

Hans J. Wulff

Zeitungs-Journalisten und populäre öffentliche Konzeptionen des Zeitungswesens im Film. Eine historische Skizze

Eine erste verkürzte Fassung dieses Artikels erschien unter dem Titel „Zeitungs-Journalisten und populäre öffentliche Konzeptionen des Zeitungswesens. Die Zeitung im Film“ in: *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Hrsg. von Kay Kirchmann und Jens Ruchatz. Bielefeld: Transcript 2014, S. 257-267.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-196>.

1. Journalismus und Medien im Spiegel des Films

Das Genre der Medienfilme zeichnet eine Geschichte der Öffentlichkeitsverständnisse des 20. Jahrhunderts - gleich in mehrfacher Hinsicht:

- das Selbstverständnis von Journalisten betreffend, die oft impliziten Vorstellungen über journalistische Ethik, über soziale Funktionen des Journalisten, über seine politischen Bindungen;
- im Hinblick auf die sich verändernde Medienlandschaft und ihre Organisationsformen,
- im Hinblick auf soziale und kulturelle Einflüsse, die Medien und journalistische Arbeit haben,
- im Hinblick auf die Schichtungen von „Macht“ (als ökonomische oder politische Macht, als Meinungs- und Bedeutungsmacht, als Mediator oder Gegenpol von Macht usw.) und die Beziehungen, die Medien zu diesen Sphären der Macht haben.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Organisationsverhältnisse der Medienfirmen und -konzerne, die sich verändert haben. Am Beginn steht die einzelne Redaktion, der Verleger ist Besitzer der Zeitung, die Zeitung ist der Betrieb. Zeitungskonzerne, die unter Umständen in einzelnen Städten Monopolstatus anstreben, bilden eine erste Komplexionsstufe. Das Anstreben politischen Einflusses oder gar politischer Herrschaft erweitert den Fokus noch einmal. In *Citizen Kane* (1941, Orson Welles) ist es die Zeitungs- und in Anfängen die Radioindustrie, die die ökonomische Basis des politischen Interesses bildet. Heute ist meist das Fernsehen das Medium, das nationalen oder sogar weltweiten Einfluß sichert. Der Medienkonzern in dem James-Bond-Film *Tomorrow Never Dies* (1997), der einen Krieg mit China anstoßen will, um die Machtverhältnisse in China zu ändern, so daß auch der riesige chinesische Markt vom Carver-Konzern beherrscht werden kann, ist vollends unspezifisch geworden - da steht Fernsehen vollkommen gleichberechtigt neben Zeitungen und Computersoftware.

Das Journalistische tritt in diesen neuen Bedingungen immer mehr zurück. Eine journalistische Ethik wird durch eine allgemeinere Medienethik abgelöst. Ein Film wie *Network* (1976, Sidney Lumet) erzählt vom Generationswechsel in einem Fernsehkonzern. Zwei männlichen Figuren - einem psychotischen Nachrichtensprecher und einem resignierten TV-Anchorman - steht eine junge, aufstrebende Programmredakteurin (Faye Dunaway) entgegen, die das Programm als reines Showbusiness betrachtet, Trivialisierung und Sensationalisierung sind ihre Leitideen der Nachrichtengestaltung. Ihr Narzißmus ist mit den Einschaltquoten verbunden (auch sie lebt also von einer ähnlich intimen Identifikation von Medium und Person wie manche Journalistengestalten in viel einfacheren Firmen).

Stereotype einer Berufsrolle

Kaum eine Berufsgruppe hat ein so stereotypes Erscheinungsbild im Hollywood-Film der 1930er und 1940er Jahre wie die Journalisten. Wie sieht ein typischer Journalist aus? Den Hut in den Nacken geschoben, einen kalten Zigarettenstummel im Mundwinkel, den Telefonhörer am Ohr, die Whiskyflasche in der Nähe - dazu gehört aber auch der Notizblock, der Stift (hinterm Ohr oder in der Jacke). Und dazu gehört das nervöse Notieren von diesem und jenem auf fliegenden Blättern oder - wenn Not am Mann ist - gar auf einer Serviette. Vor allem der Notizblock eint den Zeitungsmann mit manchen Polizisten und Detektiven - als Sammlung von Indizien, als Spur in die Wirklichkeit, als Material, aus dem die Geschichte, die Erklärung des Geschehens oder auch nur die Schlagzeile wird. Dazu gehört das schnelle Sprechen, das Schwanken des Gesprochenen zwischen gesprochener Sprache und den Stiliketten der Zeitung. Der Dialog ist oft witzig, ungemein schnell, ist sogar als „verbaler Slapstick“ bezeichnet worden (Roffman/Purdy 1981, 41). Der Zeitungsmann offeriert Komödie, vielleicht einen Thriller, aber nicht Melodrama. Gelegentlich ist er betrunken.

Ähnlich wie die Klischees der Reporter sind auch die Bilder der Redaktion stereotype Re-Inszenierungen von Redaktionen, die oft auch in der Wirklichkeit so ausgesehen haben: das große Gemeinschaftsbüro, klingelnde Telefone, übervolle Spickwände und oft ganz unordentliche Schreibtische; dazu die Schreibmaschinen, über die die Helden in entscheidenden Szenen gebeugt sind, die endlich formulierte Nachricht in die Tasten hauend. Das Handlungsschema ist bis heute kaum modifiziert: Etwas ist geschehen, das für für Tageszeitungen von Interesse ist - ein Mord, ein spektakulärer Unglücksfall, eine sensationelle Erfindung. Von Beginn des Zeitungsfilms an gehört das Blitzen der Photoapparate, das Gedrängel der Reporter der Zeitungen am Schauplatz, das Erhaschen flüchtiger Auskünfte von Polizisten, Ärzten, Angehörigen zur „Szene der sensationellen Information“. Die Polizei muß sich der Zeitungleute erwehren, ist meist skeptisch angesichts der Art, wie die Presse über Kriminalfälle berichtet, abfällige Äußerungen von Kommissaren gehören zum Stereotyp. Oft besprechen sich Polizisten und Staatsanwälte, welche Informationen sie überhaupt an die Öffentlichkeit geben wollen.

