Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 9

Artikel: "Whitey" als Zielscheibe : die Entwicklung als "Black Movie Booms"

Autor: Maerker, Christa

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933463

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Ländern kam, aus denen mit Ausnahme von Jugoslawien und in einem bestimmten Umfange auch Ungarn kaum etwas Bedeutungsvolles kommt. Das gilt speziell auch für die DDR, von wo im Augenblick eine Welle verborgener, kaum artikulierter Kritik am System herangespült wird. Die Gefahr liegt nahe, dass diese Filme – zu ihnen gehören «Heuwetter» von Gitta Nickel und «Wer die Erde liebt» von Rainer Lindow – stark überschätzt werden, vielleicht nicht zuletzt deswegen, weil sie unterschwellig Sehnsucht nach dem alten deutschen Film wachrufen. Die Schläfrigkeit übertrug sich leider dann und wann auch auf jene Filme, die es verdient hätten, beachtet zu werden; die Filme aus der Dritten Welt zum Beispiel, die wiederum zu den wichtigsten gehörten, weil sie wesentliche Informationen lieferten, welche die Massenmedien uns zum Teil verschweigen. Dabei musste auffallen, dass die Werke aus Lateinamerika sich vermehrt der Vermittlung sozialer Zustände und ihrer Ursachen zuwenden, dadurch aber ihren bewusst agitatorischen Charakter kaum einbüssen («Chiracles» von Marta Rodriguez und Jorge Silva, «Pueblo de Lata» von Jesus Guedez, «Introduccion A Chile» von Miguel Torres). Sie helfen mit, tatsächlich «Wege zum Nachbarn» zu finden, genau so wie die wenigen Dokumentationen von Europäern über Probleme der Dritten Welt («Tupamaros» von Jan Lindqvist, Schweden, und «Katutura» von Ulrich Schweizer, Schweiz) sowie die leider allzu spärlich vertretenen Filme über einfache, zwischenmenschliche Beziehungen, über das Thema, das den Weg zum Nachbarn letztlich erst freigibt: die Liebe zum Menschen. Urs Jaeggi

(Franz Ulrich tritt in der nächsten Nummer auf einige der Filme näher ein.)

«Whitey» als Zielscheibe

Die Entwicklung als «Black Movie Booms»

Die amerikanische Filmindustrie hat eine Goldader entdeckt, die ihr zum grössten Geschäft seit den fünfziger Jahren – so heisst es – verholfen hat: das «schwarze Kino». Als im Sommer 1971 die ersten «schwarzen Filme» auftauchten – *Shaft* von Gordon Parks war ein Hollywood-Auftrag, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* von Melvin van Peebles wurde mit privatem Geld produziert – ahnte noch niemand das Ausmass des Erfolgs. Es stand fest, dass zum erstenmal eine längst entdeckte Lücke gefüllt werden sollte, dass zum erstenmal nach Dekaden für die schwarze Bevölkerung der Vereinigten Staaten Anlass bestand, ins Kino zu gehen, aber es gab noch nicht den Begriff der «blaxploitation», der kommerzialisierten Ausbeutung des Rassenkonflikts, da man in diesen Filmen vorsichtige Anfänge sah, und keinen Stil oder Trend. Weder *Shaft* noch *Sweetback* waren filmische Sensationen: *Shaft* war nichts anderes als ein Actionfilm, der sich von anderen nur dadurch unterschied, dass er im schwarzen Milieu mit schwarzen Helden spielte. Melvin van Peebles Film machte schon eher den Versuch, Ghetto-Erfahrungen als Ausgangsbasis zu benutzen, er zeigt eine rohere, rauhere Wirklichkeit als die der Supermann-Märchen und eine Parabel auf die ständige Flucht des schwarzen Mannes.

