

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 255

Artikel: Actualité de l'histoire - histoire de l'actualité : Filmt die Legende: Abbild des Journalismus im Kino
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865244>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

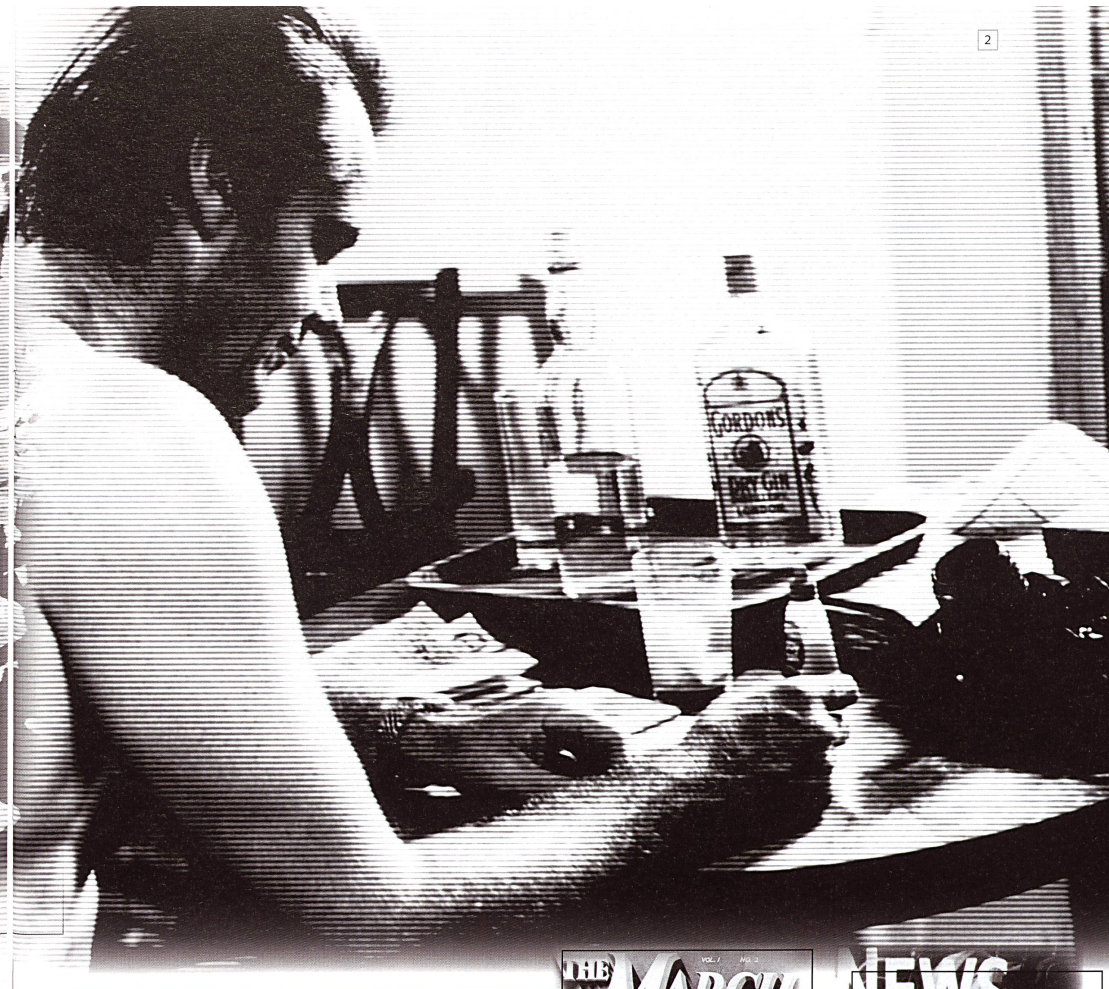
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Actualité de l'histoire – histoire de l'actualité