Das Typenfeld des Journalisten ist breit, umfaßt bis heute moderne Berufskrankheiten und Formen des Leidens an dem enormen Leistungsdruck - der Hektiker, der Magenkranke oder der Zyniker indizieren eine Berufswirklichkeit, die an die spätkapitalistischen Arbeitsformen der Jetztzeit erinnert. Der Reporter als Idealist und Wahrheitssucher, der Reporter geworden ist aus einem zutiefst moralischen Anspruch: das ist sicherlich ein Kinomythos (Robards 1990, 132), der aber auch dort nur selten vorkommt. Die Figur des Film-Journalisten ist komplizierter.

Technologie

Dabei verfügt der Journalist oft über neueste Technologien - Telefon und Schreibmaschine, Photo-Kamera und Videoaufzeichnung, Computer und Internet: die jeweils aktuelle Ausrüstung des Reporters folgt den technischen Neuerungen der Zeit, die Kommunikations- und Aufzeichnungstechniken werden vom Reporter pünktlich benutzt. Entsprechende Szenen finden sich auch in den Filmen. Erinnert sei an das Telefon in *His Girl Friday* (1940, Howard Hawks), in dem mittels eines Telefonats eine versteckte Figur über den Stand der Geschichte unterrichtet wird; und erinnert sei an das Telefonat am Ende von *Foreign Correspondent* (1940, Alfred Hit-

chcock), mittels dessen die Verschwörung an die Redaktion in New York weitergegeben werden kann. Verzichtet der Journalist auf neueste Technologien, ist auch dieses signifikant: weil er dann die an die Person des Journalisten gebundene Aufgabe der Profession um so mehr herausstellt.

Höhepunkte, Wendepunkte, visueller Exzess

Eine Konjunktion zwischen filmischer Form und der Arbeit der Reporter verdient unbedingte Aufmerksamkeit - die „Hollywood-Sequenz“ ist oft visueller Höhepunkt und narrativer Wendepunkt gleichzeitig - eine Nachricht ist geboren, ein Skandal ist aufgedeckt worden: Und hier finden sich jene schnell geschnittenen Sequenzen, die die Zeit raffen, der Herstellung der Zeitung folgend: Die Schächte einer Linotype, die rutschenden Bleiletern, gesetzte Seiten, Druckmaschinen, verknottete Zeitungstapel, rotierende Titelblätter, Schlagzeilen ausrufende Zeitungen, der Schulterschuß auf eine lesende Person. Stereotype Bilder, auch die Ikonographie der großen Hollywoodsequenzen greift auf immer gleiche Bilder zurück. Metonymien komplexer Prozesse der Produktherstellung.

Urbanität

Reporterfilme sind urbane Filme. Sie gehören zur Stadt, nicht zum Land, reflektieren industriegesellschaftliche Formen des Zusammenlebens (ähnlich Robards 1990, 132). Sie charakterisieren zudem einen äußerst amerikanischen Typus (Sikov 1989, 156). Darum sind es nun auch nicht nur die politischen Funktionen der Presse, sondern auch ihre wirtschaftlichen und politischen Verstrickungen, die im Reporterfilm behandelt werden. Zwar ist die protagonale Figur des Reporters oft noch gegen den Chefredakteur und den Besitzer der Zeitung gestellt - der Reporter wendet sich oft genug gegen seinen Arbeitgeber, zumindest dann, wenn die *story* besser ist als jene es glauben. Doch es hat immer wieder Filme gegeben, die sich weniger für die journalistische Arbeit interessiert haben als vielmehr für die Machtpotentiale, die Konzerne haben, die nicht nur Zeitungen oder Fernsehprogramme vertreiben, sondern eigentlich „Öffentlichkeit“ herstellen.

Nur im Western finden sich vermehrt Beispiele für die Arbeit von Zeitungsmännern beim Aufbau zivilisatorischer Strukturen nach der Zeit der Landnahme.

Ghettoisierung, Außenseiterschaft

Der Zeitungsfilm gehört zur breiten Gattung des *Exposure Films*: Der Berufsalltag mit seinen Problemen und Kuriositäten ist darin handlungstragend. Die Protagonisten sind Workaholics, ihre Wirklichkeit ist ganz durch den Beruf ausgefüllt. Vor allem Rechtsanwälte, Polizisten, Ärzte, Journalisten und andere urbane Berufe bestücken das *exposure play*. Es wurde insbesondere in den Genres der Screwball Comedy verbreitet. Die Helden haben meist keine große Ambitionen, Macht und Reichtum zu erlangen. Sie definieren sich über ihren Beruf und versuchen, als kleine Rädchen einer großen Maschinerie das Bestmögliche für sich herauszuholen und dabei professionelle Arbeit zu liefern. Die Beziehung zu den Kollegen ist durch Konkurrenz geprägt, die Figuren sind aber durch Beruf und Stellung am Rande der bürgerlichen Gesellschaft letztlich solidarisch. Der konsequente Karrierist, die die Grundloyalität mit den Kollegen aufgibt, ist darum immer die Ausnahmefigur gewesen.

Als Gruppe bilden die Journalisten gleichwohl ein soziales Ghetto in der Gesellschaft. Allein durch den Beruf auf andere Alltagszeiten festgelegt, leben sie nach eigenen Regeln und Konventionen, haben ihre eigenen ästhetischen Rituale und sozialen Sensibilitäten (Behnert 1992, 15). Oft haben sie eigene Kneipen, in denen sich die Gruppe trifft - abgeschottet gegen das bürgerliche Außen. Die Redaktion ist manchmal wie eine eigene Lebenswelt gegen das bürgerliche Umfeld gesetzt, ein eigener Bereich von Werten und Beziehungen. Eine ähnliche Abschottung verursacht auch eine manchmal aggressiv formulierte Anti-Intellektualität des Journalisten (Robards 1990, 133), der die Wert-Konflikte bürgerlicher und populärer Kultur ausagiert.