Beeinflusst hat also alles, was nun wie eine Explosion auf den Markt kam, Gordon Parks' *Shaft*. Und ermöglicht wurde die Entwicklung vor allem durch den Hunger eines schwarzen Kinopublikums, eine Leinwandidentität zu finden, egal wie unrealistisch sie auch sein mochte. Neger als fette Mammies oder servile Diener zu sehen hatten sie satt. Andere Rollen wurden Farbigen selten in weissen Filmen angeboten. Höchstens noch die schwarzen Verbrecher, Drogenhändler oder Verfolger weisser Frauen. Die Sehnsucht nach «schwarzen» Geschichten, schwarzen Schauspielern, schwarzen Themen und schwarzen Helden ist verständlich – die Industrie ahnte ihre Chance. Vor allem in den Grossstädten, in den Industriestädten im Norden der Vereinigten Staaten, in denen der höchste Prozentsatz der farbigen Bevölkerung lebt, erlebte plötzlich einen fast schon unbekannten Anblick: Schlangen vor den Kinos, ausverkaufte Vorstellungen – plötzlich waren rund 80% der Zuschauer Farbige. Weisse zeigten weniger Interesse

und liessen sich gar vertreiben. Im Laufe des nächsten Jahres entstanden rund 35 neue «schwarze Filme», die meisten nach dem einfachen Muster aus der «ersten Stunde des schwarzen Kinos», fast alle von schwarzen Regisseuren gedreht und fast alle im Grunde genommen unpolitisch, einseitig und rassistisch gegen Weisse. Das beleidigende Bild von früher aus den «weissen Filmen» wird gerächt: Weisse sind Karikaturen, Feinde, die Bösen – die grösste Resonanz im Kino gibt es in dem Augenblick, in dem ein Held – ein Schwarzer – mit einem Höchstmass an Brutalität, Geschicklichkeit und Gewalt einen Weissen tötet.
Die neuen Helden werden fraglos bejubelt. Niemand schert sich um Glaubwürdigkeit der Supermänner, die nach Macht, Glück, schönen, aber entsetzlich dummen Frauen (auch Schwarze) oder Reichtum jagen. Die Helden, die in Luxusappartements weit weg von jedem Ghetto residieren, werden neidlos zu den Helden der Ghettos gemacht. Für drei Dollar zwei Stunden Traum, Stolz, eine Erleichterung durch das Gefühl, «whitey» besiegt zu haben, egal ob durch Hohngelächter oder ein MG. Mit gewohnten kritischen Massstäben, mit ästhetischen Forderungen gar kann man diese Filme nicht fassen. *Superfly* (Gordon Parks jr.), *Trouble Man* (Robert Hooks), *Melinda* oder *Slaughter,* alles potenzierte Bond-Geschichten, ersetzen den Mangel an Vorbildern und sind Produkte einer geschäftstüchtigen, weissen Gesinnung, die sich beeilt, zu nutzen, solange es geht. Hollywood hat bereits 25% seiner gesamten Filmproduktion umgestellt auf «schwarze Filme»: vorläufig für eine Bevölkerung von rund 11%, da Weisse kaum in die Filme gehen.
Gordon Watkins erläuterte die Situation der Dokumentarfilmer so:
«Dass die ‚schwarzen Filme' so schlecht sind, liegt nicht allein an den Machern. Es gibt viele ambitionierte schwarze Regisseure. Ich bin beispielsweise eng mit Robert Hooks befreundet, der *Trouble Man* gemacht hat. Und ich weiss von ihm, dass er ein Drehbuch ablieferte, das keine Liebesszenen enthielt. Es wurde akzeptiert. Aber als er seinen Film abgedreht hatte, musste er ihn zur Endfassung seinem weissen Produzen-

