

Ludwig-Maximilians-Universität München
Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades
Master of Arts (M.A.)
im Studiengang Journalismus

Gutachter:
Prof. Dr. Michael Meyen

Crime, race, stringer in „Nightcrawler“:
Diskursanalyse eines medienkritischen Hollywoodfilms

Vorgelegt von:
Benjamin Ansari
Matrikelnummer: 12179888
E-Mail: benjamin.ansari@yahoo.de

München, 13. Dezember 2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretischer Hintergrund.....	4
2.1 US-Rundfunksystem	5
2.2 US-Lokalfernsehsender	7
2.3 Einsatz von Zulieferern bei US-Lokalsendern	13
2.4 Diskursanalyse & diskursive Formationen.....	15
2.5 Spielfilme als Wissens- und Diskursträger.....	18
3. Untersuchungsdesign	21
3.1 Methodenwahl.....	21
3.2 Auswahl des Untersuchungsmaterials.....	24
3.3 Selbstreflexion & Untersuchungsablauf.....	26
4. Ergebnisse	28
4.1 Formation der Gegenstände.....	29
4.2 Formation der Äußerungsmodalitäten.....	33
4.3 Formation der Begriffe	37
4.4 Formation der Strategien	40
5. Fazit	43
Filmverzeichnis	47
Abbildungsverzeichnis	47
Literaturverzeichnis.....	47

1. Einleitung

„If it bleeds, it leads“. So beschreibt *stringer* Joe Loder, der seit 14 Jahren als freier Mitarbeiter lokale Fernsehsender in Los Angeles mit blutigen Aufnahmen von Verkehrsunfällen, Gewaltverbrechen und Katastrophenszenen beliefert, im Spielfilm „Nightcrawler – Jede Nacht hat ihren Preis“ (Dan Gilroy, USA 2014; im Folgenden: „Nightcrawler“) die handlungsleitenden Kriterien der Nachrichtenselektion, -gewichtung und -präsentation lokaler US-Fernsehsender. Loder äußert diesen Aphorismus zu Beginn des Films (8’22”–8’25”), er wird zur *Tagline* der gesamten Handlung, zum Menetekel dessen, was sich in der medien- und kapitalismuskritischen Diegese von „Nightcrawler“ noch zutragen wird, und was heute, sieben Jahre nach Veröffentlichung des Films, auch in der deutschen Medienlandschaft weite Verbreitung findet: das Geschäft mit dem Verbrechen.

True Crime, die mediale Aufbereitung nichtfiktionaler Kriminalfälle auf dokumentarische Weise, boomt. Angetrieben von preisgekrönten Produktionen wie dem Podcast „Serial“ (USA seit 2014) und der *Netflix*-Dokumentarserie „Making a Murderer“ (USA 2015, 2018), die das Format als „mediale Katalysatoren“ als Erzählmodell und Geschäftsmethode popularisierten (vgl. Körner 2020: 76), erzielen deutsche *True-Crime*-Magazine wie „Stern Crime“ und -Podcasts wie „Zeit Verbrechen“ hohe Publikumsreichweiten. Dabei ist die Aufbereitung von Kriminalfällen im eigenen Medienangebot keine neue Entwicklung.

Insbesondere die lokalen US-amerikanischen Fernsehsender vertrauen in der Programmgestaltung ihrer Nachrichtensendungen zu Zwecken von Einschaltquoten- und Gewinnmaximierung seit langer Zeit auch auf eine die Wirklichkeit oft sensationistisch-überspitzt darstellende Verbrechensberichterstattung, welche bisweilen dramatisiert, selektiv berichtet, eigene Narrative setzt, Kontexte vernachlässigt. Doch wenn mediale Inhalte, die *True Crime* versprechen, die soziale Realität von Verbrechen nicht wirklichkeitsgetreu konstruieren und repräsentieren, kann dieser *modus operandi* Ängste in der Bevölkerung schüren, Weltwahrnehmung und -wissen der Rezipienten negativ verändern sowie die Kluft innerhalb einer bereits relativ polarisierten Gesellschaft wie der US-amerikanischen weiter verstärken. Dabei verfügt gerade das Lokalfernsehen als 2014 am häufigsten genutztes

Nachrichtenmedium der US-Bürger (Rosenstiel et al. 2011) über erhebliche Wirkmächtigkeit. Deshalb wird es Zeit, sich diesem Phänomen medialer Konstruktion sozialer Realität aus einer sozialwissenschaftlich fundierten Perspektive der Kommunikationswissenschaft anzunähern, und zwar mithilfe einer diskursanalytischen Untersuchung des hochgelobten und prämierten Hollywoodfilms „Nightcrawler“.

Denn wohl noch mehr als Fernsehtexte lassen sich Filmtexte dank ihrer hohen suggestiven Wirkmächtigkeit als Diskurs- und Wissensträger charakterisieren, als Sinnstifter und Realitätskonstituierer mit dem mediumimmanenten Potential, den Rezipienten bestimmte Deutungsangebote anzubieten, spektatoriell Weltwissen zu prägen, affizierende Wirkungen auszuüben, gesamtgesellschaftliche Diskurse zu beeinflussen und mit eigener Bedeutung zu versehen. Wenige Hollywood-Spielfilme beschäftigen sich dabei auf derart kritisch-entlarvende Art und Weise mit den Strukturbedingungen des US-Rundfunksystems sowie den Handlungslogiken, Darstellungsstrategien, Repräsentationsmustern, Programmgestaltungstechniken der US-Lokalsender wie „Nightcrawler“, daher halte ich selbiges Werk in dieser Hinsicht für einen gewinnbringenden Untersuchungsgegenstand. Da der Film im Oktober und November 2013 gedreht wurde und am 31. Oktober 2014 in den US-Kinos anlief (McNary 2013), ergibt sich folgende Forschungsfrage: Welche soziale Realität der US-Lokalnachrichtenfernsehsender *Anfang der 2010er-Jahre* im Allgemeinen sowie ihrer freiberuflichen Zulieferer, sogenannter *stringer* bzw. *nightcrawler*, im Speziellen wird in der filmischen Diegese von „Nightcrawler“ konstruiert? Um die diskursive Wirklichkeitskonstruktion zu eruieren, bietet sich eine an eine große Sozialtheorie, Michel Foucaults Diskursanalyse, anknüpfende sozialwissenschaftlich orientierte Filmanalyse an, die das audiovisuelle Untersuchungsmaterial mit der Methode einer qualitativen kategoriengeleiteten Inhaltsanalyse erschließt.

Zunächst jedoch ist es unabdingbar, in einem ersten theoretischen Schritt die Handlungs- und Strukturlogiken des US-Rundfunks sowie die Rahmen- und Arbeitsbedingungen des US-Lokalfernsehnachrichtenjournalismus Anfang der 2010er-Jahre aufzuzeigen. Auch die Lebensrealität der *stringer* und *nightcrawler* wird kurz dargestellt (Kapitel 2.1–2.3). Sich dieser Kontexte vor der diskurstheoretischen Analyse von „Nightcrawler“ (4) zu vergegenwärtigen, ist notwendig, „weil kein Film und keine Fernsehsendung außerhalb der gesellschaftlichen Diskurse Sinn ergibt“ (Mikos 2015: 281). Nur so kann im weiteren Verlauf

der Arbeit der analytische Abgleich von lebensweltlichen Bedingungen und filmischer Darstellung derselben vorgenommen werden. In einem zweiten theoretischen Schritt wird dann die auf den Prämissen Foucaults basierende Diskurstheorie eingeführt und hinsichtlich Hollywood-Spielfilmen, zu denen sich „Nightcrawler“ trotz seines geringen Budgets von 8,5 Millionen US-Dollar (McNary 2013) zählen lässt, als Teil diskursiver Wirklichkeitskonstruktion sowie Teil der medialen Diskursebene kontextualisiert (2.4–2.5). In Kapitel 3 wird das aus der konkreten Anwendung des theoretischen Rahmens der Diskursanalyse auf das audiovisuelle Untersuchungsmaterial resultierende, forschungsleitende Kategoriensystem vorgestellt sowie auf das Untersuchungsdesign (kategoriegeleitete qualitative Inhaltsanalyse), die Auswahl des Untersuchungsmaterials und den Untersuchungsablauf vorliegender Arbeit eingegangen. Auch der in der qualitativen Sozialforschung dem wissenschaftlichen Gütekriterium intersubjektiver Nachvollziehbarkeit dienliche Aspekt einer Selbstreflexion des Forschers wird an dieser Stelle aufgegriffen. In Kapitel 4 werden die Ergebnisse der diskursanalytischen Untersuchung von „Nightcrawler“ dann dargestellt und mit den in Kapitel 2 auf Basis des aktuellen Forschungsstands diskutierten lebensweltlichen Bedingungen des US-Lokalnachrichtenjournalismus abgeglichen. Im Fazit (5) werden Ergebnisse, Problemfelder und Perspektiven ein weiteres Mal aufgezeigt und diskutiert.

2. Theoretischer Hintergrund

„Von Beginn an wurde der Rundfunk in den Vereinigten Staaten als privatwirtschaftliche und gewinnorientierte Veranstaltung in *lokalen Fernsehmärkten* verstanden“ (Wentzel 2002: 220). Im Folgenden werde ich die Grundzüge dieses liberalen Rundfunkmodells skizzieren, mit einem Fokus auf dessen privatwirtschaftlichen, wettbewerbs- und publikumsorientierten Charakter sowie dessen Ausdifferenzierung und Regionalisierung aufgrund des strukturleitenden, regulatorischen Lokalprinzips. Auch wird die niedrige Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens bei gleichzeitig hoher Signifikanz des Lokalfernsehens hinsichtlich des alltäglichen Nachrichtenkonsums der US-Bürger aufgezeigt (2.1). Im nächsten Schritt widme ich mich den US-Lokalfernsehsendern, spezifischer deren Geschäftsmodellen, Darstellungsstrategien, Repräsentationsmustern und Programmgestaltungstechniken, die sich einer starken Betonung und Überhöhung von Verbrechens- und Kriminalitätsberichterstattung bedienen. Aufgrund des Entstehungszeitpunktes des Untersuchungsgegenstands „Nightcrawler“ soll ein Schwerpunkt auf den Arbeitsbedingungen, Berufspraktiken, Handlungslogiken sowie dem Marktumfeld des lokalen US-Fernsehnachrichtenjournalismus Anfang der 2010er-Jahre liegen (2.2). Des Weiteren werde ich auf den Einsatz freier Journalisten, *stringer* und *nightcrawler*, bei den Lokalsendern eingehen (2.3). Danach wird als theoretischer Rahmen der Masterarbeit die von Foucault entwickelte Diskurstheorie und -analyse sowie sein Begriff der diskursiven Formation vorgestellt (2.4). Zum Abschluss des Kapitels werden Überlegungen zu Hollywood-Spielfilmen als Trägern von Wissen und Diskursen und somit wirkmächtigen Medien diskursiver Wirklichkeitskonstruktion dargelegt, indem diskursanalytische Annahmen im Sinne eines breiteren Textverständnisses auf audiovisuelles Untersuchungsmaterial angewandt werden (2.5).

2.1 US-Rundfunksystem

Privatwirtschaft

Hallin und Mancini (2004) differenzieren in ihrem Standardwerk vergleichender Mediensystemforschung zwischen drei verschiedenen Typen von Mediensystemen: dem demokratisch-korporatistischen bzw. nord- und zentraleuropäischen Modell (z.B. Schweden), dem polarisiert-pluralistischen bzw. mediterranen Modell (z.B. Griechenland) und dem liberalen bzw. nord-atlantischen Modell (z.B. USA). Dabei klassifizieren sie die USA als Vorreiter des liberalen Modells, denn die Vereinigten Staaten verkörpern den „Idealtypus eines wettbewerbs-, markt- und publikumsorientierten Mediensystems“ (Kamps 2016: 218) auf geradezu paradigmatische Weise. Im Gegensatz zu den stärker dem Gemeinwohl verpflichteten, weniger von finanziellen Anreizen getriebenen Mediensystemen nord- und zentraleuropäischer Prägung mit Public-Service-Ausrichtung und einem dual organisierten, gebührenfinanzierten Rundfunk in öffentlicher Trägerschaft (vgl. Kleinsteuber 2003: 391) verzichten die USA auf ein starkes öffentlich-rechtliches Pendant.

Networks

Mit dem *Public Broadcasting Service* (PBS) gibt es zwar ein öffentliches *network* (die Regierung in Washington D. C. beteiligt sich zu ca. 20 % am Budget, neben Unternehmen, Stiftungen, Universitäten und lokalen Regierungen) bestehend aus ca. 560 nicht-kommerziellen Radio- und ca. 350 nicht-kommerziellen Fernseh-Stationen, allerdings wird das Angebot nur von 2% der US-Bevölkerung genutzt (vgl. Jäger, T. 2017: 127f.). Stattdessen hat sich auf nationaler Ebene aus Gründen ökonomischer Effizienz eine oligopolistisch geprägte Struktur aus vier bzw. fünf großen *networks* herausgebildet: *NBC*, *CBS*, *ABC*, *Fox*; seit 2006 gibt es auch *The CW*. Die *networks* setzen Themen und Inhalte in spezifischen Darstellungsformen, strahlen die Eigenproduktionen aber im Gros der Fälle nicht selbst aus, weil ihre Muttergesellschaften nur einige wenige lokale Sender, sogenannte *owned-and-operated-stations*, selbst betreiben (vgl. Wentzel 2002: 221). Stattdessen verbreiten sie die Programme über 839 lizenzierte kleinere Stationen bzw. *affiliates*, die vertraglich exklusiv mit ihnen verbunden sind (vgl. Jäger, T. 2017: 132). Die *affiliates* zeichnen sich dann selbst dafür verantwortlich, die nach der Ausstrahlung des von den *networks* erhaltenen Mantelprogramms (z.B. längere Abendnachrichten, aufwendigere *Prime time*-Formate

wie Shows und Serien) übrige Sendezeit mit wiederverwertbaren syndizierten Programmen oder mit Eigenproduktionen (z.B. Unterhaltungs- und Informationsformate für Frühstücksfernsehen und Vorabendprogramm, meist mit lokalem Bezug) zu füllen.

Bedeutung des (Lokal-)Fernsehens

Die US-Medienlandschaft ist stark fragmentiert und ausdifferenziert sowie in erster Linie regional bzw. lokal organisiert (vgl. Kamps 2016: 219). Dieses „Lokalprinzip“ bezeichnet Wentzel in seiner ordnungsökonomischen Analyse des US-Fernsehmarktes als entscheidendes Ordnungsprinzip schlechthin (vgl. Wentzel 2002: 191). Da sich Einschaltquoten und Marktpositionen der *networks* mit Aufkommen und wachsender Verbreitung von Kabel- und Satellitentechnik, Pay-TV-Sektor und neuen unabhängigen Anbietern sukzessive verschlechterten (vgl. Wagner 2005: 155), kommt den lokalen *affiliates* mit ihren Nachrichtensendungen heute wohl noch mehr Bedeutung als früher zu, nicht zuletzt hinsichtlich ihrer medienethischen Verantwortung in Anbetracht einer zunehmenden Polarisierung der US-Gesellschaft sowie einer eminenten Signifikanz für den politischen Willensbildungsprozess der US-Bürger.

Schließlich ist das Fernsehen in den USA „sowohl in ökonomischer, in gesellschaftlicher als auch in politischer Hinsicht das Medium der Meinungsführung“ (Wentzel 2002: 190). 2014, im Veröffentlichungsjahr von „Nightcrawler“, schauen die US-Bürger trotz fortschreitender Konkurrenz von Internet, sozialen Medien und VoD-Plattformen immer noch 282 Minuten bzw. 4,7 Stunden täglich Fernsehen (Statista 2017). Die tägliche TV-Nutzungszeit ist deutlich höher als die anderer Medien wie Radio, Zeitungen und Zeitschriften; nur die Internetnutzung übersteigt die TV-Zeit noch (Statista 2016). 78 % der Amerikaner decken ihren täglichen Nachrichtenbedarf mithilfe des Lokalfernsehens (Waldman 2011: 249). Damit ist es das am häufigsten genutzte Nachrichtenmedium (vgl. Rosenstiel et al. 2011). Das Vertrauen der Rezipienten in das US-Fernsehen, besonders das lokale, ist zudem verglichen mit anderen Medien am höchsten (vgl. Wagner 2005: 160; Schlüter 2015).

2.2 US-Lokalfernsehsender

Geschäftsmodell

Für die Ausstrahlung des Mantelprogramms erhalten die Lokalsender eine (bei *Fox* erfolgsabhängige) Kompensationszahlung von den *networks*. Diese *network compensation* macht aber nur einen vernachlässigbaren Anteil der Einnahmen aus. Der weitaus größere Teil des Gewinns kommt durch den Verkauf von Werbezeiten im lokalen Programm zustande (vgl. Wentzel 2002: S. 222f.). Daraus ergibt sich für „private Rundfunkanbieter eine Tendenz zur Reichweitenmaximierung, weil hierdurch die Werbeeinnahmen erhöht werden können“ (ebd.: 231). Die Sender unterliegen also großen ökonomischen Zwängen, operieren unter einer Logik der Gewinn- und Profitmaximierung.

In diesem dezentralen, kleinteilig organisierten Rundfunkmarkt mit hohem Konkurrenzdruck und schwacher staatlicher Regulierung durch die 1934 gegründete, für Rundfunk, Satellit und Kabel und damit auch die Vergabe der Sendelizenzen zuständige *Federal Communications Commission* (FCC), in dem es vor allem darum geht, Werbepositionen gegenüber externen Auftraggebern gewinnmaximierend vermarkten zu können, spielen Einschaltquoten folgerichtig eine enorm signifikante Rolle. Die Fernsehsender sind gezwungen, sich in einem hohen Maße an den Bedürfnissen und Interessen der Zuschauer zu orientieren. Produzierte Medieninhalte spiegeln dieses privatwirtschaftliche System wider, setzen in ihren Formaten stärker als in Public-Service-Märkten auf Unterhaltung, Sport, *soft news*.