Reporter sind oft *outlaw heroes*. Es macht schon einen Unterschied, ob man sie am Rand der Unterwelt ansiedelt (wie Roffman/Purdy 1981, 41 vorschlagen) oder ob man sie als am Rand der bürgerlichen Welt zu verstehen sucht. Außerhalb der Routinen der normalen Alltagsgesellschaft gestellt, gewinnen Reporter oft Einblicke in Intrigen und Betrügereien, in Komplote und Bestechlichkeiten, aus denen sie Nachrichten machen, ohne wirklich daran interessiert oder in der Lage zu sein, die Wirklichkeit zu ändern. Sie stehen daher außerhalb der Normalität, sie sind „extra-ordinär“, ohne daß sie deshalb schon der Unterwelt zugesellt werden könnten. Viele

Hollywood-Helden sind *outlaw heroes*, müssen sich außerhalb von Konvention und Norm stellen, um Identität, Subjektivität, moralische Rechtfertigung zu gewinnen. Und gerade Polizisten und Detektive, Ärzte und Rechtsanwälte, ja sogar manche Lehrer sind diesem Heldentypus zuzuordnen. Filme mit *outlaw heroes* verhandeln das Recht und die Notwendigkeit, Individualität als Weg zwischen sozialer Bindung und Selbstbestimmung auszuloten.

Shyster, Zynismus

Die Literatur rechnet sie oft den *shyestern* zu (Behnert, 27) - damit wird ein immer informierter, hellwacher und schlagfertiger, dabei zynischer Typus bezeichnet, der weiß, daß Amoralität und Bestechlichkeit die wichtigsten Überlebensrequisiten in einer korrupten Welt sind (Robards 1990, 132).

Der *Shyster* zeichnet sich genau durch seine ambivalente Position aus. Er löste den Gangster ab, der in den frühen 1930er Jahren ein dominanter Heldentypus gewesen war. Robards (1990, 138) führt aber wohl auf die falsche Fährte, wenn er auf Ähnlichkeiten zwischen Gangstern und Journalisten aufmerksam macht. Der Journalist ist nicht nur ein Gangster mit Idealen, das würde die Figur zu sehr vereinfachen. Er ist ein *shyster* und damit ein Schlitzohr, ein oft liebenswerter *good bad guy*. Er tritt im Kino der 1930er und frühen 1940er Jahre in drei Berufsrollen auf - als oft halbseidener Rechtsanwalt, als intriganter Politiker und als unmoralischer Reporter (Roffman/Purdy 1981, 31). Gerade in der Verkörperung als Reporter nun wird ein zynisches Element als Bestimmung der Rolle zu ihrer Umgebung wichtig, das sich bei näherem Hinsehen sogar sogar die eigentliche Grundlage ihrer Attraktivität erweist:

His inside knowledge of its [the society's] dirty workings makes the reporter a master of the corrupt city world, but also makes him part of it, for amorality is a necessary requisite for survival. [...] Being a part of the evil and at the same time above it, the reporter, like all shyesters, combines the illicit appeal of sin with the moral righteousness of superiority (Roffman/Purdy 1981, 41).

Auch wenn der Reporter am Ende der meisten Geschichten auf der Seite des Gesetzes steht, bleibt er oft ambivalent, weil er an der sozialen Grenzposition, die er eingenommen hat, festhält (ähnlich Roffman/Rurdy 1981, 43). Er steht in einer Beobachter-

position neben dem Geschehen, was verhindert, daß er je ganz hineingezogen werden kann. Das unterscheidet ihn von der impliziten Selbstgerechtigkeit der Polizisten und mancher Detektive (Roffman/Purdy 1981, 170f). Als Beobachter-Position gehört die voyeuristische Gegenüberstellung zum Bild des Zeitungsmanns wesentlich dazu - und manche nehmen Hitchcocks *Rear Window* (1954) als prototypische Geschichte eines Reporter-Mannes, der gezwungen wird, sich aus der Passivität und Sicherheit der Beobachterposition zu lösen.

Die Journalistenfigur ist im Anfang durch mehrere Charakteristiken ausgezeichnet, die sie von fast allen anderen Figuren abhebt und die zumindest in Resten bis in die heutige Filmproduktion erhalten geblieben ist: Sie sind meist pubertär in der Bereitschaft, sich von allen bürgerlichen Bindungen zu verabschieden. Sie werden oft als Kinderfiguren vom bürgerlichen Rahmen abgehoben. Auch die pubertär erscheinende Unfähigkeit, dauerhafte Beziehungen einzugehen oder gar eine Familie zu gründen, deutet auf eine unterentwickelte soziale Reife hin (ähnlich Robards 1990, 134). Allerdings sind die Figuren in ihrer sozialen Hilflosigkeit und Unschuld auch außerordentlich anziehend (man denke an das von Ruth Hussey und James Stewart gespielte Reporter-Paar in *The Philadelphia Story*, 1940, George Cukor). Sie sind dabei voyeuristisch auf ihren Gegenstand ausgerichtet. Während der Recherche wird die Grenze zur Straftat gelegentlich überschritten, Skrupel kennt der Reporter meist nicht. Viele sind dabei eigentlich autistisch orientiert, sich selbst verherrlichend, kein Maß kennend. Dabei entfalten sie aber auch ein subversives Potential, beziehen eine oft zynische Gegenposition zu bürgerlichen Positionen, einen Ort außerhalb der Sicherheiten bürgerlichen Lebens, der mit Einsamkeit einhergeht.

