

Hans J. Wulff

Zeitungs-, Reporter-, Medienfilme: Journalismus und Medien im Film

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Medien praktisch. Texte 5*, 2002, S. 46-55.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-111>.

1. Journalismus und Medien im Spiegel des Films

Das Genre der Medienfilme zeichnet eine Geschichte der Öffentlichkeitsverständnisse des 20. Jahrhunderts [1] - 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.

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

(1) In den 30er Jahren formierte sich der *Zeitungs-film*, der zu Beginn der 40er Jahre zurückging; in seinem Zentrum steht der Zeitungsmann - diese Filme behandeln einen Akteurstypus in seinen diversen sozialen und professionellen Verflechtungen.

(2) In den 70er Jahren kam es zu einer neuen Welle von *Reporterfilmen*, in denen der Reporter meist investigative Aufgaben übernahm; 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 [2].

(3) Seit den frühen 90er 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.

Gerade in den 30er Jahren haben zahlreiche professionelle Zeitungsleute den Wechsel ins Drehbuchgewerbe vollzogen [3]. Namen wie Ben Hecht oder

Charles MacArthur mögen diesen Fall illustrieren [4]. Damit mag zusammenhängen, daß der Zeitungsfilm eine Fülle von berufsspezifischen Problemen aufnahm und reflektierte. Insbesondere die problematische Rolle, die Medienkonzerne im Gefüge ökonomischer, sozialer, politischer und symbolischer Macht spielen können, wurde schon früh angesprochen. Filme reagieren auf die Realität, hatte es oben geheißen - und aus dem Zeitungsfilm ist der Fernseh- und neuerdings der Medienfilm geworden. Wenige Radiofilme kommen dazu. Neben dem Nachrichtengenre, an denen sich die journalistischen Tugenden insbesondere beweisen konnten, sind die Unterhaltungsgenre getreten. Medienarbeiter sind nicht mehr ausschließlich Journalisten, sondern erfüllen heute ein viel breiteres Spektrum an Berufen.

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* 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 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) erzählt vom Generationswechsel in einem Fernsehkonzern. Zwei männlichen Figuren - einem psychotischen Nachrichten-

sprecher 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).

Network mag gleichzeitig für ein Dilemma stehen, dem der medienkritische Film immer schon ausgesetzt war: Er macht einen klaustrophobischen Eindruck, weil er von Menschen berichtet, die ausschließlich auf Einschaltquoten und Publikumsbeliebtheit gerichtet sind. Gerade in dieser Hinsicht aber ist der Film ambivalent - er bedient sich so spektakulär übertriebener und unglaublicher dramaturgischer Methoden, „daß der Film selbst als Teil jenes alles infizierenden Systems des Showbusiness erscheint, welches er vordergründig zu attackieren vorgibt“, wie Ulrich Gregor einmal dazu sagte.

2. Zeitungsfilme

Als Hollywood in den 30er Jahren anfang, das Zeitungsgewerbe auf Zelluloid zu bannen, wurde der janusköpfige Journalist schnell zum Figuren-Star. Dabei ist er vollständig ambivalent, moralisch selten gefestigt, keinesfalls eine Vorbildfigur. Niemand sonst auf der Kinoleinwand war gleichermaßen Schurke und Held, Wahrheitsfetischist und Faktenfälscher, Lichtgestalt und Schattenexistenz zugleich. Andrew Bergman unterscheidet zwei große Typen, die im Kino der frühen Tonfilmzeit hervorgebracht wurden: da ist der „slick scandal-crazed editor or publisher“, und ihm steht der „cynical, puckish ace reporter or gossip columnist“ gegenüber (Dooley 1981, 256) [6].

Allen Journalisten-Typen stehen aber andere Figuren gegenüber. Es ist darum bemerkenswert, daß das Themenfeld, in dem der filmische Journalismus bis heute bestimmt wird, als Figurenfeld schon in den 30er und in den frühen 40er Jahren abgesteckt wurde. Zwar haben sich die Medien gewandelt, aus dem Zeitungs- ist heute ein Fernsehreporter geworden. Aber die moralischen und politischen Gefährdungen und Verpflichtungen, in denen der Journalist und die Presse allgemein bestimmt wird, sind Mitte der 40er

Jahre vollkommen entfaltet. Erst mit der Loslösung der Medienthematik von der Figur des Journalisten beginnt sich das Feld in den 90er Jahren neu zu gliedern.

2.1 Ikonographie, Erscheinungsbild, Stereotypen

Die Ikonographie des Journalisten ist schnell zum Stereotyp geworden: Hut im Nacken, Zigarettenstummel im Mundwinkel, Telefonhörer am Ohr, Whiskyflasche in der Nähe [7]. Wie sieht ein typischer Journalist aus? Dazu gehört der Notizblock, der Stift (hinterm Ohr oder in der Jacke). Dazu gehört vor allem das nervöse Notieren von diesem und jenem auf fliegenden Blättern oder auf einem kleinen Block. Das eint den Zeitungsmann mit manchen Polizisten und Detektiven. Der Notizblock 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 Stilistiken der Zeitung. Der Dialog ist oft witzig, ungemein schnell, ist sogar als „verbaler Slapstick“ bezeichnet worden (Roffman/Purdy 1981, 41). Der Zeitungsmann offeriert Komödie (so eng: Robards 1990, 131), vielleicht einen Thriller, aber nicht Melodrama. Gelegentlich ist der Zeitungsmann betrunken.