Insbesondere die Lokalsender weisen einen besonders hohen Kommerzialisierungsgrad auf: Laut einer quantitativen Studie von Wood et al. (2004) sind sie stärker von kommerziellen Einflüssen getrieben als diejenigen Sender mit größerer Reichweite. Upshaw et al. (2007) zeigten qua Inhaltsanalyse der Abendnachrichten einer landesweiten Stichprobe kommerzieller Fernsehsender in großen, mittleren und kleinen Märkten, dass sich kommerzielle Einflüsse zwar auf ubiquitäre Art und Weise durch das ganze US-Fernsehen ziehen, sie in kleinen Märkten aber hinsichtlich Ausstrahlungsmenge und Expliztheit der Werbeformen statistisch signifikant am ausgeprägtesten sind. Die Autoren stellen daraufhin die Hypothese auf, dass kleinere Sender ökonomischen Zwängen stärker unterliegen, weil sie über relativ wenige Einnahmequellen und eine begrenzte Anzahl an Werbekunden verfügen und daher stärker unter Zugzwang stehen, Geld zu verdienen (vgl. ebd.: 83).

Darstellungsstrategien und Repräsentationsmuster

Die US-Lokalsender nutzen neben generischen medialen Darstellungsstrategien zu Zwecken von Reichweitenerhöhung und Aufmerksamkeitsgenerierung wie der Dramatisierung, Personalisierung und Simplifizierung von Ereignissen (vgl. Jäger, T. 2017: 123) spezifische mediale Strategien zur Aufbereitung von Medieninhalten besonders häufig. Viele von ihnen werden in der Wissenschaft kritisch rezipiert und diskutiert. Mannigfaltige Publikationen zur Politikdarstellung in den US-Medien bemängeln die „Konzentration auf *Negativismus* und *Sensationalismus* („attack journalism“), auf allein *klar* und *konflikthaft* darstellbare Themen („clear-cut issues“), *Verkürzung* („sound-bite democracy“) oder Orientierung an *Meinungsumfragen* („horse-race-journalism“)“ (Kamps 2016: 218). Der *attack journalism* etwa respektiert weder Privatheit noch Faktizität, „er kolportiert ungeprüft Gerüchte; er sieht sich der Mühe der Investigation enthoben“ (Sommer 2001: 27). Neben dem *attack journalism* sind in US-Medien laut *New York Times*-Journalist Anthony Lewis zwei weitere problematische Darstellungsmodi anzutreffen: der *sizzle journalism*, der bei öffentlichen Diskursen parteipolitische Petitessen über substanzielle Inhalte stellt und politische Debatten wie Sportwettkämpfe aufbereitet, sowie der insbesondere im Fernsehen verbreitete *celebrity journalism* (vgl. ebd.).

Seit einigen Dekaden sind vor allem die lokalen Sender Gegenstand der Kritik von Behörden, Organisationen des öffentlichen Gesundheitswesens, Bürgerinitiativen und Journalisten (vgl. Klite et al. 1997: 102). 1993 fragte die *American Journalism Review* auf ihrer Titelseite danach, wieso die lokalen Fernsehnachrichten so schlecht seien. Wissenschaftler, Fernsehfachleute und Kritiker listeten dort eine Litanei schlechter Attribute auf, welche für Lokalnachrichten charakteristisch seien: Zu viel Verbrechens- und Kriminalitätsberichterstattung; ein starker Fokus auf dramatische Bilder von Katastrophen, Unfällen, Bränden ohne Rücksicht auf deren Nachrichtenwert; zu wenige und zu schlecht ausgebildete Reporter; eine Vernachlässigung von Themen aus den Bereichen Bildung, Umwelt, Minderheiten oder öffentliche Gesundheit und Verwaltung; eine Nicht-Berücksichtigung von Hintergründen sowie verborgeneren Phänomenen und Problematiken; keine Qualitätskontrolle; keine investigative Berichterstattung; rassistische Taktlosigkeiten oder offen rassistische Praktiken; der übermäßige Einsatz spezieller Technologien wie Live-Berichten aus dem Hub-schrauber als schnödes Gimmick und Show-Element; zu viel Eigenwerbung; häufige

Werbeunterbrechungen und Produktplatzierungen; eine unangemessene Betonung des optischen Erscheinungsbildes von Moderatoren und Bühnenbild; eine starke ökonomische Ausrichtung (vgl. Barkin 2002: 156). Laut Klite et al. zeitigt diese ökonomisch ausgerichtete, selektiv-verzerrte, sich aufmerksamkeitsheischender Erregungstechniken und Affizierungsstrategien bemächtigende mediale Informationsaufbereitung profunde gesellschaftliche Auswirkungen wie „public cynicism, desensitization, alienation, ignorance, and the American culture of violence“ (Klite et al. 1997: 109).

Und sie schürt Ängste: Studien zeigen eine signifikant positive Beziehung zwischen der Häufigkeit des Konsums von *lokalen* Fernsehnachrichten und der vom individuellen Zuschauer wahrgenommenen Kriminalitätsangst (Barzagan 1994; Chiricos et al. 2000; Eschholz et al. 2003; Romer et al. 2003; Weitzer/Kubrin 2004). Lokale Fernsehnachrichten mit ihrer häufig drastischen Darstellung arbiträrer Gewaltakte sind dabei das Medium mit dem stärksten Einfluss auf die wahrgenommene Kriminalitätsangst (vgl. Weitzer/Kubrin 2004: 518). Da die meisten US-Bürger ihr „Wissen“ über Verbrechen weniger aus persönlichen Erfahrungen als vielmehr aus massenmedial wiedergegebenen Informationen ableiten, spezifischer denen der lokalen Fernsehnachrichten (Graber 1980; Surette 2011), steuert die häufige Exposition diesem Medium gegenüber subjektives Angstlevel und Risikoeinschätzung also besonders stark. Die räumliche Nähe der Zuschauer zu den in lokalen Fernsehnachrichten dargestellten Gewalttaten lässt das spektatorielle Angstlevel zudem stärker ansteigen als etwaige Berichterstattung über weiter entfernte Verbrechen (Heath 1984).

Die wirklichkeitsgetreue Darstellung von Verbrechen wird auch dadurch verzerrt, dass gewisse Herkunftsmilieus und ethnische Charakteristika bei den im Fernsehen abgebildeten Straftätern nicht angemessen repräsentiert werden: Schwarze sind in lokalen Fernsehnachrichtensendungen als kriminelle Verdächtige verglichen mit offiziellen Kriminalitätsstatistiken überrepräsentiert (Entman 1992; Gilliam et al. 1996; Romer et al. 1998; Dixon/Linz 2000a). Latinos werden medial meist nicht repräsentiert – falls doch, eher in einem negativen als in einem positiven Licht (Dixon/Linz 2000a, 2000b). Weiße dagegen sind als Polizeibeamte und Opfer von Straftaten überrepräsentiert, ihnen werden also verhältnismäßig oft positive Rollen zugeschrieben (Oliver 1994; Romer et al. 1998; Dixon/Linz 2000a, 2000b; Dixon et al. 2003). Da die meisten Studien zudem in der Region Los Angeles durchgeführt wurden (Gilliam et al. 1996; Gilliam/Iyengar 1998, 2000; Dixon/Linz 2000a,

2000b; Matei et al. 2001; Dixon 2008), kann mit einer hinreichenden Wahrscheinlichkeit von verzerrten medialen Konstruktionen sozialer Realität von Verbrechen im dortigen Lokalfernsehen und daraus resultierenden verzerrten spektatoriellen Wahrnehmungen ausgegangen werden. Diese Art der Verbrechensberichterstattung könnte dazu beitragen, stereotypes Denken zu schüren, bestehende Ansichten der Zuschauer von Afroamerikanern ausschließlich als Tätern und Weißen als Opfern zu verstärken sowie die Unterstützung für eine strafverschärfende Kriminalpolitik zu begünstigen (vgl. Dixon 2017: 777). Romer et al. (2003: 103) stellen die Hypothese auf, dass diese Art verzerrter Berichterstattung sogar den gesellschaftlichen Zusammenhalt unterminieren und Spannungen zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen verstärken könnte. Um das Unterkapitel zu Darstellungsstrategien und Repräsentationsmustern von US-Lokalsendern schlussendlich zusammenzufassen, möchte ich Klite et al. (1997: 109) bemühen: „A constellation of excess – mayhem, fluff, filler, ads, and racial and gender stereotyping – characterizes local TV newscasts across the United States“.

Programmgestaltung

„Crime is clearly the predominant topic on local news broadcasts“ (Klite et al. 1997: 104). 72 von 100 untersuchten Lokalsendern nutzten 1997 einen Kriminalitätsbericht als Aufmacher der Abendnachrichten. Insgesamt summierten sich Berichte aus dem Bereich *Crime* auf ein Drittel der gesamten Sendezeit (vgl. ebd.). Kriminalitätsnachrichten kommen doppelt so häufig vor wie politische Nachrichten (Angotti 1997). Weitere 40 % der Sendezeit machen einer weiteren Studie zufolge Sport, Wetter und Verkehr aus – bei abnehmender Beitragslänge (Pew Research Center’s Project for Excellence in Journalism 2013). Die Verbrechensdarstellung der Sender ist oft sensationalistischer Natur, besonders brutale Gewalttaten und Morde werden in der Berichterstattung deutlich häufiger aufgegriffen, als sie realiter begangen werden (Klite et al. 1997; Hamilton 1998). Die mediale Präsentation konzentriert sich dabei meist auf die Dramatik des Gewaltaktes, zeigt stereotype Einstellungen wie wild aufflackernde Notleuchten, Blaulichter, gelbe Tatortbänder; Nahaufnahmen von Toten und Verletzten, trauernden Angehörigen und Augenzeugen. Nähere Informationen zu Hintergründen, Folgen und denkbaren Lösungsansätzen des singulären

Kriminalereignisses werden in den Sendungen selten gegeben, von Seiten des Senders erfolgt meist keine nähere Einordnung (vgl. Klite et al. 1997: 104).

In der Region Los Angeles, Dreh- und Handlungsort von „Nightcrawler“, stehen Verbrechen laut einer Studie aus dem Jahr 2010 noch mehr als in den meisten anderen US-Fernsehmärkten im Fokus der Nachrichten (und zwar immer als „Eilmeldung“): Während jede dritte Lokalnachrichtensendung einen Beitrag aus dem Bereich *Crime* als Aufmacher wählt, werden Beiträge über die kommunale Verwaltung nur in zweieinhalb Prozent der Sendungen als Aufmacher umgesetzt (vgl. Ali 2014). Alle drei Minuten wird in den Lokalnachrichtensendungen in L.A. ein Bericht über Gewaltverbrechen ausgestrahlt. Obwohl Mordfälle im L.A. der späten 1990er Jahre weniger als 1 % aller Verbrechen ausmachten, griffen sie die Lokalsender in 20 % der Kriminalitätsberichte auf (vgl. Iyengar 1998).

Marktumfeld & Arbeitsbedingungen Anfang der 2010er-Jahre

Anfang der 2010er-Jahre stehen die lokalen US-Fernsehsender vor mannigfaltigen Herausforderungen: Mit der Verbreitung neuer Anbieter (Internet, mobile digitale Kommunikationsmedien, soziale Medien, VoD-Plattformen) vervielfachen sich Übertragungswege, Programmangebote und Marktteilnehmer. Der regional und lokal fragmentierte US-Fernsehmarkt differenziert sich weiter aus. Mit sukzessiver Adoption von Smartphones und ihrer assoziierten Programme verändern sich Rezeptionsgewohnheiten und Aufmerksamkeitsspannen. Gerade der Nachrichtenjournalismus leidet darunter, dass neue technologische Möglichkeiten seine klassische *gatekeeper*-Funktion als Torwächter des öffentlichen Raumes unterminieren, indem nachrichtenswürdige Ereignisse die Konsumenten durch digitale Medien wie Twitter oder Facebook in Echtzeit und ungefiltert zielgruppenspezifisch selektiert erreichen. Die Folge: „[D]er Nachrichtenjournalismus bekommt Konkurrenz und verliert spürbar an Relevanz und Vertrauen“ (Lorenz-Meyer 2020).

Als weiteres Erschwernis gestaltet sich die ökonomische Situation für viele Fernsehsender diffizil, als Folge der großen Rezession (2007-2009), die mit dem Platzen der Spekulationsblase am US-Immobilienmarkt und der darauf folgenden Finanz- und Bankenkrise einherging. Viele US-Lokalsender reagieren auf die schlechten wirtschaftlichen Aussichten und die einbrechenden Anzeigemärkte – 2009 sinken die Werbeeinnahmen durchschnittlich

um 24% (Pew Research Center's Project for Excellence in Journalism 2010) –, indem sie an der Stellschraube mit dem höchsten Kostenfaktor drehen: dem Personal. Obwohl die meisten Lokalsender personell notorisch unterbesetzt sind – der durchschnittliche Lokalsender hatte 2003 zehnmal so wenig Reporter wie eine US-Lokalzeitung (vgl. Barkin 2003: 156) – bauen sie Stellen ab: 2008 und 2009 gehen bei den lokalen Fernsehnachrichtenredaktionen über 1600 Jobs verloren (Papper 2010, 2011a). 2011 sind es im Vergleich zu 2007, vor Beginn der Rezession, immerhin noch 1300 Arbeitsplätze weniger (Papper 2011b). Anstelle wie früher häufig auf *Beat Reporting* zu setzen – auf spezialisierte Journalisten, die sich vorrangig Themen aus einem bestimmten Bereich wie Bildung oder Gesundheit widmen – setzen die Sender verstärkt auf Teilzeitkräfte und *one-man-bands*. Diese Videojournalisten produzieren kosten- und zeiteffizient, indem sie mithilfe von mobilem Equipment Inhalte in Eigenregie konzipieren, filmen, drehen, schneiden, für die Sendung aufbereiten und ins Internet stellen (Higgins-Dobney/Sussman 2013; Yanich 2013).

Ökonomisches Kalkül gebietet es in dieser Zeit, aufgrund der vergleichsweise niedrigeren Kosten verstärkt auf eigenproduzierte Nachrichtenbeiträge zu setzen anstelle den Schwerpunkt in der Programmgestaltung auf teuer erkaufte syndizierte Inhalte zu legen. Tatsächlich stellen Lokalnachrichten die weitaus profitabelste Programmart dar, zeichnen 2009 für 44% der Gewinne der Lokalsender verantwortlich (Pew Research Center's Project for Excellence in Journalism 2010). Daher ist die Quantität der werktäglichen Lokalnachrichten stark angestiegen: von 3,7 Stunden täglich im Jahr 2003 auf 5,6 Stunden täglich im Jahr 2010 (Papper 2011b). Infolge des Personalabbaus und des hohen Zeitdrucks innerhalb der Branche verschlechtert sich jedoch die Qualität: Inhalte werden ausgedünnt, längere Berichte und investigative Reportagen verschwinden zunehmend (Waldman 2011). Higgins-Dobney/Sussman (2013) konstatieren nach Interviews mit Mitarbeitern der vier Fernsehredaktionen in Portland, Oregon substanziell verschlechterte Arbeitsbedingungen, weil die Produktivitätsansprüche der Geschäftsführung der Lokalsender gestiegen sind, während die Anzahl und das Einkommen der Mitarbeiter gesunken sind sowie vormals getrennte Nachrichtenproduktionsprozesse radikal integriert wurden.

Insgesamt lassen sich Marktumfeld und Arbeitsbedingungen der US-Lokalsender Anfang der 2010er-Jahre nach Higgins-Dobney/Sussman wie folgt zusammenfassen: „The combination of profit-seeking by owners and the speeding-up of news production in a

competitive, multimedia, 24/7 news environment has been lethal to the surviving workers pressed into servicing the growing productivity demands of media capitalists“ (2013: 849).

