Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 4

Artikel: "Vierte Gewalt" oder Werkzeug der Gewalt?
Autor: Lang, Michael
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931601

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: 09.01.2026

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

«Vierte Gewalt» oder Werkzeug der

Von Orson Welles' «Citizen Kane» bis Costa-Gavras' «Mad City»: Mit ethischen Grundsätzen befrachtete Lichtgestalten sind und waren sie kaum je, die Journalisten im Film. Während sie bis in die siebziger Jahre oft als charismatische Einzelkämpfer erschienen, wurden die Geschäftsmethoden später zunehmend mafioser, die Medienmenschen austauschbare Rädchen in Grosskonzernen.

Michael Lang

Journalistinnen und Journalisten sind als Figuren im Kino seit Jahrzehnten präsent. Trotzdem ist es nicht unbedingt angebracht, von einem Medien-Film-Genre zu sprechen. Zu einem Genre gehören klar definierte Strukturen, wie sie sich bei anderen beliebten Kinothemen, etwa dem Western oder dem Kriminalfilm mit allen seinen Facetten, sehr wohl ausmachen lassen. Filme, in denen die Medien eine Hauptrolle spielen, müssen anders eingestuft werden: Sie sind immer Fallstudien, die sich meistens aus den jeweils geltenden medialen Strukturen selbst und/oder der ethischen Befindlichkeit ihres gesellschaftlichen Umfeldes ableiten.

Wenn wahr ist, dass der Spielfilm ein Spiegel- (oder Trug- oder Zerr-)bild der herrschenden Realitäten, Zeitströmungen, Moden, der soziokulturellen, politischen, ökonomischen Bedingungen darstellt, dann muss das auf den Medien-Film bezogen ganz besonders zutreffen. Und gerade heute sind wir mehr denn je – gewissermassen von der Wiege bis zur Bahre – den sich schnell verändernden Einflüssen, Wechselwirkungen, technischen Entwicklungen der Informationskultur ausgeliefert. Niemand kann sich ihnen entziehen, sei er Macher oder Konsument. Mit der explosionsartigen Verbreitung des Internets und der virtuellen Kommunikation verläuft die Entwicklung zudem in völlig neuen Kanälen, eröffnet ungeahnte Chancen, schafft aber auch Konflikte. Die moderne «schöne» Kommunikationswelt kann das Erscheinungsbild der Medien und den Auftritt ihrer Repräsentantinnen und Repräsentanten im Film nicht unbeeinflusst lassen.

Diese Tour d'horizon (unter bewusster Ausklammerung der Kriegsberichterstattung, siehe dazu ZOOM 10/95) soll einige historische Etappen illustrieren. Sie soll zeigen, dass Journalisten im Kino von jeher tendenziell auf das eigene Interesse bedachte Figuren abgegeben haben. Dass sie aber in früheren Filmen als Einzelkämpfer durchaus die Möglichkeit hatten, als «Vierte Gewalt» zu fungieren, während das in neueren, im Umfeld medialer Grosskonzerne spielenden Produktionen schwierig geworden ist – ja, dass die Journalisten bisweilen sogar zu fremdbestimmten Werkzeugen von Macht und auch Gewalt geworden sind.

Gewalt?

Hat Tendenzen aufgegriffen, die massenmediale Prozesse bis heute bestimmen: «Citizen Kane» (Orson Welles, 1941)

Vom Wesen des Medienmenschen

Die Bedingungen des Umfeldes haben sich mit dem Aufkommen der Massenmedien – Radio, Fernsehen etc. für Erzähler von Medien-Geschichten seit den zwanziger Jahren dramatisch verändert. Trotzdem ist festzustellen, dass das Psychogramm der Filmfiguren – ungeachtet dieser technischen Veränderungen – durchaus (fast könnte man sagen: genre-artig) in eine Art Raster passt: Verleger, Redaktoren, Journalisten, Reporter, Radio- und Fernsehmoderatoren beiderlei Geschlechts tauchen von jeher als seltsam janusköpfige Wesen auf. Sie erscheinen als einsame Helden, als romantische Schwärmer, als skrupellose Manipulatoren, als Angehörige einer Berufsgattung, die wie kaum eine andere von Charakterklischees lebt. Oft sind sie cholerische Einzelgänger, notorische Frauenhelden, frustrierte Emanzen, beziehungsgestörte Persönlichkeiten, Alkoholiker, professionelle Zyniker, zur Depression neigende, kauzige, meistens unterbezahlte Schwerarbeiter. Kurz gesagt: Individualsubjekte mit asozialem Einschlag, die jedoch als Träger, Initiatoren von süffigen Stories durchaus attraktiv sind.