Filmt die Legende:
Abbild des Journalismus im Kino

1 Orson Welles und
Joseph Cotten
in CITIZEN KANE
von Orson Welles

2 Jack Nicholson
in PROFESSIONE:
REPORTER
von Michelangelo
Antonioni

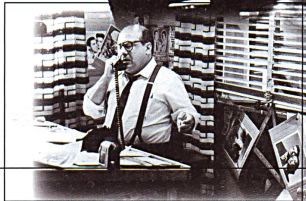
3 Alberto Sordi
in UNA VITA
DIFFICILE von
Dino Risì



Am 11. Dezember 2003 wird in Bagdad, beim Angriff irakischer Partisanen auf eine Kolonne der amerikanischen Invasoren, der Titelheld von WAR PHOTOGRAPHER schwer verletzt. Die harschen Realitäten der Weltpolitik holen an diesem Tag James Nachtwey ein, jenen Bilderjäger aus New York, der sich so lange redlich bemüht hat, unparteiisch zu bleiben. In einigen Konflikten gibt es für einige Zeugen während einiger Zeit eine Neutralität, aber es gibt keine in jedem Konflikt für jeden Zeugen zu jeder Zeit. Vor allem andern ist der Jour-

nalismus, sofern es die einzelne Berufsperson betrifft, eine Frage der jeweils richtig (oder falsch) bezogenen Position. Wann herrscht Gefahr und grösste Not, und bringt der Mittelweg den Tod? Dann will Tacheles gesendet und gedruckt sein (auch geknipst). Gemächlichere Perioden lassen mehr Luft für Laune.

Nachtwey war wohl, in jenem bewussten Fahrzeug, so sehr Soldat wie Reporter. Ohne rechten zu wollen (was wohlfeil und unfair wäre), lässt sich folgern: wer nicht auf der Hut ist vor falschen Freunden, wird leicht den fal-



3



4



5



6



7



8

Ähnlich wie dem Radio (und mehr als der Literatur oder dem Theater) ist die Ingredienz Reporter dem Kino insgesamt schon früh beigemischt.

schen Bataillonen zugerechnet. Dem Filmemacher Christian Frei war es verwehrt, die Lebensgeschichte seines Darstellers über 2001 hinaus zu verfolgen. Inzwischen, kaum drei Jahre nach der Premiere, wäre eine aktualisierte Fassung von *WAR PHOTOGRAPHER* bereits vorstellbar, ja wünschbar und könnte sich etwa die Frage vornehmen, wie die Medien zu "Massenvernichtungswaffen" in den imperialen Kampagnen des einundzwanzigsten Jahrhunderts werden. Die Non-Fiction liebt die Journalisten im Übrigen nur bedingt und zieht, wenn schon, die Burschen mit der Kamera (logischerweise) den Virtuosen der Tastatur vor. HANS STAUB, FOTOREPORTER von Richard Dindo oder *REPORTERS* von Raymond Depardon bleiben als Beispiele vereinzelt.

Legenden zu Fakten

Dabei fransen, wie *WAR PHOTOGRAPHER*, alle Dokumentarfilme mehr oder weniger ausgeprägt ins Journalistische hinüber, sie altern also rasch und machen in ei-

nem weitesten Sinn sehr viele Filmautoren zu Reportern im Nebenberuf. Ähnlich wie dem Radio (und mehr als der Literatur oder dem Theater) ist die Ingredienz dem Kino insgesamt schon früh beigemischt. Die Wochenschauen, die das spätere Fernsehen präfigurieren, kommen nach 1907 in Gebrauch. Mit *THE MARCH OF TIME*, einem monatlich auch spanisch und französisch erscheinenden Magazin aus den USA, erreichen die Aktualitäten, wie sie lange noch heißen, zwischen 1935 und 1951 einen kuriosen Höhepunkt.