Ob der Typus des schnell-sprechenden Zeitungsmannes eine Antwort auf die technischen Möglichkeiten des Tonfilms gewesen ist, wie gelegentlich angedeutet wird (Dooley 1979, 256), sollte in Zweifel gezogen werden. Immerhin waren *The Front Page* (1928) und *Five Star Final* (1930) große Bühnenerfolge, bevor sie verfilmt wurden.

Dem korrespondieren Typen des Journalisten - der Hektiker, der Magenkranke, der Zyniker, der Teamarbeiter. Der Reporter als Idealist und Wahrheitssucher, der Reporter geworden ist aus einem zutiefst moralischen Anspruch: das ist sicherlich ein Kino-mythos (Robards 1990, 132), der allerdings nur selten vorkommt. Die Figur des Film-Journalisten ist komplizierter.

Die Redaktion vereint meist mehrere Typen. Auch diese Bilder sind stereotype Re-Inszenierungen von Redaktionen, die oft in der Wirklichkeit auch so ausgesehen haben: das große Gemeinschaftsbüro, klin-

gelnde 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.

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), 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), 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.

Auch das Handlungsfeld von Reportern ist stereotyp. 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 Zeitungsleute 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.

Schließlich sei an die katalysatorische Wirkung von Nachrichten erinnert, die in der klassischen Hollywood-Produktion oft als große Montagesequenz dargestellt wurde: Eine Nachricht ist geboren, ein Skandal ist aufgedeckt worden, durch das Öffentlichwerden wird die Geschichte einen anderen Verlauf nehmen: hier finden sich schnell geschnittene Sequenzen, die die Zeit raffen. Sie folgen dem Druck der Zeitung. Die Schächte einer Linotype, die rutschenden Bleilettern, gesetzte Seiten, Druckmaschinen, verknotete Zeitungstapel, rotierende Titelblätter,

Schlagzeilen ausrufende Zeitungsjungen, der Schulterschub auf eine lesende Person: Stereotype Bilder, auch die Ikonographie der großen Hollywoodsequenzen greift auf immer gleiche Bilder zurück. Metonymien komplexer Prozesse der Produktherstellung.

2.2 Zeitungsleute als Berufs- und als Typengruppe

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).

Nur im Western treffen wir regelmäßig auf kleinstädtische Reporter - und dort repräsentieren sie das Heraufziehen der Zivilisation, das Entstehen lokaler Öffentlichkeiten, die öffentliche Kontrolle des Soziallebens, kurz: die Verschiebung der *frontier*. Ein Beispiel ist *Jesse James (Jesse James - Mann ohne Gesetz; USA 1939, Henry King)* - Onkel Rufus, Besitzer eines kleinen Provinzblättchens, schreibt schreierische und aggressive Artikel gegen alles. *Cimarron* (1960, Anthony Mann) ist eine aufrechte Geschichte, deren Held ein Ehrenmann ist, der die Zivilisation der Aufklärung in den Westen trägt: Ein für Wahrheit, Recht und Menschlichkeit streitender Abenteurer gründet mit seiner Frau im neubesiedelten Oklahoma im Jahre 1889 eine Tageszeitung.

Ah Wilderness (1935) spielt in einer Kleinstadt, *Life Begins at 40* (1935) in einer ländlichen Region - beides sind Ausnahmen in einer fast immer städtisch geprägten Reihe von Filmen. Eine bemerkenswerte neuere Ausnahme aus der durchgängigen Urbanität des Zeitungsfilms ist der Provinzfilm *Der Willi-Busch-Report* (1979) - der in ironischer Brechung die Differenz des journalistischen Sprechens zu dem, was tatsächlich geschieht, thematisiert und so die Qualität der Journaille, Dinge in einen nicht-alltäglichen, dem Wirklichen abgehobenen Zustand zu transformieren, herausstellt (vgl. dazu Wulff 1999, 257-289). Gerade in der eigentlich fremden Umgebung der Kleinstadt zeigt sich die Tendenz der Presse, aus Geschehendem Geschichten zu machen und dadurch das Wirkliche zumindest in Ansätzen zu fictionalisieren, um so deutlicher.

Pressegeschichten gehören aber gemeinhin in die Metropolen. 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.

Als Gruppe bilden die Journalisten oft 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 Wertkonflikte bürgerlicher und populärer Kultur ausagiert. In *After Office Hours* (1935) verreit eine Musikkritikerin Beethovens Fünfte auf schärfste Weise - sie wird entlassen mit dem einzigen Kommentar, die Zeitung habe keinen Platz für Intellektuelle. Nun ist die Anti-Intellektualität der Journalisten um so erstaunlicher, weil sie doch eher der Intelligentsia zugeordnet werden müssen.