Filmstatistiker haben bis heute weit mehr als 1500 Filme geortet, in denen die Spezies Journalist erscheint. Eine hohe Zahl, die aber so erstaunlich nicht ist, wenn man sieht, dass die Faszination an der medialen Kunst – die zwar meist nur gekonntes Handwerk ist – weit hinter die Erfindung des Kinos zurückreicht. 1744 schrieb der Lyriker und polemische Publizist Christian Friedrich Daniel Schubart: «Unter allen kriechenden Kreaturen des Erdbodens ist der Zeitungsschreiber der kriechendste. Wie er da mit kindischer Bewunderung den Pomp der Grossen anstaunt! Wie er in pedantischer Ehrfurcht nach dem Rockzipfel eines ausgetrockneten Hofmarschalls schnappt und ihn demütig küsst! Wie er mit dem Hütlein unterm Arm krumm und sehr gebückt im Vorsaal steht und dem niessenden Fürsten sein Salut entgegenkeucht! Alle unsere Schriften haben das Gepränge unseres sklavischen Jahrhunderts, und die Zeitungen am meisten!»

Der Tonfilm bringt die Wende

Im Kino begegnet man Journalisten als Haupt- oder Nebenfiguren seit der Stummfilmzeit, sind doch in den Jah-

ren von 1920 bis 1930 etwa 60 Filme, in denen sie eine Rolle spielen, entstanden. Zu sehen waren Zeitungsmenschen in Redaktionsräumen, in denen Hektik und weltmännische Umtriebigkeit herrschte. Die auffallend neugierigen, ehrgeizigen Schreiberlinge erhielten dabei selten die Gelegenheit, brisante Affären zu enthüllen, sondern eher jene, die Gunst schöner Frauen zu gewinnen.

Das Bild wandelte sich erst mit dem Aufkommen des Tonfilms, der selbstverständlich nach neuen dialogstarken Stoffen, komplexeren Dramen verlangte. Kein Zufall, dass die Hollywoodstudios zu Beginn der dreissiger Jahre talentierte Kräfte aus Zeitungsredaktionen und Verlagshäusern anwarben, Wortakrobaten, Pointenschmiede, Fabulierer zusammensuchten, die im Idealfall dann zu Skript-Autoren mutierten.

Als eines der ersten attraktiven Tonfilm-Genres entstand so die sogenannte *screwball comedy* (der Ausdruck «Screwball» meint einen Fehlwurf im Baseball und ist gleichzeitig eine Verballhornung für das Wort Beischlaf). Die Doppeldeutigkeit des Begriffs passte genau zum politischen Klima, in dem der New Deal den wirtschaftlichen Optimismus aufblühen liess, auf der anderen Seite aber restriktive puritanische Zensurbestimmungen besonders die Möglichkeiten der filmischen Bildgebung massiv einschränkten. Also war das Wort, der freche sogenannte «Stakkato»-Dialog, angesagt. Beispielhaft soll hier als Repräsentant dieser neuen Kunst Ben Hecht (1893-1964) genannt werden, der als Koautor die Bühnenfassung des zeitlosen, mehrmals verfilmten Journalisten-Dramas «The Front Page» (1930) mittrug.

Orson Welles setzt neue Marken

Ein Glanzpunkt des Journalistenfilms kam 1942 in die Kinos: Georges Stevens' *«Woman of the Year»*, ein fesches Liebesrondo mit feministischem Gepräge um eine Kolumnistin (Katharine Hepburn) und einen Sportreporter (Spencer Tracy). In George Cukors *«The Philadelphia Story»* (1940) lassen sich die Charakteristika der Journalistenrolle in dieser Epoche besonders gut zeigen: Ein sympathisch-naiver Reporter (James Stewart) soll eine verzogene Millionärstochter (Katharine Hepburn) vor ihrer Hochzeit interviewen, wird dabei selber von Amors Pfeil gestreift, treibt aber die junge Dame schliesslich wieder in die Arme ihres Exgatten (Cary Grant) zurück. Diese Screwball-Komödie verrät famos, wie der Journalist im Film damals gerne – wortwörtlich gemeint – «vorgeführt» wurde: Er taugte vor allem als gesellschaftlicher Exote oder Liebesbote, war weit davon entfernt, als beruflich couragierter Kreuzritter die Funktion auszuüben, die man von einem Bannerträger der Presse als «Vierter Gewalt» hätte verlangen können.