Während einer Anzahl Jahre mimen nämlich Schauspieler die aktuellen Figuren der Zeitgeschichte, etwa die Diktatoren Europas. Schamlos verfälschend wird da vorgegangen, heisst das, aber auch entwaffnend naiv bis ungewollt komisch (in jedem Fall tapfer antifaschistisch). Unter dem Titel «News on the March» sieht sich die Serie 1941 in *CITIZEN KANE* parodiert. Komisch überzeichnet wird mit besonderem Gusto die grotesk sonore, Tod und Teufel beschwörende Kommentirstimme des Sprechers Westbrook Van Voorhis. Der Autor, Orson Welles, hat eine Weile lang

selber für eine Radio-Ausgabe von «The March of Time» gearbeitet. Wieviele Filmemacher ihre ersten Erfahrungen im Journalismus sammeln, lässt sich schon zu dieser Zeit kaum noch sagen.

CITIZEN KANE spricht keineswegs das erste Wort, das dem Bildmedium zum Thema einfällt. Den zynischen Bühnenhit «The Front Page» von Ben Hecht und Charles MacArthur zum Beispiel, der auf einem verbürgten Vorfall aus dem frühen New Yorker Boulevard-Journalismus beruht, adaptiert Hollywood schon zehn Jahre zuvor, 1931. Die obligaten Remakes folgen im Abstand von neun, 43 und 57 Jahren, unter ihnen eines von Billy Wilder, der im Wien der zwanziger Jahre als Reporter angefangen hat. Aber Orson Welles äussert mit *CITIZEN KANE* vielleicht schon das vorletzte Wort in der Frage, unter Vertagung des allerletzten, wahrhaft vorabschliessenden auf 1962.

Schlagzeilen zu Filmen

Es stammt aus *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* von John Ford und lautet, vom tausendfachen Zitiertwerden abgenutzt, aber an dieser Stelle schlecht wegzulassen: wenn die Legende zur Tatsache geworden sei, dann sei die Legende zu drucken. Zumal nach 1960 ist der Berichterstatter aus dem Osten, Kamera im Gepäck, ein oft, aber oft auch ungern gesehener Zaungast in den Western. Am besten verkörpert ihn wohl Burt Lancaster in der Rolle jenes Ned Buntline, der das Hohelied des Titelhelden von *BUFFALO BILL AND THE INDIANS* singt. Wissend nennt ihn der Regisseur, Robert Altman, den *legend maker*.

Eine Art Gegenstück zu *CITIZEN KANE* bildet 1952, in der Manier eines B-Picture, *PARK ROW*. Darin verwendet Samuel Fuller eigene Erfahrungen als Reporter und huldigt dem Zeitungsjournalismus der klassischen Periode mit seinem damaligen amerikanischen Nervenzentrum, der Park Row in Manhattan, nicht zu vergessen Ottmar Mergenthaller, den Erfinder der Linotype-Bleisatzmaschine. Schon mit

1 Gregory Peck und John Garfield in *GENTLEMAN'S AGREEMENT* von Elia Kazan

2 *TERRA EM TRANSE* von Glauber Rocha

3 Danny DeVito in *L.A. CONFIDENTIAL* von Curtis Hanson

4 Victoria Abril in *TACONES LEJANOS* von Pedro Almodóvar

5 Al Pacino in *THE INSIDER* von Michael Mann

6 Michael Keaton in *THE PAPER* von Ron Howard

7 *PARK ROW* von Samuel Fuller

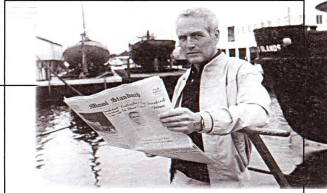
8 Adolphe Menjou, Pat O'Brien und Maurice Bialin in *THE FRONT PAGE* von Lewis Milestone



1



3



4



5



2



6



7

Ohne Homer wäre der trojanische Krieg friedlich verlaufen, desgleichen wäre William Randolph Hearst ohne seinen Chronisten Orson Welles ein landläufiger Druckereibesitzer geblieben.

dreizehn wird Fuller Ausläufer beim «New York Journal» des mächtigen William Randolph Hearst und mit sechzehn *crime reporter* beim «Evening Graphic», wo auch Karikaturen von ihm erscheinen. Von Ende der Vierziger an bedienen sich die Filme Fullers als erste einer Dramaturgie, die wie aus den Titelseiten der *tabloids* oder Boulevardblätter geschnitten wirkt.