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 so-

zialen Hilflosigkeit und Unschuld auch außerordentlich anziehend (man denke an das Paar in *The Philadelphia Story* [Die Nacht vor der Hochzeit]). Sie sind dabei voyeuristisch auf ihren Gegenstand ausgerichtet, bereit, bis zur kriminellen Handlung ihren Job auszuüben. Der Schritt zur Illegalität bleibt immer möglich. 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.

Das Ansehen der verschiedenen Journalistengruppen ist unterschiedlich. Lokalreporter genießen niedriges Ansehen, Kolumnisten und Herausgeber höheres. Die Sportredaktion ist niedriger taxiert als die politische. Der Auslandskorrespondent ist die vielleicht angesehenste Gruppe. Der Wettermann (*weathercaster*) wird eher belächelt. Der Nachrichtenredakteur gilt als unwichtig. Man könnte eine Liste des Innen-Ansehens aufmachen, das die Film-Journalisten-Berufe in den Filmen und in den dargestellten Redaktionen haben und würde dann auf eine ganze Reihe von Wertschätzungen und Hierarchien stoßen, auf Heroisierungen und lehrhafte Alltags-Anekdoten, in denen Wert und Normen journalistischen Arbeitens besprochen werden (Robards 1990, 133).

Erstaunlich viele Journalisten der 30er und 40er Jahre sind weiblich, als sei der Journalismus ein Berufsfeld, in dem Männer und Frauen zu jener Zeit gleichberechtigt arbeiten könnten [8]. Einige Geschichten gehören dem Remarriage-Zyklus an. Und einige behandeln eine professionelle Konkurrenz von Mann und Frau. Schon *Woman of the Year* (1935) 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.

Nach einer großen Welle von Filmen aus den 30er und frühen 40er Jahren tritt der Handlungsort „Zeitungsgredaktion“ und der Filmberuf „Journalist“ zunächst zurück. In den 50er und 60er Jahren finden sich zwar eine ganze Reihe von Journalismus-Filmen, doch gewinnt erst mit Filmen wie *All the President's Men* (1976), *Network* (1976) oder *Newsfront* (1978) in den 70ern neue Aktualität. 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) 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.

2.3 Outlaws und Shyster

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, gewin-

nen 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.

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 [9]. Berühmt geworden ist die Bezeichnung durch eine Radio-Show der Marx-Brothers, die *Shyster, Flywheel and Shyster* betitelt war.

Der *Shyster* zeichnet sich genau durch eine ambivalente Position aus. Er löste den Gangster ab, der in den frühen 30er 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 30er und frühen 40er 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 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 shysters, 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 Beobachterposition neben dem Geschehen, was verhindert, daß er je ganz hineingezogen werden kann. Das unterscheidet ihn von der impliziten Selbstgerechtigkeit der Polizisten und mancher Detektive [10]. 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.

Der Journalist der Film-Frühzeit ist neugierig, immer ehrgeizig, deckt immer gerade einen Skandal auf. Im Verlauf der Geschichte gewinnt er eine Frau, verläßt das ursprüngliche Rollenmodell. Das ändert sich in der Zeit der Screwball Comedy schnell. Nun entsteht ein Rollenbild, das sich zentral um Kategorien wie Karriere, Professionalität, Ehrgeiz und Eifer herum aufbaut. Der soziale Prototyp, der durch den Zeitungsmann vertreten wird, wird unter solchen Kategorien wie: urban, mobil, geringe Objektbindung, berufsdominiert, professionell etc. auszumachen sein; die Ambivalenz seiner Rolle zwischen Aufklärung und Korruption, zwischen Professionalität und Machttrunkenheit ist auffallend.

Der Typus des *shysters* hat in der Figur des Gauners in den letzten Jahren mehrfach Auferstehung gefeiert. Als Reporterfigur ist er nicht mehr aktuell.

2.4 Exposure Plays

Der Journalistenberuf als Gegenstand der Erzählung ist so alt wie der Film, breitet sich schon in der frühen Stummfilmzeit im *Zeitungsfilm* aus. Manche gehen so weit, in den 30er Jahren ein eigenes Genre des *newspaper movie* anzusetzen (Robards 1990, 131). Dem steht die kontinuierliche Präsenz des Stoffes durch die Filmgeschichte entgegen, so daß eine allgemeine Generifizierung problematisch erscheint. *Zeitungsfilm* ist ein Film, der die Herstellung und Verbreitung von Zeitungen, ihre gesell-

schaftliche Rolle, die Rolle der Presse im politischen Prozeß und dergleichen mehr behandelt. Entsprechend könnte man vom *Radio-*, vom *Fernseh-* oder vom *Medienfilm* sprechen.

Vermehrt tritt der Zeitungsfilm in der Frühzeit des Tonfilms auf und 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 vor allem 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.

In den frühen 30er Jahren 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) 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.