2.3 Einsatz von Zulieferern bei US-Lokalsendern

Stringer

Eine weitere Möglichkeit zum Einsparen kostenintensiverer EB (Elektronische Berichterstattung)-Teams neben der vermehrten Ausbildung von *one-man-bands* ist die Zusammenarbeit mit *stringern*, freiberuflichen Journalisten, die Nachrichtenorganisationen mit eigenen Texten, Fotos oder Videos versorgen. Sie werden von Medienhäusern eingesetzt, um auch in jenen Gebieten über „Augenzeugen“ zu verfügen, bei denen die immediate Berichterstattung durch festangestellte Mitarbeiter zu zeit-, kosten-, ressourcenintensiv und/oder zu gefährlich wäre. Oft liefern lokale *stringer* ihr Material dann von Schauplätzen von Kriegen und Naturkatastrophen oder aus entlegeneren, kleineren, gefährlicheren, unbesiedelten Randgebieten des Berichterstattungsgebiets. So ergänzen sie im Ausland bestehende Korrespondentennetze (vgl. Yazbeck 2021). Auch wenn Werbekunden erst kurz vor Redaktionsschluss abspringen, können Fernsehsender *stringer* einsetzen, um unter hohem Zeitdruck und bei dünner Personaldecke zeiteffizient neue Beiträge anfertigen zu lassen und die übrige Sendezeit zu füllen. Die Zulieferer werden nicht per regelmäßigem Gehaltscheck entlohnt, sondern auftragsweise bezahlt, bei Veröffentlichung bzw. Ausstrahlung ihrer Produktion. Aufgrund dessen sind sie für die Nachrichtenagenturen wesentlich kostengünstiger als festangestellte Vollzeitmitarbeiter (vgl. Meirick 2014). Die Beziehung zwischen Nachrichtenorganisationen und Zulieferern ist dabei meist von einem hohen Maß an Freiheit hinsichtlich der Auftragsquantität, problematischen Arbeitsbedingungen, hohen Berufsrisiken, geringer Entlohnung sowie unregelmäßigen Zahlungsströmen gekennzeichnet. Trotz dieser diffizilen finanziellen Ertragslage könnte die Arbeit als *stringer* für viele sich in einem umkämpften Arbeitsmarktumfeld Anfang der 2010er-Jahre nicht direkt zu-rechtfindenden Berufsanfänger unter Umständen eine geeignete Möglichkeit sein, niedrigschwellig den Einstieg in die Medienbranche zu finden, sich zunächst durch kleinere Aufträge zu beweisen, sich ein Portfolio aufzubauen, um dann eventuell in ferner Zukunft das Ziel einer Festanstellung als Videojournalist zu erreichen. Aufgrund des Stellenabbaus von Vollzeitmitarbeitern bei vielen Nachrichtenorganisationen ist die Zahl der *stringer* seit

Beginn des 21. Jahrhunderts folgerichtig angestiegen (vgl. Meirick 2014). Die schlechte Entlohnung könnte hier allerdings zu einer Art ungewollten sozialen Selektion führen, schließlich werden bestimmte prekärere, sozioökonomisch schlechter gestellte Milieus dabei vermehrt außen vor gelassen: Wer es sich nicht leisten kann, den Berufseinstieg in den Nachrichtenjournalismus über den Umweg als *stringer* zu finden, mit den damit einhergehenden hohen eigenen Zeit- und Kostenaufwendungen, wagt den Berufseinstieg dann eventuell gar nicht. Da die freiberuflichen Zulieferer zudem nicht gewerkschaftlich organisiert sind, kann ihr Arbeitsverhältnis von Seiten der Auftraggeber meist unkompliziert beendet werden, schließlich basiert selbiges primär auf bilateralem Vertrauen, vergangenen Erfahrungen und einem guten Kontakt; weniger auf schriftlich fixierten Absprachen und Bestimmungen. So fungieren die *stringer* meist noch mehr als Einzelkämpfer als die bei den Nachrichtenorganisationen festangestellten Videojournalisten. Sie sind gewissermaßen die auf die Spitze getriebene Inkarnation der im Hintergrund bleibenden *one-man-band*, denn sie erhalten trotz der meist hohen Brisanz des von ihnen zugelieferten Materials oft keine öffentliche Anerkennung bzw. namentliche Nennung im fertigen Fernsehbeitrag (DV Show).

Nightcrawler

Eine Unterkategorie der *stringer* sind sogenannte *nightcrawler*, deren Arbeit nach Einbruch der Dunkelheit beginnt: Dann brechen sie auf, um spektakuläre Geschehnisse der Nacht wie Verbrechen und Unfälle festzuhalten und diverse Sender mit dem Material zu beliefern. Aufgrund des besonders ausgeprägten Fokus auf (Schwer-)verbrechen der lokalen Nachrichtensender in L.A. (2.2) ist ebenjene Stadt für die Ausübung dieser relativ spezifischen Tätigkeit prädestiniert. Laut *LA Times* gibt es in der Stadt ein halbes Dutzend *nightcrawler* (Zeitchik 2014, Mancini 2014). Gesicherte Zahlen zum genauen Ausmaß der in L.A. als *nightcrawler* tätigen Personen sind jedoch nicht auffindbar, das Phänomen selbst ist indes medial gut belegt. Die Arbeitsbedingungen scheinen ähnlich diffizil wie bei vielen *stringern* zu sein, so sagt der in Toronto tätige freie Fotojournalist Victor Biro, ein *nightcrawler*, Folgendes über seinen Arbeitsalltag: „With the gas, all the time spent and the money it costs for the gear, you basically break even every night unless you pull in something really big. [...] Nobody gets in this for the money“ (Kivanç 2015).

Abseits dieser medialen Einzelschicksale findet sich aber so gut wie keine empirisch fundierte Forschungsliteratur zur Realität der Arbeitsbedingungen, Karrierewege, Aufgabefelder, Routinen von *stringern* und *nightcrawlern* im US-Lokalfernsehen. Auch deshalb ist die Konstruktion der sozialen Wirklichkeit dieser Berufsgruppen in der filmischen Diegese von „Nightcrawler“ untersuchenswert, als dass sie gewinnbringende neue Informationen über das Phänomen zu Tage bringen könnte. Die Filmanalyse soll dabei an die diskurstheoretischen Überlegungen des französischen Philosophen und Soziologen Michel Foucault anknüpfen, welche ich nun skizzieren werde.

2.4 Diskursanalyse & diskursive Formationen

Foucault prägte in seinen Werken der 1960er und 70er-Jahre den Begriff des Diskurses, der in der Folgezeit mit teils sehr disparaten Begriffsverständnissen aufgegriffen und weiterentwickelt wurde und heute in einer Vielzahl geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen Einzug gehalten, wenn nicht gar Konjunktur hat (Keller 2011a). Während die Foucaultsche „Werkzeugkiste“ in den Kulturwissenschaften längst als eine mögliche standardmäßige Analysekategorie eingesetzt wird, wurde sie in der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft weitaus weniger rezipiert (Wiedemann 2018, 2019), wenngleich sie in der sozialwissenschaftlichen Medienforschung durchaus auch erprobt wurde (Meyen 2013, Stockinger 2017).

Foucault nimmt an, dass „das menschliche Denken und Handeln auf einem sozial konstruierten und unterschiedlich legitimierten Weltwissen beruht“ (Wiedemann 2018: 181). Es wird von theoretischen Strukturen, Systemen, Steuerungsmechanismen gelenkt: „Wir denken stets innerhalb eines anonymen, zwingenden Gedankensystems, das einer Zeit und einer Sprache angehört“ (Foucault 2001: 666). Welche Regeln bestimmen, welche Menge und Art von Aussagen in einem System geformt werden, welche reglementiert und negiert werden, welche gar nicht erst ihren Weg hin zu einer Äußerung finden, die sich in der Wirklichkeit der Dinge niederschlägt? Was in einer Gesellschaft als wahr oder unwahr gilt, was als sagbar, sichtbar und zeigbar ausgemacht werden kann, wird nach Foucault in Form von Diskursen entschieden, die im Sinne einer wissenssoziologisch-konstruktivistischen Perspektive „systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ (Foucault

1981: 74). Aufgrund seiner polisemischen Natur und der kontraintuitiven Bedeutung ist der Begriff des Diskurses erklärungsbedürftig. Foucault versteht den Begriff nicht im heutzutage im Deutschen eher auffindbaren Wortgebrauch eines regen Meinungsaustausches bzw. einer lebhaft geführten Diskussion, sondern als „allgemeines Gebiet aller Aussagen“, als „individualisierbare Gruppe von Aussagen“ sowie als „regulierte Praxis, die von einer bestimmten Zahl von Aussagen berichtet“ (Foucault 1981: 116). Das weltwissens- und realitätskonstituierende, aussagenformierende und -reglementierende Regelsystem bezeichnet Foucault als „diskursive Praxis“ (1981: 171).

Im Gegensatz zur von Jürgen Habermas ab Anfang der 1970er-Jahre entwickelten Diskursethik richtet sich Foucaults Forschungsinteresse weder auf die normativen Handlungsrahmen von Argumentationsprozessen und die ethische Bewertung von Diskursen (Habermas 1981) noch auf „die sprachlich-grammatikalischen Muster des Sprachgebrauchs, sondern einerseits auf die semantische Ebene der Bedeutungen bzw. die Regeln der Bedeutungserzeugung und andererseits auf die institutionell eingebetteten, stabilisierten Praktiken der Diskursproduktion“ (Keller 2011a: 46). Gesellschaft strukturiert sich nach dieser Sozialtheorie als Ergebnis von Aushandlungsprozessen konkurrierender gesellschaftlicher Akteure und diskursiver Praktiken, die verschiedene Bedeutungen, Sinnmuster und Deutungsangebote transportieren und derart Wirklichkeit erschaffen: „In und mittels von Diskursen wird von gesellschaftlichen Akteuren im Sprach- bzw. Symbolgebrauch die soziokulturelle Bedeutung und Faktizität physikalischer und sozialer Realitäten konstituiert“ (Keller 2011b: 12). Wer Realitäten konstituiert, konstruiert soziale, gesellschaftliche und kulturelle Wirklichkeiten, verfügt über Deutungshoheit und Definitionsmacht. In diesem Sinne üben Diskurse Macht aus, „da sie Wissen transportieren, das kollektives und individuelles Bewusstsein speist. Dieses zustandekommende Wissen ist die Grundlage für individuelles und kollektives Handeln und die Gestaltung von Wirklichkeit“ (Jäger, S. 2001b: 304). Wer Diskurse als „Macht/Wissen-Komplexe“ dominiert, bestimmt also auch mit, welche Aussagen mittels diskursiver Praxis realiter auftauchen, welchen Aussagen Wahrheit konzediert wird und welchen nicht. Dass eine spezifische Art von Aussage auftaucht und nicht etwa eine andere, die dann Einzug in gesellschaftliche „Wahrheitsspiele“ findet, erklärt Foucault auch damit, dass „Diskurse mit Ermächtigungs- und Ausschlusskriterien verknüpft sind“ wie akademischen Graden oder Rezensionsweisen und dass Diskurse

Verknappungsprozessen unterliegen – „Ritualen der Qualifikation, Kommentierungen, die den Stellenwert von Aussagen im Diskurs bewerten, Wahr-Falsch-Urteilen, die bewahrenswerte ‚Ergebnisse‘ selektieren“ (Keller 2011b: 136f.). Diese „institutionell-praktischen, symbolisch-semantischen Verknappungs-Mechanismen“ zu eruieren und zu rekonstruieren, darin bestünde die Zielvorgabe der Diskursanalyse (Keller 2011a: 46).

Die diskursive Praxis gesellschaftlich-sozialer Wirklichkeitskonstruktion zeichnet Foucault (1981: 58) dann über verbale Äußerungen mithilfe diskursiver Formationen nach:

In dem Fall, wo man in einer bestimmten Zahl von Aussagen ein ähnliches System der Streuung beschreiben könnte, in dem Fall, in dem man bei den Objekten, den Typen der Äußerung, den Begriffen, den thematischen Entscheidungen eine Regelmäßigkeit [...] definieren könnte, wird man übereinstimmend sagen, dass man es mit einer *diskursiven Formation* zu tun hat.

Diese Formationsregeln bzw. „Existenzbedingungen [...] in einer gegebenen diskursiven Verteilung“ (ebd.) schlüsselt Foucault weiter auf (vgl. Foucault 1981: 48-103; Keller 2011b: 134; Meyen 2013: 30f.):

1. *Formation der Gegenstände*: Über welche Themen wird gesprochen? In welcher Beziehung stehen sie zueinander und in welchem Kontext werden sie geäußert? Welche Klassifikationsmuster kommen zum Einsatz?
2. *Formation der Äußerungsmodalitäten*: Wer sind die legitimen Sprecher bzw. von welchen institutionellen Orten und Subjektpositionen aus (gesellschaftlicher Status, Herkunftsmilieu) wird wo (in welchem Medium) aus welcher Perspektive (fragend, betrachtend, anklagend) über einen Diskursgegenstand gesprochen?
3. *Formation der Begriffe*: Wie werden bspw. Textelemente miteinander verbunden? In welcher Abfolge und mit welcher Rhetorik wird gesprochen? Wie werden Argumente aufgebaut und mit welchen Belegen (Zitaten, Statistiken, Studien) wird Legitimation ersucht?
4. *Formation der Strategien*: Welche Themen und Theorien werden im Diskurs herangezogen? Welcher Bezug besteht zu benachbarten Diskursen? Wer beansprucht für sich, die bessere Problemlösung anzubieten, ein legitimer Sprecher zu sein? Welche Funktionen hat der Diskurs in den verschiedenen Bereichen der Gesellschaft?

Weil sich Foucault in seiner Forschung insbesondere materialen Untersuchungen und theoretisch-konzeptionellen Vorschlägen widmete, resultierte aus seinem Theoriegebäude weder bei ihm noch seinen Epigonen, weder in der Primär- noch Sekundärliteratur eine methodisch konsistente Proposition zur Durchführung von Diskursanalysen (vgl. Keller 2011b: 142f.) Ob der fehlenden Hinweise auf konkrete Materialbearbeitungsstrategien bezeichnet Keller das als „aus der Perspektive qualitativer Sozialforschung heraus unbefriedigend“ (Keller 2011a: 53). Zudem rekonstruierte Foucault gesellschaftliche Wirklichkeitskonstruktionen vorrangig über verbale Äußerungen (vgl. Wiedemann 2019: 336). Ungeachtet dessen macht es im vorliegenden Fall zu Zwecken der diskursanalytischen Untersuchung des Films „Nightcrawler“ Sinn, im Rekurs auf Cultural Studies (Hall 1980), Fiske (1994) und Wiedemann (2018) „von einem breiteren Textverständnis auszugehen und auch komplexe Bild-Text-Verhältnisse als Diskursträger zu begreifen“ (ebd.: 181). An dieser Stelle sollen daher einige grundlegende Überlegungen zum Medium Film als Wissens- und Diskursträger und Teil diskursiver Wirklichkeitskonstruktion folgen.

2.5 Spielfilme als Wissens- und Diskursträger

Wer das Medium Film *sui generis* definieren und ihm eindeutige Strukturlogiken zuschreiben möchte, sollte sich zuvorderst gewahr werden, dass sich das Medium einer eindeutigen mediendefinitiven Fassbarmachung entzieht bzw. vielmehr mittels mannigfaltiger theoretischer Ansätze betrachtet werden kann. Aus informationsökonomischer Perspektive sind Filme Erfahrungs- und Vertrauensgüter, deren subjektiver Nutzenwert sich dem Rezipienten, wenn überhaupt, erst nach dem Konsum des Guts erschließt. Kunst- und Kulturwissenschaften wie die Filmwissenschaft betrachten Filme dagegen eher aus einer ästhetisch-interpretativen Perspektive heraus als Kunstwerke, deren immanente Natur sich idealerweise hermeneutisch-ästhetisch fassbar machen lässt. In vorliegender Arbeit wird von einem sozialwissenschaftlich-diskurstheoretischen Verständnis des Mediums ausgegangen, von Filmen „als Träger von Wissen, die sowohl reguliert als auch performativ sind, weil sie gemäß Foucault einem gesellschaftlichen Wissensregime angehören und dessen symbolische Ordnung stabilisieren“ (Wiedemann 2019: 337). Film- und Fernsehtexte sind demnach vorrangig Bedeutungsträger, Sinnstifter und Realitätskonstituierer, denn sie können „durch ihren Inhalt und ihre Repräsentation, ihre Narration und ihre Dramaturgie, ihre

Konstruktion von Figuren und Akteuren und ihre ästhetischen Gestaltungsmittel bestimmte Diskurse in den Mittelpunkt rücken und [...] konkurrierende Diskurse ausschließen“ (Mikos 2015: 281).

Filme als „emotion machine“ (Tan 1996) und „Sinnmaschine“ (Hermann 2002) gleichermaßen zeichnen sich insbesondere im Vergleich mit anderen medialen Darstellungsformen, darunter auch dem Fernsehen, in Form der Präsentation in einem abgedunkelten Kinosaal durch eine hohe Suggestionskraft, ein hohes Involvement des Rezipienten bei der Sichtung, eine hohe Wirklichkeitsähnlichkeit (vgl. Winter 1992: 58) sowie eine hohe affektive Wirkung aus: „Keine andere Kunstform produziert so intensive und vielfältige Gefühlsreaktionen wie das Kino“ (Hediger/Tröhler 2005: 7). Die wirkmächtige Affizierungs-, Sinnkonstituierungs- und Wirklichkeitsnachahmungspotenz des Mediums resultiert nicht zuletzt aus diesem kinematografischen Dispositiv, auf welches sich die aus strukturalistisch-psychoanalytischen Perspektiven der Filmwissenschaft hervorgegangene Apparatus-Theorie fokussiert: Demnach regelt der in der spektatoriellen Wahrnehmung unsichtbar bleibende filmische Apparat das Verhältnis des von seinem Unterbewusstsein gesteuerten Zuschauers und des Filmbildes auf der Leinwand. Die charakteristische Anordnung des passiven Subjekts und die Nicht-Wahrnehmung des kinematografischen Apparats im dunklen Kinosaal versetzen den Rezipienten in einen traumähnlich-regressiven Zustand ideologischer Illusionierung, in welchem seine Fähigkeit zur Differenzierung zwischen Leinwandgeschehen und tatsächlicher Realität rapide abnimmt. Im Rahmen dieser „illusorischen Überbewertung“ (Hediger 2002: 46) des Filmbildes bekommt der Betrachter das Gefühl, die diegetischen Ergebnisse gewissermaßen selbst zu durchleben – ein möglicher Erklärungsansatz für die hohe emotive Komponente im filmischen Rezeptionsprozess, wengleich Jean-Louis Baudry, einer der Gründerväter der Apparatus-Theorie, eher auf das Potenzial ideologischer Beeinflussung aufmerksam zu machen intendierte (vgl. ebd.; Lexikon der Filmbegriffe 2011).