Deren jähe, verkürzende Diktion kommt schon den Zwischentiteln der Stummfilme zustatten und eher noch besser jenen Tonfilmen, die ganze überleitende und zusammenfassende Abschnitte der Erzählung von Reportern oder Moderatoren *stracks* in die Linse hinein sprechen lassen, was öfter so geschieht, dass die elektronische und die Spielfilm-Kamera in eins fallen. Die köstliche Parodie dieser Methode stammt von Pedro Almodóvar. In *TACONES LEJANOS* werden die Nachrichten am Bildschirm doppelt verkündet, indem eine wortlose Mimin das Gesprochene live in die Gebärdensprache der Taubstummen übersetzt.

Das alles will heissen: der Journalist ist mit den Fakten des Tages befasst, doch variiert und passt er sie beliebig an, im Wissen, wieviele ins Ungeschehene zurückfallen werden, während von tausend Begebenheiten bestenfalls eine in den Rang einer Legende aufrückt. Ohne Homer wäre der trojanische Krieg friedlich verlaufen, desgleichen wären William Randolph Hearst ohne seinen Chronisten Orson Welles ein landläufiger Druckereibesitzer und *THE MARCH OF TIME* ohne «News on the March» eine Laune der Medien-geschichte geblieben.

Kleine zu Grossen

Wo *PARK ROW* idealistisch (bis stellenweise nationalistisch) von den Segnungen einer sich frei gebenden Presse schwärmt, da nimmt *CITIZEN KANE* jene Medien aufs Korn, die von autokratischen Magnaten vereinnahmt werden und die jede Zensur überflüssig machen, weil die Frage nach dem persönlichen und alleinigen Inhaber der Macht abschliessend beantwortet scheint. Ob widerspenstiger Re-

daktor oder missliebiger Politiker, wer es verfehlt, der vorgezeichneten Linie treu zu folgen, inklusive Schwenkern links und rechts im Spektrum, rauf und runter im Niveaum, der wird weder belehrt noch belangt, sondern gleich entfernt und verunpersönlicht.

So entsteht die Möglichkeit, je nach Lesart, die Geschichte der Medien, ob fiktiv oder real, um etwelche Absoluten eines aufhaltsamen Aufstiegs herum orbitieren zu lassen. Sie führt dann von John Foster Kane (sprich William Randolph Hearst) über Alfred Hugenberg, Axel Springer und Rupert Murdoch bis zu Silvio Berlusconi. Groteske Selbstüberschätzer, fangen sie oft klein und gernegross an wie die Zwerge, hoffnungsvoll frühmorgens eingereiht unter die Verkäufer auf dem Markt der Lügen, und dann stolpern und stürzen sie gern über den Anspruch, Deutschland, die USA, England oder Italien im Alleingang retten zu müssen. Es ist leicht, den Anschein einer entsprechenden Notlage mittels des verfügbaren Overkills an Medienwirkung zu erzeugen.

So gesehen, kann fast alles, was auf *CITIZEN KANE*, *PARK ROW* und *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* folgt, als Variante des Leitmotivs gelten, und das gleiche gilt wohl auch für ein paar Titel, die diese drei Leitfilme noch ankündigen. Einsetzen könnte die Reihe mit Kirk Douglas als Reporter des Satans in *THE BIG CARNIVAL*, und sie müsste über Marcello Mastroianni in *LA DOLCE VITA*, Yves Montand in *UN HOMME ET UNE FEMME*, Jardel Filho in *TERRA EM TRANSE* und Jane Fonda in *TOUT VA BIEN* und *THE CHINA SYNDROME* bis zum Traumpaar Redford und Hoffman als Woodward und Bernstein in *ALL THE PRESIDENT'S MEN* führen, und zwar unter Einschluss, versteht sich, jenes mysteriösen Einflüsterers mit dem Namen «Tiefe Kehle», der wohl doch nur ein Spezialeffekt war. (Aber warten wir's ab.) Drehbücher gibt's zu diesem dunkelsten Geheimnis in der schummrigsten aller zwielichtigen Staats- und Medienaffären des vergangenen Jahrhunderts sicher schon etliche, vermisst wird noch eine gültige Realisation.