Geschlechterrollen

Erstaunlich viele Journalisten der 1930er und 1940er Jahre sind weiblich, als sei der Journalismus ein Berufsfeld, in dem Männer und Frauen zu jener Zeit gleichberechtigt arbeiten könnten. Einige Geschichten gehören dem Remarriage-Zyklus an. Und einige behandeln eine professionelle Konkurrenz von Mann und Frau. Schon *Woman of the Year* (1942, George Stevens) erzählt davon, daß die Frau eine Kolumne von ihrem Mann übernimmt, die Kolumne zu größtem Erfolg führt, zur Frau des Jahres gekürt wird und dann doch einsieht, daß beruflicher Erfolg und

privates Glück nicht zusammengehen können - der Mann wird die Kolumne weiterführen.

Die Mischung der sozialen Rollen und Beziehungen lassen sich besonders gut an den Veränderungen ablesen, die *The Front Page* durchgemacht hat. Der Stoff ist viermal verfilmt worden - 1931 als *The Front Page* von Lewis Milestone, 1940 als *His Girl Friday* von Howard Hawks, 1974 als *The Front Page* von Billy Wilder, 1977 als *Switching Channels* von Ted Kotcheff. Ausgangspunkt war ein erfolgreiches Broadwaystück von Ben Hecht und Charles MacArthur aus dem Jahre 1928 - beide waren erfolgreiche Reporter. Signifikanterweise ist die männliche Doppelrolle aus dem Stück und der 1931er Verfilmung schon in *His Girl Friday* durch eine männlich-weibliche Rolle ersetzt worden (Cary Grant und Rosalind Russell haben sie gespielt). Aus der scharfen Opposition der beiden Männer wurde eine ganz ambivalente Spannung, in der sich Elemente der beruflichen Konkurrenz mit solchen der erotischen Anziehung mischten. In Billy Wilders 1974er Verfilmung ist aus dem Mann-Frau-Gespann ein Mann-Mann-Doppel geworden, die homosexuellen Untertöne sind deutlich spürbar. Die Adaptation von Ted Kotcheff verlegt das Drama aus einer Zeitungs- in eine Fernsehredaktion, und nun sind es Verhaltensdispositionen der neuen Medienleute, die die Konflikte bestimmen. Es mag sein, daß gerade die soziale Randposition der Journalisten die Möglichkeit eröffnet, die Redaktion als Experimentierfeld anzusehen, in der zunehmende Professionalisierung und Aufweichung der Geschlechterrollen miteinander in Konflikt gebracht werden konnten.

Die 1930er Jahre

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts hat es drei große Wellen von Medienfilmen gegeben:

(1) In den 1930er Jahren formierte sich der *Zeitungsfilm*, der zu Beginn der 1940er Jahre zurückging; in seinem Zentrum steht der Zeitungsmann - diese Filme behandeln einen Akteurstypus in seinen diversen sozialen und professionellen Verflechtungen. Nach dieser Welle tritt der Handlungsort „Zeitungsgeschäft“ und der Filmberuf „Journalist“ zunächst zurück. In den 1950er und 1960er Jahren finden sich zwar eine ganze Reihe von Journalismus-Filmen, doch gewinnt der Motivkreis erst mit Filmen wie *All the President's Men* (1976, Alan J. Pakula), *Network* (1976, Sidney Lumet) oder

Newsfront (1978, Phillip Noyce) in den 1970ern neue Aktualität.

(2) Der Journalist wird nun zum Gegenpol der Mächtigen - man denke an den *Watergate*-Film, aber auch an solche Rollen, wie sie *The Parallax View* (1973, Alan J. Pakula) populär gemacht hatten. Das Spektrum der Medien, für die die Figuren arbeiten, verbreitert sich, Neben die Zeitung tritt das Fernsehen als neues Leitmedium. Die wirklichkeitsbildende Fähigkeit von Medien gerät nun ganz neu in das Interesse der Dramaturgie. Der Reporter übernimmt meist investigative Aufgaben; diese Filme knüpfen an die Zeit des Zeitungsfilms an, bestimmen aber die Rolle des Journalisten neu - er ist gezwungen, sich parteilich zu verhalten, weil er dem sozialen und politischen System nicht mehr nur entgegengestellt ist, sondern sich als handelnder Teil desselben herausstellt.

(3) Seit den frühen 1990er Jahren bildet sich die Gattung des *Medienfilms* heraus, in der das ursprüngliche Interesse am Journalisten zurückging und die Medienfigur als ein ganz neuer, dem Journalistischen nur noch marginal verbundener Akteur sich herausbildet.

Alle älteren Formen liegen auch neueren Bearbeitungen zugrunde.

In den frühen 1930ern orientierte sich die Darstellung des Journalismus zunächst zwischen seriösem politischen Kommentar und Sensationsjournalismus (Roffman/Purdy 1981, 40) und war deutlich an letzterem interessiert. Der Journalist hat an laufendem Geschehen teil, er deckt auf, sucht nach Verborgenen und Verheimlichten - und darin ähnelt er bis heute dem Polizisten und dem Detektiv (Robards 1990, 132). Aber er ist von diesen wiederum abgesetzt, weil er der Zeitung oder der Öffentlichkeit als einer eigenen Kraft verbunden und verpflichtet bleibt. Er ist Teil der vierten Gewalt und darum anders legitimiert als Polizist und Detektiv (Robards 1990, 132), in dieser Hinsicht eher dem Arzt oder dem Rechtsanwalt zugesellt.

Seit dem riesigen Erfolg von *It Happened One Night* (1934, Frank Capra) ist das dominierende Schema in immer neuen Variationen abgearbeitet worden: *boy looking for scandal meets girl on the run*. Dieses ist das Grundmotiv. Alle anderen gruppieren sich darum herum. Wenige, vielfach variierte Geschichten lassen sich isolieren:

(1) Viele der Geschichten, die sich im Korpus finden, sind eigentlich Beziehungsgeschichten zwi-

schen Reporter und Reporterin, womit ein Rahmen gegeben ist, der nicht nur eine Liebesgeschichte, sondern auch allgemeinere berufsethische Konflikte (wie die Konkurrenz der Kollegen, das Blockieren und Monopolisieren von Zeugen, das Erschleichen von Exklusivaussagen etc.) zu einem Mittel und Gegenstand der Kommunikation des Liebespaares bestimmt. Die Differenz zwischen erotischer und professioneller Obsession wird bis zur Konkurrenz zwischen der eigenen Heirat und einem eiligen Interviewtermin (in *His Girl Friday*) gesteigert und überzeichnet.

