn es Kriege und Revolutionen sind, die Berichterstatter auf den Plan locken. Das mag die kubanische Revolution sein, der Vietnam-Krieg, der Umsturzversuch in Indonesien, die mittelamerikanischen Kriege in Nicaragua, Guatemala und El Salvador, das Dauerkrisengebiet Nah-Ost einschließlich Irak und Iran, die zahlreichen Konflikte in Ex-Jugoslawien und in Afrika - es gibt kaum einen realen Konflikt, der nicht von der Filmindustrie dramatisiert worden wäre. Eine der Standardfiguren ist der Auslandskorrespondent - er ist moralisch auf der richtigen Seite, er ist opferbereit, steht im Dienst einer demokratischen Grundfunktion. Das hebt ihn von „schmutzigen“ Figuren wie dem entführten und am Ende ermordeten Polizeitrainer in L'ETAT DE SIÈGE (1972) oder dem Antiterror-Söldner-Trainer in Diensten des Militärdiktators in CUBA (1979, Richard Lester) ab, die oft gegen die moralischen Antipathien des Zuschauers ankämpfen müssen. Gerade CUBA ist allerdings ein prägnantes Beispiel für eine perfide Strategie, die Realität zugunsten des Dramas bis zur Karikatur zu deformieren: Sean Connery spielt den Söldner, souverän, abgeklärt, ohne eigene politische Interessen; zwar wird er von einem General bezahlt, der gnußsüchtig, unkontrolliert, blutrünstig und dumm ist und der das Volk in einer unsäglichen Art niedermacht, doch kann all dieses die Sympathie des Zuschauers kaum beschädigen; und da eine alte Liebesgeschichte sich über alles andere hinaus noch über das politische Szenario lagert (in deren Verlauf es sogar zu einer Annäherung an die Revolutions-truppen kommt), wird der Sieg der Castro-Truppen hingenommen, ist aber zugleich Anlaß, eine Art von poetischer und moralischer Bilanz zu ziehen, bei der alle Protagonisten-Beteiligten unbeschadet bleiben und das alles bitter-süß ausklingen kann. Von den In-

teressen, die in Cuba aufeinander trafen, bleibt allerdings nichts über, die Revolution versinkt in einer Art von karnevaleskem Volksaufmarsch. Die Beobachtung ist durchaus generalisierbar: Die Gegenperspektiven bleiben verschwommen. Gerade die revolutionären Bewegungen werden verklärt und romantisiert, an den Revolutionsdiskurs der 1960er Jahre und seine Ikonen Fidel Castro und Che Guevara angeschlossen [1], oder aber karnevalisiert, als wäre die Übernahme der Macht durch nicht-westlich orientierte Regimes ein Einbruch einer verwilderten, kaum kontrollierbaren Vorzivilisation.

Undurchsichtigkeit, Ambivalenz, moralische Desintegrität - ähnlich den oben vorgestellten Agentenfiguren sind auch manche der Journalistenfiguren widersprüchlich und komplex, sperren sich gegen die Sympathien der Zuschauer, verunklaren die moralisch und politisch oft so klar abgesteckten Konflikte. Ein extremes Beispiel ist der Film *THE QUIET AMERICAN* (2002, Philip Noyce), der im Saigon der späten französischen Kolonialzeit spielt und der die Geschichte des englischen Auslandskorrespondenten Fowler erzählt, der einen jungen amerikanischen Diplomaten kennenlernt, der in der US-amerikanischen Handelsvertretung arbeitet und der Fowler nicht nur die Geliebte ausspannt, sondern auch politisch in den Indochina-Konflikt einzugreifen sucht. Es ist die Zeit des Kolonialkriegs der Franzosen mit den Vietminh, einem Bündnis nationaler und kommunistischer Kräfte, die sich zur Erlangung der Unabhängigkeit eines vereinten Vietnam zusammengeschlossen haben. Der Amerikaner will sich unbedingt für eine Demokratisierung des Landes einsetzen, liefert einem der Warlords Sprengstoff zu terroristischen Anschlägen. Fowler wird über die subversiven Aktionen des Amerikaners informiert, lockt ihn seinerseits in eine Falle der Vietminh. Die Figuren der Erzählung, die auf einen Roman Graham Greens zurückgeht und die in einer sehr viel deutlicher pro-amerikanischen Haltung schon einmal adaptiert wurde (1958), sind alle vielschichtig angelegt. Der Journalist verläßt die Neutralität seines Berufs, kooperiert mit den Aufständischen und räumt mit deren Hilfe den Nebenbuhler aus dem Weg - das ist nur zum Teil als politische Parteinahme zu lesen, basiert im Wesentlichen auf Eigeninteresse. Noch ambivalenter ist die Figur des Amerikaners - ihre Naivität und Unschuld, ihre Selbstgewißheit, die Geradlinigkeit der Annahme, dass man Demokratie erzwingen könnte, wenn man erst eine pro-westliche „dritte Kraft“ in Indochina etabliert, vor allem aber die überhebliche