1 Kirk Douglas in *THE BIG CARNIVAL*/JACE in *THE HOLE* von Billy Wilder

2 Michael Douglas und Jane Fonda in *THE CHINA SYNDROME* von James Bridges

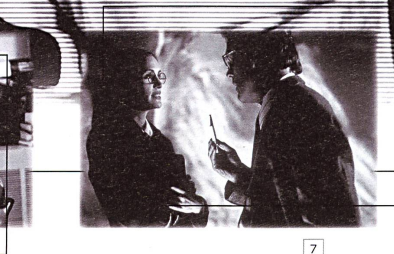
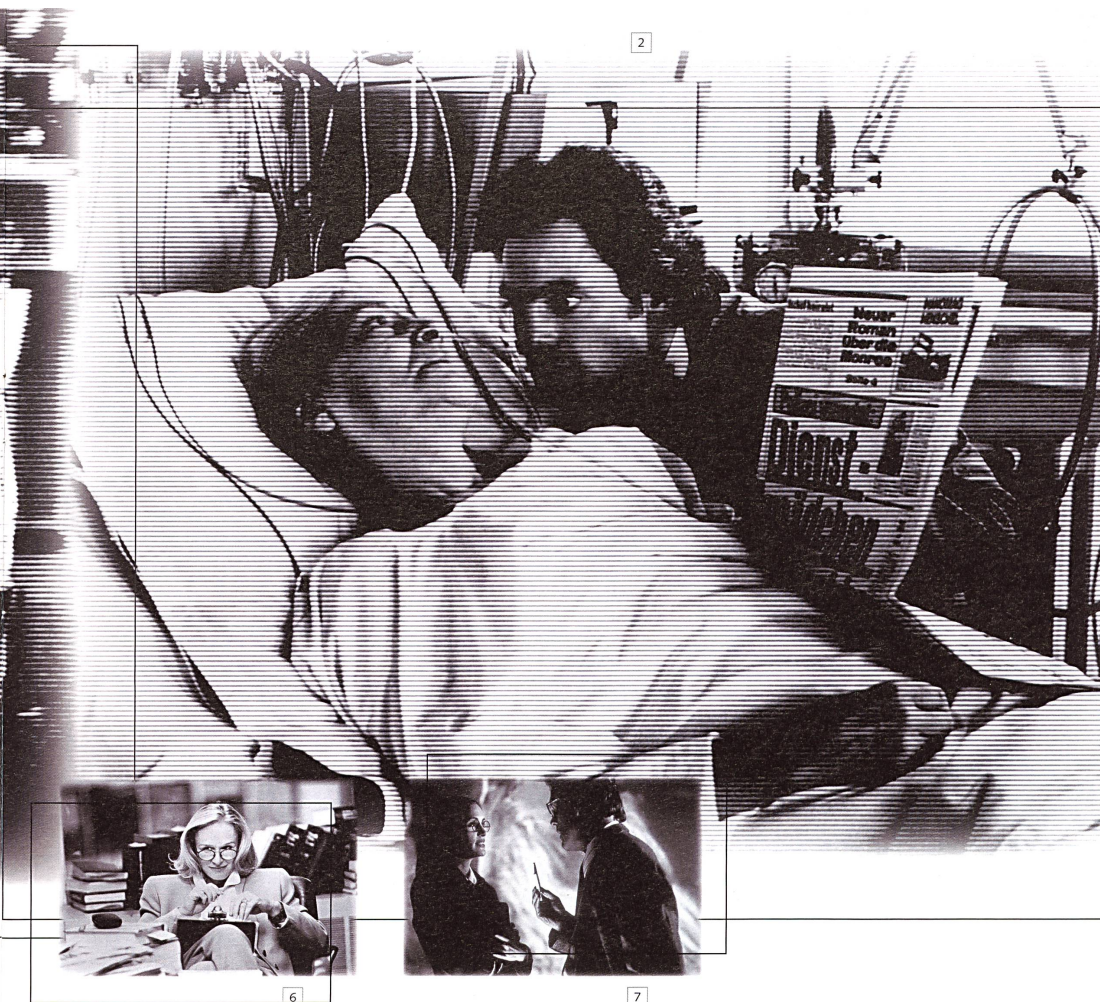
3 James Nachtwey in *WAR PHOTOGRAPHER* von Christian Frei