(2) Ein zweiter Typus von Geschichten erzählt von den Verstrickungen, in die vor allem Reporterinnen mit Männern, über die sie berichten, hineingeraten; dies ist zum einen eine fast mythenartige Ausgangskonstellation für eine Beziehung, ist zum anderen ein narrativer Vorwurf, der sich durch alle "Helfer-Genres" (erfaßt sind Polizisten und Detektive, Psychiater und Sozialarbeiter und eben auch Reporter) hindurch immer wieder findet. Das Muster findet sich noch in *The Electric Horseman* (1979, Sidney Pollack).

(3) Oft geschieht es, daß Reporter sich in die Ermittlungen der Polizei einmischen, eigene Recherchen durchführen und eigene Zeugen auftreiben. Dann kommt ein Konkurrenzverhältnis zwischen Polizisten und Reportern auf, in denen sich der Reporter oft als eigennützig erweist, an der Schlagzeile, nicht an der Aufklärung einer Straftat interessiert.

Die 1970er Jahre

Im Kino der 1970er Jahre bildet sich ein neuer dominierender Geschichten-Typus heraus, hier nimmt nun die Gestalt des Aufklärer-Reporters zentrale Bedeutung ein. Er stößt im Verlauf der Ermittlungen auf Polit-Verschwörungen nationalen Ausmaßes. In *The Parallax View* (1973) stößt der Journalist auf eine politisch-terrorische Organisation. In *All the President's Men* (1976) entdecken Journalisten von der *Washington Post*, daß der Präsident selbst (Richard Nixon) das Abhören seines Wahlkonkurrenten veranlaßt hatte.

In den 1980er Jahren tritt ein weiteres Erzählmuster dazu - ein Journalist aus einem westlichen Land wird als Auslandskorrespondent, oft als Kriegsberichterstatter in ein Krisengebiet der Dritten Welt geschickt. Vorauer (1996, 75) gibt eine recht präzise Beschreibung des stereotypen Verlaufs:

Diese Helden sind anfangs, was die Situation des fremden Landes betrifft, politisch eher desinteressiert, sie sind nur auf den großen *scoop* aus, um berühmt zu werden. Mit der Zeit entwickeln diese Figuren, angesichts des Chaos, doch ein Krisenbewußtsein, was ihre alten Werte betrifft, und sie ergreifen Partei (meist für das unterdrückte Volk und gegen die Interessen der Nation, in deren Dienst sie stehen). Die Filme enden durchwegs mit dem Scheitern der Journalisten, die zwar ihr Leben retten können, deren Berufsethos aber schwer gelitten hat - mehr noch, der Beruf selbst wird in Frage gestellt.

Die Fälschung (1980, Volker Schlöndorff), *The Year of Living Dangerously* (1983, Peter Weir), *Under Fire* (1982, Roger Spottiswoode), *The Killing Fields* (1985, Roland Joffé), *Salvador* (1986, Oliver Stone), *Cry Freedom* (1987, Richard Attenborough), *Full Metal Jacket* (1987, Stanley Kubrick), *A World Apart* (1988, Chris Menges), Michelangelo Antonionis *Professione: Reporter* als Vorläufer: Es ist eine ansehnliche Reihe von Filmen, die die Unsicherheit von Journalisten angesichts einer sich neu ordnenden postkolonialistischen Welt, deren Kriege Interessenkonflikten folgen, die oft nur noch schwer verstehbar sind, ausgespielt haben. Die meisten dieser Filme spielen in Lateinamerika, greifen aktuelle politische Konflikte, Militärputsche und Befreiungskriege auf: ein Genre, das nahe am Zeitgeschehen agiert und das politische Konflikte narrativisiert, in Spannung und Action umsetzt und auf diese Weise in fiktive Kinowirklichkeit transformiert.

Aufklärer-Reporter

Gleichwohl verlängert die in den 1970ern dominant werdende Figur des Aufklärer-Reporters nicht einfach, was bis dahin im Zeitungsfilm entwickelt wurde, so einschichtig und eindeutig-aufrecht die Heldenfiguren der beiden Filme auch zu sein scheinen. Die Bezüge änderten sich, die Berufs-Figuren wurden neu kontextualisiert. Neben den Zeitungsmann tritt nun der *Reporter*. Er bildete sich als Typenvorstellung schon in den Filmen der 1960er Jahre heraus. Nun war es nicht mehr allein Aufgabe des Journalisten, eine Geschichte zu recherchieren und an die Öffentlichkeit zu bringen, sondern sich vielmehr als Teil eines Mediensystems zu begreifen, das in der Wirklichkeit selbst Wirkungen herstellt, indem es die Informationsflüsse beeinflusst. War der Zeitungsmann noch unabhängig und frei, sind die Re-

porter gebunden. Sie müssen das eigene Verhalten in einem anderen Feld von Bindungen orientieren als es noch die Zeitungs-Figuren der 1930er Jahre mußten. *Medium Cool* (1969) ist eine halbdokumentarische Arbeit des Hollywood-Kameramanns Haskell Wexler, in der dokumentarisches Material über die Unruhen während der demokratischen Wahlen in Chicago 1968 mit fiktionalen Teilen über einen TV-Kameramann untermischt ist, der im Verlauf der Geschehnisse seinen Zynismus aufgibt und zu einem leidenschaftlichen Anwalt der Interessen der Jugend wird. Indem er journalistisch arbeite, greift er in die Auseinandersetzungen ein, gibt ihnen neues Gesicht und vielleicht auch einen veränderten Verlauf: einen solchen Zusammenhang hatte es in dieser Klarheit im Kino der 30er und 40er Jahre nicht gegeben.