Das Jahr 1941 dann hielt in Sachen Medien-Film eine Sensation bereit: *«Citizen Kane»*, das grandiose Filmregiedebüt von Orson Welles. Das jugendliche Multitalent hatte bereits mit seinem Hörspiel «The War of the Worlds», nach einem Text von H. G. Wells, auf sich aufmerksam gemacht. Welles modelte den Text, der von der fiktiven Landung Ausserirdischer berichtet, 1938 zu einem Radiodrama um, dessen Ausstrahlung im Staate New York eine wahre Massenhysterie auslöste, da es vom Publikum als aktuelle Reportage aufgefasst wurde. Drei Jahre später porträtierte er in «Citizen Kane» mit der Figur von Charles Foster Kane (die er selber darstellte) zwar verschlüsselt, aber unverkennbar den umstrittenen, real existierenden Verlegermogul William Randolph Hearst. Erzählt wird vom Aufstieg, vom Unternehmerruhm und vom moralischen Zerfall eines Egomanen. Welles' komplexes Lehrstück steht wie ein Solitär in der Filmlandschaft. Die formal und narrativ bestechende Persönlichkeitsstudie wirkte wie ein Schock und griff, durchaus prophetisch, manche Tendenzen auf, die massenmediale Prozesse bis heute massgebend bestimmen.

Billy Wilder stellt sich seiner Zeit

Das gilt bedingt sicher auch für Billy Wilders zu seiner Entstehungszeit verkanntes Reporterdrama von 1951, *«Ace in the Hole»* (später als «The Big Carnival» betitelt). Dieses war gewissermassen eine konsequente Weiterführung dessen, was Frank Capra in *«Meet John Doe»* (1941) thematisch angetippt hatte: der Mangel an Respekt vor einem Menschenleben, wenn es darum geht, verlegerisch Erfolg zu haben, um jeden Preis Auflage zu bolzen. Wilders Film fiel couragierter und zynischer aus als derjenige von Capra, obwohl er in einer politisch extrem brisanten Epoche plaziert war: 1947 hatte der erzreaktionäre Senator Joseph McCarthy nämlich den berüchtigten «Ausschuss zur Untersuchung unamerikanischer Umtriebe» geschaffen, ein menschenverachtendes, undemokratisches Willkürinstrument, das einem paranoiden staatlichen Antikommunismus Tür und Tor öffnete. Künstler wie Bertolt Brecht oder zahlreiche Hollywoodgrössen wie beispielsweise Charles Chaplin wurden aufgrund von Verleumdungen diffamiert. Die politische Linke der USA schien gesamthaft wie ge-

Der väterliche Verleger oder Chefredaktor verschwindet im multimedialen Informationszirkus immer mehr

Charakterisiert den gespaltenen Typus des Journalisten brillant: «The Front Page» (Billy Wilder, 1974)

lähmt. Auf den Leinwänden dominierte der porentief reine Familiencharme von Doris Day und Co., oder dann wimmelte es von skurrilen Feindbild-Figuren wie Killertomaten, Ausserirdischen und Monstern. Eine intellektuelle Auseinandersetzung mit den drängenden Zeitproblemen schien unmöglich.

In dieses Vakuum stiess der österreichische Immigrant und Ex-Journalist Billy Wilder mit seinem Film «Ace in the Hole», der kurz nach Einführung des Fernsehens in den USA den kritischen Medien-Film neu definierte. Berichtet wird von einem in die Provinz verbannten Reporter (Kirk Douglas), der aus beruflicher Frustration heraus die Bergung eines verschütteten Bergmannes bis zu dessen Tod hinauszögert, um Schlagzeilen schinden zu können. Doch dann wird der Reporter selber zum Opfer der Öffentlichkeit, die einem wahren Sensationskannibalismus huldigt. Der Film war ein Flop, auch – wie Wilder selber sagte – deshalb, weil das zahlende Publikum es nicht gewohnt war, eine Mitverantwortung an der Schuld des tragischen Film-Antihelden zu übernehmen.

Federico Fellini und das Paparazzitum

Nicht nur in den USA wurde anfangs der fünfziger Jahre der Journalist im Kino so positioniert, wie es die neue Medienzeit und ihr Drang nach prickelndem Entertainment immer mehr verlangte. Italiens Regiemaestro Federico Fellini lieferte dazu in seinem tragikomischen Film *«La dolce vita»* (1959) das trefflichste Beispiel. Hier verschlägt es, genau umgekehrt als in «Ace in the Hole», einen Klatschkolumnisten (Marcello Mastroianni) aus der tiefsten Provinz ins mondäne Rom, wo er sich in das Objekt seiner journalistischen Begierde (Anita Ekberg) verguckt. Italomacho und Naivling zugleich, vermag er nicht mehr zwischen den Regeln seiner Profession und der eigenen Leidenschaft zu unterscheiden. In der Folge wird er zum Spielball genau der windigen Paparazzi-Mentalität, von der er ansonsten lebt: Journalisten machen den jämmerlich zusammengeschlagenen Kollegen kurzzeitig zum auflagesteigernden Helden von der traurigen Gestalt, um ihn dann fallenzulassen wie eine ausgequetschte Zitrone.