Denn Filme sind keine neutral-objektiven Untersuchungsgegenstände, vielmehr unterliegt ihre Produktion spezifischen sozialen Bedingungen, damit repräsentieren sie Macht (vgl. Fiske 1994: 7; Mikos 2015: 276). Sie drücken spezifische gesellschaftliche Machtverhältnisse aus, weil sie erstens an soziale Strukturen und die ungleiche Verteilung von Macht und Ressourcen gebunden sind, zweitens in gesellschaftliche, außerfilmische Diskurse

eingebunden sind, die der Produktion und Rezeption vorgelagert sind, drittens nur bestimmte dominante Diskurse in bestimmten Darstellungsweisen und Lesarten in den Filmtext integrieren (vgl. Mikos 2015: 278-280). Wer als sozialer Akteur über einen Film als Teil der medialen Diskursebene verfügt, kann basale Auswirkungen auf das gesellschaftliche Wissensregime zeitigen und Aussagen kontrollieren, die auf einer sehr wirkmächtigen Diskursebene stattfinden, vor allem wenn es sich bei dem Film um eine Hollywoodproduktion handelt. Denn Hollywoodfilme stehen nicht nur sinnbildlich für die nationale US-Filmkultur, sie sind Mythos und nationale Ikone der Vereinigten Staaten, Exportprodukte amerikanischer Lebensart, -kultur und -realität, Erkenntnisobjekt und Forschungsgegenstand politischer Kulturforschung in den USA (Sutherland/Feltey 2013). Sie sind Teil einer Filmindustrie, welche als die mit Abstand bedeutendste, wichtigste, größte, profitabelste weltweit gilt, ausgestattet mit hochgradig integrierten Medienunternehmen, die mit großer Verhandlungsmacht und Vertriebskraft, hohem Produktionswert und Marketingbudget und langen Kino-Ausspielzeiten weltweit in Kinosälen Themen setzen und in bestimmte Richtungen lenken können. Aus Gründen der Risikominimierung und Gewinnmaximierung setzt Hollywood dabei in vielerlei Fällen auf Massengeschmack, auf *sequels*, *prequels*, *franchises*, auf *tentpoles*, *blockbuster* und *four-quadrant movies*. Wir sehen: Macht, Wissen und Ressourcen ballen sich in diesem Stadtteil in L.A. Umso gewinnbringender für die diskursanalytische Untersuchung von „Nightcrawler“ ist daher, dass besagter Film in L.A. spielt, sich als Hollywoodproduktion klassifizieren lässt und dennoch medien- und kapitalkritische Töne anschlägt bzw. Strukturen und Spielregeln eines Systems kritisiert, dem es selbst entstammt, wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch ersichtlich werden wird.

3. Untersuchungsdesign

Obgleich die deutschsprachige Kommunikationswissenschaft sich der sukzessiven Visualisierung der Gesellschaft zunehmend bewusst wird und demgemäß vermehrt auch visuelle Kommunikationsinhalte untersucht, klammert sie bewegte Bilder meist aus und vertraut sie Film- und Medienwissenschaften an. Wenn überhaupt, werden für die Bewegtbildanalyse hermeneutische Erkenntnisgewinnungsmethoden empfohlen, die mit dem geisteswissenschaftlichen Paradigma korrespondieren (vgl. Wiedemann 2019: 332). Im Folgenden werde ich daher einen methodischer Zugriff auf Filmtexte ausgehend von diskursanalytischen Überlegungen und einem sozialwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse vorstellen, der systematische Untersuchungsabläufe ermöglicht und den nicht standardisierten audiovisuellen Untersuchungsgegenstand in einem Kategoriensystem fassbar macht. Um den Forschungsprozess vorliegender Arbeit transparent zu machen und das wissenschaftliche Gütekriterium intersubjektiver Nachvollziehbarkeit sicherzustellen, werde ich in diesem Zuge detailliert auf die Auswahl von Methode und Untersuchungsmaterial sowie das Untersuchungsdesign und den Untersuchungsablauf eingehen. Auch werde ich eine Passage zur Selbstreflexion zu mir als Forscher integrieren.

3.1 Methodenwahl

Um die Konstruktion sozialer Wirklichkeit in der filmischen Diegese von „Nichtcrawler“ zu eruieren, bietet sich als Verfahren einer sozialwissenschaftlich orientierten Filmanalyse im Rekurs auf Wiedemann (2017, 2018, 2019) eine kategoriengeleitete qualitative Inhaltsanalyse basierend auf Foucaults wissenssoziologisch-konstruktivistischen Ansätzen, spezifischer seinen Konzepten diskursiver Formationen (2.4) an. Zwar mag die quantitative Inhaltsanalyse in der Kommunikationswissenschaft weitaus öfter angewandt werden – Meyen et al. sprechen von einer „Dominanz des quantitativ-empirischen Lagers im Fach“ (2019: 135) –, indes bietet sich für vorliegende Arbeit ein qualitatives Untersuchungsdesign an. Erstens ermöglicht es ein explorativeres Vorgehen, welches ein begrenztes Untersuchungsmaterial auf tiefgründigere Art und Weise analytisch zu durchdringen und vermehrt auch auf verstecktere Bedeutungs- und Sinnebenen abzuklopfen vermag

(vgl. Stockinger 2017: 43). Zweitens sind Diskurse immer auch Imponderabilien, welche *per definitionem* nicht quantifizierbar sind und sich einer auf mathematisch-statistischen Messmethoden, standardisierten Verfahren und quantitativen Experimenten basierenden Wissenschaftspraxis entziehen. Schließlich kann die inhaltliche Analyse eines spezifischen Untersuchungsmaterials auch ob der singulären Betrachterposition des forschenden Subjekts mit seinen ihm eigenen Wahrnehmungsfiltren, Erkenntnisschranken und Forschungsinteressen keinen gänzlich objektivierbaren Erkenntnisprozess, wie ihn stärker quantitativ-empirische Forschungsmethoden anstreben, darstellen. Ein kategoriengeleitetes Vorgehen kann hier zumindest etwas Abhilfe leisten, indem es einen komplexen Untersuchungsgegenstand in analysierbare Teilaspekte untergliedert, einen Interpretationsrahmen liefert und so den Forschungsprozess leitet. So wird der sich seiner individuellen Dispositionen (Vorwissen, Perspektive, Annahmen) gewahr gewordene Forscher in seiner Subjektivität begrenzt. Indem es über das Untersuchungsdesign und den Forschungsprozess informiert, verstärkt das forschungsleitende Kategoriensystem die Transparenz gegenüber dem Leser, was das Gütekriterium intersubjektiver Nachvollziehbarkeit erhöht (vgl. Meyen et al. 2019: 29).

Die Grundlage für das Erstellen des Kategoriensystems liefern dabei die von Foucault für schriftliche und sprachliche Äußerungen konzipierten diskursiven Formationen (2.4), die auf die Logik des Mediums Film übertragen werden. Dazu werden die filmspezifischen Gestaltungsmittel den vier Formationen sinnhaft zugeordnet. Das entstandene Kategoriensystem strukturiert das audiovisuelle Untersuchungsmaterial dann wie ein Raster (vgl. Wiedemann 2018: 181). Die *Formation der Gegenstände* beschäftigt sich mit der Frage, worüber in der filmischen Diegese von „Nightcrawler“ in welchem Kontext gesprochen wird: Diese Kategorie umfasst die aufgegriffenen Themen, die zur Sprache kommenden Gegenstände einschließlich der Beziehungen zueinander sowie den übergeordneten Kontext, definiert und operationalisiert als Haupt- oder Nebenhandlung. Die *Formation der Äußerungsmodalitäten* verweist darauf, wer wo aus welcher Perspektive spricht. Das umfasst die Figurenkonstellation, die legitimen Sprecher im Film, deren Setting, Perspektive und Charakterisierung mit potentiell einhergehenden Identifikationspotenzialen und damit verbundener Empathie oder Sympathie. Zudem lassen sich die bedeutungstragenden Orte und Milieus in „Nightcrawler“ dieser Formation zuweisen.

Die *Formation der Begriffe* beschäftigt sich mit der filmischen „Rhetorik“, damit, wie über Gegenstände gesprochen wird: Genre, zeitliche Abfolge, sprachliche und filmästhetische Gestaltungsmittel, Argumentationstechnik etc.. Die *Formation der Strategien* zielt darauf ab, wozu das „Gesprochene“ dient. Sie thematisiert die eingesetzten Theorien und Funktionen in der diskursiven Praxis, ist gewissermaßen die Message von „Nightcrawler“ (Wiedemann 2017, 2018, 2019).

Die folgende Abbildung verdeutlicht das forschungsleitende Kategoriensystem:

Formation der Gegenstände	Thema Gegenstände, Topoi Kontext: Haupthandlung, Nebenhandlung
Formation der Äußerungsmodalitäten	Figurenkonstellation Legitime Sprecher: Setting, Charakterisierung, Perspektive Orte Milieu
Formation der Begriffe	Genre Abfolge: Handlungsphasen, Komposition, Zeitstruktur, Verhältnis von Plot und Story Sprachliche Mittel Ästhetische Inszenierung: Kamera, Schnitt & Montage, Ausstattung, Licht, Farbe, Geräusche, Musik Argumente: Aussagen, Struktur der Argumentation, Belege
Formation der Strategien	Theorien: Problembeschreibungen, Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge, Lösungsansätze Funktionen der diskursiven Praxis Bezüge zur außerfilmischen Realität

Abbildung 1: Kategoriensystem (Quelle: eigene Darstellung nach Foucault 1981; Stockinger 2017; Wiedemann 2018)

Auf diese Weise sollen die im Filmtext vorhandenen Diskurse freigelegt werden (vgl. Mikos 2015: 278), ausgehend von einer „Hypothese über die Existenz einer in einem Textkorpus freizulegenden, kohärenten diskursiven Praxis“ (Diaz-Bone 2002: 132). Realiter ist diese vermeintlich stringente diskursive Praxis des Films jedoch meist von mehreren, teils konfligierenden Diskurssträngen geprägt, „die in ihrem Verhältnis zueinander bestimmt werden müssen“ (Mikos 2015: 278). Auch ist es selbst mit einer breit angelegten Diskursanalyse des Films „Nightcrawler“ nicht möglich, die „Gesamtheit aller effektiven Aussagen“ (Foucault 1981: 41) einer diskursiven Praxis innerhalb der medialen Diskursebene mit allen ihren Diskurssträngen zu erfassen. Wiedemann empfiehlt daher, die machtorientierte filmische Inhaltsanalyse mit einer besonders prominenten Produktion zu bestreiten (Wiedemann 2018: 183f.). Wieso sich „Nightcrawler“ derart charakterisieren lässt, wird im folgenden Kapitel aufgezeigt.

3.2 Auswahl des Untersuchungsmaterials

Für die qualitative kategoriengeleitete Inhaltsanalyse der diskursiven Wirklichkeitskonstruktion des Zustandes des US-Lokalfernsehnachrichtenjournalismus sowie seiner assoziierten Akteure Anfang der 2010er-Jahre ziehe ich „Nightcrawler“, das Regiedebüt des Drehbuchautors Dan Gilroy, heran. Der im Stile des Neo-Noir gedrehte Psycho-Thriller hatte am 5. September 2014 beim *Toronto International Film Festival* (TIFF) Premiere, lief am 13. November 2014 in den deutschen Kinos an. Produziert wurde er von keinem der fünf großen US-Major-Studios (*Paramount Pictures*, *Warner Bros. Entertainment*, *Sony Pictures Entertainment*, *Walt Disney Motion Pictures Group*, *Universal Studios*), sondern von der unabhängigen US-Filmproduktionsfirma *Bold Films* mit einem geringen Budget von 8,5 Millionen US-Dollar (McNary 2013). Aufgrund des Handlungs- und Drehorts der filmischen Diegese (Los Angeles), des starken Vertriebspartners (*Open Road Films*), des großen Erfolgs an den Kinokassen (weltweites *box office* von 50,3 Millionen US-Dollar¹), bei der Filmkritik (95% positive Kritikerbewertungen sowie 86% positive Publikumsbewertungen bei *Rotten Tomatoes*²; 7,8 von 10 Punkten Durchschnittswertung

¹ The Numbers, [online] <https://www.the-numbers.com/movie/Nightcrawler#tab=summary>.

² Rotten Tomatoes, [online] <https://www.rottentomatoes.com/m/nightcrawler>.

bei IMDb³) und innerhalb der Branche selbst (diverse Nominierungen bei den *Oscars*, *Golden Globe Awards*, *Screen Actors Guild Award*, *British Academy Film Awards*, *Critics' Choice Movie Award*) lässt sich „Nightcrawler“ im Rahmen dieser Analyse meiner Meinung nach als Hollywoodproduktion im engeren sowie als besonders prominente Produktion im weiteren Sinne charakterisieren. Auch innerhalb der medialen Diskursebene zum Phänomen der *stringer* bzw. *nightcrawler* in Los Angeles nimmt „Nightcrawler“ eine herausgehobene Stellung und besonders prominente Diskursposition ein, weil es die beiden anderen existierenden filmischen Beiträge zum Phänomen in Sachen Budget, Relevanz, Reichweite, Auszeichnungen weit überflügelt. Zu nennen sind hier die truTV-Serie „Stringers: LA“ (US, 2007) sowie die achteilige *Netflix*-Dokumentarserie „Shot in the Dark“ (US, 2017). „Shot in the Dark“ fokussiert sich vor allem auf die drei Brüder Austin, Howard und Mark Raishbrook, die mit ihrem Unternehmen *RMGNews* schon lange als *stringer* aktiv sind und auch bei „Nightcrawler“ als Projektberater tätig waren, u.a. Hauptdarsteller Jake Gyllenhaal und Regisseur Dan Gilroy mit auf ihre nächtlichen Einsatzfahrten nahmen (Mancini 2014, Utichi 2014). „Stringers: LA“ konzentriert sich nicht nur auf die Raishbrook-Firma, sondern folgt noch zwei weiteren Konkurrenzunternehmen (Briggs 2017). Im Gegensatz zu den beiden Serien bildet „Nightcrawler“ die realen Arbeitsbedingungen und Lebensrealitäten der *nightcrawler* nicht mehr oder weniger getreu ab, sondern nimmt die realen Gegebenheiten zum Anlass, in Form einer fiktiv-überspitzten Spielfilm- diegese eigene Diskursstränge zu setzen, die aufgrund der Prominenz der Diskursposition auch im gesellschaftlichen Diskurs auf Widerhall stoßen und die spektatorielle Wahrnehmung lebensweltlicher Bedingungen beeinflussen dürften.

Zudem ist die Inhaltsanalyse von „Nightcrawler“ derart interessant, als dass sie zeigt, wie eng Aussagepraktiken mit Aussagesubjekten verwoben sind. Die Frau von Drehbuchautor und Regisseur Dan Gilroy, Rene Russo, spielt im Film den zweiten Hauptcharakter (Nina Romina), seine Brüder Tony und John produzierten bzw. schnitten „Nightcrawler“ (Ali 2014). Kameramann Robert Elswit ist der Patenonkel von Jake Gyllenhaal, der den Protagonisten Louis Bloom spielt (Barnes 2014). Betrachtet man Filme als Macht-Wissens-Komplexe, werfen die hinter „Nightcrawler“ stehenden familiären Verstrickungen ein

³ Internet Movie Database, [online] <https://www.imdb.com/title/tt2872718/>.

besonderes Schlaglicht auf die Urheber gesellschaftsstrukturierender Aussagepraktiken und deren Beziehungen zueinander.

3.3 Selbstreflexion & Untersuchungsablauf

Meyen et al. plädieren im Sinne einer qualitativen empirischen Sozialforschung, die auch die „Seinsverbundenheit des Wissens“ (2019: 28) thematisiert, für eine Art Selbstreflexion des Forschers zwecks Offenlegung folgender Fragen: „Welche (alltagsweltlichen und theoretischen) Vorannahmen haben die Studie geleitet? Wer ist der Forscher und welches Verhältnis hat er zum Forschungsgegenstand (Vorwissen, Interessen)?“ (ebd.: 41). Dieser Anspruch wird nun eingelöst: Mit der medialen Aufbereitung und Präsentation journalistischer Inhalte und der damit idealiter einhergehenden getreuen Wirklichkeitsrepräsentation und -darstellung beschäftige ich mich als Master-Journalismus-Student von Ludwig-Maximilians-Universität und Deutscher Journalistenschule München nicht nur in der theoretischen kommunikationswissenschaftlichen Forschung, sondern auch in der beruflichen Praxis. Aufgrund vermehrter Erfahrungen auch mit der theoretisch-akademischen Auseinandersetzung mit journalistischen Arbeitspraktiken bin ich wohl mehr als andere Journalisten, die vorrangig mit dem Berufsalltag im Job vertraut sind, für das Phänomen verzerrt-selektiver medialer Wirklichkeitsdarstellungen sensibilisiert. Im Berufsalltag musste ich feststellen, wie die übertriebene Orientierung an Blattlinien sowie gewissen historischen Traditionslinien und Spezifika des Mediums, an Meinungsäußerungen prominenter Journalisten wie des Chefredakteurs, an vermeintlichem Publikumswillen und Online-Reichweiten zusammen mit Arbeitstechniken und -tendenzen der Überspitzung, Überhöhung, Personalisierung, Dramatisierung, szenischen Darstellung innerhalb eines sehr geschlossenen Systems die Produktion von Inhalten zeitigt, welche die realen Gegebenheiten nicht angemessen wiedergeben oder wenn nicht gar bewusst verzerren, doch eine inhaltliche Verzerrung mit Verweis auf vermeintlich wichtigere Prinzipien des Mediums implizit in Kauf nehmen. Aus genannten Erfahrungen aus der journalistischen Arbeitspraxis stammt wohl auch mein Forschungsinteresse in diesem Bereich, was sich in vorliegender Arbeit konkret an der Auswahl des Untersuchungsmaterials („Nightcrawler“) manifestiert, welches mich auch deshalb fasziniert, weil es in seiner diskursiven Praxis nicht davor zurückschreckt, Kritik einem Umfeld gegenüber zu äußern, dem es teils selbst entstammt.