(3) Oft geschieht es, daß Reporter sich in die Ermittlungen der Polizei einmischen, eigene Recherchen durchführen und eigene Zeugen aufreiben. 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.

3. Reporterfilme

Im Kino der 70er 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, Alan J. Pakula) stößt der Journalist auf eine politisch-terroristische 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 80er 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), *The Year of Living Dangerously* (1983), *Under Fire* (1982), *The Killing Fields* (1985), *Salvador* (1986), *Cry Freedom* (1987), *Full Metal Jacket* (1987), *A World Apart* (1988), *Antonio-nis 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.

Gleichwohl verlängert die in den 70er Jahren 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 60er 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 Reporter gebunden. Sie müssen das eigene Verhalten in einem anderen Feld von Bindungen orientieren als es noch die Zeitungs-Figuren der 30er Jahre mußten. *Medium Cool* (1969) ist eine halbdokumentarische Arbeit des Hollywood-Kameramanns Haskell Wex-

ler, 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 arbeitet, 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.

Es folgt eine Reihe von großen Filmen, die immer wieder die Einflußfähigkeit des Reporters, seine Verantwortung daran messend, ausgelotet haben - als investigativer Journalist, als detektivisch arbeitender *outlaw*, als Figur, die korrupt, aber auch zur Konversion bereit sein kann.

3.1 Figuren und Funktionsrollen

Auf die mehr oder weniger standardisierten Journalistengeschichten abgestimmt sind die Funktionsrollen der Reporter ausgerichtet. Behnert (1992, 23) macht drei stereotype Funktionstypen im Korpus der 30er Jahre fest - den Sensationsreporter, den Kreuzritter für die Gerechtigkeit und den Liebenden. Das ist sicherlich eng, deutet aber darauf hin, daß das Genre nur wenige kompliziertere Entfaltungen der Figur zugelassen hat. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß der Figur des *shysters* immer auch andere Figurentwürfe entgegengestanden haben.

(1) Die Konvertiten: Capras Film *Mr. Smith Goes to Washinton* (1939) aus der Hochzeit des Zeitungsfilms ist ausgesprochen komplex: Der naive Held aus der Provinz beeindruckt ein zynisch wirkendes Reporterpaar so, daß sie sich auf lange verdeckte eigentliche Wertorientierungen besinnen und eine Art von „Konversion“ durchmachen, sich dabei auch darauf besinnend, daß Journalismus nicht allein Sensationsmeldungen produzieren darf, sondern dem Geschmack und den Wünschen der kleinen Leute, die ja das Publikum ausmachen, verpflichtet sind.

(2) Die Freiheitskämpfer: Es sei daran erinnert, daß in den 40er Jahren Journalisten zu Kämpfern für die Freiheit wurden (*Foreign Correspondent*, 1940, daß Anti-Nazi-Filme im Presse-Genre entstanden (*Keeper of the Flame*, 1942) und daß immer wieder Pres-

seleute politische Verschwörungen aufgedeckt haben.

(3) Die Wahrheitsliebenden: Dieser Typus wird in der zweiten Welle der Journalismus-Filme zentral. Das berühmteste Beispiel sind die Akteure der Watergate-Geschichte, zu besichtigen im dazugehörigen Film *All the President's Men*, der im Deutschen bezeichnend *Die Unbestechlichen* betitelt wurde (ähnlich ist auch *The China Syndrome* gelagert). Gerade in Nachfolge des großen Erfolgs, den *All the President's Men* gehabt hatte, steigt die Erwartung, im Journalisten eine integre, weder korrupte noch korrumpierbare Heldenfigur zu finden, bis ins Parodistische an. Es ist insofern kein Zufall, daß Superman (in den *Superman*-Filmen) Journalist ist und in dieser Rolle Informationen recherchiert, die dann nützlich werden, wenn er er in jenen anderen Zustand des Superhelden wechselt.

(4) Die Sensationsreporter: Es sei schließlich daran erinnert, daß die Figur des Sensationsreporters, der das eine Extrem der Behnertschen Liste ausmacht, schon in der Hochphase des Zeitungsfilms eine Ausnahmefigur ist und immer als Abweichung von dem, wie Presseleute sich verhalten sollten, geführt worden ist. Die Figur des skrupellosen Karrieristen ist eine Extremposition, sie ist durchweg negativ gezeichnet. Sie ist meist im Kontext von Medienkritik ausgeführt worden. Sie bildet den Typus des Monster-Reporters und erst am Ende der Zeitungsfilm-Ära sichtbar. Bis dahin stand noch der Figurentypus des *shysters* im Zentrum.