Fellinis Filmbijou ist ein idealer Einstieg in die Fragestellung, inwieweit sich der Journalist im massenmedialen Nachkriegszeitalter überhaupt noch im klaren ist, welche Geister er bei seiner frivolen Jagd nach Scoops und Attraktionen herbeiruft. Und ob er reelle Chancen hätte, sich aus eigener Kraft aus den Klauen seiner unmoralischen Auftraggeber zu befreien. Zu solchen Fragen lieferte wiederum Billy Wilder einen Leitfilm: *«The Front Page»* (1974), eine Adaption des erwähnten Bühnenstücks von Ben Hecht und Charles MacArthur, das Lewis Milestone bereits 1931 verfilmt hatte. Howard Hawks brachte es übrigens 1940 unter dem Titel «His Girl Friday» nochmals auf die Leinwand, und Ted Kotcheff hat es 1988 in «Switching Channels» ins TV-Milieu transferiert. In Hawks' und Kotcheffs Filmen schlüpfen Frauen in die Reporterrolle, was dem Ganzen eine neue Facette verlieh.

Doch zurück zu Wilders «The Front Page». Hier will der

gewiefte, ausgebuffte Starreporter Hildy Johnson (Jack Lemmon) noch einen letzten Einsatz in Chicago leisten: Die aus politischen Gründen forcierte Hinrichtung eines angeblichen Mörders soll zur grossen Medienshow ausgeschlachtet werden. Dann aber will Johnson dem Berufsstress Adieu sagen, heiraten, Werbetexter werden und eine Familie gründen. Das passt nun seinem knorrigen Chefredaktor Walter Burns (Walter Matthau) überhaupt nicht in den Kram, und so tut er alles, um seinen besten Frontmann mit faulen, unfairen Branchentricks und Intrigen vom Sprung ins bürgerliche Leben abzuhalten – richtigerweise ahnend, dass seine «goldene Kuh» ohnehin unrettbar Sklave des Jobs geworden ist, einer, der den drogenartigen Kick des Journalistenruhms nötiger hat als eine Ehefrau am Herd.

Alan J. Pakula hält Werte hoch

«The Front Page» charakterisiert den gespaltenen, fast schizophrenen Typus des Journalisten brillant – bis heute. Wilder zeigte zwar den Pressemenschen noch einmal modellhaft als romantisch-anarchistischen und kumpelhaften Szenen-Insider, der schreibgewandt und schlau in weitgehend eigener Verantwortung und Regie auszieht, um dann als Angehöriger einer verschworenen Gemeinschaft die Leserschaft zu füttern, zu unterhalten, mit herbem Charme zu manipulieren. Hier scheint der Medienmensch noch Herr im Revier zu sein, aber man sollte sich, wie immer bei Wilder, auch dieses Mal nicht täuschen lassen: Der Zeitungsmann trägt bereits das Stigma des jederzeit von seinen Chefs austauschbaren Zulieferers. Er ist schon fremdbestimmt – und das mehr als ihm, dem sprichwörtlichen Einzelkämpfer, lieb sein kann ...

«Das Medium ist die Botschaft»: Das Motto des Kommunikationswissenschaftlers Marshall McLuhan durchdringt den Medien-Film fortan immer drastischer. In den Verlagskonzernen regieren moderne Manager, denen die Gewinnmaximierung oft wichtiger ist als journalistische Ethik. Das führt dazu, dass die Lichtgestalt des väterlichen Verlegers oder Chefredaktors zu einem nostalgischen Idealbild wird, das im multimedialen, global vernetzten Informationszirkus immer mehr verschwimmt.