Skandal- und Sensationsreporter

Der Journalist, der selbst das Unglück erzeugt, von dem er berichtet, steht in der Filmgeschichte dem Aufklärer-Journalisten aber schon viel früher klar entgegen. Ein Film wie *Reporter des Satans* (*Ace in the Hole*, 1951, Billy Wilder) zeichnet genau das Gegenbild jener kämpferischen und aufklärerischen Berufsrolle, wie sie später dann zum Beispiel in dem Watergate-Film *All the President's Men* (1976) verfolgt wird. Hier scheint das Bild einer Presse auf, die Öffentlichkeit wie einen öffentlichen Zirkus konstituiert und bedient, sich der politischen und pädagogischen Verantwortung entledigt hat. Ziele werden durch Auflagenzahlen vorgegeben, nicht durch ein moralisches Selbstverständnis. Die Filme thematisieren diese Spannung durchaus - da steht dem skrupellosen Reporter immer wieder die Idealfigur des Reporters entgegen. Da wird in *A Face in the Crowd* (1957, Elia Kazan) der Reporter Lonesome Rhodes mit seinen populären Statements zum Moderator-Star einer Fernsehendung - und schließlich durch eine Rundfunkredakteurin und einen eigentlich resignierten Fernsehmann (gespielt von Walter Matthau) gestürzt. Das Verhältnis des Reporters zum Publikum ist zynisch. „Dieses Volk ist eine einzige Hammelherde. Weil sie noch dümmere sind als ich, muß ich ihnen das Denken abnehmen“, heißt es einmal im Film.

Neben den ambivalenten Figuren der meisten Reporterfilme und den aufrechten und manchmal selbstlosen Helden der Capra-Filme tritt schon in der Anfangszeit des Zeitungsfilms auch die Figur des skrupellosen Karrieristen auf. Sie hat dabei durchaus

vielgestaltige Züge. *Scandal Sheet* (1931) führte einen Provinzreporter vor, der alles tat, um die Auflage zu steigern. Er schrieb Skandalartikel über das Leben seiner prominenten Frau. Er vermarktete ihre Ermordung. Und er endete als Herausgeber der Gefängniszeitung. *Nothing Sacred* (1937) erzählt von einem Reporter, der eine junge Frau aus der Provinz als sterbenskrank nach New York holt, sie zu einem sentimentalischen Idol der New Yorker aufbauend - und dabei wissend, daß sie kerngesund ist. Es wird allerdings kein Zeigefinger erhoben, das verantwortungslose Treiben der Zeitungsleute wird nur implizit kritisiert, der Modus der turbulenten Komödie bleibt dominant.

Gelegentlich steht dem Reporter schon im Kino der 1930er Jahre ein sensationshungriges Publikum gegenüber. In Fritz Langs *Fury* (1936) bedient die Presse die Bedürfnisse eines Publikums, das einen Verdächtigen lynchen möchte. Ähnlich wird in *They Won't Forget* (1937) ein Nordstaatenlehrer des Mordes verdächtigt und einer terrorartigen Verfolgung durch die Lynchjustiz ausgesetzt. Trotz Protestes der Nordstaaten-Presse fährt die Südstaatenpresse fort, Anschuldigungen zu erheben - der Lehrer wird schließlich verurteilt und auf der Fahrt ins Gefängnis vom Lynchmob erhängt. Manchmal werden seriöse Zeitungen in Skandalblätter umgebaut. In *Five Star Final* (1931, Mervyn LeRoy) z.B. wird ein alter Skandal aufgewärmt und stürzt die Beteiligten ins Unglück - unter Steigerung der Auflagenzahlen. Öffentlichkeit mutiert so in einen Unterhaltungszirkus. Die Presse bedient und verstärkt Ressentiments statt ihnen entgegenzuwirken. Es geht nicht um Wahrheit, sondern um Neugierde am Skandal. „Nachschießen, Mädchen, nachschießen! Immer nachschießen!“ ist darum auch die Devise, die der Reporter in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* aus dem Gesetz von Angebot und Nachfrage am Ende ableitet.

Antihelden und Opfer

Immer wieder steht das Opfer der Pressekampagne im Zentrum der Filmgeschichten. *I Want to Live* (1958, Robert Wise) erzählt die Geschichte einer Kleinkriminellen, die aufgrund von Indizienbeweisen und unter enormem Druck der Presse eines Mordes für schuldig befunden wird, den sie nicht begangen hat. *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975, Volker Schlöndorff) erzählt vordergründig von einem Sensationsreporter, die so satanisch und

unglaublich ist wie eine Figur aus einem Comic Strip (Behnert 1992, 57). Eigentlich handelt der Film aber von der Titelheldin, die in die Mühle von Terroristenhatz und Verdächtigungen hineingerät, um darin um so mehr als moralische Heldin zu erstrahlen.

Ebenso stellt sich die Frage, ob der Journalist durch die Masse, seinen Arbeitgeber, die Auflagen / Verkaufszahlen / Einschaltquoten oder durch die Wahrheit mandatiert ist. Beides ist im Film immer wieder explizit auch schon vor den Reporterfilmen der 70er Jahre behandelt worden. In *Call Northside 777* (1948, Henry Hathaway) nimmt sich ein Reporter eines angeblichen Polizistenmörders an, der vor Jahren verurteilt wurde und den er am Ende rehabilitieren kann. Der Reporter, der sich gegen Justiz und öffentliche Meinung stellt, zum Mandanten des einzelnen wird: auch dies ist eine Facette im Ensemble der Bilder des Journalisten. Die Frage nach der sozialen Verantwortung des Zeitungsmannes wird seit den späten 1940ern immer wieder gestellt. *The Lawless* (1950, Joseph Losey) erzählt auch die Geschichte eines New Yorker Reporters, der in einem Provinzstädtchen eine Zeitung gegründet hat, um der Unruhe des New Yorker Lebens zu entgehen. Als ein Chicanos mehrerer Straftaten verdächtigt und vom Mob verfolgt wird, gibt er aber seine Neutralität auf und organisiert mit Unterstützung seiner publizistischen Mittel einen Unterstützungsfonds für den Verfolgten (vgl. dazu Roffman/Purdy 1981, 174f).