Beim Untersuchungsablauf der nun folgenden diskursanalytischen Betrachtung von „Nightcrawler“ behalte ich mir allerdings eine Abweichung vom Standardprozedere sozialwissenschaftlich orientierter Filmanalysen vor: Als Datengrundlage für die Befüllung des Kategoriensystems schlägt Wiedemann vor, bei der Sichtung des Films schriftliche Protokolle als Hilfsmittel anzufertigen: Erstens ein vierspaltiges Sequenzprotokoll, „das alle aufeinander folgenden Handlungseinheiten (untergliedert nach Handlungsorten) auflistet und so eine Übersicht über den Informationsfluss schafft“ (2018: 182). Zweitens ein vierspaltiges Einstellungsprotokoll, das die Schlüsselsequenzen des Films hinsichtlich der Geschehnisse auf der Bild- und Tonebene protokolliert und eine „differenzierte Beschreibung des Zusammenwirkens aller filmspezifischen Darstellungsmittel (zum Beispiel Kamera-aktivitäten, Dialoge und Kommentare sowie Geräusche und Musik)“ ermöglicht (ebd.: 183). In Anbetracht der Längenvorgaben sowie der Kürze des Bearbeitungszeitraums vorliegender Masterarbeit wird auf diese protokollarische Verschriftlichung des audiovisuellen Untersuchungsmaterials aus forschungs- und methodenpragmatischen Gründen explizit verzichtet. Der Film wurde im Rahmen der nun folgenden Analyse mehrfach auf der VoD-Plattform *Amazon Prime Video* gesichtet, die *timecodes* beziehen sich also auf die dortige Version.

4. Ergebnisse

Im Folgenden werde ich die Konstruktion sozialer Wirklichkeit in der filmischen Diegese von „Nightcrawler“ anhand von Foucaults diskursiven Formationen (Gegenstände, Äußerungsmodalitäten, Begriffe, Strategien) nachzeichnen. Die forschungsleitenden Analysedimensionen sind dabei keine streng segmentierten Gebilde, sondern sollten ob der vielfachen Überschneidungen und wechselseitigen Bezüge zusammengedacht werden (vgl. Wiedemann 2019: 340). Zunächst werde ich jedoch kurz die Handlung von „Nightcrawler“ skizzieren.

Der Film begleitet den Kleinkriminellen Louis Bloom (Jake Gyllenhaal; im Folgenden: Lou), der sich nach einer Reihe von Diebstählen sowie erfolgloser Jobsuche als *nightcrawler* verdingen will. Getrieben von einem starken Streben nach Macht und Anerkennung sowie großem Ehrgeiz und unbeirrter Beharrlichkeit, ausgestattet mit einer Handkamera und einem Polizeifunkscanner, beliefert Lou als freier Mitarbeiter den erfolglosen lokalen Fernsehsender KWLA 6 mit nächtlichen Aufnahmen sensationell-schockierender Autounfälle, Verbrechen, Morde. In der unter starkem Quotendruck stehenden Leiterin der Morgennachrichten, Nina Romina (Rene Russo), findet er eine dankbare Abnehmerin und Förderin. Sie führt Lou in die Spielregeln des Lokalnachrichtenjournalismus ein, macht deutlich, welches Material der Sender braucht: Bestenfalls weiße Tote in wohlhabenden Vororten, die auf schockierende Art und Weise verletzt oder ermordet werden. Lou passt sich dem System an und hat großen Erfolg. Er expandiert, kauft sich besseres Equipment und ein schnelleres Auto, stellt Rick Carey (Riz Ahmed) als persönlichen Fahrer und Assistenten ein, einen Obdachlosen ohne vorherige Arbeitserfahrung, den er zunächst als Praktikanten anstellt und ausbeutet. Lou wird immer kompromissloser in seiner Jagd nach dem schockierendsten Bild, setzt auf ethisch fragwürdige Methoden, dringt in fremde Häuser ein, verändert Tatorte, verrückt Verletzte, sabotiert den Wagen seines *stringer*-Konkurrenten Joe Loder (Bill Paxton), erpresst Nina, verschweigt der Polizei gegenüber wichtige Informationen und Videomaterial, führt vorsätzlich Schießereien mit mehreren Todesopfern und anschließender Verfolgungsjagd herbei. Die Polizei wird auf seine Taten aufmerksam und konfrontiert ihn am Ende des Films damit.

4.1 Formation der Gegenstände

Die filmische Diegese von „Nightcrawler“ zeichnet anhand des erfolglosen Lokalsenders KWLA 6 das Bild eines ethisch verantwortungslosen, wirtschaftlich getriebenen Lokalnachrichtenjournalismus, der journalistische Integrität in Zeiten großer ökonomischer wie jobtechnischer Unsicherheit (Anfang der 2010er-Jahre nach der Großen Rezession) ganz und gar systemischen Zwängen, vulgo: dem Kapitalismus opfert. Damit greift die diskursive Praxis in „Nightcrawler“ häufige Diskursstränge der wissenschaftlichen Diskursebene hinsichtlich Qualität und Problemfeldern der US-Fernsehberichterstattung auf (2.2). Der Diskursstrang qualitativ fragwürdiger Medienpraxis konstituiert sich im Film aus vielerlei Einzelelementen, nach Jäger, S. (2001a) im Folgenden Diskursfragmente genannt.

Eines dieser in der Forschungsliteratur wie in „Nightcrawler“ thematisierten Diskursfragmente ist der übertriebene Fokus der Lokalsender auf Verbrechen und Kriminalität. Brutale Unfälle und Gewaltakte sollen vom eigenen Sender möglichst als Erstes in möglichst schockierend-sensationellen Aufnahmen festgehalten und ausgestrahlt werden. Im Film versinnbildlicht Nina Romina diese Berufspraxis, wenn sie Neueinsteiger Lou die Spielregeln des journalistischen Feldes erklärt: „[...] think of our newscast as a screaming woman running down the street with her throat cut“ (20’52”–20’57”). Als Morgennachrichtenchefin wacht sie über die Einschaltquoten, die sich primär über drastische Aufnahmen von Verbrechen generieren lassen, welche die Zuschauerschaft affizieren und an den Bildschirm bannen. Doch die Verbrechensrate in L.A. nimmt seit Jahrzehnten ab, 2014 ist sie die niedrigste seit den 1950/60er-Jahren (Ali 2014). Und gerade KWLA 6 ist in Not, weil der Sender die schlechteste Einschaltquote aller lokalen Nachrichtensender in L.A. aufweist.

Aufgrund diesen Dilemmas sieht sich Nina bei der Nachrichtenfilterung und -selektion nicht an das traditionelle journalistische Rollenselbstverständnis eines objektiven Berichterstatters gebunden. Ihr *gatekeeping*-Prozess ist stattdessen mit Verweis auf ihre primäre Zuschauerschaft durch bestimmte Logiken definiert, welche durch bestimmte Tätergruppen begangene spezifische Verbrechenarten priorisieren:

We like crime. Not all crime. A carjacking in Compton, for example, that isn’t news, now is it? We find our viewers are more interested in urban crime creeping into the suburbs. What that means is a victim or victims, preferably well-off and/or white, injured at the hands of the poor, or a minority (20’17”–20’35”).

Zulieferer Lou fügt sich schnell in dieses System ein, in dem ethnische sowie klassenbedingte Merkmale darüber entscheiden, was der Berichterstattung würdig ist und was nicht. Assistent Rick erklärt er beim Abhören des Polizeifunks, auf welche Art von Verbrechen es ankommt: „We want victims and not the kind who live on 6th & Rampart“ (27’35”–27’38”). Auch dieses Diskursfragment rassistischer Medienpraxis findet sich in der Forschungsliteratur, nach der, insbesondere weibliche, Weiße in den Lokalfernsehnachrichten vorrangig Opferrollen einnehmen, während Minderheiten über- oder gar nicht repräsentiert werden (2.2). „Nightcrawler“ greift diesen Diskurs einer von einer bestimmten Agenda bzw. wirtschaftlichen Logiken getriebenen rassistischen journalistischen Arbeitspraxis auf, indem die diskursive Praxis des Films einerseits auf die Entbehrlichkeit von Prekarisierten, Marginalisierten und Minderheiten im kompetitiven Arbeitssystem am Beispiel von Assistent Rick hindeutet (4.2); andererseits entlarvt, wie Nachrichtenorganisationen Minderheiten als Vehikel benutzen, um weiße Familien der oberen Mittelschicht in den Vorstädten zu verängstigen und an den Bildschirm zu bannen, aus Angst, wichtige Entwicklungen zu verpassen, wenn sich Kriminalität vermehrt in die Vororte verlagert. Nina wählt Information bewusst so aus und interpretiert sie derart, dass sie die eigenen Erwartungen sowie die Erwartungen der Zuschauer erfüllen. Die Nachricht als ursprünglich neutrale informationelle Entität wird vom Sender zum Bedeutungsträger umdefiniert, dessen Informationswert sich dadurch konstituiert, dass er privilegierte Zuschauer in ihren tief verankerten Vorurteilen und Voreingenommenheiten bestätigt. Aus kognitionspsychologischer Sicht handelt es sich hier um einen klassischen Bestätigungsfehler. Ähnliche, aber unverwandte Verbrechen werden verbunden und in gemeinsamer Form verbreitet, um den Eindruck zu erwecken, dass es sich um eine Welle bspw. von Einbrüchen in Vorortgebieten handelt. Wenn eine Information nicht ins Bild passt, wird sie selektiv weggelassen. Lou liefert im Laufe des Films exklusives, hautnahes Material von einem Wohnungseinbruch mit dreifachem Mord in einem wohlhabenden Vorort. Nina lässt die Aufnahmen in ihren Morgennachrichten dramatisiert präsentieren. Als Redakteur Frank Kruse (Kevin Rahm) ihr erzählt, dass es sich bei dem Fall wohl nicht um einen reinen Einbruchsdelikt im Anwesen wohlhabender Vorstädter im Sinne des herkömmlichen Berichterstattungsschema von KWLA 6 handelt, da im Haus der Opfer große Mengen an Kokain gefunden wurden, welches die Täter stehen wollten, weigert sich Nina, den Drogenfund zu berichten, um die Wirkung der

Geschichte zu maximieren: „It detracts from the story. [...] The story is urban crime creeping into the suburbs. That’s the story.“ (1’48’’12’’–1’48’’20’’).

Auch weitere von der Forschungsliteratur aufgegriffene Diskursfragmente (2.2) wie die fehlende lokale Berichterstattung zu Themen aus den Bereichen Bildung, Umwelt oder öffentlicher Verwaltung, das Fehlen investigativer Berichterstattung, zu viel Eigenwerbung, häufige Werbeunterbrechungen sowie das Primat der Optik von Moderatoren und Bühnenbild im Studio finden sich in der diskursiven Praxis von „Nightcrawler“. Als Lou im Fernsehstudio von KWLA 6 bemerkt, dass es sich beim Panorama von L.A. nur um eine Attrappe, ein Wandgemälde hinter den Nachrichtenmoderatoren handelt, sagt er laut: „On TV it looks so real“ (35’58’’–36’01’’). Priorisiert wird die Optik, die Faktizität der dort präsentierten Nachrichten ist nachrangig. Mit Zitaten wie diesen spielt „Nightcrawler“ selbstironisch mit der eigenen Diegese und dem außerfilmischen Diskurs. Auf selbigen, spezifischer den wissenschaftlichen Diskurs, bezieht sich Lou sogar explizit, wenn er im Film sagt:

I also learned that the average half-hour of Los Angeles television news packs all its local government coverage – including law enforcement, budget, transportation, education, and immigration – into 22 seconds. Local crime stories, however, not only usually led the news but filled 14 times the broadcast, averaging 5 minutes and 7 seconds (49’38’’–49’55’’).

Die in „Nightcrawler“ dargestellte journalistische Berufspraxis steht einer angemessenen Wirklichkeitsdarstellung diametral entgegen, indem sie bewusst überspitzt, selektiv berichtet, dramatisiert, propagandiert, eine klar erkennbare Agenda verfolgt, eigene Narrative setzt, Kontexte vernachlässigt. Auch vor ethischen Grenzübertritten schrecken die diegetischen Akteure nicht zurück, im Gegenteil zeigt die diskursive Praxis, wie systemimmanente Anreizstrukturen und Handlungslogiken unethisches Verhalten wenn nicht gar bewusst produzieren, doch zu seiner impliziten Perpetuierung in Gestalt von Lous Verhalten beitragen. Dieser Diskursstrang unethischen (journalistischen) Handelns zieht sich wie ein roter Faden durch die Diegese.

So sehen wir Zuschauer, wie Lou in Häuser von Opferfamilien einbricht, dort Briefe einsteckt, intime Details und Tote aus nächster Nähe filmt. Er verrückt Verwundete und ordnet Familienfotos um Einschusslöcher herum an, um den Bildausschnitt gestalterisch anzuordnen und die Zuschauer stärker zu affizieren. Am Tatort belästigt er Umstehende mit seiner Kamera, stört sie, wenn sie den Notruf alarmieren. Er verschweigt der Polizei

Informationen, lässt zwei Mörder entkommen, damit er die Geschichte später in seinem Sinne inszenieren und spektakuläre Aufnahmen produzieren kann. So provoziert Lou eine Verfolgungsjagd und zwei Schießereien, die zu mehreren Todesopfern, darunter drei Polizisten und Rick, sowie vier Verletzten führen. Seine ästhetisch-pragmatische Inszenierung von Tatorten berücksichtigt keine ethischen Grundsätze oder Grenzen von Anstand, Gesetz und Moral. In einer Art verkehrten Form des Horatio Algerschen US-amerikanischen Urmythos des *American Dream* gelangt Soziopath Bloom nicht durch Heldentum, sondern durch List, Skrupellosigkeit, Arbeitseifer und Verbrechen from *rags to riches*. Seinen kaltblütigen Aufstieg verdankt er dabei auch einem System, das laut den filmischen Aussagepraktiken Menschen mit Lous Persönlichkeitsmustern zu fördern scheint und die Emergenz ökonomisch getriebener Nachrichtenkulturen begünstigt: dem Kapitalismus.

Denn die Konstruktion sozialer Wirklichkeit in „Nightcrawler“ schiebt die Verantwortung für die Perpetuierung derartiger Berufspraktiken weniger dem liberalen US-Mediensystem (2.1) als vielmehr einem entfesselten spätkapitalistischen Wirtschaftssystem zu, welches zur Umstrukturierung von Medienorganisationen, zum Abbau von Personal, zur vermehrten Zusammenarbeit mit freien *stringern* bzw. *nightcrawlern* führt; welches Marginalisierte wie Rick nicht nur nicht repräsentiert, sondern bewusst kleinhält, ausbeutet und unterdrückt.

In dieser wirtschaftlich fragilen US-Gesellschaft Anfang der 2010er-Jahre (2.2) fehlt es an Arbeitsplätzen. Der Aufschwung der Wirtschaft kommt beim Mittelstand nicht an. Junge Menschen wie Rick und Lou haben keine Chance auf eine sichere Festanstellung, müssen sich, wenn überhaupt, von unbezahlten Praktika zu schlecht bezahlten, befristeten Teilzeitstellen hangeln. Lou selbst macht sich diesen Zustand zunutze, wenn er Rick anfangs als unbezahlten Praktikanten einstellen will und seine Forderungen nach höherem Gehalt mit Verweis auf die schlechte Konjunktur abwiegelt. Die Verzweiflung ob der Arbeitsplatzunsicherheit verführt, so impliziert die diskursive Praxis in „Nightcrawler“, junge Menschen mit entsprechender psychischer Prädisposition wie Lou zu Schandtaten oder treibt sie in die Illegalität; nicht so durchsetzungsstarke Persönlichkeiten wie Rick, die sich leichter übervorteilen lassen, führt sie dagegen in den Tod.

Selbst jene, die sich in diesem kompetitiven System durchschlagen, haben daran zu kämpfen. Der Arbeitsalltag der *nightcrawler* ist gekennzeichnet durch hohen Zeitdruck, großes

Gefahrenpotential und unsichere Geschäftsbeziehungen. Aufnahmen müssen direkt vom Unfallort an die Sender geschickt werden, Abnahmepreise werden noch vor Ort ausgehandelt. Die *nightcrawler* schlagen sich alleine als *one-man-bands* durch oder arbeiten in, mehr oder weniger stabilen, Konstellationen als Zweiertteams. Für Kooperation außerhalb des Teams scheint kein Platz, der Konkurrenzkampf ist hart. Joe Loder, seit 14 Jahren *nightcrawler*, sagt selbst: „It’s a flaming asshole of a job“ (8’42”–8’44”).

4.2 Formation der Äußerungsmodalitäten

Legitime Sprecher

Die Figurenkonstellation konzentriert sich stark auf Antiheld Lou Bloom. „He’s my hero and my villain. He’s my antagonist and my protagonist“, sagt Drehbuchautor Gilroy (Britt 2015). Damit negiert er Konventionen der Hollywood dramaturgie wie einen sympathischen Protagonisten mit Hintergrundgeschichte, der im Rahmen seiner Heldenreise Aufgaben bewältigen und karthatische Entwicklungen durchlaufen muss, an deren Ende meist ein Happy End steht. Obgleich „Nightcrawler“ mithilfe der audiovisuellen Gestaltungsmöglichkeiten bewusst Empathie für den Antihelden beim Zuschauer kreierte (4.3), verzichtet der Film auf die ausufernde Darstellung von Lous emotionalem Zustand, lässt bewusst Leerstellen, welche die Zuschauer selbst füllen müssen. So fühlt der Betrachter Abscheu und Ekel vor Lous Taten, aber auch Bewunderung für dessen Selbstbewusstsein, Gerissenheit, Energie, Arbeitseifer, Eloquenz. Indem Gilroy Lous Vorgeschichte verschweigt; nicht offenlegt, weshalb er keiner festen Erwerbsarbeit nachgeht und auf die kriminelle Bahn abgerutscht ist (z.B. aufgrund etwaiger Gefängnisaufenthalte, mangelnder Hochschulbildung), suggeriert er die Irrelevanz der Vorgeschichte dieser Figur. So fungiert Lou als Symbolbild, als legitimer Sprecher des Kapitalismus. Denn er hat nach der Absolvierung eines Online-Wirtschaftskurses die Prinzipien von Angebot und Nachfrage, die Glaubenssätze des Neoliberalismus internalisiert, geriert sich in Habitus, Verhalten und Artikulation im Sinne eines den persönlichen Nutzen maximierenden *Homo oeconomicus*. „The precepts of capitalism became a religion to him“, sagt Gilroy (Rocchi 2014). Jegliche menschliche Beziehungen, selbst Liebesbeziehungen und den Austausch von Intimitäten, unterteilt Lou in Transaktionen, in Einzelkämpfe um Macht und Wissen. Sein Weltwissen hat Lou aus Erfolgsträgern und Selbstoptimierungskursen, seine Identität konstituiert sich aus

diesem ökonomischen Paradigma, negiert in psychopathischer Manier jedwede menschliche „Schwächen“ wie Einfühlungsvermögen, Mitgefühl, Angst, Skrupel, Umsicht, Rücksicht. Moralische Erwägung spielen in diesem internen Regelsystem keine Rolle, es zählt nur die Transaktion. Lou steht gewissermaßen über einer Emotion und Moral, die keine Gewinne einfährt. Während er nach oben buckelt, sich etwa freudig an die Krawattenfarbe des Moderators erinnert, sich bei potentiellen Arbeitgebern wie dem Besitzer des Schrottplatzes am Anfang des Films anbietet; tritt er nach unten, beutet Rick aus. Am Ende des Films treibt Lou Rick gar in den Tod, indem er ihn auffordert, einen vermeintlich toten Mörder zu filmen, der ihn daraufhin erschießt: „I can’t jeopardize the company’s success to retain an untrustworthy employee“ (1’43’’45’’–1’43’’56’’).