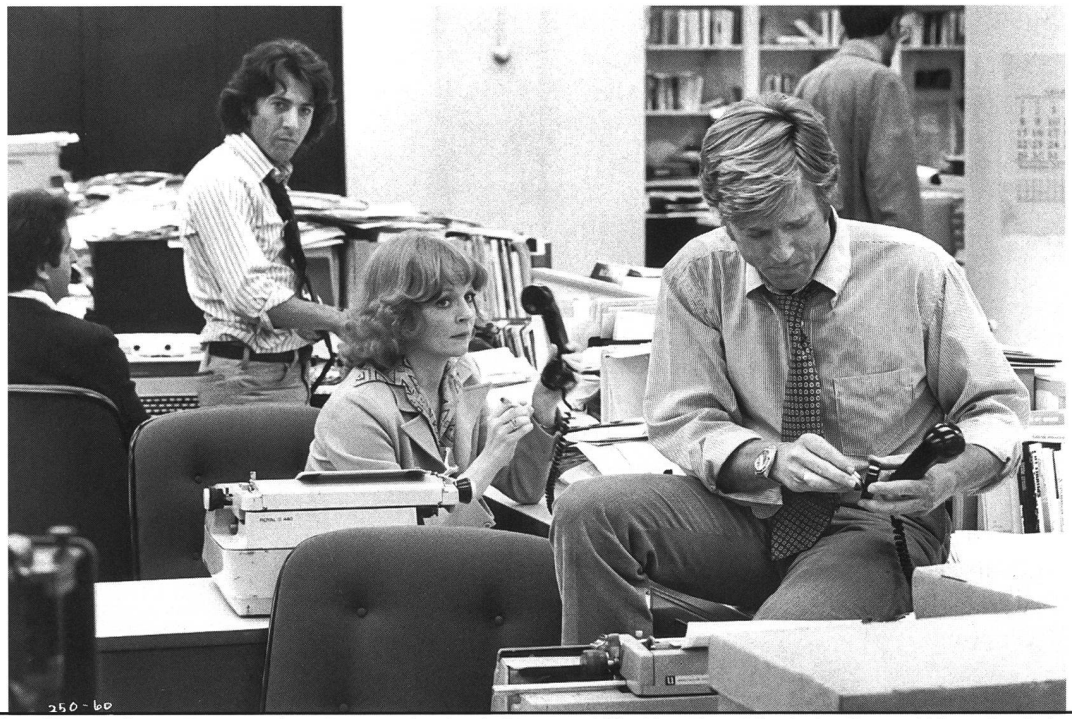
Unter diesem berufsethisch pessimistischen Aspekt betrachtet, nimmt sich der Medien-Politthriller *«All the President's Men»* (1976) von Alan J. Pakula noch einmal aus wie ein fossiler Versuch des Hollywood-Systems, das Banner der «wahren Werte» der Presse als «Vierter Gewalt» hochzuhalten. Und das in einer Nation, die vom Debakel des Vietnamkriegs und von Politkorruption verseucht war. Dustin Hoffman und Robert Redford, zwei Superstars mit Saubermann-Image, mimen Bob Woodward und Carl Bernstein, die Journalisten der «Washington Post», welche den Watergate-Skandal von 1972 publizistisch entlarvten und das Ende von Richard Nixons Präsidentschaft einläuteten. Der Film wurde kein Erfolg. Aber nicht, weil sich – wie bei Wilders «Ace in the Hole» – das Publikum betroffen fühlte, sondern sicher deshalb, weil es das Vertrauen in die Ehrlichkeit der Presse verloren hatte – auch im Kino!

Sidney Lumet rechnet ab

Näher am Puls der damaligen Zeit als Pakulas «All the President's Men», künstlerisch und intellektuell spannender, waren zwei Filme von Sidney Lumet. 1975 kam das Bankräuber-Drama *«Dog Day Afternoon»* mit Al Pacino, in dem eine nachrichtengeile, skrupellose Medienmeute einen wichtigen Part übernimmt, in die Säle. Und 1976 war die Zeit reif für *«Network»*, den eigentlichen Schlüsselfilm für das, was bei den Quotenjägern des Nachrichtenfernsehens abging. Der Film zeigte, wie die Kamera erbarmungslos das Szepter führt. Und er zeigte, wie die Männer und Frauen vor und hinter diesem omnipräsenten technischen Auge damit umgehen. Lumet stellte eine medienberuflich emanzipierte Frau in den Mittelpunkt, die ambitionierte TV-Programmleiterin Diane Christenson (Faye Dunaway). Sie versucht, aus der Paranoia eines abgetakelten Nachrichtensprechers (Peter Finch) Kapital zu schlagen: Nachdem dem Mann gekündigt wurde, kündet er an, dass er sich vor laufender Kamera zu erschiessen gedenke. Nach redaktionsinternen Diskussionen wird der Suizidwillige nicht etwa freigestellt, sondern als dubioser Allerweltsprophet zur besten Sendezeit ins Bild gerückt. So soll das Publikum an den Sender gebunden werden – bis zum finalen «Live-Akt», bei dem der Mann im Auftrag seiner Bosse vor laufender Kamera ermordet wird.

«Network» ist ein makabres Spiel um mafiose Geschäftsmethoden emotionsarmer Medienfabrikanten und eine subtile Beziehungsstudie dazu: Abgehandelt wird auch die zerbröckelnde Liaison zwischen der TV-Dame und ihrem älteren, journalistisch-ethischen Grundsätzen verpflichteten Redaktionskollegen (William Holden). Was von diesem Paarlauf bleibt, ist deprimierend: eine Liebeswüste, ein professionelles Trümmerfeld. Fazit? Die Journalisten-Veteranen verlassen die Medienmanege, überlassen sie dem Nachwuchs, der – infiziert vom Fernsehvirus,

Unter dem gnadenlosen Druck des Marktes werden zuweilen alle journalistischen Prinzipien geköpft



Versuch, die «wahren Werte» der Presse hochzuhalten: «All the Presidents's Men» (Alan J. Pakula, 1976)

von Popularitätskult und Kommerzdruck – bereit ist, alle Tabus zu brechen. Die Zeiten haben sich geändert seit «Citizen Kane»: Damals genügte es noch, Büros neu zu möblieren, um auf der Leinwand medienpolitische Trendwenden zu markieren!