Aus «Shaft» von Gordon Parks

ten überlassen, der dann noch eine Frau für den Protagonisten erfand und ein paar dumme Bettszenen nachdrehte. Diese nachgedrehten Gefühle entsprechen nie der Realität zwischen einem schwarzen Mann und einer schwarzen Frau, von der die Weissen offensichtlich nicht viel wissen, die aber längst nicht so gestört ist wie die zwischen Weissen. Wenn weisse Frauen im Film auftauchen, zeigt man sie voller Respekt, wenn man jetzt eine Schwarze auszieht, dann betont man vor allem das Animalische, das man uns Schwarzen gern oder neidisch nachsagt. Das Schlimme ist nur, dass es die meisten Schwarzen nicht stört, solche falschen Bilder zu sehen. Das ist einfach zu erklären: Einem Mann in der Wüste erscheint nach 24 Tagen jede Jauche wie Quellwasser. Die Verantwortung liegt bei denen, die das Geld geben. Und die kreieren jetzt eine schwarze Welt, die zu 90% aus Zuhältern, Huren und Rauschgifthändlern besteht. Es ist komisch: Hunderte von ‚normalen' Filmen sind ausgezeichnet worden, die übers Altwerden oder über eine zerbrochene Liebesromanze berichten. Bei den schwarzen Filmen hat die Industrie entschieden, dass Schwarze nur Sex und Gewalt interessiert. Und vorläufig ist es fast unmöglich, gute Filme zu machen, da man sie wahrscheinlich gar nicht in das Verleihsystem für ‚schwarzes Kino' bringen könnte. Das ist blockiert. Ausserdem sind Talent und Potential schwarzer Künstler über Jahrzehnte hinweg immer kastriert worden. Sie imitierten stets nur die Erwartungen, die man an sie stellte. Sie rollten ihre Augen wie feurige Othellos, sie flirteten mit dem Publikum wie Sammy Davis, aber sie entwickelten keine Eigenständigkeit. Das gibt es bei Musikern, weil da für Schwarze nie eine Konkurrenz bestand. Aber nicht bei Schauspielern, da sie immer ‚weiss' spielen mussten. Es wird sicher noch sehr lange dauern, bis man von dem momentanen Erfolg herunter ist, genug Selbstbewusstsein gewonnen hat und auf Kompromisse verzichtet.»

Das schwarze Kino – ein Kino der Rache und der Versager, wie Bill Graeves, ebenfalls ein schwarzer Dokumentarfilmer, es nennt. Versager, weil die Leute sich nur am «superblack superman» ergötzen können, also an einem Bild, das unter normalen Umständen nie zu realisieren ist. Aber vorläufig sind es höchstens schwarze Intellektuelle, politische Aktivisten oder Engagierte, die sich gegen die «blaxploitation» wehren, die sie kritisieren, dafür sogar auf die Strasse gehen, um Leute auf die Mängel und Fehler, auf Einseitigkeiten und Lügen aufmerksam zu machen. Der Filmkritiker Clayton Riley, Mitarbeiter der «New York Times», sagt: «Der Superheld kreiert Attitüden von Verehrung und Anbetung, die den Sinn für die eigene Wertlosigkeit bestärken. Sidney Poitier dabei zu beobachten, wie er mit seiner massgeschneiderten Pistole einen Weissen fertigmacht, mag das Wohlbefinden steigern, hilft aber niemandem, in den Strassen von Chicago besser zu leben.» Das entspricht den Theorien anderer, die gegen diese Filme sind – egal, ob sie sie als «ihre» oder als «schwarze» Filme bezeichnen: «Ein Film, der nur unterhält, ist irrelevant. Die bestehende Lebenskrise der Schwarzen ist evident und verlangt einfach nach etwas Nutzvollerem als Leinwandsiegen, die betrunken machen.»

Die Chance, das jetzt vorbereitete Klima besser zu nutzen, ist noch offen. Aber – Erfolg engagierter Filme, die sich ernsthafter mit den Lebensbedingungen der schwarzen Bevölkerung auseinandersetzen, mit dem Kampf um Würde und Selbständigkeit, ist noch nicht garantiert. *Black Girl* beispielsweise, gedreht von dem Showman Ossie Davis, enthält keine Liebes-, keine Actionszenen. Selbst am Wochenende war das Kino leer. Und das, obwohl endlich eine realistische Geschichte erzählt wird, die einen Konflikt innerhalb einer schwarzen Familie offenbart: Ein Mädchen sehnt sich nach einem Hochschulstudium und wird von ihren beiden Schwestern – eine hat bereits ein paar Kinder, die andere treibt sich mit Männern herum – deswegen angegriffen, gehänselt, beschimpft und erpresst. Sie will aufgeben, wird jedoch von ihrer statusbewussten Mutter fast gezwungen, die entstandenen Probleme zu überwinden. Damit wenigstens sie «etwas Besseres» wird. Das ist kein grosser Film, aber einer der ersten und wenigen, in dem keine übernatürlichen Kräfte und Umstände zum Sieg verhelfen, sondern eine Vernunft, die den Gegebenheiten entspricht. Grosse Freude bei dem weissen Publikum, das «in» sein will, dann über *Sounders,* einen Film, den der weisse Regis-