In diesem Sinne ist das journalistische Feld nur eines der möglichen Spielfelder für einen Charakter wie Lou. Er nutzt die dortigen Spielregeln gnadenlos für seinen Aufstieg, ermutigt und gefördert durch Nachrichtenchefin Nina Romina. Sie fungiert als legitime Sprecherin des Lokalnachrichtenjournalismus, inkarniert die dort gültigen Arbeitsbedingungen, Handlungslogiken und Anreizsysteme. Trotz Jahrzehnten in der Branche hat Nina nie berufliche Stabilität erfahren, schlägt sich mit Zweijahresverträgen durch, wechselt immer wieder von Sender zu Sender. Sie protegiert Lou: Als der gewissenhafte Redakteur Frank Lou fragt, ob er bei seinen Aufnahmen ins Haus der Opfer eingebrochen ist, weist Nina ihren Kollegen zurück. Wenn Frank ethische Bedenken äußert, schilt Nina ihn: “Your job’s writing the tweet of the day and getting Deb to turn sideways during the weather forecast“ (34’04’’–34’09’’). Lous fragwürdige Methoden sind für Nina irrelevant, solange die finalen Aufnahmen die rechtlichen, nicht aber moralischen Grenzen gerade noch wahren: „How much of this can we show?“, fragt sie Justiziar Linda (Ann Cusack) im Schnittraum vor der Ausstrahlung. Die entgegnet: „You mean legally?“ Darauf Nina: „No, morally. Of course legally“ (1’09’’03’’–1’09’’09’’). Nina zeigt sich beflügelt, ja geradezu inspiriert von Lous ethisch verwerflicher Arbeitsweise: „I think Lou is inspiring all of us to reach a little higher“ (1’48’’23’’–1’48’’28’’). Die Beziehung der Beiden verdeutlicht, was passiert, wenn sich ein kompetitives Wirtschaftssystem ein ursprünglich ideell aufgeladenes Feld wie den Journalismus einverleibt. Es entsteht ein System, das wortwörtlich Opfer zeitigt.

Nightcrawler Joe Roger leidet unter den prekären Arbeitsbedingungen in der Branche, er ist einer dieser Systemverlierer. Obwohl er sich den systemimmanenten Handlungslogiken im Feld des US-Lokalnachrichtenjournalismus schon seit 14 Jahren unterworfen hat, Lou in Sachen Machtgier und Empathielosigkeit durchaus Konkurrenz macht, lässt ihn der noch deutlich skrupelloser agierende Lou verunglücken (durch Manipulation seines Wagens) – nachdem Joe ihm vorher die Kooperation angeboten hat: Man könnte das Sendegebiet ja aufteilen und sich gegenseitig ergänzen, derart sicherstellen, dass einer aus dem Team immer als Erstes vor Ort ist. Doch Lou weist ihn barsch zurück. Die Implikation dieser diskursiven Praxis: Im Spätkapitalismus gibt es keinen Platz für Kooperation, nur einer, in diesem Fall der erste am Tatort mit dem exklusivsten Vor-Ort-Material, triumphiert.

Ein weiterer Systemverlierer ist der unbedarfte Assistent Rick. Laut Lou ist er aufgrund mangelnder Initiative selbst dafür verantwortlich, nur einen Hungerlohn zu verdienen. Lou ermutigt ihn, für sich selbst einzutreten, doch tut Rick dies, wird er bestraft und, sobald er entbehrlich geworden ist, in den sicheren Tod geschickt. Als Obdach- und Arbeitsloser ist er legitimer Sprecher unterprivilegierter Minderheiten, die von hierarchisch Übergeordneten und Mächtigen in ihrer Verzweiflung und ihrem Streben nach einem besseren Leben als Spielfiguren ausgenutzt und manipuliert werden. So stärkt die Figur das Diskursfragment rassistischer Praktiken von Medienorganisationen in kapitalistischen Systemen (4.1). Zudem spiegelt sie den spektatoriellen Voyeurismus, indem sie die Rolle eines uneingeweihten Zuschauers einnimmt, der einen Blick in die Alltagspraktiken redaktioneller Arbeit bekommt und sich ob des Grades an Amoralität entrüstet zeigt.

Positiv aufgeladene, ethisch korrekt handelnde Akteure mit Handlungserfolg gehören in der diskursiven Praxis von „Nightcrawler“ zum Nicht-Gesagten bzw. Nicht-Gezeigten. Frank, der einzige Mitarbeiter von KWLA 6, der auf ethische Probleme und gesellschaftliche Verantwortungsfragen hinweist, kann sich gegenüber Nina und Lou nicht durchsetzen. Dabei wäre er legitimer Sprecher einer etwaigen redaktionellen Gegenstimme, eines Korrektivs, das sich in der Diegese indes doch der Blattlinie, ökonomischen Zwängen sowie Anforderungen von Vorgesetzten beugen muss.

Auch die zwei Polizisten des LAPD (Los Angeles Police Department) laufen den diegetischen Entwicklungen immer nur hinterher, können Lou nicht beweiskräftig überführen, obwohl sie von seiner Schuld überzeugt sind. Sie bleiben ihrem System verhaftet: Ob Lous

Verhalten medienethisch legitim ist oder nicht, ist für sie nicht maßgeblich – sie interessiert nur die polizeiliche Praxis. Um ihre Aufgabe zu erfüllen und die dreifachen Mörder so effizient wie möglich aufzuspüren, benötigen sie Lous Aufnahmen. Sie argumentieren im Gegensatz zu Frank also nicht moralisch-verantwortungsethisch, sondern teleologisch-pragmatisch. Dennoch bleiben sie als Vertreter der öffentlichen Hand handlungsunfähig, weil die Macht-Wissens-Komplexe, um auf Foucault zu rekurrieren, im Rahmen wirtschaftlich getriebener Umstrukturierungsprozesse in hierarchisch organisierten Medienunternehmen gebündelt und privatisiert wurden, welche für Außenstehende, selbst die Exekutive, nicht angreifbar sind. In diesem Sinne symbolisieren die Polizisten den diskursiven Standpunkt einer schweigenden gesellschaftlichen Mehrheit bzw. all jener, welche die Lokalsender mit erhobenem Zeigefinger vor die Verantwortungsfrage stellen, deren Handlungsaufforderungen aber nicht imstande sind, basale Veränderungen innerhalb des Systems zu bewirken.

Insgesamt stützt die Diegese in „Nightcrawler“ also die zwei primären legitimen Sprecher mit erheblicher realitätskonstituierender Deutungsmacht aus (Lou, Nina), während weitere als legitime Sprecher bestimmter Diskurspositionen potentiell in Erwägung kommende Figuren (Frank, Rick, Joe, Polizei) handlungsunfähig bzw. diskursiv machtlos präsentiert werden, weil ihnen der Film keine adäquaten Mittel zur Durchsetzung ihrer Diskursposition konzediert.

Orte und Milieu

Die Diegese spielt sich in L.A. ab, einer Stadt, die nicht nur aufgrund des hier besonders ausgeprägten, empirisch belegten Fokus auf Verbrechen in der Berichterstattung der lokalen Nachrichtensender (2.2, 2.3) als Handlungsort prädestiniert zu sein scheint. L.A., Herzkammer von Boulevardjournalismus, Hollywood und Paparazzi-Kultur, beherbergt nicht nur den besonders umkämpften, zweitgrößten Nachrichtenmarkt der USA (Auger 2020), sondern auch besonders viele *nightcrawler* (2.3). Die Stadt selbst spielt in der Diegese eine wichtige Rolle, die Zuschauer sehen jedoch weniger altbekannte, glanzvolle Bilder von Hollywood-Ikonen wie dem Sunset Boulevard als vielmehr abseitige nächtliche Aufnahmen von fad illuminierten Imbissen, Busstationen, Fernmeldetürmen und Sendemasten, die den Film in seinem Milieu zwielichtiger *nightcrawler* und Fernsehmoderatoren verorten. Aus dem Polizeifunk tönen echte Polizeicodes des LAPD. Die Produzenten im Regieraum

und die Moderatoren im Fernsehstudio verwenden authentische Begriffe des journalistischen Metiers. Der Einsatz von echten Nachrichtensprechern aus L.A. im Film (Ali 2014) verstärkt die Authentizität. Die Konstruktion sozialer Wirklichkeit in „Nightcrawler“ erweckt dergestalt ein realistisches Milieu zum Leben, welches mithilfe von Sprachgebrauch, Casting und Ausstattung glaubwürdig dargestellt wird.

4.3 Formation der Begriffe

Abfolge und Struktur der Handlung

Drehbuchautor Gilroy unterläuft die klassische 3-Akt-Spielfilmdramaturgie aus Exposition, Konfrontation und Auflösung, indem er Antiheld Lou eine Erfolgs- und Aufstiegs-geschichte konzidiert, die nie wirklich gefährdet ist. Die Situationen, in denen sich der Antiheld befindet, die Gewaltakte, die er filmisch dokumentiert, spitzen sich freilich im Verlauf des Films zu – doch folgt keine Katastrophe, keine Katharsis. Auch das Ende von „Nightcrawler“ konterkariert klassische Hollywood-Tropen à la „der Bösewicht wird bestraft, der Gerechtigkeit wird genüge getan“: Lou verlässt die Polizeistation trotz seiner Vergehen als freier Mann. In der letzten Szene sehen wir, wie Lou sein Geschäftsmodell skaliert, nunmehr drei Praktikanten in zwei Vans befehligt: „I will never ask you to do anything that I wouldn't do myself“ (1'53''05''–1'53''10'').

Sprachliche Mittel

Lous kühl-transaktionale Betrachtungsweise von unter dem Primat der Ökonomie stehenden zwischenmenschlichen Beziehungen spiegelt sich in seinem Sprachgebrauch wider, bspw. wenn er Nina mit Verweis auf ihre Arbeitsplatzunsicherheit und seine quotenbringenden Aufnahmen als Druckmittel bei einem Essen im mexikanischen Restaurant zu sexuellen Gefälligkeiten erpressen will: „I have to think you're invested in this transaction“ (51'23''–51'27''). Als *nightcrawler* Joe nach seinem Autounfall gerade von einem Krankenwagen abtransportiert wird, hält Lou mit seiner Kamera auf den stark verletzten Konkurrenten drauf. Rick beschwert sich ob diesen Vorgehens, worauf Lou lakonisch entgegnet: „He's a sale“ (1'00''20''–1'00''22''). Munter wirft Lou in der Diegese mit hölzern klingendem, auswendig gelerntem BWL-Proseminar-Slang, Management-

Buzzwords, Coaching-Sprech und Wirtschaftsaphorismen umher, wie „The true price of any item is what someone’s willing to pay“ (52’40”–52’44”), „Trying to leverage your salary in this economic environment is near impossible“ (54’31”–54’35”), „[...] today’s work culture no longer caters to the job loyalty that could be promised to earlier generations. [...] if you want to win the lottery you have to make the money to buy a ticket“ (05’30”–05’44”). Weil Lou über kein Unrechtsbewusstsein verfügt bzw. im Sinne einer falsch verstandenen Gesinnungsethik wohl ohne moralische Berücksichtigung der Handlungsfolgen rein darauf erpicht ist, in seinem Handeln die eigenen Werte und Prinzipien zu verwirklichen, rechtfertigt er eigene Grenzüberschreitungen (z.B. das Verrücken von Opfern aus Gründen von Kadrage, Komposition, *mise-en-scène*) mit bildästhetisch-kompositorischen Argumenten, die man in vermeintlich faktentreuen Fernsehnachrichten nicht erwarten würde: „I’m focusing on framing. A proper frame not only draws the eye into a picture but keeps it there longer, dissolving the barrier between the subject and the outside of the shot“ (42’58”–43’08”). Durch sein Eingreifen in den Tatort wird er selbst, der er idealiter unabhängiger Betrachter und Berichterstatter sein sollte, zum handelnden Subjekt – Ausdruck eines Narzissmus, der das Selbst zum Künstler überhöht und eigene Aufnahmen zu Raritäten stilisiert, zu „rare animals“ (50’06”).

Auf der anderen Seite spiegelt die sprachliche Ebene in „Nightcrawler“ die (nicht nur verbale) Ohnmacht der Marginalisierten im Angesicht von Lous’ Diskursmacht, indem Rick oft stottert und keine verbalen Ausdrucksmöglichkeiten findet, um sich selbstsicher zu behaupten und eigene Diskurspositionen angemessen zur Geltung kommen zu lassen.

Audiovisuelle Gestaltung

Kameramann Robert Elswit inszeniert das nächtliche L.A. in einer Art wehmütiger Schönheit, durchzogen von elegischer Verträumtheit und kühler Ästhetik. Die Zuschauer bleiben oft außen vor, betrachten die Tatorte vor Ort größtenteils durch Lous’ Kamerasucher und im Nachhinein durch die von ihm bei KWLA 6 ausgestrahlten Videoaufnahmen. Wenn Lou die dreifachen Mörder verfolgt, beim Tanken sowie beim Essen im China-Imbiss, bleibt die Kamera ganz nah bei ihm, hält seinen Gesichtsausdruck, seine Weltwahrnehmung in Naheinstellungen fest. Selbst bei der anschließenden Schießerei in besagtem Imbiss geht die Kamera nicht näher heran, bleibt bei Lou im Auto postiert, der aus sicherer Entfernung

das Geschehen filmt. So konstituiert und beschränkt Lous' *mise-en-scène* die spektatorielle Wahrnehmung der diegetischen Welt. In diesem Sinne agiert Lou mitsamt seiner Kamera als *gatekeeper*, der dem spektatoriellen Seheindruck vorgeschaltet ist, der den Sehprozess der Zuschauer strukturiert, indem er nur bestimmte Bildinformationen bzw. bestimmtes Weltwissen, gefiltert durch seine eigene Wahrnehmung, an die Betrachter weitergibt.

Die auditive Untermalung verstärkt den Heldenmythos des Antihelden Lou, indem sie sich in Momenten von spektatoriellem Ekel und Abscheu (Lou verrückt Tote, bricht in Häuser ein etc.) einer kontraintuitiven Musikauswahl bemächtigt, konkreter einem beschwingt-optimistischen Score des Komponisten James Newton Howard, der zwischen Euphorie und Heroismus oszilliert. An die Stelle eines traditionellen „Bösewicht“-Soundtracks tritt in diesen Szenen eine erhaben-feierliche Orchestermusik, die den Eindruck vermittelt, es handle sich hierbei um ein inspirierendes Drama, in welchem der Held die ihm gestellten Aufgaben geradezu bravurös meistert. So weckt der Score Empathie für den Protagonisten, wird zum „anthem of potential for [Lou's] tremendous success“, sagt Howard (Murphy 2014).

Die ästhetische Inszenierung in „Nightcrawler“ trägt also dazu bei, Lous Diskursmacht zu verdeutlichen, indem sich seine Innenperspektive auf der Bild- und insbesondere der Tonebene widerspiegelt. Indem wir Zuschauer auf diesen Ebenen die Betrachterposition von Lou einnehmen, deutet die Diegese auf unseren Voyeurismus, weist darauf hin, dass wir selbst mit unserem Medienkonsum und Sehgewohnheiten die Produktion jenes Videomaterials begünstigen, das uns mit seiner Brutalität zum Schaudern bringt. Um diesen Diskursstrang prominent in Szene zu setzen sowie in vertrautem Weltwissen der Zuschauer zu kontextualisieren, bedient sich „Nightcrawler“ zudem einiger filmischer Referenzen auf berühmte Hollywoodwerke [z.B. „Fenster zum Hof“ (USA 1954), „Psycho“ (USA 1960), „Taxi Driver“ (USA 1976), „The Usual Suspects“ (USA 1995)], die aus Platzgründen aber nicht weiter aufgeschlüsselt werden können.

4.4 Formation der Strategien

Die diskursive Praxis in „Nightcrawler“ bezieht sich mit ihrer Zustandsbeschreibung der US-Gesellschaft und ihren Pathologien Anfang der 2010er-Jahre nach der Großen Rezession vorrangig auf zwei Diskursstränge. Dabei verzichtet sie bewusst auf die Präsentation von Positivbeispielen oder möglichen Lösungsansätzen und zeichnet sich durch den Einsatz satirischer Überspitzung als Stilmittel und eine radikale Stringenz den ganzen Film über aus. In ihrer Kritik setzt sie weniger auf versteckte filmische Codes mit vom Zuschauer zu dechiffrierenden Deutungsmustern als vielmehr auf ein hohes Maß an Explizitheit, das zur Aussagepraxis einer zynischen Satire passt.