Lumets «Network» ist ein radikaler, wegweisender Medien-Film: Es geht darin um den Zerfall von Moral, aber auch um Wahrnehmungsverschiebungen und Identitätsverluste des Medienmenschen. Diese Phänomene liessen sich mit weiteren Filmbeispielen vertiefen, hier soll jedoch nur noch eine deutsche Produktion angeführt werden: Helmut Dietls Satire *«Schtonk!»* (1992). Hier geht es um die Aufarbeitung des Fälscherskandals um die angeblichen Hitler-Tagebücher, welcher die Massenillustrierte «Stern» anfangs der achtziger Jahre in den peinlichsten Medienflop im Deutschland der Nachkriegszeit trieb. Ein schmieriger Reporter (Götz George) leimt die gesamte Hamburger Publizisten- und Verlegerschickeria, indem er ihr für teures Geld gefälschte Hitler-Kladden unterjubelt. Nach menschlichem Ermessen hätte der Betrug sofort entlarvt werden müssen. Doch in Dietls Film wird vorgeführt, dass unter dem gnadenlosen Druck des Marktes und der Konkurrenz zuweilen alle Risiken eingegangen, Fakten verbogen, journalistische Prinzipien geköpft werden. Wem in diesem Zusammenhang das Zitat aus John Fords Western «The Man Who Shot Liberty Valance» (1962) einfällt, liegt gewiss nicht falsch: «Wenn die Wahrheit über die Legende bekannt wird, drucken wir trotzdem die Legende!»

Oliver Stone legt Mechanismen bloss

Doch kurz zurück in die achtziger Jahre. 1988 legte Regisseur Oliver Stone mit dem Filmkammerspiel *«Talk Radio»* ein cineastisches Kleinod vor, das – wie Lumets «Network» im Fernsehbereich – die Problematik des ungehemmten Radio-Infotainments ultimativ abhandelt. Der Plot nimmt Bezug auf die authentische Tragödie um den jüdischen Radio-Talkmaster Alan Berg, der 1984 in Denver (Colorado) von einer neonazistischen Täterschaft ermordet wurde. Stones phantastischer Hauptdarsteller Eric Bogosian spielt in einem klaustrophobischen Studiodekor einen Moderator, der seine Hörerschaft aggressiv, obszön, beleidigend traktiert. Und der seine «Macht» als Herr über Mikrophon, Mischpulte und Telefone schamlos ausnützt.

«Talk Radio» zeigt vor allem, dass es gefährlich sein kann, wenn allzu selbstgefällige, sich überschätzende Berufsplauderer das ihnen scheinbar hörige, tatsächlich jedoch frustrierte und rachsüchtige Publikum unterschätzen. Das Unheil nimmt folgerichtig seinen Lauf, als der Talkmaster unvorsichtig genug ist, einen Teil der Hörerschaft zu aktiven Partnern zu machen und damit seinen elektronischen Schutzpanzer abzulegen. Stone zeigt am Exempel des Rundfunks, dass aus dem Massenmedium als moralische «Vierte Gewalt» schnell ein unkontrollierbares Instrument der Gewalt werden kann. Diesen Bogen spannt der Regisseur noch straffer, reisserischer, comicartiger in der Thrillersatire *«Natural Born Killers»* (1994). Ein Killerpärchen (Juliette Lewis und Woody Harrelson) darf in

diesem Film aus dem Gefängnis heraus ein Live-Fernsehinterview geben und nutzt die frivole Präsenz der Medien frech für eine spektakuläre Flucht unter den Augen der Öffentlichkeit. Der Film hinterlässt vor allem vom Formalen her ein zwiespältiges Gefühl, aber er weist intelligent auf einige Mechanismen hin, die mittlerweile zum handwerklichen Vokabular des immer mehr grassierenden Reality-TV-Alltags gehören.

Filmische Vision oder Abbild?