Antihelden

Die Antihelden-Filme der 1970er Jahre wenden sich vehement gegen das Sensationsbedürfnis der Presse. In *Dog Day Afternoon* (1975, Sidney Lumet) tritt der Geiselnnehmer vor die Bank, die er überfallen hat, und erzählt der Presse von seinem verpfuschten Leben. Erst dadurch weitet sich der Konflikt aus, wird zu einer öffentlichen Tatsache. An der Biographie des Geiselnnehmers scheiden sich die Geister, entzündeten sich Phantasien - und er wird am Ende vor laufenden Kameras von der Polizei erschossen. Noch komplizierter ist *Vanishing Point* (1971, Richard C. Sarafian). Hier wird ein Kurier namens Kowalski nicht nur von der Polizei gejagt, sondern durch einen blinden schwarzen Radio-Discjockey, der die Jagd auf den Verkehrsrowdy am Polizeifunk mitgehört hat, zu einer symbolischen Figur des Widerstandes aufgebaut. Der Held kann sich dagegen kaum wehren - und er wird am Ende in eine Falle hineinfahren, den sicheren Tod suchend, um die herum sich die

Fernsehkameras aufgebaut haben und Zaungäste auf ihren Decken den *show down* erwarten. Antihelden dienen nicht so sehr dazu, Sympathien auf sich zu ziehen, als vielmehr den Zorn des Zuschauers zu erregen. Antihelden sind moralische Figuren, die das Gerechtigkeitsempfinden des Zuschauers aktivieren. Sie agieren in einer Welt von Werten und Bedeutungen, die durch die Attribute, die die Medien den Figuren zuschreiben, erst hervorgebracht wird. Die Figuren werden aufgeladen, wenn sie erst das Interesse der Medien gefunden haben, und zu Gegenständen öffentlichen Interesses - und damit aber auch zu Gegenständen des öffentlich ausgetragenen Konflikts um Macht, um Meinung, um Gerechtigkeit. An diesem Punkt setzt eine Reflexion ein, die die Rolle der Presse in kapitalistischen Gesellschaften neu auslotet. Eine Medienpraxis, die Menschen zu Trägern von Werten macht, zu Repräsentanten von Interessensgruppen oder von Lebensstilen, instrumentalisiert diejenigen, über die sie berichtet, macht sie zu Objekten und letztlich zu Waren. Diesem Prozeß, dem auch eine libertäre oder linke Medienpraxis unterworfen ist, ist nicht zu entkommen. Journalisten müssen sich dieser Tatsache stellen, sie müssen sich mit ihr auseinandersetzen, müssen ihr Verhalten kontrollieren.

Konversionen

Die Parteilichkeit des Journalisten ist vor allem in den Politfilmen der 1980er Jahre wieder neu gefragt. Und hier stellt er sich häufig gegen die herrschenden Interessen, wird zur exemplarischen Figur, die in die Gerechtigkeit der Sache der Aufständischen auch dann einführt, wenn diese Einsicht gegen die herrschenden Interessen der ersten Welt zustande kommt. In *Under Fire* (1982) solidarisiert sich ein Journalist mit den aufständischen Sandinista, stellt seine publizistische Verbindung in den Dienst des Untergrundes: Er fälscht Bilder eines toten Führers der Sandinista. Der Journalist wird so zu einer neuen Heldenfigur, Elemente einer journalistischen Ethik radikal gegen eine unmittelbare Betroffenheit in den Freiheitskampf der Völker tauschend (Robards 1990, 140f). Nach eigenem Bekunden ist er am Ende verliebt in die Revolution, „weil ihre Sache nach meinem Herzen ist“ (Giesenfeld 1998, 110). So wird das politische Geschehen privatisiert und romantisiert zugleich. Auch in *Salvador* (1986) und in *Cry Freedom* (1987) findet der Journalist eine neue Identität, weil er sich in den Dienst der Sache der Freiheit stellt. Gerade *Cry Freedom* ist in dieser Hinsicht in-

teressant, weil der Film nur vorgeblich von dem südafrikanischen Politiker Steve Biko erzählt - tatsächlich handelt er von einem weißen südafrikanischen Reporter, der sich mit Biko anfreundet und sein Leben in den Dienst des Kampfes gegen die Apartheid stellt.

Noch im Politfilm der 1970er Jahre stehen die Auslandskorrespondenten kommentierend, häufig ironisch neben den politischen Prozessen in den Ländern, in denen sie arbeiten. In Costa-Gavras *L'Etat de Siège* (1972) etwa wird immer wieder auf Journalisten-Figuren zurückgegriffen, die gegen die Einführung eines amerikanischen Polizeiberaters und das Ultimatum der Stadtguerilleros Phantasien über politische Veränderungen in dem ungenannten südamerikanischen Land philosophieren, in dem die Geschichte spielt.