3.2 Der Sensationsreporter

Allerdings ist die Figur des skrupellosen Sensationsreporters für die Herausbildung der Helden der Welle der Reporterfilme ausgesprochen wichtig. Insbesondere gegen ihn sind die aufrechten Figuren gesetzt, die weder durch sensationelle Schlagzeilen, Macht oder Ruhm daran gehindert werden können, ihre Aufgabe zu erfüllen. Wenn im „edlen Journalisten“ das Bild einer Presse (oder allgemeiner: einer Medienindustrie) aufscheint, die im Dienste einer demokratischen Öffentlichkeit steht, solchen Werten wie Wahrheit, Gerechtigkeit und Gleichberechtigung verpflichtet ist, so prangert die Figur des Sensationsreporters eine Medienlandschaft an, die diese Öffentlichkeitsaufgaben nicht wahrnimmt und die elementare ethische Bindungen journalistischer Arbeit

mißachtet. Die positiven und negativen Reporterfiguren der 70er Jahre sind Teil eines zutiefst medienethischen Diskurses, soll das heißen. Sie thematisieren die Bedeutung des Öffentlichen als eine politische Tatsache - affirmativ wie in *All the President's Men*, ex negativo wie in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, nachdenklich wie in *Under Fire*. Der Sensationsreporter ist eine zutiefst moralische Figur (ähnlich Robards 1990, 132), die als schlechtes Beispiel fast immer einen Rekurs auf die Werte anstößt, denen journalistische Arbeit und journalistische Produkte unterworfen sein sollten.

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 Fernsehsendung - 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 dümmer 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 30er 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 [11]. Manchmal werden seriöse Zeitungen in Skandalblätter umgebaut. In *Five Star Final (1931)* 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.

3.3 Moralische Figuren, moralische Geschichten

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)* erzählt vordergründig von einem Sensationsreporter, die so satanisch und ungläubwürdig ist wie eine Figur aus einem Comic Strip (Behnert 1992, 57). Eigentlich handelt der Film aber von der Heldin, die in die Mühle von Terroristenhate 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) 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 40er Jahren immer wieder gestellt. *The Lawless* (1950) 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 Chicano 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).

Die Antihelden-Filme der 70er Jahre wenden sich vehement gegen das Sensationsbedürfnis der Presse. In *Dog Day Afternoon* (1975) 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, entzünden sich Phantasien - und er wird am Ende vor laufender Kamera von der Polizei erschossen. Noch komplizierter ist *Vanishing Point* (1971). 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 hervor-

gebracht 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.

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.

3.4 Auslandskorrespondenten-Filme

Die Parteilichkeit des Journalisten ist vor allem in den Politfilmen der 80er 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 [12]. 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.

Noch im Politfilm der 70er 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 Entführung eines amerikanischen Polizeiberaters und das Ultimatum der Stadtguerilleros Phantasien über politische Veränderungen in dem ungenannten südamerikanischen Land philosophieren, in dem die Geschichte spielt.

Der gleiche Themen- und Konfliktkomplex wie in *Under Fire* ist mit unterschiedlichen Antworten auch in *Salvador* (1986) und in *Cry Freedom* (1987) behandelt worden - mit dem gleichbleibenden Ausgang, daß der Journalist eine neue Identität findet, weil er sich in den Dienst der Sache der Freiheit stellt. Gerade *Cry Freedom* ist interessant, 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.

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. Rabiast ist die Antwort, die Schlöndorff in *Die Fälschung* (1981) gibt: Als der Illustriertenreporter in Beirut angesichts des libanesischen Bürgerkriegs erkennt, daß sein Le-

ben 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) 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, puberträr 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.

4. Medienfilme

Im Kino der Medienmänner und -frauen, das sich in letzter Schärfe erst im Kino der 90er Jahre formiert, geht es dann nicht mehr um journalistische Tugenden und um die soziale Verortung der Journalistenrolle, sondern um das Agieren von Personen im öffentlichen Raum der Medien, um Bedingungen von Prominentsein, um die Manipulierbarkeit und Machbarkeit öffentlicher Figuren. *To Die For* (1995) erzählt die Geschichte einer Provinzschönheit, die nationale Bildschirmpräsenz erlangt, als man sie der Anstiftung zum Mord an ihrem Ehemann bezichtigt. *Late Show* (1999) berichtet vom Etablieren eines Showformats und der Durchsetzung eines Showmasters. *Quiz Show* (1994) greift die amerikanischen Showskandale der 50er Jahre auf, in denen der Ausgang von Spielen vorher vereinbart worden war - mit Blick darauf, Kandidaten als öffentliche Figuren zu handeln und ihre Attraktivität zu Werbezwecken auszunutzen. Milos Formans *Man on the Moon* (1999) schließlich erzählt die Geschichte des Komikers Andy Kaufman, einer Figur, die nur durch die dauernde Präsenz des Öffentlichen so sein konnte, wie sie war.