Die Spuren, denen Oliver Stone in «Natural Born Killers» folgte, hatten belgische Filmemacher schon 1992 ausgelegt. Und das klüger, origineller, aber auch beklemmender: In *«C'est arrivé près de chez vous»* (im deutschsprachigen Raum unter dem trefflichen Titel «Mann beisst Hund» im Verleih) des Autorentrios Rémy Belvaux, André Bonzel und Benoît Poelvoorde. In dieser dem kommerziellen Hochglanzkino entsagenden, aberwitzigen Tragödie wird gar nicht erst der Versuch unternommen, eine Geschichte erzählen zu wollen. Dafür wird das Publikum sofort zum unerbittlichen Voyeurismus verführt, wird zum Teil eines Filmteams, das einen teuflisch erfindungsreichen Berufskiller bei seinen Schandtaten beobachtet. Natürlich führt der Böse bald Regie, inszeniert sich frech, leitet die subjektive Kamera durch vorstädtische Spiessigkeit von Tat zu Tat. Der Film ist eine gespenstische Medienfarce, ohne Mitgefühl für Opfer und Täter, ohne die Identifikationsbedürfnisse des Publikums im geringsten zu befriedigen und ohne ihm ein funktionierendes Gut-Böse-Schema als Anker anzubieten.

Ist «C'est arrivé près de chez vous» nur filmische Vision? Oder ein makaber-karikierendes Abbild geltender Medienrealität? Wer sich an die süffisanten Berichterstattungen über den diffusen Mordprozess gegen die Footballerlegende O. J. Simpson erinnert, an die immer wieder neu geschnittenen, nervenkitzelnden Hintergrundberichte zur Tat, der darf rechtens vermuten, dass die klassischen Muster des Medien-Films gegen die quicke Maschinerie der Fernsehberichterstattung kaum eine Chance haben. Aber warum? Längst haben wir nicht mehr nur die Wahl zu sehen, was wir sehen wollen, sondern sind auf das angewiesen, was gewisse Informations-Monopol-Medien uns sehen lassen wollen. Das trifft besonders auf die pseudoauthentischen, exklusiven Frontreportagen der dominierenden News-Sender wie CNN zu: Ihre langen Antennenarme und Satellitenverbindungen reichen bis zu den entferntesten Schau- und Krisenplätzen, leuchten jeden Tatort aus, jeden Konfliktherd, alle Kriegsschauplätze – die wirklichen und die erhofften.

Diesbezüglich ist die mediale Phantomhaftigkeit des Golfkriegs von 1991 noch unvergessen und – nicht nur filmisch – unverarbeitet. Doch wäre eine Analyse überhaupt möglich? Kaum, denn wo ein Millionenpublikum permanent mit noch tollkühneren virtuellen «Wahrheiten», Grafiken, Simulationen geködert und in Bewegung gehalten wird, wo vor Ort plazierte, höchstbezahlte Starmoderatoren dauernd sensationelle Live-Informationen suggerieren, da bleibt für eine adäquate, intelligente Nachbereitung – etwa in Spielfilmform – kein Platz mehr.

Costa-Gavras' Schritt zurück

Daran ändert sich auch nichts, wenn US-Regisseur Barry Levinson in seinem aktuellen Politfilm *«Wag the Dog»*

Ausgewählte Filme zum Thema

Ace in the Hole/The Big Carnival
(Billy Wilder, USA 1951)
All the President's Men
(Alan J. Pakula, USA 1976)
Bob Roberts
(Tim Robbins, USA 1992)
Broadcast News
(James L. Brooks, USA 1987)
Der Campus
(Sönke Wortmann, D 1997)
The China Syndrome
(James Bridges, USA 1979)
Citizen Kane
(Orson Welles, USA 1941)
Between the Line
(Joan Micklin Silver, USA 1977)
Dog Day Afternoon
(Sidney Lumet, USA 1975)
La dolce vita
(Federico Fellini, I 1959)
A Face in the Crowd
(Elia Kazan, USA 1957)
Die Fälschung
(Volker Schlöndorff, D/F 1981)
Foreign Correspondent
(Alfred Hitchcock, USA 1940)
The Front Page
(Lewis Milestone, USA 1931/ Billy Wilder, USA 1974)
Groundhog Day
(Harold Ramis, USA 1992)
His Girl Friday
(Howard Hawks, USA 1940)
The Hudsucker Proxy
(Joel Coen, USA 1994)
It Happened One Night
(Frank Capra, USA 1934)
Mad City
(Costa-Gavras, USA 1997)
The Man Who Shot Liberty Valance
(John Ford, USA 1962)
Meet John Doe
(Frank Capra, USA 1941)
La mort en direct
(Bertrand Tavernier, F/D 1980)
Nashville
(Robert Altman, USA 1975)
Natural Born Killers
(Oliver Stone, USA 1994)
Network
(Sidney Lumet, USA 1976)
The Osterman Weekend
(Sam Peckinpah, USA 1983)
The Paper
(Ron Howard, USA 1993)
The Philadelphia Story
(George Cukor, 1940)
Professione: reporter
(Michelangelo Antonioni, I 1973)
Rear Window
(Alfred Hitchcock, USA 1954)
Reds
(Warren Beatty, USA 1981)
Schtonk!
(Helmut Dietl, D 1992)
Shock Corridor
(Samuel Fuller, USA 1963)
Silkwood
(Mike Nichols, USA 1983)
Switching Channels
(Ted Kotcheff, USA 1988)
Talk Radio
(Oliver Stone, USA 1988)
To Die For
(Gus van Sant, USA 1995)
Tout va bien
(Jean-Luc Godard, F 1972)
Die verlorene Ehre der Katharina Blum
(Volker Schlöndorff, D 1975)
Wag The Dog
(Barry Levinson, USA 1997)
While the City Sleeps
(Fritz Lang, USA 1956)
The Woman of the Year
(George Stevens, USA 1942)
Zan boko
(Gaston Kaboré, Burkina Faso/ F 1988)