Und vielleicht werden sie konvertieren, die eigene Arbeit in den Dienst einer anderen Sache stellen (wie in *Under Fire*). Oder sie werden darauf verzichten, eine Nachricht tatsächlich auszuwerten - am Ende von *The Electric Horseman* (1979) wird die Reporterin nicht verraten, wohin der Held das Pferd gebracht hat, das er aus dem Zirkus entführt hatte. Scheinen diese Figuren zu Einsicht und einer gewissen Form von Weisheit gelangt zu sein, bilden sie Anlaß für eine sentimentalische Hinwendung des Zuschauers zu dem, was die Figuren durchgemacht haben, sind gerade die uneinsichtigen Sensationsreporter, die ohne Achtung vor denen, über die sie berichten, oft größeren psychischen und sozialen Schaden anrichten, Anlaß für moralische Empörung. Gerade dann lassen sich solche Figuren funktionalisieren. Der Reporter Tötges in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) dient nicht nur dazu, die publizistischen Strategien der Boulevardpresse anzuprangern, sondern auch die Allianz von Presse und Polizei anzugreifen - vermittelt durch den Zuschauer, der das verwerfliche Verhalten der Figur moralisch auswertet, zu eigener Haltung umformt. Der Sensationsreporter ist eine propagandistische Figur, die das eigene Gegenbild im Zuschauer hervorlocken soll. Sind die resignierenden Reporterfiguren auf gewisse Art pathetisch, ist der skrupellose Reporter eine ebenso polemische wie didaktische Figur.

Journalisten in einer globalisierten Welt

Wie vermittelt der Kontakt der Journalisten zu dem ist, was um sie herum geschieht, ist in den Filmen formal durch den Einsatz von *freeze frames*, durch das Klicken der Kameras, durch die Gettoisierung der Journalisten in Hotels und dergleichen mehr herausgestellt worden (Vorauer 1996, 76ff). Allerdings ist die Journalistenfigur oft scharf gegen andere Vertreter der Industrienationen abgesetzt. Vor allem ist ihm oft ein einheimischer Vertrauter, ein Führer oder Berufskollege beigegeben (wie in *Killing Fields*, *The Year of Living Dangerously* oder in *Cry Freedom*; vgl. Vorauer 1996, 79f).

Gerade die Auslandskorrespondenten-Filme der 80er Jahre sind auf mehreren Ebenen kritisiert worden.

(1) Die Problematisierung eines Journalismus, der an den inneren Problemen der Dritten Welt eigentlich desinteressiert ist, ist meist verbunden mit einer anti-imperialistischen und anti-rassistischen Grundhaltung und folgt darin einer impliziten Korrektheitsforderung der journalistischen Klientel.

(2) Historische und politisch-brisante Stoffe werden mit Action-Elementen und mit melodramatischen Strukturen vermischt, so daß die fremden Gesellschaften letztlich in einer Sicht narrativ erschlossen werden, die dem Vorurteil der westlichen Kulturgemeinschaften verpflichtet bleiben (so auch Vorauer 1996, 75). Die nicaraguanische Revolution z.B. wird in *Under Fire* zum Hintergrund individueller Schicksale, sie wird fast ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten vermittelt. Die „amerikanisch-naive Sicht“ wird nicht relativiert (Giesenfeld 1998, 110).

(3) Die Gegenperspektiven bleiben verschwommen. Gerade die revolutionären Bewegungen werden romantisiert, an den Revolutionsdiskurs der 60er Jahre und seine Ikonen Fidel Castro und Che Guevara angeschlossen (und die noch ältere Wurzeln haben - 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). Realistischer ist oft die Zeichnung der amerikanischen Akteure in der Dritten Welt - Militärberater, die Folterungsmethoden beibringen, gewissenlose PR-Manager, opportunistische CIA-Agenten, Agenten von Konzernen sind „Repräsentanten einer zwielichtigen Großmacht, die nicht einmal mehr den Versuch einer moralischen Fundierung ihrer Politik

unternimmt“ (Giesenfeld 1998, 111). Gerade diese Figuren deuten aber darauf hin, daß die Filme in einen moralisch-politischen Diskurs gehört, 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 ihren Problemen zu gewinnen.

(4) Viele der Filme 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 amerikanischer Agenten (wie z.B. Journalisten) angewiesen. Das Schlußbild von *Under Fire* zeigt den gewaltigen Hünenkörper Nick Noltes in einem Rudel kleinwüchsiger Nicaraguaner, als sei er von einer Gruppe Kinder begleitet.

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 politische 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 auszumachen.

Man kann diese Beobachtung positiv und negativ wenden. Positiv: Von der 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 dem sozialkritischen Kino zuzurechnen ist. Negativ: Gerade weil die Journalistenfigur die Konflikte in der Dritten Welt privatisiert und melodramatisiert, bleibt sie in einem 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. Rabiat ist die Antwort, die Schlöndorff in *Die Fälschung* (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. Auch die Photographin in *The Inbearable Lightness of Being* (1987, Philip Kaufman) nach einem Roman von Milan Kundera wird im westeuropäischen Exil nur noch privat photographieren - nachdem ihre Bilder während des Endes des Prager Frühlings von der tschechischen Staatssicherheit zweckentfremdet wurden.

Gerade die Schärfe der Diskussion um diese Filme zeigt, daß sich in der Darstellung des Journalisten im Film etwas geändert hat: Aus dem ungebundenen, pubertär orientierten Außenseiter ist eine Figur geworden, die die politischen Konflikte zwischen den Welten aushalten muß und nicht darum herumkommt, eine politisch-moralische Position zu beziehen.

Literatur

Behnert, Gabriele Jelle (1992) *Anatomie eines Genres. Das Bild des Journalisten im Spielfilm*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms (Studien zur Filmgeschichte. 6.).

Giesenfeld, Günter (1998) *Under Fire*. In: *Filmklassiker*. 4. Hrsg. v. Thomas Koebner. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, pp. 108-111.

Robards, Books (1990) Newshounds and Sob Sisters: The Journalist Goes to Hollywood. In: *Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film*. Ed. by Paul Loukides and Linda K. Fuller. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, pp. 131-145.

Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) *The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the depression to the fifties*. Bloomington: Indiana University Press.

Sikov, Ed (1989) *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown Publishers.

Vorauer, Markus (1996) Das Fremde bleibt fremd: Journalismus im Film. Versuch einer Darstellung anhand ausgewählter Filmbeispiele der 80er und 90er Jahre. In: *Kinoschriften* 4, pp. 73-86.