4 Paul Newman in *ABSENCE OF MALICE* von Sydney Pollack

5 Sally Field in *ABSENCE OF MALICE* von Sydney Pollack

6 Nick Nolte und Gene Hackman in *UNDER FIRE* von Roger Spottiswoode

7 Humphrey Bogart in *DEADLINE U.S.A.* von Richard Brooks



Hollywoods Vertrauen in die dramatischen Möglichkeiten, die das Tun der Journalisten eröffnet, scheint unausrottbar verwurzelt.

Thriller zu Kammerspielen

Seit den Zeiten des Watergate-Skandals, bei dem die Verfilmung schon fast integrierender Teil der Angelegenheit selbst wird, kommen Beispiele wie *AMERICAN SPLENDOR*, *THE LIFE OF DAVID GALE*, *THE INSIDER* und die meisterlich inszenierte Rahmenhandlung von *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE* hinzu. In *VERONICA GUERIN* glorifiziert Joel Schumacher die publizistische Courage einer irischen Reporterin, die gegen die Unterwelt von Dublin anschreibt. Zudem sticht *TALK RADIO* hervor, auch darum, weil es dieser Thriller versteht, den Journalismus auf die Dimension eines Kammerspiels zu reduzieren, was so ohne weiteres nicht auf ihn passt. Damit rückt der Film von Oliver Stone in die Nähe von *REAR WINDOW*, wo James Stewart als immobilisierter Fotoreporter selbst in misslichster Lage den Auslöser noch im richtigen Moment zu drücken weiss. Statt sich wie gewohnt den Ereignissen an die Fersen zu heften, erwartet der Journalist eben auch einmal, dass sie

ihm entgegenkommen wie die Boten mit ihren Berichten auf der Bühne.

Vierhundert Titel allein aus den sieben Jahrzehnten des Tonfilms zählt 1994 eine Dokumentation von Alberto Barbera, Paolo Bertetto und Sara Castellazzo auf. Ein, zwei Dutzend weitere dürften in den letzten zehn Jahren entstanden sein. Die europäischen sind und bleiben präsent, doch überwiegen, nicht nur in Zahlen, die amerikanischen. Hollywoods Vertrauen in die dramatischen Möglichkeiten, die das Tun der Journalisten eröffnet, scheint unausrottbar verwurzelt.

Fast gleich wichtig wie der rasch emporgekommene und dann doch kläglich endende Titelheld sind, für das filmhistorische Gesamte des Themas, zwei Nebenfiguren von *CITIZEN KANE*. Thompson vertritt den Typus des endlos neugierigen Ausbaldowerers, dessen Suche nach der ganzen, auch psychologischen Wahrheit ergibt, dass sie nur als Teil des Unfassbaren zu fassen ist. (Kane bleibt sich selbst ein Fremder.) Leland, der Gefährte aus den heroischen An-

fängen, wird zur eigentlichen Gegenfigur des Tycoons: ihn vermag das Machtfieber nicht zu infizieren. Er weiss seine Selbstachtung einzig durch die Abkehr von dem nachgerade übermächtig gewordenen Unternehmer zu bewahren.