Meist sind Medienfilme Satiren - die zircensischen Veranstaltungen der Medien karikierend, übertreibend, manchmal bis zur Travestie steigend. Nicht

mehr die Perspektive des Journalisten ist die verbindliche, sie wird häufig durch die von realen und imaginären Medienfiguren komplementiert, manchmal konterkariert. Dazu rechnen auch imaginäre öffentliche Figuren wie Woody Allens Kunstfigur des *Zelig* (1983). Wenige ältere Filme wie *The Killing of Sister George* (1969) oder *Tootsie* (1981) thematisieren das Leben von reinen Medienfiguren und dem, was diese zweite Identität Schauspielern abverlangt, die sie spielen. Dazu rechnet die neue Figurenart der Prominenz, die nur als „öffentliche Figuren“ wahrnehmbar sind. Woody Allens *Celebrity* (1999) erzählt von einer Gesellschaft, die ausschließlich aus Prominenten besteht - bzw. solchen, die sich für prominent halten und von anderen erwarten, dieses Urteil bestätigt zu bekommen. Gelegentlich wird die Medienwirklichkeit der Seifenopern thematisiert (wie in *Tune in Tomorrow*, 1990). Und einige Fälle handeln davon, daß durch Medieneinsatz gerade keine Öffentlichkeit hergestellt werden muß, sondern daß Medien zur Überwachung dienen (wie in Sam Peckinpahs *The Osterman Weekend*, 1983) oder auch zur Vorspiegelung von Wirklichkeiten, die für diejenigen, die darin mitwirken, ebenso undurchdringlich werden (wie in *The Truman Show*, 1998) wie das Publikum vor dem heimischen Bildschirm (wie in *Wag the Dog*, 1997). Dabei löst sich das Interesse manchmal völlig vom Journalistischen, wenn etwa Figuren in das Fernsehen als eigenes Wirklichkeitssystem hineingeraten und in rasch wechselnden Programmen um ihr Leben kämpfen müssen (wie in *Stay Tuned*, 1992, oder in einer Nebenfigur auch in *Amazon Woman on the Moon*, 1987).

Im Medienfilm spielt immer der Medienkonzern eine Rolle - jener Produktions- und Zirkulationszusammenhang, der die Produktion von Nachrichten- und Unterhaltungsprogrammen in einen ökonomischen Kreislauf einbindet. Es geht dann um Macht - tatsächliche politische Macht im engeren Sinne, aber auch um die Macht, Informationsflüsse zu kontrollieren und zu steuern, Nachrichten zuzulassen oder zu unterdrücken, Bedeutungen herzustellen und ähnliches.

Der Medienkonzern, der politische Ambitionen hat, ist im Film schon älteren Datums. Ein so berühmter Film wie *Citizen Kane* (1941, Orson Welles) skizziert die imaginäre Biographie eines Industrietycons, der in der Medienindustrie beheimatet ist, aber über das nur wirtschaftliche Interesse hinaus auch als politische Figur Gesicht und Einfluß gewinnen

will. Pressezaren wie der berühmte William Randolph Hearst bildeten das Vorbild für den Film - hatte doch die tatsächliche Machtkonzentration am Markt schon in den zwanziger Jahren bedrohliche Züge angenommen. Die Ironie des Titels liegt auf dem *Bürger Kane*, der doch ganz ganz anders vom Film vorgeführt wird:

Welles turns upside down such qualities of the type as the journalist's purported idealism, his democratic nature and outlook, his technocratic skills, and his power and respectability. Charles Foster Kane, played by Welles himself, is the quintessential American citizen at his worst: overweeningly ambitious, ruthless, unprincipled, arrogant and manipulative. Kane represents everything that is wrong with American society in the mid-twentieth century (Robards 1990, 138f).

Der Presse- oder Medienkonzern ist in viel Teilen Teil der Machtstrukturen, vom politischen System kaum getrennt. In *The China Syndrome* z.B. ist die Fernsehanstalt nach der Atomlobby die wichtigste Machtinstanz. Hierarchie, Zensur und die allgegenwärtige Schere im Kopf sind die Schleusen und Schleifwerkzeuge für den „free flow of information“. Erst wenn das Produkt durch alle Instanzen gegangen und „middle of the road“ ist, ist es sendefertig. Aber auch dann kann immer noch ein Veto von außen kommen. Der Film erzählt davon, daß die Programmbose darauf verzichten, einen Beinahe-Unfall in einem Atomkraftwerk, den die Reporter aufgedeckt haben, publik zu machen. Nur durch den insistierenden und trickreichen Einsatz einer Reporterin und ihres Kameramannes wird eine zweite Havarie verhindert, die Kalifornien hätte vernichten können. Der Film erzählt vom Sieg zweier Individuen über einen Konzern. Der Logik der Gewinnmaximierung, der Auslieferung des Programmauftrags an Einschaltquoten und Umsätze steht so eine ideologische Figur des Hollywood-Kinos entgegen: die erfolgreiche Auflehnung des einzelnen gegen die Macht der Konzerne.