Mediensystem

Erstens kritisiert der Film mit dem Verhältnis von Gesagtem zu Nicht-Gesagtem in der Diegese eine sich selbst als ethisch bar jeder Verantwortung positionierende, gänzlich moralbefreit agierende Medienpraxis von US-Lokalfernsehsendern, die sich aus ökonomischen Gründen in der Nachrichtenberichterstattung übermäßig auf brutale Verbrechen fokussieren, eine rassistische Agenda verfolgen, Ängste schüren, bestehende Vorurteile in der Bevölkerung verstärken und die Wirklichkeit verzerrt darstellen.

In seiner diskursiven Praxis nimmt „Nightcrawler“ auch die Zuschauerschaft in die Pflicht: Dem Akt des Schauens wohnt hier immer auch etwas Voyeuristisches inne. Die Betrachter können sich nicht moralisch erhaben fühlen, im Gegenteil werden sie zu Komplizen von Lou, wenn die Bild- und Tonebene dessen Innenperspektive spiegelt (4.3). So hält Regisseur Gilroy den Zuschauern den Spiegel vor und lädt dazu ein, das eigene Mediennutzungsverhalten und die eigenen Sehgewohnheiten, etwa den unkritischen Konsum von gewaltverherrlichenden und sensationalistischen Formaten aus dem Bereich *Crime*, zu hinterfragen und kritisch zu reflektieren: „Given a choice between watching an in depth documentary about the national budget or watching a car chase, I’ll probably watch the car chase. What does that say about me? I’m involving people in the equation rather than pointing fingers“ (Godfrey 2015). Weil die Zuschauer dramatische Aufnahmen mit Einschaltquoten und Aufmerksamkeit belohnen, weil sie ihre Lust an Drama, Verbrechen und Spektakel in den Fernsehnachrichten repräsentiert sehen wollen, befördern sie einen medialen

Sensationalismus, eine verkürzte Nachrichtendarstellung, indirekt auch unethische journalistische Arbeitspraktiken und verantwortungslose redaktionelle Abläufe. Mit dieser explizit gesellschaftskritischen diskursiven Praxis, die sich auch auf der wissenschaftlichen Diskursebene wiederfindet (2.2), soll Einfluss auf den nicht filmischen Diskurs und die spektatorielle Wahrnehmung lebensweltlicher Zustände genommen werden: „I would hope that when people watch the movie, they think, and they become a little self-aware [...] of the world that we live in [...]“, sagt Gilroy (RTE 2014). Diese veränderten Einstellungen könnten in Veränderungsprozessen resultieren, die sich auf *Makroebene* in einem stärkeren individuellen spektatoriellen Bewusstsein für die eigenen Sehgewohnheiten; auf *Mesoebene* in einer stärker informierenden statt affizierenden Medienpraxis, in einer stärkeren Kodifizierung normativer, ethisch handlungsleitender Berufsstandards; auf *Makroebene* in einer vermehrten öffentlichen Subventionierung von Medieninhalten mit informierendem Charakter, in einer Institutionalisierung von Kontrollmechanismen, in einer Verstaatlichung privatisierter, ökonomisch getriebener Medienorganisationen manifestieren könnten.

Wirtschaftssystem

Zweitens kritisiert die diskursive Praxis in „Nightcrawler“ einen entfesselten Kapitalismus, der den US-Arbeitsmarkt insbesondere für junge Menschen und Berufsanfänger sukzessive prekariert (miserable Arbeitsbedingungen der *nightcrawler*) und soziale Mobilität erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. „Lou is a cautionary tale. Lou is capitalism gone amok“, sagt Gilroy (Godfrey 2015). Denn während hochgradig eigennützig handelnde Akteure wie Lou vom System für ihre Amoralität, Emotionslosigkeit und unerschütterliche Entschlossenheit, den Regeln des Kapitalismus zu folgen, belohnt und bewundert werden und ihre Version des *American Dream* vollziehen, werden Marginalisierten keine Aufstiegsmöglichkeiten zugestanden – im Gegenteil werden sie manipuliert, ausgenutzt und bestraft, wenn sie eigene Ansprüche zum Ausdruck bringen. Wer im neoliberalen Spätkapitalismus sozial aufsteigen will, so impliziert der Film, sollte sich, besonders als Subjekt mit krimineller Vergangenheit, mangelnder Schulbildung und ohne reelle Chancen auf berufliche Teilhabe, den systemimmanenten Spielregeln rücksichtslos individueller Nutzen- und Gewinnmaximierung radikal beugen und nach vollzogenem Aufstieg selbst ausbeuterisch handeln, ergo jene Subjekte kleinhalten, die es dem Aufsteiger gleichtun wollen.

Der die Diegese von „Nightcrawler“ durchziehenden, von filmästhetischen Gestaltungsmitteln wie der auditiven Untermalung gestützten erfolgsgesellschaftlichen Logik zufolge hat sich Antiheld Lou mit seinem Handeln seinen persönlichen Traum erfüllt, während das Scheitern von Rick auf seinen eigenen Mangel an Eigeninitiative und Durchsetzungsvermögen zurückzuführen ist. Die Crux: Jedes System, das mit seinen Werten, Strukturbedingungen und Anreizsystemen unethische Verhaltensweisen und Verbrechen zulässt und (wenn auch unwissentlich) belohnt, mag diese Taten selbst vielleicht nicht kausal produzieren, jedoch implizit billigen und damit ihre Perpetuierung begünstigen. „I wanted the audience to go ,maybe the problem is the world that created and rewards this character.‘ Maybe it’s a larger question“, sagt Gilroy (Rocchi 2014). Ein persönliches Anliegen für den Regisseur, denn: “I believe that the ‘Lou’s’ of the world right now are winning. I believe that power is amassing and weakness is being exploited to a degree that I don’t think history has ever seen before“ (Britt 2015). Die Diegese spiegelt auf der nachrangigen Ebene lokal-journalistischer Zulieferer wider, was sich, so Gilroy, auf der Geschäftsführerebene multinationaler Unternehmen auf größerer Ebene zuträgt: “All the qualities that serve Lou well as a nightcrawler are all the same qualities that are celebrated in the board room. It’s an almost slavish adherence to the bottom line, disregarding human toll or human cost“ (Ali 2014).

Auch mit dieser zweiten explizit gesellschaftskritischen Diskursposition soll Einfluss auf den nicht filmischen Diskurs und die Weltwahrnehmung der Zuschauer genommen, zudem ein linker, antikapitalistischer Gegendiskurs zu wirtschaftsliberalen Positionen geboten werden. Indem die diskursive Praxis in „Nightcrawler“ auf den wohl ältesten aller US-amerikanischen Diskurse, gewissermaßen den Urmythos der USA, den *American Dream*, rekurriert, hebt sie sich aus dem verworrenen gesellschaftlichen Geflecht konfligierender Diskurse hervor, knüpft bei Zuschauern, Kritikern und Öffentlichkeit an vertrautes Weltwissen an und ermöglicht niedrighschwellige Deutungsangebote.

5. Fazit

Vorliegende Arbeit zielte darauf ab, die diskursive Konstruktion sozialer Realität von US-Lokalnachrichtenfernsehsendern sowie ihrer freien Zulieferer Anfang der 2010er-Jahre anhand einer an Foucaults diskursive Formationen (Gegenstände, Äußerungsmodalitäten, Begriffe, Strategien) anknüpfenden Untersuchung der filmischen Diegese des Hollywood-Spielfilms „Nightcrawler“ freizulegen. Aufgrund des Erfolgs an den Kinokassen, bei der Filmkritik und innerhalb der Branche sowie der herausgehobenen Stellung innerhalb der medialen Diskursebene zum Phänomen der *nightcrawler* in L.A. lässt sich der Neo-Noir-Psycho-Thriller als prominente Produktion mit potentiell realitätskonstituierender Wirkmächtigkeit klassifizieren. Ob der unkonventionellen filmischen Umsetzung hinsichtlich Genre (Einbau satirischer Elemente), Figurenkonstellation (starker Zuschnitt auf einen Antihelden), Dramaturgie (Verzicht auf Karthasis, Heldenreise, Happy End), zeitlicher Abfolge (Verzicht auf Hintergrundgeschichte, bewusster Einbau von Leerstellen) sowie des raffinierten Einsatzes sprachlicher und audiovisueller Gestaltungsmittel, welche die Innenperspektive des Antihelden widerspiegeln, um dessen Diskursmacht zu versinnbildlichen und die Diskursposition von „Nightcrawler“ zu verdeutlichen, lässt sich der Film zudem als gewinnbringender Untersuchungsgegenstand für die Beantwortung obiger Forschungsfrage heranziehen.

Indem ethisch korrekt handelnde Akteure mit Handlungserfolg in der diskursiven Praxis von „Nightcrawler“ gänzlich zum Nicht-Gesagten bzw. Nicht-Gezeigten gehören sowie die zwei verantwortungslosen, primären legitimen Sprecher (Lou, Nina) in der Diegese mit erheblicher realitätskonstituierender Deutungsmacht ausgestattet werden, kritisiert die Aussagepraxis auf explizit-überspitzte Weise in radikal stringenter Form die Medienpraxis moralbefreiter, wirtschaftlich getriebener US-Lokalfernsehsender, die bewusst zuspitzen, dramatisieren, propagandieren, selektiv berichten, Wirklichkeit verzerren und eigene Narrative setzen. In „Nightcrawler“ aufgegriffene Diskursfragmente wie der übertriebene Berichterstattungsfokus der Lokalsender auf möglichst dramatische Verbrechen, die endlose Eigenwerbung und die Anwendung rassistischer Praktiken finden sich auf der wissenschaftlichen Diskursebene wider.

Die Konstruktion sozialer Wirklichkeit in „Nightcrawler“ geht allerdings noch einen Schritt weiter, indem sie die Verantwortung für die unmoralischen, grenzüberschreitenden Berufspraktiken der Nachrichtenjournalisten und *nightcrawler* zwar auch den Spezifika des liberalen US-Rundfunkmarktes und dem Persönlichkeitsprofil des diegetischen Antihelden zuweist, aber vor allem die Arbeitsbedingungen, Handlungslogiken und Anreizsysteme des journalistischen Feldes einerseits sowie jene des das Feld umschließenden kapitalistischen Wirtschaftssystems andererseits in die Pflicht nimmt. Denn der neoliberale Kapitalismus mitsamt seiner ökonomischen Zwänge führt, so impliziert die diskursive Praxis, zur Verlagerung von Macht-Wissens-Komplexen in privatisierte, hierarchisch organisierte, nach außen hermetisch abgeriegelte Medienorganisationen; zum Abbau von Personal, zur Prekarisierung von *nightcrawlern*, zur Nicht-Repräsentation und Unterdrückung entbehrllicher Marginalisierter und Angehöriger von Minderheiten. Auch die Zuschauer selbst nimmt „Nightcrawler“ in die Pflicht, indem die filmästhetischen Gestaltungsmittel ihren Voyeurismus widerspiegeln und die Diegese auf ihre Lust an *Crime* verweist – eine Tendenz, die sich nicht zuletzt auch in der deutschen Medienlandschaft 2021 stark niederschlägt.

Doch ob der Film mit seinen beiden explizit gesellschaftskritischen Diskurssträngen sein Ziel erreicht, die Rezipienten zur Reflexion der eigenen Sehgewohnheiten und des eigenen Mediennutzungsverhaltens anzuregen oder gar basale gesellschaftliche Veränderungen zu zeitigen, dürfte trotz seiner Klassifikation als prominente Hollywood-Spielfilmproduktion angezweifelt werden – schließlich repräsentiert „Nightcrawler“ nur einen singulären filmischen Diskurs innerhalb der filmischen Diskursebene innerhalb der medialen Diskursebene. Andererseits rekurriert das Werk geschickt auf außerfilmische Diskurse verschiedener Diskursebenen (Wissenschaft, Hollywoodfilm, US-Urmythos des American Dream), knüpft somit bei den Rezipienten an vertrautes Weltwissen an und ermöglicht niedrigschwellige Deutungsangebote. Aufgrund dessen sowie ob der hohen Affizierungs-, Sinnkonstituierungs- und Wirklichkeitsnachahmungspotenz des kinematografischen Dispositiv im Allgemeinen dürfte das Werk auch im gesellschaftlichen Diskurs auf Widerhall stoßen und die lebensweltliche Wahrnehmung der Zuschauer von der sozialen Realität des neoliberalen Kapitalismus, des US-Lokalfernsehnachrichtenjournalismus und der *nightcrawler* Anfang der 2010er-Jahre durchaus in starkem Maße beeinflussen.

An diesem Befund zeigt sich die Signifikanz einer sozialwissenschaftlich orientierten Filmanalyse auch für die Kommunikationswissenschaft. Eine an Foucault anknüpfende diskursanalytische Untersuchung von Film- und Fernsichttexten, welche audiovisuelle Medien primär als Sinnstifter und Realitätskonstituierer, als Diskurs- und Wissensträger, als diskursive Wirklichkeitskonstruierer versteht, kann mit der Methode einer kategoriengeleiteten qualitativen Inhaltsanalyse eine Vielzahl gewinnbringender Erkenntnisse freilegen. Gerade weil audiovisuelle Medien in der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft noch einen unterbeleuchteten Untersuchungsgegenstand darstellen, ist mehr Forschung in dieser Richtung vonnöten. Auch ein stärker interdisziplinär ausgerichteter Zugang könnte dienlich sein, schließlich überschneiden sich bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Medium Film Disziplinen der Kommunikationswissenschaft mit jenen der Philosophie, der Psychologie, den Kognitions-, Neuro-, Film- und Medienwissenschaften. Eine Sozialwissenschaft mit vielerlei interdisziplinären Bezügen wie die Kommunikationswissenschaft sollte dieses Potenzial weiter erschließen, um die Grenzen des Sag- und Zeigbaren innerhalb des gesellschaftlichen Diskursgeflechts zumindest in der theoretischen Auseinandersetzung in Form ihrer Manifestation im Medium Film annähernd erfolgreich aufzuzeigen.

Spannend wäre in diesem Zusammenhang auch die Analyse eines Films, der sich dem Thema des Lokalnachrichtenjournalismus aus einer aktuellen deutschen Perspektive annähert, um die Anwendbarkeit der effektiven Aussagen in „Nightcrawler“ auf die duale Rundfunkordnung der Bundesrepublik, die deutsche Fernsehlandschaft und das deutsche Publikum kritisch zu diskutieren. Denn aufgrund des singulären Untersuchungsgegenstands ist die Generalisierbarkeit der diskursanalytischen Implikationen von „Nightcrawler“ freilich gering. Ein Bedeutungsgewinn des qualitativen Lagers im Allgemeinen und der Filmanalyse im Speziellen in der Kommunikationswissenschaft könnte hier Abhilfe schaffen und den Weg zu mehr Forschung in diesem Bereich ebnen.

Leider sind aktuelle filmische Beiträge zum Zustand des Nachrichtenjournalismus in Deutschland wie die *Amazon Prime Video*-Dokumentarserie über den Redaktionsalltag bei Deutschlands größter Boulevardzeitung „BILD.Macht.Deutschland?“ (BRD 2020) einerseits inzwischen von der Tagesaktualität überholt worden (Entlassung des ehemaligen BILD-Chefredakteurs Julian Reichelt am 18.10.2021), andererseits zeichneten sie sich auch

vor der Obsolet-Werdung durch die neuen nachrichtlichen Entwicklungen vorrangig durch ihren Mangel an Schärfe sowie eine fehlende kritische Distanz zum Objekt der Berichterstattung aus. Wozu ein solcher *modus operandi* führt, sollte anhand vorliegender Arbeit überdeutlich geworden sein.

Filmverzeichnis

Gilroy, Dan (2014). *Nightcrawler – Jede Nacht hat ihren Preis* [Video], Los Angeles: Bold Films.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kategoriensystem.....23

Literaturverzeichnis

Ali, Lorraine (2014, 24.10). 'Nightcrawler' shows how the news worm has turned, L.A. Times, [online] <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-nightcrawler-20141026-story.html> [08.12.2021].

Angotti, Joseph (1997, 06.05). National survey finds crime dominates local TV news. Press release from University of Miami Office of Media and External Relations.

Auger, Drew (2020, 15.04). Nightcrawler and the News: a Fresh-Faced Producer's Response to Dark Media Satire, CBS 6 News, [online] <https://cbs6albany.com/news/drews-reviews/nightcrawler-and-the-news-a-fresh-faced-producers-response-to-dark-media-satire> [08.12.2021].

Barkin, Steve M. (2003). *American Television News: The Media Marketplace and the Public Interest*. New York: Routledge, [online] doi: 10.4324/9781315290935.

Barnes, Henry (2014, 30.10). Jake Gyllenhaal on Nightcrawler: 'I'm a bit strange, you know?', The Guardian, [online] <https://www.theguardian.com/film/2014/oct/30/jake-gyllenhaal-nightcrawler-interview> [08.12.2021].

Bazargan, Moses (1994) The effects of health, environmental, and socio-psychological variables on fear of crime and its consequences among urban black elderly individuals, in: *The International Journal of Aging and Human Development*, 38(2), S. 99–115, [online] doi: 10.2190/FHQY-5T3L-GADM-PUD0.

Briggs, Mike (2017, 15.12). Is 'Shot in the Dark' Netflix's Most Tasteless Show of 2017?, Fstoppers, [online] <https://fstoppers.com/documentary/shot-dark-netflixs-most-tasteless-show-2017-207710#comment-thread> [08.12.2021].

Britt, Thomas (2015, 23.02). „This is a cautionary tale“: An Interview with Dan Gilroy of ‚Nightcrawler‘, Popmatters, [online] <https://www.popmatters.com/190616-this-is-a-cautionary-tale-an-interview-with-night-crawlers-dan-gilroy-2495560545.html> [08.12.2021].

Chiricos, Ted/Padgett, Kathy/Gertz, Marc (2000). Fear, TV news, and the reality of crime, in: *Criminology*, 38(3), S. 755–785.