und im Hinblick auf die Wahl ihrer Mittel vollkommen skrupellose Strategie der politischen Einflußnahme - all dieses deutet auf einen Charakter hin, dem man die Honorigkeit und Ernsthaftigkeit der politischen Ziele ebenso glauben wie man ihm die menschenverachtende Brutalität vorwerfen muß, mit der er sie zu erreichen sucht. Diese Figur ist vielleicht „still“, wie der Titel behauptet; aber sie ist vor allem gefährlich, weil sie gegenüber der Realität zu tiefst naiv ist und moralische Integrität nur in sich selbst sucht [2].

Paternalismus und Widersprüche

Viele der Filme des Motivkreises haben ein verborgenes paternalistisches Element - zwar ist die Zeit des offenen Kolonialismus vorüber, aber die Aufständischen sind auf die Einsicht, Solidarität und Hilfe europäischer und US-amerikanischer Agenten (wie z.B. Journalisten) angewiesen. Das Schlußbild von *UNDER FIRE* (1983) zeigt den gewaltigen Hünenkörper Nick Noltes in einem Rudel kleinwüchsiger Nicaraguaner, als sei er von einer Gruppe Kinder begleitet. Das Schlußbild konterkariert die bis dahin so klar konturierte Geschichte. Klaus Kreimeier (1983) beschreibt den Film als „couragierten politischen Reißer“, als

Film, der entschlossen für die sandinistische Revolution in Nicaragua Partei ergreift. *UNTER FEUER* von Roger Spottiswoode [...] ist spannend, ja mitreißend – und die politische Besinnung, die den Film durchlodert, von makelloser Aufrichtigkeit. In einer Zeit, in der die Widerstandskräfte hierzulande noch die Formen ihres „zivilen Ungehorsams“ möglichst *en détail* von der Ordnungsmacht absegnen lassen und mit der Polizei darin wetteifern, Aufsässigkeit zur Farce zu machen, erinnert uns dieser Film an die alte Weisheit, daß es in der Geschichte nur selten die Treue zum Legalitätsprinzip war, die versteinerte Verhältnisse zum Tanzen brachte.

Der in vielen Details an der Realgeschichte orientierte Film [3] spielt im Nicaragua des Jahres 1979, in der Hochphase des Krieges zwischen den Regierungstruppen des Diktators Somoza und den links-liberalen Sandinista-Truppen. Der Kriegsphotograph Russell Price, der sein Geld mit Berichten aus Krisengebieten verdient, sucht seine Aufgabe mit der naiven Neutralität eines professionellen Fotojourna-

listen zu begegnen: „Ich stehe auf keiner Seite, ich mache nur Fotos“. Allerdings erweist sich diese Selbstbeschreibung schnell als brüchig. Als es ihm gelingt, eine Zusammenkunft mit Comandante Rafael, dem Anführer der Rebellen, zu arrangieren, und als er endlich im Camp der Aufständischen im Dschungel angekommen ist, ist Rafael in einem Gefecht mit den Somoza-Truppen tödlich verletzt worden. Die Sandinista überreden Price dazu, ein Bild Rafaels zu arrangieren, das ihn lebendig zeigt, weil sie hoffen, damit eine Waffenlieferung der USA an die Militärs zu verhindern oder wenigstens zu verzögern. Price, dem klar wird, dass er seine Neutralität nicht aufrecht erhalten kann, darauf ein. Als er zufällig den Mord an einem befreundeten Journalisten fotografiert, wird er selbst zum Gejagten der Regierungstruppen - es gelingt ihm aber, die Bilder des Mordes einem Fernsehsender zuzuspielen, der sie just in dem Augenblick versendet, als Somoza im Fernsehen den Tod des US-Journalisten Grazier bedauert und den Rebellen unterzuschieben versucht. Am Tag darauf flieht Somoza in die USA und erbittet Asyl.