Eine andere Linie verfolgen Filme, die politische Herrschaft als gleichzeitige Verfügung über die Medien ausführen. Ob es die Konzerne selbst sind, die nach macht streben, oder ob die Medienkonzerne nur ihr technisches und logistisches Wissen zur Verfügung stellen, ist oft gar nicht entscheidbar. Zwei extreme Beispiele: Vor allem in SF-Filmen wie Truf-

fauts *Fahrenheit 451* (1966) kann der totalitäre Staat unter anderem deshalb Herrschaft ausüben, weil er die Medien kontrolliert und sie dazu einsetzt, das Publikum zu entaktivieren, es mit falschen Informationen zu füttern und einem endlosen ideologischen Sperrfeuer von Nachrichten auszusetzen. Hier ist nicht mehr ökonomisches als vielmehr politisches Interesse die Treibkraft der Programmgestaltung. Derartige Muster, Öffentlichkeit zu beeinflussen, sie zu formen und zu manipulieren, um politische Macht zu sichern oder erst zu ermöglichen, finden sich im Politfilm seitdem immer wieder. Unter den neueren Filmen sei vor allem an *Wag the Dog* (1997) erinnert, in dem ein Skandal um einen Präsidenten, der eine Affäre mit einer Schülerin hatte, durch einen imaginären, nur in den Medien ausgefochtenen Krieg gegen Albanien überlagert wird, der von einem Hollywood-Profi visuell inszeniert wird. Die Macht, die moderne Medienkonzerne haben, Realitäten nach ihrem Belieben zu formen und dadurch Macht zu ermöglichen oder zu erhalten, artikuliert sich darin, daß die Welt zu einer gewaltigen Inszenierung wird. So steht am Ende der Geschichte der Filmjournalisten und -reporter ein medienkritisches Bedenken, und die Bewegung von einer zynischen Randposition zur Wirklichkeit über die Rolle als Aufklärer und Sprecher der Unterdrückten endet in einer zutiefst konservativen Wendung gegen alle Medien.

Anmerkungen

[1] Behnert (1992, 113f) schränkt diesen Aspekt ganz erheblich ein, wenn sie ausschließlich von deren „Krankheiten“ spricht.

[2] Vorauer (1996, 74) behauptet, es habe sich in den 80er Jahren ein Genre herauskristallisiert, „das sich das sich kritisch [...] mit den Fragen des Journalismus (sowohl der Printmedien als auch der filmischen und photographischen Reportage) auseinandersetzt. Fragen der Berufsethik und der Objektivität von Berichten stehen im Zentrum dieser Filme.“ Vorauer sieht richtig, daß es journalismusreflexive Filme sind; aber das Genre entwickelt sich schon in den späten 60er und in den 70er Jahren.

[3] Vgl. Roffman/Purdy 1981, 40; Behnert 1992, 21; Kleinsteuber 2002 macht darauf aufmerksam, daß auch neuerdings zahlreiche Journalisten zu Krimischreibern werden und dabei das Genre der „Medienthriller“ begründet haben.

[4] Zu Hecht vgl. Martin 1985.

[5] Wie dominant die Vorstellung eines „sensationsgeilen, skrupellosen Reporters“ ist, „der für eine heiße Story über Leichen geht“, zeigt sich in einem Artikel Tilmann Gangloffs, der den realitätsnahen Journalismus-Darstellungen ausschließlich jene Figur des Sensationsreporters entgegensetzte (Gangloff 1989).

[6] Eine ähnliche Liste bei Robards 1990, 131.

[7] Robards 1990, 131, macht die gleiche Beobachtung.

[8] Das *American Heritage Dictionary of the English Language* (4th ed., 2000) schreibt dazu: „Calling someone a *shyster* might be considered libellous; knowing its probable origin adds insult to injury. According to Gerald L. Cohen, a student of the word, *shyster* is derived from the German term *scheisser*, meaning literally “one who defecates,” from the verb *scheissen*, “to defecate,” with the English suffix *-ster*; “one who does,” substituted for the German suffix *-er*, meaning the same thing. *Scheisser*, which is chiefly a pejorative term, is the German equivalent of our English terms *bastard* and *son of a bitch*. *Scheisser* is generally thought to have been borrowed directly into English as the word *shicer*, which, among other things, is an Australian English term for an unproductive mine or claim, a sense that is also recorded for the word *shyster*.“

[9] Robards 1990, 132; zur Entgegensetzung von Polizist und Reporter vgl. auch Schäfer/Schwarzer 1991, 293f.

[10] Zu den beiden Filmen vgl. Roffman/Purdy 1981, 170f.

[11] Den neuen Journalistentypus reihen Schäfer/Schwarzer (1991) in die Geschichte des Politthrillers ein.

Die Präferenzliste

Zeitungsfilme

Ace in the Whole (aka: *The Big Carnival*; Reporter des Satans); USA 1951, Billy Wilder.

Citizen Kane (*Citizen Kane*); USA 1941, Orson Welles.

Deadline U.S.A. (*Maske runter*); USA 1952, Richard Brooks.

A Face in the Crowd (*Gesicht in der Menge*); USA 1957, Elia Kazan.

Foreign Correspondent (*Der Auslandskorrespondent*); USA 1940, Alfred Hitchcock.

The Front Page; USA 1931, Lewis Milestone. -- Remake: *His Girl Friday* (*Sein Mädchen für besondere Fälle*); USA 1940, Howard Hawks. -- Remake: *The Front Page* (*Extrablatt*); USA 1974, Billy Wilder. -- Remake: *Switching Channels* (*Eine Frau steht ihren Mann*); USA 1988, Ted Kotcheff.