Weiterführende Literatur

Alberto Barbera u.a. (Hrsg.): Professione Reporter – L'immagine del giornalismo nel cinema. Torino 1994, Edizione Lindau.

Gabriele Jelle Behnert: Anatomie eines Genres – Das Bild des Journalisten im Spielfilm. Hildesheim 1992, Georg Olms Verlag.

Zeigt Mechanismen des heute grassierenden Reality-TV-Alltags: «Natural Born Killers» (Oliver Stone, 1994)

(Kritik S. 30) ein Ereignis thematisiert, mit dem der gegenwärtige US-Präsident in die Negativ-Schlagzeilen geschlittert ist. Im Film haben die Berater des Staatschefs die (inzwischen gar nicht mehr unrealistisch scheinende) Idee, ihren wegen eines Sexskandals verunglimpften Boss aus der medialen Schusslinie zu nehmen, indem sie einen Krieg künstlich anzetteln. Eine «hübsche» Kino-Idee, doch es bleibt fraglich, ob sich davon überhaupt jemand fesseln lässt. Denn auch hier hinken Hollywoods Film-Ideenschmiede hinter ihren Kollegen von der Massenmedien-Nomenklatura her. Sie allein verfügt nämlich über das Know-how, die Aufmerksamkeit ihrer Klientel präzis dorthin zu lenken, wo Quoten winken und damit Werbegelder.

Was aber bedeutet diese Erkenntnis für den Medien-Film der Zukunft? Sicher scheint, dass Journalistinnen und Journalisten im Kino weiterhin in Fallstudien eingebunden sein müssen, um emotional überzeugend eine Gegenkraft zur immer entrückteren, computeranimierten Hightech-Informationsmaschinerie zu bilden. Doch wie soll das gehen? Mag sein, dass dieses Problem Filmemacher zu einem Schritt zurück veranlasst – wie jetzt den einstmals politisch und filmstilistisch progressiven Regisseur Costa-Gavras («Z», 1968).

In seinem neuen Film *«Mad City»* (1997) nimmt er den Grundkonflikt aus Billy Wilders «Ace in the Hole» auf und lässt einen aus New York ins Hinterland versetzten TV-Reporter (Dustin Hoffman) mit einem arbeitslosen, desillusionierten Museumswächter (John Travolta) zusammenprallen. Letzterer wird – mehr aus Zufall denn aus bösem Willen – zum Geiselnehmer einer Schar Kinder und durch eine Überreaktion gar zum Totschläger. In sehr konventioneller Erzählmanier schildert Costa-Gavras, wie der quotengeile Fernsehreporter von einem beim Publikum momentan erfolgreicheren Kollegen mittels eines ebenso simplen, wie fiesen videotechnischen Tricks desavouiert und quasi aus dem Verkehr gezogen wird. Das Medium als Instrument der Gewalt? Durchaus und in mehrfacher Hinsicht: Es suhlt sich im Tränensee der Verzweifelten und wird zum rücksichtslosen Schwert im Verdrängungskampf auf dem Schlachtfeld des medialen Grössenwahns.

Bleibt anzumerken: In Billy Wilders «Ace in the Hole» stirbt der Medienmann an den Folgen seines moralischen Versagens. Bei Costa-Gavras darf er überleben und sogar den heuchlerischen und populistischen Satz in die Kamera hecheln: «Wir sind alle schuld!» Das kann man als Einfallslosigkeit deuten, aber auch als Resignation. Oder als Ohnmacht, was immerhin ein Lichtblick wäre: Denn vielleicht drückt genau diese Platitüde aus, was Sache ist. Der Medienmensch im Film ist nun dort angelangt, wo nichts Heilsames mehr ist als die Wortfloskel eines Ratlosen, einsam aufgehängt unter der Zirkuskuppel über dem «globalen Weltdorf». ■

Michael Lang ist Filmjournalist,
Ko-Moderator der Sendung «KinoBar» auf SF DRS
und regelmässiger Mitarbeiter von ZOOM.