Schmutzaufgabler zu Geheimagenten

CITIZEN KANE führt so die Grundtypen zusammen: den Masslosen, der die usurpierte Verfügungsgewalt ausschöpft, mithin missbraucht; den Immunen, der den Verlockungen des schönen Scheins widersteht; und den Kundschafter, der bald aufdeckt und etwas bewegt, bald scheitert und klein beigt. Der kommune Schmutzaufgabler, der *muck raker*, kann sich bis zum verdeckt arbeitenden Reporter aufblasen, womit er schon fast zum Detektiv ausartet und mitunter zu einer Art Geheimagent, umweht von der romantisch-gefährlichen Aura des professionellen Fälschers.

Gregory Peck gibt sich in *GENTLEMAN'S AGREEMENT* als Jude aus, um den verbreiteten Antisemitismus aufzuspüren. In *SHOCK CORRIDOR* (wieder von Fuller) spielt Peter Breck verrückt, um in einem Irrenhaus Erkundigungen einzuziehen. *BEYOND A REASONABLE DOUBT* von Fritz Lang beruht auf einer besonders weit hergeholten Idee: zwecks Beweises, dass auch Unschuldige zum Tod verurteilt werden können, legt Dana Andrews eine künstliche Kette von Indizien, die ihn als (falschen) Täter überführen soll. In *WHILE THE CITY SLEEPS* doppelt Lang nach: ein Verleger winkt demjenigen seiner drei führenden Redaktoren, der es versteht, einen Kriminalfall zu lösen und den Befund exklusiv auf die Titelseite zu knallen, mit einem gezielten Avancement. Die meisten Beispiele von solcher Art spielen natürlich mit dem Motiv, die Helden sähen sich versucht, das tatsächlich Geschehene in den Reportagen zu verdrehen. Überhaupt lassen die Filme gern den Argwohn aufkommen, schneller sei ein Verleger oder Artikelschreiber mit Manipulation bei der Hand als ein Anwalt oder Verbrecher.

1 Dustin Hoffman und Robert Redford in *ALL THE PRESIDENT'S MEN* von Alan J. Pakula

2 Dieter Laser in *DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM* von Volker Schlöndorff

3 Sam Waterston und Harry S. Ngor in *THE KILLING FIELDS* von Roland Joffé

4 *L.A. CONFIDENTIAL* von Curtis Hanson

5 *THE KILLING FIELDS* von Roland Joffé

6 Glen Close in *THE PAPER* von Ron Howard

7 Julia Roberts und Nick Nolte in *I LOVE TROUBLE* von Charles Shyer



1 Jane Fonda in *THE CHINA SYNDROME* von James Bridges

2 Anita Ekberg in *LA DOLCE VITA* von Federico Fellini

3 *MEDIUM COOL* von Haskell Wexler

4 Gian Maria Volonté in *SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA* von Marco Bellocchio

5 *BROADCAST NEWS* von James L. Brooks

6 *NEWSFRONT* von Phillip Noyce

7 Gian Maria Volonté in *LA MORT DE MARIO RICCI* von Claude Goretta

Alle drei Grundtypen aus *CITIZEN KANE* kehren in den Hunderten von einschlägigen Titeln wieder. Kaum je auf der Leinwand anzutreffen ist ein vierter, dabei dominiert gerade er den realen Berufsalltag. Der rechtschaffene Redaktions-Sklave, der ein halbes Leben lang publiziert, ohne eine Spur zu hinterlassen, dankt selbst der Nachwelt noch (bloss kein Aufsehen) für ihre Gleichgültigkeit. *Reasonable copy* nennen die Amerikaner euphemistisch seine funktional-nichtssagende Prosa, ungefähr: Druckbares.