Libeled Lady (*Lustige Sünder*); USA 1936, Jack Conway. *Meet John Doe* (*Hier ist John Doe*); USA 1941, Frank Capra.

Mr. Deed Goes to Town (*Mr. Deeds geht in die Stadt*); USA 1936, Frank Capra.

Nothing Sacred (*Denen ist nichts heilig*); USA 1937, William A. Wellman.

The Philadelphia Story (Die Nacht vor der Hochzeit); USA 1940, George Cukor, D: Cary Grant, Katharine Hepburn. -- Remake: High Society (Die oberen Zehntausend); USA 1956, Charles Walters.
The Picture Snatcher (Der Mann mit der Kamera); USA 1933, Lloyd Bacon.
Sweet Smell of Success (Dein Leben in meiner Hand); USA 1957, Alexander Mackendrick.

Reporterfilme

Absence of Malice (Die Sensationsreporterin); USA 1981, Sydney Pollack.
All the President's Men (Die Unbestechlichen); USA 1976, Alan J. Pakula.
Between the Lines (Zwischen den Zeilen); USA 1977, Joan Micklin Silver.
Broadcast News (Nachrichtenfieber - Broadcast News); USA 1987, James L. Brooks.
The China Syndrome (Das China-Syndrom); USA 1978, James Bridges.
Double Edge (Drei Wochen in Jerusalem); USA 1992, Amos Kollek.
The Electric Rider (Der elektrische Reiter); USA 1979, Sidney Pollack.
Die Fälschung; BRD 1980, Volker Schlöndorff.
The Killing Fields (The Killing Fields); Großbritannien 1982, Roland Joffe.
Network (Network); USA 1976, Sidney Lumet.
Newsfront (Nachrichtenkrieg); Australien 1978, Philip Noyce.
The Paper (Schlagzeilen: Je härter, desto besser); USA 1994, Ron Howard.
The Parallax View (Zeuge einer Verschwörung); USA 1973, Alan J. Pakula.
Salvador (Salvador); Großbritannien 1986, Oliver Stone.
Under Fire (Under Fire); USA 1983, Roger Spottiswoode.
Der Wilhelm-Busch-Report; BRD 1979, Niklas Schilling.
The Year of Living Dangerously (Ein Jahr in der Hölle); Australien/USA 1982, Peter Weir.

Medienfilme

Celebrity (Celebrity); USA 1999, Woody Allen.
Late Show; BRD 1999, Helmut Dietl.
Quiz Show (Quiz Show); USA 1994, Robert Redford.
To Die For (To Die For); USA 1995, Gus Van Sant.
The Truman Show (Die Truman Show); USA 1998, Peter Weir.
Tune in Tomorrow (aka: Julia and the Scriptwriter; Julia und ihre Liebhaber); USA 1990, Jon Amiel.
Wag the Dog (Wag the Dog); USA 1997, Barry Levinson.

Dokumentarische und essayartige Filme

Medium Cool (Medium Cool); USA 1969, Haskell Wexler.
Professione: Reporter (Beruf: Reporter); Italien 1973, Michelangelo Antonioni.
Reporters (Reporter); Frankreich 1981, Raymond Depardon.

Verwendete Literatur

- Asimov, Michael (2001) *The Man Who Wasn't There: Shyster Lawyers In Neo-Noir*. In: *Picturing Justice: The On-Line Journal of Law and Popular Culture*, 10.12.2001.
- Behnert, Gabriele Jelle (1992) *Anatomie eines Genres. Das Bild des Journalisten im Spielfilm*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms (Studien zur Filmgeschichte. 6.).
- Dooley, Roger (1979) *From Scarface to Scarlett. American Films in the 1930s*. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Gangloff, Tilmann P. (1989) *Freibeuter der Sensationen. Die Darstellung des Journalisten im Kino-Film*. In: *Medium* 19,4, pp. 70-74.
- Giesenfeld, Günter (1998) *Under Fire*. In: *Filmklassiker*. 4. Hrsg. v. Thomas Koebner. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, pp. 108-111.
- Kleinsteuber, Hans J. (2002) *Journalisten im Medienthriller. Fakten und Fiktionen in einem neuen literarischen Genre*. In: *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten*. Hrsg. v. Achim Baum u. Siegfried J. Schmidt. Konstanz: UVK Medien, pp. 217-232 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 29.).
- Martin, J.B. (1985) *Ben Hecht: Hollywood Screenwriter*. Ann Arbor, MI: UMI Press.
- Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) *The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the depression to the fifties*. Bloomington: Indiana University Press.
- 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.
- Schäfer, Horst / Schwarzer, Wolfgang (1991) *Zeitzeugen, Akteure und Opfer: Die Medienhelden*. In ihrem: *Von CHE bis Z. Polit-Thriller im Kino*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, pp. 289-334 (Fischer Cinema.) / (Fischer Taschenbuch. 4469.).
- 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.
- Wulff, Hans J. (1999) *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.