seur Martin Ritt gedreht hat: über den Lebenskampf einer schwarzen Familie im Süden, die durchhält, obwohl der Mann für einen Diebstahl eingesperrt wird und die Mutter mit ihren beiden Kindern allein die Ernte einholen muss, damit die Stelle bei dem weissen Landbesitzer gehalten werden kann. Ritt verlagerte seine hochmoralische, ordentliche und sauber erzählte Story in die dreissiger Jahre, in eine Umgebung, die längst überholt ist und den erwähnten Konflikten nicht mehr adäquat ist. *Sounders* ist ein harmloser, sehr «menschlicher» Film, der aus diesen Gründen so beliebt ist. Und Ritt ist ein Regisseur, der offen zugibt, dass er die Welle des Erfolgskinos ausnutzen wird: «Noch zwei weitere ‚schwarze' Filme, dann drehe ich wieder die Filme, die ich machen will.»

Die augenblickliche Enttäuschung weniger hat sich noch nicht ausgebreitet. Zur Zeit werden 25 weitere Filme des «schwarzen Kinos» abgeschlossen. Man kann also damit rechnen, dass sich der Markt eines Tages selbst erstickt. Die Schwarzen haben sich daran gewöhnt, dass es ein Kino für sie gibt, aber sie haben eines Tages möglicherweise wirklich keine Lust mehr, nur noch Märchenbilder zu sehen. Von diesem Augenblick an wird man erwarten können, Filme mit Auseinandersetzungen angeboten zu bekommen, die der Realität entsprechen, die gesellschaftspolitisch relevant sind und nicht nur von der eigenen Situation für kurze Zeit ablenken und dabei den Kontrast zwischen der Scheinwelt und der Wirklichkeit umso mehr betonen. Der «Schwarze Film» wartet auf neue Revolutionäre, die nicht mehr nur gierig Filme machen wollen, sondern einem breiten Publikum Themen anbieten werden, die sie sehr betreffen. Damit würde man die kommerzielle Welle vielleicht doch noch in ein «Gebrauchskino» verändern können.

Christa Maerker

FILMKRITIK

Ludwig

Italien/Frankreich/Deutschland 1972. Regie: Luchino Visconti (Vorspanndaten s. Kurzbesprechung 73/125)

Luchino Viscontis Vorliebe für prunkvolle Inszenierungen verschiedener Erscheinungsformen der Dekadenz, das geheimnisumwitterte Leben und Sterben des verschwendungssüchtigen und kontaktscheuen bayrischen «Märchenkönigs» Ludwig II., der mit ihm befreundete Richard Wagner und seine für die damalige Zeit revolutionäre Kunstauffassung, nicht zuletzt das immer wieder überzogene, schliesslich 12 Millionen D-Mark übersteigende Budget – all dies mag dazu beigetragen haben, dass man da und dort von Viscontis «Ludwig» eine rauschhafte Apotheose Wagnerscher Musik, bayerischer Prunkschlösser und romantischer Nostalgie erwartet hatte. Gegenüber solchen Erwartungen erweist sich «Ludwig» (auch in der bei uns zu sehenden vollständigen Fassung) als ein erstaunlich kühles, fast nüchternes Werk. Vielleicht hängt dies teilweise damit zusammen, dass Viscontis Equipe zu den luxuriösen Schlafgemächern in Herrenchiemsee, Neuschwanstein und Linderhof keinen Zutritt erhielt und viele Interieurs in den Studios der Cinecittà in Rom nachgebaut werden mussten. Vielleicht hat Visconti aber auch gespürt, wie leicht der bombastische Luxus der von Ludwig II. erbauten Schlösser (sie führten den bayerischen Staat einst an die Grenzen des Bankrotts, bilden heute aber seine wichtigste touristische Einnahmequelle) und der von Richard Wagner zelebrierte Pomp heutzutage in Lächerlichkeit umschlagen können. (Schon ein Blick in die schwärmerischen Briefe, die der kunstbegeisterte König dem verehrten Meister zukommen liess, provoziert Ironie.) Um eine Demaskierung von Schwulst und