Mag auch die Geschichte die Geschichte einer Bewußtwerdung und Läuterung erzählen, so ist sie doch durchsetzt mit zahlreichen Reflexionen über die Rolle von Journalisten in Bürgerkriegen. Price muß feststellen, dass die Somoza-Polizei seine Photos zur Identifizierung von Sandinista verwendet und die Aufgefundenen standrechtlich erschießen läßt - er steht viel mehr in Diensten des Regimes, als seine Selbstbekundung, als bloßer Augenzeuge objektiv und authentisch zu berichten, vermuten ließe. Die Figur des Journalisten ist gespiegelt in der Figur des Söldners Oates, den Price aus Afrika kennt, als er noch in Diensten der Rebellen kämpfte. In Nicaragua kämpft er auf Seiten Somozas. Es ist der Sold, der seine Zugehörigkeit definiert, nicht die Moral oder eine politische Ethik. Gerade in der Spiegelung des Journalisten in der Söldnerfigur zeigt sich, „daß die Berufsethik des zwischen den Fronten pendelnden, über den Fronten stehenden Berichterstatters eine Landsknechtsethik ist“ (Kreimeier 1983).

Das Schlußbild allerdings - das Bild des Hünen und der Kinder - restuiert die paradoxe Bindung, die Price und die Sandinista verbindet. Es ist seine Macht, die letztlich zum Sturz Somozas beigetragen hat, und man möchte nachfragen, ob politische Werte wie die Selbstbestimmung der Völker sich tatsächlich als tragfähig erweisen kann. Nicht erst die Wahl

der Hamas in Palästina zeigte, wie brüchig die Behauptung der Volkssouveränität im Welt-Machtverhältnis ist. Vielleicht gehört diese Widersprüchlichkeit zu den Darstellungskonventionen des Polit- und Actionkinos selbst - Klaus Kreimeier (1983) schreibt dazu: „Dieser Film, der so parteilich die Barbarei des Imperialismus in Zentralamerika angreift, kommt von den imperialistischen Klischees des Action-Kinos, vom imperialen Blick auf Menschen und menschliche Verhältnisse nicht los“.

Naivität

Konnten viele Filme mittels der Korrespondenten- oder Reporterfiguren ihren politischen Ort in Imperialismuskritik, insbesondere in der Kritik der US-amerikanischen Hegemoniebestrebungen ausloten, so bricht diese Folie in den Filmen, die in den Jugoslawien-Kriegen spielen, weg (wenn nicht die serbischen Truppen als meist nicht weiter ausgelotete Bösewichter behandelt werden). Angesichts der mit rationalen politischen Kategorien kaum mehr begreifbaren Konflikte bricht die Möglichkeit der politischen Parteinahme der Journalisten zusammen. Es bleibt eine allgemeine Anrührung, die aus Verzweiflung, Wut und Resignation gespeist ist und letztlich privates Handeln als letzte Option des Eingriffs offenläßt. Die tief bewegende, auf einem autobiographischen Bericht von Michael Nicholson (das Buch schrieb Frank Cotrell Boyce) beruhende Handlung von *WELCOME TO SARAJEVO* (1997, Michael Winterbottom) kann so nur eine Scheinlösung anbieten: Ein britischer Kriegsberichterstatter schmuggelt illegalerweise ein ca. zehnjähriges Mädchen, das er in einem Waisenhaus mit Kriegswaisen kennengelernt und vor den serbischen Truppen gerettet hatte, nach England; selbst die Mutter des Kindes, die das Mädchen acht Jahre nicht gesehen hatte, stimmt nach einem Jahr der Adoption zu - sie selbst wird aber in dem von Unruhen nach wie vor geschüttelten Nachkriegs-Sarajevo bleiben.

Summa

Man könnte meinen, die Probleme des Nord-Süd-Dialogs hätten in Form des Auslandskorrespondenten-Films Einzug ins Kino gehalten. Meist haben aber amerikanische Filme das Thema behandelt. Nur im Ausnahmefall sind Filme anderer Nationalität der Frage nachgegangen, wie publizistische und politi-

sche Macht in der Dritten Welt miteinander verbunden werden. Das mag darin begründet sein, daß der Reporterfilm es gestattete, „die Kritik an den US-Interventionen mit dem Problem der journalistischen Loyalität“ zu verbinden, ein Widerspruch, der auch in der amerikanischen Öffentlichkeit zu beobachten war (Giesenfeld 1998, 109). Das weitestgehend privatwirtschaftlich verfaßte amerikanische Mediensystem scheint den ebenso praktischen wie ideologischen Hintergrund für diese Besonderheit herzugeben.

Man kann diese Beobachtung positiv und negativ wenden. Positiv: Von der US-amerikanischen Verfassung her ist die Presse die „vierte Gewalt“, übt eine gewichtige politische Korrektur- und Kontrollfunktion aus. Insofern ist die Presse im amerikanischen Gesellschaftssystem eine viel bedeutsamere Institution des gesellschaftlichen Lebens als in den europäischen Kulturen. Nun nehmen viele der *exposure plays* eine im Grunde zynische Haltung zwischen Presse und Justiz ein (Behnert 1992, 15), ermöglichen so eine differentielle Position außerhalb der Positionen des Konflikts im engeren Sinne. Es ist nicht verwunderlich, daß der Reporterfilm oft auch einem kritischen Polit-Kino zuzurechnen ist.