Diaz-Bone, Rainer (2002): Diskursanalyse und Populärkultur, in: Udo Göttlich/Winfried Gebhardt/Clemens Albrecht (Hrsg.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur: Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 125–150.

Dixon, Travis L./Linz, Daniel (2000a). Overrepresentation and underrepresentation of African Americans and Latinos as lawbreakers on television news, in: *Journal of Communication*, 50(2), S. 131–154, [online] doi:10.1111/j.1460-2466.2000.tb02845.x.

Dixon, Travis L./Linz, Daniel (2000b). Race and the misrepresentation of victimization on local television news, in: *Communication Research*, 27, S. 547–573, [online] doi: 10.1177/009365000027005001.

Dixon, Travis L./Azocar, Cristina L./Casas, Michael (2003). The portrayal of race and crime on television network news, in: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 47(4), S. 498–523, [online] doi: 10.1207/s15506878jobem4704_2.

- Dixon, Travis L. (2008). Crime news and racialized beliefs: Understanding the relationship between local news viewing and perceptions of African Americans and crime, in: *Journal of Communication*, 58(1), S. 106–125, [online] doi: 10.1111/j.1460-2466.2007.00376.x.
- Dixon, Travis L. (2017). Good Guys Are Still Always in White? Positive Change and Continued Misrepresentation of Race and Crime on Local Television News, in: *Communication Research*, 44(6), S. 775–792, [online] doi: 10.1177/0093650215579223.
- DV Show. Thinking of Becoming a TV News Stringer?, DV Show, [online] <https://thedvshow.com/thinking-of-becoming-a-tv-news-stringer/> [08.12.2021].
- Entman, Robert M. (1992). Blacks in the News: Television, Modern Racism and Cultural Change, in: *Journalism Quarterly*, 69(2), S. 341–361, [online] doi: 10.1177/107769909206900209.
- Eschholz, Sarah/Chiricos, Ted/Gertz, Marc (2003). Television and Fear of Crime: Program Types, Audience Traits, and the Mediating Effect of Perceived Neighborhood Racial Composition, in: *Social Problems*, 50(3), S. 395–415, [online] doi: 10.1525/sp.2003.50.3.395.
- Fiske, John (1994). *Media matters: Everyday Culture and Political Change*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel (1981). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2001): Gespräch mit Madeleine Chapsal, in: Daniel Defert/Francois Ewald (Hrsg.): *Michel Foucault: Schriften in vier Bänden*, Bd. 1: 1954–1969. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 664–670.
- Gilliam, Franklin D./Iyengar, Shanto/Simon, Adam/Wright, Oliver (1996). Crime in Black and White: The violent, scary world of local news, in: *Harvard International Journal of Press/Politics*, 1(3), S. 6–23, [online] doi: 10.1177/1081180X96001003003.
- Gilliam, Franklin D./Iyengar, Shanto (1998). The superpredator script, in: *Nieman Reports*, 52(4), S.45–46, [online] <https://niemanreports.org/articles/the-superpredator-script/> [08.12.2021].
- Gilliam, Franklin D./Iyengar, Shanto (2000). Prime suspects: The influence of local television news on the viewing public, in: *American Journal of Political Science*, 44(3), S. 560–573.
- Godfrey, Alex (2015, 19.02). Nightcrawler director Dan Gilroy: ‚It was harrowing‘, [online] <https://www.the-guardian.com/film/2015/feb/19/nightcrawler-director-dan-gilroy-it-was-harrowing> [08.12.2021].
- Graber, Doris A. (1980). *Crime News and the Public*. New York: Praeger Publishers.
- Habermas, Jürgen (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns*. Zwei Bände. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1980). Encoding/decoding, in: Stuart Hall/Doothy Hobson/Andrew Lowe/Paul Willis (Hrsg.): *Culture, media, language: Working papers in cultural studies*, 1972–79. London: Routledge, S. 117–127.
- Hallin, Daniel C./Mancini, Paolo (2004). *Comparing media systems: Three models of media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, James T. (1998). *Channeling violence: The economic market for violent television programming*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Heath, Lisa (1984). Impact of newspaper crime reports on fear of crime: Multimethodological investigation, in: *Journal of Personality and Social Psychology*, 47(2), S. 263–276.
- Hediger, Vinzenz (2002). Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous, in: Jan Sellmer/Hans Jürgen Wulff (Hrsg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*. Marburg: Schüren (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 10), S. 41–58.

- Hediger, Vinzenz/Tröhler, Margrit (2005). Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung, in: Matthias Brütsch/Vinzenz Hediger/Ursula von Keitz/Alexandra Schneider/Margrit Tröhler (Hrsg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren, S.7–20.
- Herrmann, Jörg (2002). *Sinnmaschine Kino: Sinndeutung und Religion im populären Film*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Higgins-Dobney, Carey L./Sussman, Gerald (2013). The growth of TV news, the demise of the journalism profession, in: *Media, Culture & Society*, 35(7), S. 847–863, [online] doi: 10.1177/0163443713495078.
- Iyengar, Shanto (1998). “Media effects” paradigms for the analysis of local television news. Paper presented at the Annie E. Casey Foundation Planning Meeting, 17.09–18.09, [online] <https://stanford.edu/~siyengar/research/papers/effects.html> [08.12.2021].
- Internet Movie Database. Nightcrawler - Jede Nacht hat ihren Preis, IMDb, [online] <https://www.imdb.com/title/tt2872718/> [08.12.2021].
- Jäger, Siegfried (2001a). Die Methode der Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse, in: Theo Hug (Hrsg.): *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen? Band 3: Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 106–119.
- Jäger, Siegfried (2001b). Diskurs und Wissen, in: Theo Hug (Hrsg.): *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen? Band 3: Einführung in die Methodologie der Sozial- und Kulturwissenschaften*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 297–313.
- Jäger, Thomas (2017). *Die Außenpolitik der USA: Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kamps, Klaus (2016). Divided Country – Divided Media? Das US-amerikanische Mediensystem im Präsidentschaftswahlkampf 2012, in: Klaus Kamps/Christoph Bieber (Hrsg.): *Die US-Präsidentschaftswahl 2012: Analysen der Politik- und Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 215–240.
- Keller, R. (2011a). *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, 4. Aufl.. Wiesbaden: Springer VS.
- Keller, R. (2011b). *Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms*, 3. Aufl.. Wiesbaden: Springer VS.
- Kivanç, Jake (2015, 24.11). What It’s Like to Be a Real-life Nightcrawler, Vice, [online] <https://www.vice.com/en/article/avyqng/what-its-like-to-be-a-real-life-nightcrawler-in-toronto> [08.12.2021].
- Kleinsteuber, Hans J. (2003). Mediensysteme im internationalen Vergleich, in: Günter Bentele/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hrsg.): *Öffentliche Kommunikation: Handbuch Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 382–396.
- Klite, Paul/Bardwell, Robert A./Salzman, Jason (1997). Local TV News: Getting away with Murder, in: *Harvard International Journal of Press/Politics*, 2(2), S. 102–112, [online] doi: 10.1177/1081180X97002002009.
- Körner, Torsten (2020). True Crime. Wer wir sind, wenn wir Leichen lesen, in: *tv diskurs*, Jg. 24, Nr. 2 (Ausgabe 92), S. 76-80, [online] <https://tvdiskurs.de/beitrag/true-crime/> [08.12.2021].
- Lexikon der Filmbegriffe (2011, 15.07): Apparatus, Lexikon der Filmbegriffe (Uni Kiel), [online] <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:apparatus-1109> [08.12.2021].
- Lorenz-Meyer, Lorenz (2020, 23.06). Nachrichtenjournalismus und die Sicherung der digitalen Öffentlichkeit, bruchstücke, [online] <https://bruchstuecke.info/2020/06/23/nachrichtenjournalismus-und-die-sicherung-der-digitalen-oeffentlichkeit/> [08.12.2021].
- Mancini, Vince (2014, 12.11). Nightcrawling Is A Real Thing: Meet The Guys Who Inspired Jake Gyllenhaal’s Creepiest Character, uproxx, [online] <https://uproxx.com/filmdrunk/nightcrawling-is-a-real-thing-meet-the-guys-who-inspired-jake-gyllenhaals-creepiest-character/> [08.12.2021].

- Matei, Sorin/Ball-Rokeach, Sandra J./Qiu, Jack Linchuan (2001). Fear and misperception of Los Angeles urban space: A spatial-statistical study of communication-shaped mental maps, in: *Communication Research*, 28(4), S. 429–463, [online] doi: 10.1177/009365001028004004.
- McNary, Dave (2013, 19.09). Jake Gyllenhaal's 'Nightcrawler' Gets California Incentive (EXCLUSIVE), *Variety*, [online] <https://variety.com/2013/film/news/jake-gyllenhaals-nightcrawler-gets-california-incentive-exclusive-1200652154/> [08.12.2021].
- Meirick, Patrick C. (2014, 28.02). stringer, Britannica, [online] <https://www.britannica.com/topic/stringer-journalism> [08.12.2021].
- Meyen, Michael (2014). »Wir haben freier gelebt«: Die DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen. Bielefeld: transcript Verlag, [online] doi: 10.14361/transcript.9783839423707.
- Meyen, Michael/Löblich, Maria/Pfaff-Rüdiger, Senta/Riesmeyer, Claudia (2019). *Qualitative Forschung in der Kommunikationswissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung*, 2. Aufl.. Wiesbaden: Springer VS.
- Mikos, Lothar (2015). *Film- und Fernsehanalyse*, 3. Aufl.. Konstanz: UVK.
- Murphy, Mekado (2014, 10.12). Below the Line: Scoring 'Nightcrawler', The Carpetbagger, [online], <https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2014/12/10/below-the-line-scoring-nightcrawler/> [08.12.2021].
- Oliver, Mary Beth (1994). Portrayals of crime, race, and aggression in "reality-based" police shows: A content analysis, in: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 38(2), S. 179–192, [online] doi: 10.1080/08838159409364255.
- Papper, Bob (2010). TV and Radio Staffing and News ... 2009, in: *Electronic News*, 4(4), S. 173–183, [online] doi: 10.1177/1931243110387082.
- Papper, Bob (2011a). 2010 Survey Found More Cuts in TV News Staffing, in: *Electronic News*, 5(4), S. 215–228, [online] doi: 10.1177/1931243111432283.
- Papper, Bob (2011b). 2011 TV and Radio News Staffing and Profitability Survey, RTDNA, [online], https://www.rtdna.org/article/2011_tv_and_radio_news_staffing_and_profitability_survey [08.12.2021].
- Pew Research Center's Project for Excellence in Journalism (2010). *The State of the News Media 2010: An Annual Report on American Journalism*. Washington, DC: Pew Research Center.
- Pew Research Center's Project for Excellence in Journalism (2013). *The State of the News Media 2013: An Annual Report on American Journalism*. Washington, DC: Pew Research Center.
- Rocchi, James (2014, 29.10). Interview: 'Nightcrawler' Director Dan Gilroy Talks Jake Gyllenhaal, Robert Elswit & Sociopaths, The Playlist, [online], <https://theplaylist.net/interview-nightcrawler-director-dan-gilroy-talks-jake-gyllenhaal-robert-elswit-sociopaths-20141029/> [08.12.2021].
- Romer, Daniel/Jamieson, Kathleen Hall/de Coteau, Nicole J.(1998). The treatment of persons of color in local television news: Ethnic blame discourse or realistic group conflict, in: *Communication Research*, 25(3), S. 286–305, [online] doi: 10.1177/009365098025003002.
- Romer, Daniel/Jamieson, Kathleen Hall/Aday, Sean (2003). Television News and the Cultivation of Fear of Crime, in: *Journal of Communication*, 53(1), S. 88–104, [online] doi: 10.1111/j.1460-2466.2003.tb03007.x.
- Rosenstiel, Tom/Mitchell, Amy/Purcell, Kristen/Rainie, Lee (2011). *How people learn about their community*. Washington, DC: Pew Research Center for the People and the Press.
- Rotten Tomatoes. Nightcrawler, Rotten Tomatoes, [online] <https://www.rottentomatoes.com/m/nightcrawler> [08.12.2021].
- RTE (2014, 30.10). Interview: Nightcrawler director Dan Gilroy, RTE, [online] <https://www.rte.ie/entertainment/2014/1029/655636-interview-nightcrawler-director-dan-gilroy/> [08.12.2021].
- Schlüter, Jan (2015, 04.07). Sechs Fakten: Wie ticken News-Sender in den USA?, Quotenmeter, [online] <https://www.quotenmeter.de/n/79282/sechs-fakten-wie-ticken-news-sender-in-den-usa> [08.12.2021].

- Sommer, Theo (2001). Amerikanischer Journalismus im Zeitalter des *Info-Highways*, in: Hans J. Kleinsteuber (Hrsg.): *Aktuelle Medientrends in den USA: Journalismus, Politische Kommunikation und Medien im Zeitalter der Digitalisierung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 24–29.
- Statista (2016). Durchschnittliche tägliche Nutzungsdauer ausgewählter Medien in den USA in den Jahren 2012 bis 2015 und Prognose bis 2018, Statista, [online], <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/169080/umfrage/taegliche-nutzung-von-medien-in-den-usa-seit-2008/> [08.12.2021].
- Statista (2017). Durchschnittliche Fernsehdauer in den USA in den Jahren 2007 bis 2016, Statista, [online] <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/172463/umfrage/fernsehkonsum-entwicklung-der-sehdauer-in-den-usa-seit-2000/> [08.12.2021].
- Stockinger, Maximilian (2017). Atlanta – From Raps to Riches: Ein amerikanischer Traum? Eine Diskursanalyse der TV-Serie „Atlanta“. Münchener Schriften zur Kommunikationswissenschaft, Nr. 5, in: Michael Meyen (Hrsg.): *Medienrealität 2017*, [online] <https://medienblog.hypothesen.org/634> [08.12.2021].
- Surette, Ray (2011). *Media, crime, and criminal justice: images, realities and policies*, 4. Aufl.. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company.
- Sutherland, Jean-Anne/Feltey, Kathryn (Hrsg.) (2013). *Cinematic sociology: Social life in film*. Thousand Oaks: Sage.
- Tan, Ed S. (1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- The Numbers. Nightcrawler (2014), The Numbers, [online] <https://www.the-numbers.com/movie/Nightcrawler#tab=summary> [08.12.2021].
- Upshaw, James/Chernov, Gennadiy/Koranda, David (2007). Telling More Than News: Commercial Influence in Local Television Stations, in: *Electronic News*, 1(2), S. 67–87, [online] doi: 10.1080/19312430709336909.
- Utichi, Joe (2014, 29.12). Three English Brothers Are The Real-Life Nightcrawlers Who Inspired Jake Gyllenhaal's Lou Bloom, Deadline, [online] <https://deadline.com/2014/12/real-life-nightcrawlers-raishbrook-brothers-jake-gyllenhaal-1201338259/> [08.12.2021].
- Wagner, Jochen W. (2005). *Deutsche Wahlwerbekampagnen made in USA? Amerikanisierung oder Modernisierung bundesrepublikanischer Wahlkampagnen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Waldman, Steven (2011). The Information Needs of Communities: A report for the Federal Communications Commission, FCC, [online] <https://www.fcc.gov/general/information-needs-communities> [08.12.2021].
- Weitzer, Ronald/Kubrin, Charis E. (2004). Breaking news: How local TV news and real-world conditions affect fear of crime, in: *Justice Quarterly*, 21(3), S. 497–520.
- Wentzel, Dirk (2002). Medien im Systemvergleich: Eine ordnungsökonomische Analyse des deutschen und amerikanischen Fernsehmarktes, in: Gernot Gutmann/Hannelore Hamel/Helmut Leipold/Alfred Schüller/H. Jörg Thieme (Hrsg.): *Schriften zu Ordnungsfragen der Wirtschaft*, Bd. 69. Stuttgart: Lucius & Lucius.
- Wiedemann, Thomas (2017). Diskursanalyse und Filmanalyse, in: Lothar Mikos/Claudia Wegener (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Konstanz: UVK, S. 477–483.
- Wiedemann, Thomas (2018). Die Diskursanalyse als Verfahren einer sozialwissenschaftlichen Filmanalyse, in: Andreas Scheu (Hrsg.): *Auswertung qualitativer Daten in der Kommunikationswissenschaft: Strategien, Verfahren und Methoden der Interpretation nicht-standardisierter Daten in der Kommunikationswissenschaft*, 2. Aufl.. Wiesbaden: Springer VS, S. 177–189.
- Wiedemann, Thomas (2019). „Zeig PISA die Faust“. Diskursive Wirklichkeitskonstruktion in *Fuck Ju Göthe*, in: Thomas Wiedemann/Christine Lohmeier (Hrsg.): *Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft: Theorie, Vorgehen, Erweiterungen*. Wiesbaden: Springer VS, S. 331–354.
- Winter, Rainer (1992). *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.

Wood, Michelle L.M./Nelson, Michelle R./Cho, Jaeho/Yaros, Ronald A. (2004). Tonight's top story: Commercial content in television news, in: *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 81(4), S. 807–822, [online] doi: 10.1177/107769900408100406.

Yanich, Danilo (2013). Local TV news, content, and the bottom line, in: *Journal of Urban Affairs*, 35(3), S. 327–342, [online] doi: 10.1111/j.1467-9906.2012.00637.x.

Yazbeck, Natacha (2021, 16.06). Behind the Byline: The human toll of how we (still) get news out of Syria, *Columbia Journalism Review*, [online] https://www.cjr.org/tow_center/behind-the-byline-the-human-toll-of-how-we-still-get-news-out-of-syria.php [08.12.2021].

Zeitchik, Steven (2014, 12.11). Movie fiction mirrors fact for L.A.'s real-life 'nightcrawler', *L.A. Times*, [online] <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-real-nightcrawlers-20141112-story.html#page=1> [08.12.2021].