Eingekeilt ins System

In packende Dramen, das ist evident, passt keine Biederfeder hinein, denn ihnen ist es um Helden zu tun, nachahmenswerte oder warnende Exempel, mit Vorliebe extreme und zerrissene. Da ist es kein Zufall, dass die Figur des Thompson, der die Biographie Kanes durchkämmt, so verdächtig farblos wirkt im Vergleich auch nur zum distinguierten Leland. Nur zu oft hechelt das Kino schliess-

lich auch selbst, wie die direkten und simplen Medien, hinter der Sensation her (und wäre sie nur behauptet), um in aller Munde zu sein, oder, wie der neuere Ausdruck lautet, hinter den *breaking news*, das heisst: um gleichsam die laufenden Programme zu unterbrechen. *FAHRENHEIT 9/11* von Michael Moore, der zu einem erheblichen Teil mit Kopiertem aus den Tagesnachrichten operiert, schaltet sich direkt in den öffentlichen Prozess ein und bezieht Position als Neuigkeit aus eigener Kraft.

Schon immer hat das Kino in Presse, Radio, Fernsehen – und in allem, was da folgen mochte –, statt die Verstärkung zu begrüßen die Konkurrenz gefürchtet. Als die Mattscheiben zwischen 1945 und 1965 die Heimstätten bezogen, machten sich die Filme lustig über die klapprigen Kästen und apostrophierten die tastenden TV-Macher pauschal als Schwachköpfe. In *NETWORK* floss die gesamte Kritik 1976 zusammen. Vormalig selber einer der Pioniere des Fernsehens, ließ Sidney Lumet den Bedenken eine qualifizierte Stimme, setzte ihnen aber zugleich, mit dem etwas

überspannten, wirksamen Drama, ungewollt ein Ende. Fürderhin blieb einzig, die ungeliebte Television so zu verkraften, wie sie anders nun einmal, so scheint es, zu sein ausserstande ist. Dem Bild, das jenes Kinostück von ihr entwarf, realistisch und prophetisch zugleich, ist sie unterdessen nur ähnlicher geworden.

Eingekeilt ins System der Medien, das diffus expandiert wie das Weltall, vermag der Film sein Revier zu beschützen, indem er zumal auch mit den eigenen journalistischen Qualitäten brilliert. Er hat beneidenswerte, überlegene, sogar unschlagbare Fähigkeiten, das Hier und Jetzt wiederzugeben und gleichwohl vieles in Sichtdistanz zu behalten, was ein Stück zurückliegt und eine Strecke weiter entfernt. Jean-Luc Godard nennt es, in einer überlegten Reihung, die der Gegenwart Vorrang gibt: *actualité de l'histoire, histoire de l'actualité*. Die Geschichte wäre demnach etwas, was gleichsam eingebettet ist in die Jetztzeit, keinesfalls umgekehrt. Wahrhaftig eine journalistische Vorstellung.

Pierre Lachat

Die Wahrheit der Legenden

Gespräch mit Giorgio Gosetti, Kurator der Retrospektive «Newsfront» von Locarno 2004

Im italienischen Klub an der Croisette von Cannes steht Giorgio Gosetti, der für das Filmfestival von Locarno die Retrospektive «Newsfront» zusammengetragen hat (und auch selber Journalist ist von Beruf), noch unter dem Eindruck, den wenige Tage zuvor *FAHRENHEIT 9/11* von Michael Moore hinterlassen hat. Auf die Episode mit James Nachtwey angesprochen, dem Protagonisten von *WAR PHOTOGRAPHER*, der in Bagdad schwer verletzt wurde, meint Gosetti, wenn die Anzahl der Reporter, die auf den Schlachtfeldern fallen, ständig zunehme, dann zufolge der Art und Weise, wie die Kriege geführt und die Informationen beschafft werden, besonders im Falle der so genannten «eingebetteten» Journalisten.

Die Gefahr wird geradezu erzeugt, denn die Truppen schützen zwar den Berichterstatter, sie gefährden ihn aber auch und machen ihn auch gegen seinen Willen zum Mitkämpfer. Seitdem die Regeln der Kriegsführung