Negativ: Gerade weil die Journalistenfigur die Konflikte in der Dritten Welt privatisiert und melodramatisiert, bleibt sie in einem letztlich ohnmächtigen Unterwerfungsgestus dem Geschehen gegenüber stehen. Sie romantisiert den Konflikt und kolonialisiert ihn damit symbolisch. Dann wären die Journalistenfiguren letztlich Agenten der westlichen Hegemonien. In dem Zusammenhang ist interessant, daß ausschließlich europäische Filme eine radikalere Auseinandersetzung der Journalisten mit dem, was sie erfahren haben, betrieben haben. Rabiatt ist die Antwort, die Schlöndorff in *LE FAUSSAIRE* (1981) gibt: Als der Illustriertenreporter in Beirut angesichts des libanesischen Bürgerkriegs erkennt, daß sein Leben und sein Verständnis seiner Profession auf Lüge aufgebaut ist, gibt er nach der Rückkehr nach Deutschland den Beruf auf. Auch der Journalist in Peter Weirs *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* (1982) verzichtet zugunsten einer Liebesbeziehung auf seinen Beruf, so, wie die Photographin in *THE INBEARABLE LIGHTNESS OF BEING* (1987, Philip Kaufman, nach einem Roman von Milan Kundera) im westeuropäischen Exil nur noch privat photographieren wird - nachdem ihre Bilder während des Endes des Prager Frühlings von der tschechischen Staatssicherheit zur

Identifizierung von Protestierenden zweckentfremdet worden waren.

Gerade die Schärfe der Diskussion um diese Filme zeigt, daß sich in der Darstellung des Journalisten im Film etwas geändert hat: Aus dem ungebundenen, puberitär orientierten sozialen Außenseiter des klassischen Reporterfilms ist eine Figur geworden, die die politischen Konflikte zwischen den Welten aushalten muß und nicht darum herumkommt, eine politisch-moralische Position zu beziehen. Angesichts der Globalisierung der Machtverhältnisse und der zunehmenden Bedeutung, die Firmen als Akteure im internationalen Spiel der Kräfte haben, angesichts aber auch der ökonomischen und politischen Bedeutung der Medien als Zulieferer zu einer inzwischen weltumspannenden Öffentlichkeit erweist sich die Figur des Auslandsjournalisten aber zunehmend als macht- und einflußlos. Der Auslandskorrespondent ist so immer wieder die Kristallisationsfigur einer Medienkritik, einer Kritik der Parteilichkeit der Medien, ihrer Voreingenommenheiten, der Sensationalisierung und der impliziten Zensur. Den Medien selbst wohnt ein imperialistischer Gestus inne, der sie auch in den Instrumentarien einer neokolonialistischen Ordnung der Welt lokalisiert. Von dieser immer wieder geäußerten Kritik sind die Filme des kleinen Motivkreises noch weit entfernt.

Anmerkungen

[1] Die Wurzeln derartiger Vorbilddiskurse sich wohl noch viel älter - Vorauer macht zu Recht auf die Modellwirkung aufmerksam, die Marlon Brandos Verkörperung der Zapata-Rolle in Elia Kazans Film *Viva Zapata!*, 1951, gehabt hat; vgl. Vorauer 1996, 75; vgl. zu den Anspielungen auf Che Guevara auch Giesenfeld 1998, 110.

[2] Die Erstverfilmung von Joseph L. Mankiewicz (1958) inszeniert den Amerikaner als ehrlich und aufrecht gegenüber der zynischen Haltung des englischen Journalisten; Graham Greene allerdings lehnte die Adaption scharf als zu pro-westlich ab. Dass der Roman und vor allem die erste Verfilmung das politische Kräftefeld nur drei Jahre von Beginn des Vietnamkriegs vermessen und die Motive des amerikanischen Engagements so sehr in jener Mischung von Naivität und Dummheit, Selbstgewißheit und Gewaltbereitschaft verankern, überrascht; allerdings ist diese Haltung von größerer Bedeutung und durch historische Erfahrung kaum veränderbar, wie die jüngste Geschichte zeigt.

[3] Die Figur des Protagonisten ist Matthew Naythons nachgebildet, der während des Bürgerkrieges Photoreporter in Nicaragua war und als Berater an *UNDER FIRE* mitar-

beitete. Die Ermordung des Reporter-Kollegen geht zurück auf den Mord an dem ABC-Reporter Bill Stewart, der 1979 in Nicaragua erschossen wurde; der Mord wurde gefilmt (von dem Reporter Jack Clark), das Material in den Nachrichtenkanälen versendet. Vgl. aber die scharfe Kritik an der Darstellung der politischen Verhältnisse in der Spätphase des Nicaragua-Krieges in Bray 1984. Vgl. allgemein dazu auch Lillo 1986.

Filme

Bombay Clipper; USA 1942, John Rawlins.
Cry Freedom (Schrei nach Freiheit); USA 1987, Richard Attenborough
Cuba (Explosion in Cuba); USA 1979, Richard Lester.
The Devil Came on Horseback (Die Todesreiter von Dapur); USA 2007, Ricki Stern, Anne Sundberg.
Dying to Tell the Story; USA 1998, Kyra Thompson.
Eleni (Eleni); USA 1985, Peter Yates.
État de Siège (Der unsichtbare Aufstand); Frankreich/BRD/Italien 1972, [Konstantin] Costa-Gavras.
Le Faussaire (Die Fälschung); Frankreich/BRD 1981, Volker Schlöndorff.
Foreign Correspondent (Der Auslandskorrespondent); USA 1940, Alfred Hitchcock.
Full Metal Jacket (Full Metal Jacket); Großbritannien/USA 1987, Stanley Kubrick.
The Good German (The Good German); USA 2006, Steven Soderbergh.
Good Morning, Vietnam (Good Morning, Vietnam); USA 1987, Barry Levinson.
Harrison's Flowers (Harrison's Flowers); Frankreich 2001, Elie Chouraki.
The Houses Are Full of Smoke; USA 1987, Allan Francovich.
The Inbearable Lightness of Being (Die unterträgliche Leichtigkeit des Seins); USA 1987, Philip Kaufman.
The Killing Fields (The Killing Fields); Großbritannien 1983, Roland Joffé.
Live from Baghdad (Live aus Bagdad); USA 2002, Mick Jackson.
The Quiet American (Vier Pfeifen Opium); USA 1958, Joseph L. Mankiewicz.
The Quiet American (The Quiet American); USA 2002, Philip Noyce.
Salvador (Salvador); Großbritannien 1986, Oliver Stone.
Under Fire (Under Fire); USA 1983, Roger Spottiswoode.
Up Close & Personal (Aus nächster Nähe); USA 1996, Jon Avnet.

Viva Zapata! (Viva Zapata!); USA 1951, Elia Kazan.
Vivre sa Vie (Lebe das Leben); Frankreich 1967, Claude Lelouch.
War Photographer (War Photographer); Schweiz 2001, Christian Frei.
Welcome to Sarajevo (Welcome to Sarajewo); Großbritannien/USA 1997, Michael Winterbottom.
The Year of Living Dangerously (Ein Jahr in der Hölle); Australien/USA 1982, Peter Weir.

Literatur

Behnert, Gabriele Jelle (1992) *Anatomie eines Genres. Das Bild des Journalisten im Spielfilm*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms (Studien zur Filmgeschichte. 6.).
Bray, Marhorie Woodford (1984) Under Fire: romantic gringo. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 29, Febr 1984, S. 11.
Giesenfeld, Günter (1998) Under Fire. In: *Filmklassiker*. 4. Hrsg. v. Thomas Koebner. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 108-111.
Kreimeier, Klaus (1983) Under Fire. Vom Imperialismus der Bilder. In: *Frankfurter Rundschau*, Ausg. v. 12.11.1983.
Lillo, Gaston (1986) Vision du cinéma américain sur les conflits politiques de l'Amérique Latine. In: 24 Images, 28-30 Autumn (1986): 46-50.
Sherzer, Dina (ed.) (1996) *Cinema, colonialism, postcolonialism. Perspectives from the French and francophone world*. Austin: University of Texas Press.
Vorauer, Markus (1996) Das Fremde bleibt fremd: Journalismus im Film. Versuch einer Darstellung anhand ausgewählter Filmbeispiele der 80er und 90er Jahre. In: *Kinoschriften* 4, S. 73-86.
Wulff, Hans J. (2002) Journalismus & Medien im Film. Zeitungs-, Reporter- und Medienfilme. In: *Medien praktisch* 26,5, Sonderheft Texte, 2002, S. 46-55.
Wulff, Hans J. (2008) Der Abenteuerfilm zwischen Kolonialismus und Tourismus: Bemerkungen zu einem heterogenen Feld. In: *KulturPoetik* 8, S. 203-222.